



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA
Y LA LITERATURA (ESPAÑOL, INGLÉS, FRANCÉS)

Las voces tintadas de Mario Benedetti:
un diálogo intertextual e interdisciplinar
poético-musical

D. Luis Alburquerque Gonzalo

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
Departamento de Didáctica de la lengua y la literatura
(español, inglés y francés)

TESIS DOCTORAL

LAS VOCES TINTADAS DE MARIO BENEDETTI: UN DIÁLOGO INTERTEXTUAL E INTERDISCIPLINAR POÉTICO-MUSICAL

Presentada por
Luis Albuquerque Gonzalo

Dirigida por
Dra. María Dolores Adsuar Fernández
Dr. Pedro Antonio Férez Mora

Murcia
2015

*Por detrás de mi voz
—escucha, escucha—
otra voz canta*

Circe Maia-Daniel Viglietti

*Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son;
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor.*

Manuel Machado

AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. TESTIMONIO Y PODER: BREVE PANORAMA EVOLUTIVO DEL GÉNERO CANTADO	12
1. Preludio primitivo: cantar cuando no existían canciones	14
1.1. Aguas de un mismo sabor: genealogía de la canción	15
1.2. <i>Incantare, cantare</i> , cantar: los orígenes del canto como práctica mágica	20
2. La canción en la historia: desarrollo y principales características	30
2.1. Testigo parcial: el valor informativo de la canción	31
2.2. De boca en boca: implicaciones de la transmisión oral de las canciones	34
2.3. La aparición del libro impreso y la decadencia de las formas cantadas	37
2.4. Cultura letrada y cultura popular: las dos orillas de un nuevo arquetipo cultural	40
2.5. Voces manchadas de tinta: Influencias de la escritura en la canción	43
2.5.1. Transfusión temática: nuevas inquietudes en el canto	44
2.5.2. Transformaciones formales y estéticas: la escritura y la firma	46
3. Hacia el canto contemporáneo: originalidad, espectáculo y cintas de música	48
4. Síntesis y perspectiva: en busca de un canto nuevo	50
CAPÍTULO II. LA NUEVA CANCIÓN. HÁBITAT, RASGOS Y PRINCIPALES ESPECIES	51
1. Es hora de invocar un mundo nuevo	52
2. La Nueva Canción. una propuesta de avistamiento	54
2.1. <i>Rara avis</i> : el problema de la nomenclatura	56
2.2. Definiendo la Nueva Canción en su forma y contenido	70
2.3. Señas de identidad de la Nueva Canción	74
3. Influencias y corrientes de la Nueva Canción	76
3.1. Las fuentes	76
3.1.1. Violeta Parra: <i>una canción que no termina nunca</i>	77
3.1.2. La voz inquisitiva de Atahualpa Yupanqui	80
3.1.3. Paco Ibáñez: poesía a dos manos y guitarra	82

3.2. Riveras hermanas en la Nueva Canción	84
3.2.1. El folk estadounidense	85
3.2.2. La <i>chanson française</i> , guitarras en la <i>rive gauche</i>	89
3.2.3. La <i>Nova Canço</i> catalana	93
3.2.4. Cantar del Pueblo. La Nueva Canción en castellano	96
4. La Nueva Canción Latinoamericana: un manantial de canciones	99
4.1. La nueva canción chilena	99
4.2. El Nuevo Cancionero Argentino	103
4.3. La Nueva Trova Cubana	105
4.4. El Canto Popular Uruguayo	109
 CAPÍTULO III. MARIO BENEDETTI, LETRISTA	 117
1. Semblanza biográfica y literaria de Mario Benedetti	117
2. Las canciones de Mario Benedetti	122
2.1. Benedetti y la nueva canción: <i>Canciones del más acá</i>	123
2.1.1. Consideraciones iniciales	124
2.1.2. Corpus central de la investigación	131
2.1.3. Canciones de protesta y de propuesta	143
2.1.3.a. <i>Señor que no me mira, mire un poco</i> : la canción protesta de Mario Benedetti	146
2.1.3.a.a. <i>Llorá, pero no olvides</i> : la canción como testimonio de la represión y la tortura	165
2.1.3.b. <i>Borrar y empezar de nuevo</i> : la <i>canción propuesta</i> de Mario Benedetti	183
2.1.4. <i>Canciones de amor y desamor</i>	202
2.1.4.a. <i>Porque te tengo y no</i> : el planto amoroso de Mario Benedetti	202
2.1.4.b. <i>Porque sos pueblo te quiero</i> : la canción de amor de Mario Benedetti	222
2.1.4.c. Otras aproximaciones al tema amoroso	237
2.1.5. la canción reflexiva de Mario Benedetti: entre el pesimismo del criterio y el optimismo de la voluntad	245
2.1.5.a. El canto al desencanto	245
2.1.5.b. <i>Allegro ma non troppo</i> : la terquedad del aguafiestas	269
2.1.6. Consideraciones finales: el canto benedettiano, una canción de otros	276

2.2. La voz inapagable: otras experiencias musicales	279
2.2.1. Las canciones <i>suelen ser papel mojado</i>	280
2.2.2. Música y poesía: un abrazo <i>a dos voces</i>	295
2.2.3. <i>Hic sunt dracones</i> : el registro musical de AGADU	304
CAPÍTULO IV. Crítica de la canción crítica	306
1. Benedetti y el águila del Cáucaso	307
1.1. Causas y orígenes del despotismo crítico	314
1.2. Cultura del Olimpo <i>versus</i> Cultura de la Liberación	323
2. La crítica musical de Mario Benedetti	343
CONCLUSIONES	357
BIBLIOGRAFÍA	366
ANEXO	382

AGRADECIMIENTOS

Gracias en primer lugar a mis tutores María Dolores Adsuar Fernández y Pedro Antonio Férrez Mora por su ayuda tanto en el plano académico como en el administrativo. Quiero agradecer especialmente a María Dolores el haberme hecho recuperar la ilusión por este proyecto, cuya finalización no habría sido posible sin su aliento, esfuerzo, dedicación y optimismo.

Gracias también a todos los profesores, colegas, y mentores que me han acompañado en este camino. Sus consejos y su ejemplo han sido una ayuda inestimable, tanto para la investigación, como para el desempeño profesional de la docencia. Tengo que dar las gracias especialmente a Jimena Obregón Iturra, que fue compañera y consejera entrañable, y a Vicente Cervera Salinas, quien además de ayudarme a dar mis primeros pasos en la investigación ha sido siempre un modelo a seguir por su amor a la literatura y su honda y generosa humanidad.

Gracias a mi familia y a mis amigos por su apoyo y su cariño. Especialmente a mis padres, Jose y Maribel, y a mi tía Titi. Sin su conciencia clara de que el mayor patrimonio de una persona es su educación jamás habría podido llegar hasta aquí. Su honestidad, su sentido de la justicia y su colección de discos son la inspiración primera de esta tesis. Quiero dar también las gracias a mi hermano Javier, cuyo recuerdo en la distancia me ha dado siempre fuerzas para ser mejor persona y cuya presencia en los detalles me ha enseñado el valor de la humildad. No puedo olvidar tampoco a mis amigas Gloria, Laura, Corina, Verónica, María, Olga, y Karina, quienes creyeron en mí antes de que yo mismo lo hiciera y me brindaron su colaboración y el calor fraterno de su

impagable amistad.

Gracias a Valentina, mi compañera, por su paciencia interminable, sus valiosas sugerencias y su colaboración desinteresada. Gracias también por haber aligerado el peso de los últimos meses de trabajo y por cargar sobre los hombros el peso de todos los cambios que hemos vivido en este periodo. Gracias por último por seguir a mi lado, darme fuerzas para seguir adelante, y ser mi patria en todos los exilios.

Gracias también a Anne-Marie Mortier por su auxilio diligente, a Inés Silva Delprato de la Fundación Mario Benedetti por la valiosa información que con amabilidad y generosidad puso a mi disposición para este trabajo, y a los músicos y personas que con su benévola aportación enriquecieron el valor de esta investigación, especialmente a Kaya Ålander, Elies Monxolí Cerveró y a los allegados de Toño Suzarte.

Gracias por último a aquellas personas que por falta de espacio no aparecen en estas líneas y por supuesto:

Gracias a la vida.

INTRODUCCIÓN

Mario Benedetti es sin duda uno de los autores más importantes de la literatura uruguaya. Su vasta obra abarca todos los géneros, desde la narrativa a la poesía, pasando por el teatro y también por una importante producción crítica, ensayística y periodística. Además de esto, también ha colaborado con numerosos músicos escribiendo letras de canciones o adaptando sus poemas para tal fin. En esa línea, el trabajo del escritor es lo suficientemente importante para que en 1988 aparezca publicado el volumen *Canciones del más acá*. En este libro el escritor recopila los poemas que desde los últimos años de la década de los sesenta hasta esa fecha habían pasado a formar parte del repertorio de diversos cantantes en forma de canción. El contexto histórico, marcado por las dictaduras del Cono Sur, parece ser la justificación primera de este tipo de trabajo conjunto. Sin embargo, a partir de entonces, el escritor uruguayo continuó prestando sus letras a numerosos intérpretes de forma fructífera, y, en ese sentido, su obra ha trascendido las circunstancias que fomentaron dicha colaboración.

Las diferentes facetas de la obra de Mario Benedetti han sido estudiadas con profundidad y, así, encontramos numerosos trabajos que tratan sobre su narrativa, su poesía, su teatro, así como sobre su producción crítica y ensayística o su labor periodística. El interés que ha suscitado la extensa obra del uruguayo parece, sin embargo, haber pasado de largo en lo concerniente a su labor como letrista. Esta vertiente es mencionada de pasada en algunos estudios, no habiéndose estudiado en profundidad como debiera. Sin embargo, si comparamos la producción científica que ha suscitado esta parte de su trabajo con la que ha generado el resto de su obra, no puede evitarse la impresión de que

esta rama de su producción es simplemente una curiosidad literaria, apta solamente para ser citada como anécdota biográfica o respaldo de sus otros escritos y sin validez en sí misma. Se trata de una situación lamentable ya que, si es legítimo que el posible receptor llegue a esta conclusión, este no lo hará basándose en la literatura crítica existente sobre el tema, sino en la ausencia de la misma, lo cual es injustificable en el caso de un escritor del alcance de Mario Benedetti y teniendo en cuenta la envergadura de este sector de su producción literaria.

El objetivo de esta investigación es cubrir ese vacío, proponiendo para ello un estudio en profundidad de la obra cantada del escritor uruguayo que permita conocer esta producción artística y valorarla con respecto al conjunto de su obra. Para ello, iniciaremos nuestro trabajo con un breve recorrido por la historia y principales características de la canción como género, para llegar finalmente a la época en la que Mario Benedetti inicia su colaboración con el mundo de la música. El tipo de composiciones que singularizan este periodo se adscriben a menudo a un movimiento conocido bajo distintas denominaciones: «canción protesta», «nueva canción», o «canción de autor», entre otras. El estudio y contextualización de este fenómeno será fundamental para comprender la obra y los presupuestos artísticos del autor uruguayo.

Tras establecer este marco histórico y artístico pasaremos a centrarnos en la figura y obra de Mario Benedetti. Después de fijar las coordenadas artísticas y biográficas de nuestro escritor presentaremos el corpus de nuestra investigación, corpus que será a continuación minuciosamente analizado desde diferentes perspectivas.

Hasta ahora los juicios emitidos con respecto a esta sección de la obra de Benedetti

no han tenido en cuenta un aspecto que, a nuestro parecer, resulta fundamental: la pertenencia de estos textos a un género distinto a la poesía: la canción. Por eso, a lo largo de esta parte de nuestro trabajo pondremos de relieve aquellos aspectos que, además de permitirnos valorar justamente los textos de Benedetti, podrán servir de base para la mejor comprensión del canto popular.

Terminaremos esta parte de nuestro trabajo con algunas reflexiones sobre otras colaboraciones artísticas que, sin poder ser consideradas canciones, o quedando fuera del periodo que abarca el movimiento musical de la nueva canción, constituyen, sin embargo, una muestra del interés del autor uruguayo por esta forma artística y por la experimentación con fórmulas de aproximación entre música y poesía.

A lo largo de nuestro trabajo realizaremos frecuentes alusiones a las particularidades que, desde el punto de vista de la recepción, resulta necesario tener en cuenta a la hora de comprender las dinámicas comunicativas que se ponen en juego a través de las canciones. Igualmente, no podemos dejar de tener en cuenta la recepción crítica. Como hemos señalado previamente, las canciones escritas por Benedetti han recibido escasa atención por parte del mundo académico. A través de nuestro trabajo mostraremos cómo esa omisión por parte de la crítica responde más que a criterios cualitativos a prejuicios de tipo academicista: la canción suele vincularse a la cultura popular y eso exige un tipo de aproximación distinto del que nos pide el arte erudito, lo que, sin embargo, no suele ser tenido en cuenta a la hora de establecer juicios de valor sobre esta modalidad artística. En nuestro estudio analizaremos las implicaciones genéricas que tiene este carácter popular para poder apreciar adecuadamente la obra de

Benedetti.

Frente al desinterés general por parte de la crítica respecto a la canción como género artístico y literario, nuestro trabajo se verá completado con una presentación de la propia aportación crítica realizada por Mario Benedetti sobre la canción popular, consideraciones que, además de ofrecer un punto de vista distinto a los esgrimidos normalmente por el mundo académico, permitirán que el lector pueda complementar las conclusiones extraídas del estudio del cancionero benedettiano con las observaciones que el autor plantea desde el punto de vista teórico, alcanzando, de este modo, una visión integral de las claves del universo musical de Mario Benedetti.

CAPÍTULO I. TESTIMONIO Y PODER: BREVE PANORAMA EVOLUTIVO DEL GÉNERO CANTADO

En 1970 aparece publicado el disco *Cielo del 69* del grupo de canto popular uruguayo *Los Olimareños*. El título del álbum se corresponde con una de las canciones que lo integran, escrita por Mario Benedetti que, de esta forma, se adentra en un campo artístico hasta entonces por él inexplorado, el de letrista de canciones. Mario Paoletti, en la biografía que escribiera de Benedetti, refiere los pormenores de la anécdota al comentar la labor musical de éste, y así relata cómo:

La novedad había comenzado en Uruguay, hacia 1970, cuando Numa Moraes (un músico e intérprete uruguayo con una increíble habilidad para inventar melodías en tiempo récord) musicalizó su «Cielo del 69», que había sido una de sus «letras de emergencia». (1996, 167)

Esta colaboración supone el inicio de una andadura que a lo largo de los años dará como fruto la incorporación de multitud de textos del escritor uruguayo al repertorio de un sinnúmero de cantantes. La letra de la canción inicia diciendo:

Cielito cielo que sí,
cielo del sesenta y nueve
con el arriba nervioso
y el abajo que se mueve¹ (Benedetti, 1989, 35)

¹La citación de ejemplos de las canciones de Mario Benedetti puede resultar un poco complicada debido a las diferentes variantes textuales que podemos encontrar en las versiones cantadas. En este trabajo, dada la dificultad para acceder a toda la discografía que incluye letras

Estos versos subrayan la convulsión que agita la sociedad uruguaya de la época. Estamos en la época de plena efervescencia del canto conocido normalmente como «canción de autor» o «canción protesta²». Es el punto de partida para una relación fértil y solidaria que unirá al poeta uruguayo con diferentes personalidades provenientes del mundo de la música en aras de crear un arte nuevo, «de emergencia», capaz de hacer frente a la especial coyuntura política, cultural y social que en ese momento atraviesa, no solo Uruguay, sino gran parte de América Latina.

Esta alianza no constituirá un caso aislado. Durante el Siglo XX, y en relación con el auge de la comunicación audiovisual, el proceso de dignificación artística de la canción, que venía anunciándose desde el siglo XIX, cobra un impulso decisivo y la canción empieza a abrirse camino en los círculos culturales, sin dejar de aspirar por ello al contacto con las clases populares.

La facilidad de difusión que caracteriza a este género es responsable de que la canción pase a primera línea de combate durante los numerosos movimientos culturales y políticos que sacudieron este siglo, tanto en Hispanoamérica como en otras partes del

compuestas por el escritor uruguayo, remitiremos, siempre que sea posible, a la versión recogida por Benedetti en alguno de sus libros. Estas versiones no reflejan las variaciones textuales que a menudo se producen en las distintas musicalizaciones de los textos, de modo que, cuando sea pertinente, haremos alusión a estas variantes en el cuerpo de nuestro trabajo.

²Existe abundante bibliografía sobre la denominación existente y su adecuación. Para una exposición más detallada y para conocer nuestra posición al respecto consúltese el capítulo II, apartado 2.1.

mundo. La aceptación artística por parte de ciertos grupos culturales, unida a esa facilidad de transmisión, van a propiciar que numerosos poetas presten su pluma al servicio de la guitarra, pretendiendo que su mensaje llegue a un público más amplio, sin renunciar por ello a los laureles de la poesía.

Para entender, pues, la sección de la obra de Benedetti que forma parte del género cantado y valorarla así en su justa medida, resulta fundamental dedicar unas páginas al contexto histórico y cultural en el que surge teniendo en cuenta que, si bien la canción empieza a abrirse paso entre las clases cultas en el siglo XIX, y alcanza una difusión sin precedentes durante el siglo XX gracias a los avances tecnológicos que facilitaran su grabación y reproducción, se trata de un género cuyos orígenes se remontan a los albores de la humanidad. Las particularidades que como forma artística posee la canción encierran la clave que permite entender por qué va a alcanzar tan notable desarrollo como medio de oposición a los regímenes autoritarios y dictatoriales que encontramos en el mundo hispano a principios de la segunda mitad del siglo XX.

1. PRELUDIO PRIMITIVO: CANTAR CUANDO NO EXISTÍAN CANCIONES

La canción es hoy una de las formas artísticas más presentes en la vida cotidiana del ser humano. Se canta o se escucha música de camino al trabajo o para acortar las horas de la jornada laboral. En torno a las canciones se articulan espectáculos y conciertos que sirven como espacios para la reunión social, músicos profesionales o improvisados crean o recrean canciones como forma de expresar la propia sensibilidad. La canción nos hace

meditar sobre nuestras vidas pero puede también movilizar a la acción. Es la música de fondo de un gran número de actividades humanas, a menudo, de forma inadvertida. Arte popular, producto de la industria cultural, vulgar o poética, resulta difícil concebir la vida moderna sin su presencia y, sin embargo, poco se sabe de sus orígenes o de su función en las sociedades primitivas.

1.1. AGUAS DE UN MISMO SABOR: GENEALOGÍA DE LA CANCIÓN

La canción suele ser entendida como una unión entre dos artes, la poesía y la música, con las cuales comparte algunos rasgos, si bien se considera normalmente que el fruto de esta alianza presenta solo aquellas características más simples de sus progenitores, reservándose estos los mayores logros en sus respectivos campos para su andadura en solitario. Esta idea, por un lado, pone de relieve la convivencia del lenguaje poético y musical en el género cantado. Se equivoca, sin embargo, al establecer una ascendencia errónea, basada en el mayor prestigio académico de que en la actualidad gozan las otras dos formas artísticas.

Conviene, pues, iniciar estas páginas sustituyendo esta suposición por la hipótesis, mucho más verosímil, que defiende que la poesía como género literario nace a partir de textos cantados. Infinidad de argumentos sostienen esta teoría: desde el mismo nombre de lírica, que alude a la lira —el instrumento con el que los aedos clásicos acompañaban sus composiciones—, hasta el hecho de que los textos que integran nuestro cancionero tradicional sea lo que queda del espectáculo, normalmente musicado, de los juglares. Estos dos ejemplos constituyen indicios claros de cómo la filiación entre poesía y canción

debe, por fuerza, conceder la veteranía a la segunda, a pesar del mayor peso que se le quiera conceder a la primera. Así, tal y como afirma Victoria Sau al referirse a la cuestión:

Sea como sea el hombre ha cantado desde los más remotos tiempos, y el actual recitado, con su correspondiente cantinela, no es sino un breve residuo del canto con el cual comunicó sus sentimientos y sus relatos. La poesía, en un principio, sólo fue eso: canción.
(Sau, 1972, 6-7)

Esta teoría, respaldada por numerosos estudios, no constituye un hallazgo nuevo, sino que había sido ya puesta de relieve por diversos académicos a lo largo de la historia de la literatura. Así, por ejemplo, ya en el siglo XVIII, Luis José Velázquez de Velasco, marqués de Valdeflores, reivindica esta hipótesis y afirma en *Orígenes de la poesía castellana*:

La femejanza, y analogia, que fe obferva entre algunos verfos Latinos, y Caftellanos, [...] folo pueden probar, que ambas Poefias tuvieron un mifmo origen, efto es, en la Mufica: como la femejanza entre muchos hermanos folo arguye tener todos un mifmo Padre; y de que diferentes aguas tengan un mifmo fabor, folo puede inferirfe que dimanen de una mifma fuente. (1989, 79)

Si bien el autor ilustrado no dio muestras de gran intuición al prever el lugar que la historia de la literatura depararía a alguno de nuestros escritores más célebres hoy, como es el caso de Lope de Vega, sí reflexiona de forma acertada en lo que se refiere a los orígenes del género poético. Esta afirmación se refiere tanto a la conclusión a la que llega

Velázquez de Velasco como, y más si cabe, al método de razonamiento que el estudioso utiliza para llegar a la misma.

Una de las razones por las que la canción ha recibido escasa atención desde el ámbito académico y ha podido ser considerada un género menor respecto a la poesía es por su forma de transmisión. Hasta una fecha relativamente reciente no era posible fijar documentos sonoros de forma estable³. Esto significaba que la canción en su difusión se veía sometida a múltiples variantes que dificultaban su fijación como objeto de estudio, y también que, en última instancia, estaba condenada a perecer cuando lo ajeno de su temática o la desaparición de las circunstancias que propiciaron su creación y su reproducción en un determinado contexto provocasen que el público se girara hacia otras composiciones y formas de entretenimiento más acordes con el sentir de la época. Es cierto que siempre podía recurrirse a la transmisión escrita, pero no hay que obviar que la canción es un género marcadamente popular y que durante siglos ha sido una de las principales formas de entretenimiento de una población que, en su mayoría, carecía de cualquier noción de lectura o escritura, mucho más, por tanto, de notación musical. Esto significa que la supervivencia de las creaciones literarias populares dependía del interés que pudieran suscitar entre las clases más cultas. Los primeros esfuerzos por recopilar este tipo de composiciones datan de fechas en las que el arte popular y el letrado transitan por sendas muy diferentes y normalmente no prestarán atención a las manifestaciones

³Stéphane Hirschi (2008, 130-135) considera que la materialidad sonora que adquiere la canción mediante la grabación es lo que abre las puertas al estudio estilístico de la canción en su globalidad, como forma artística en la que convergen texto escrito y texto musical.

culturales emitidas desde las capas más bajas de la sociedad. No será hasta el siglo XIX cuando los primeros folcloristas recuperarán el interés por lo popular, en fechas ya cercanas a la revolución tecnológica que cambiará para siempre la transmisión de las formas cantadas⁴.

Esta forma de divulgación, esencialmente oral, que durante siglos fue la principal —si no la única— vía de difusión del género cantado, además de implicar otras consecuencias que pondremos de manifiesto más adelante, constituye la primera dificultad para todo aquel que quiera hacer de la canción su objeto de estudio. Hay que tener en cuenta que, como señala Cecil M. Bowra (1962), los primeros testimonios que nos han llegado acerca de la canción corresponden a textos egipcios y sumerios que datan del tercer milenio antes de Cristo. El grado de desarrollo de los grupos humanos de aquella época los emparenta más con las sociedades actuales que con las del hombre primitivo de cuya garganta surgió con toda probabilidad el primer gruñido que aspiraba a ser canto. Así pues, ante la imposibilidad de recurrir a documentos que den un testimonio fiable sobre los orígenes de la canción, cualquier trabajo centrado en este campo parece abocado a la mera especulación desde su punto de partida.

Esto no ha sido óbice para que en todas las épocas se haya teorizado sobre la posible procedencia de esta forma artística y así encontramos multitud de hipótesis que intentan explicar el impulso natural del ser humano a elevar su voz en un modo musicalmente

⁴Para una explicación en profundidad sobre las formas de transmisión de la cultura popular consúltese Burke (1994).

organizado:

Les anciens disaient: le chant est un don du ciel; la musique vient des dieux. Les philosophes modernes, plus observateurs et suivant une tout autre orientation de la pensée, ont dit: «Le chant est l'effet d'une loi physiologique; il est produit par un sentiment intense ajustant d'une façon particulière les organes de la respiration et de la voix» (Herbert Spencer). — «Le chant a pour principe l'amour; à l'origine, il est dans les espèces vivantes, l'appel du mâle à une compagne» (Darwin). — «Le chant est un jeu, une dépense agréable d'énergie superflue» (Grosse.) — «Le chant est fils du travail; c'est un moyen employé pour discipliner des activités individuelles dans des tâches collectives» (Wallaschek, Karl Bücher). — «Le chant a son principe dans le cri de joie ou de douleur, dans un besoin inné chez tous les peuples à l'état de nature» (Otto Böckel). — «La musique a pour origine le goût particulier, spécial à l'homme, des démonstrations bruyantes» (Hermann Smith). (Combarieu, 1972, 3)

La cita permite apreciar muchas de las funciones asociadas normalmente al canto. Así, podemos confirmar que la canción ha sido frecuentemente utilizada como forma de seducción, que resulta eficaz para aligerar el peso de las tareas de la vida diaria y para coordinar los esfuerzos de diferentes personas trabajando con un objetivo común, o que tiene un aspecto lúdico que se manifiesta tanto en su ejecución individual como en su actualización dentro de un espectáculo colectivo. Manifestación de la sentimentalidad o del deseo, expresión lúdica o fruto de la organización colectiva del trabajo, reacción instintiva e irracional, capacidad innata del ser humano, el canto ha conocido múltiples justificaciones, y sin embargo, aún no podemos dar respuesta a ciencia cierta a la pregunta

—dicho sea de paso, benedettiana— de «por qué cantamos».

1.2. *INCANTARE, CANTARE, CANTAR: LOS ORÍGENES DEL CANTO COMO PRÁCTICA MÁGICA*

Entre todas las teorías existentes merecen especial consideración aquellas que, en un modo similar al empleado por Velázquez de Velasco, intentan sortear la carencia de fuentes escritas a partir de un razonamiento deductivo de tipo regresivo que permita establecer hipótesis plausibles sobre el nacimiento de la canción a partir de algunos datos conocidos. De esta forma, Combarieu, en relación al origen musical de la poesía, sostiene que, dado que la música se basa en la repetición y «la répétition est évitée le plus possible dans le langage verbal artistique; si elle apparaît dans quelques parties spéciales de ce langage (vers de même mesure, rime, etc.), c'est qu'elle y a été introduite par la musique» (1972, 146).

Para el musicólogo francés, el recurso de la poesía a procedimientos estructurales y estilísticos basados en la reiteración es una huella de su vinculación primitiva con la música ya que esta se basa en la repetición mientras que la literatura suele evitar este tipo de procedimientos considerándolos mediocres. Como se puede apreciar Combarieu opera reconstruyendo hechos primitivos desconocidos a partir de hechos históricos contrastados. Esta metodología no solo le permite establecer una ascendencia creíble del género poético, sino que le sirve para postular diversos argumentos que esclarecen el posible origen de la canción en sí misma. Así, al interrogarse sobre la causa que motiva que en las diferentes religiones se asocie el canto con la liturgia, el musicólogo francés concluye afirmando

que el germen de esta asociación lo debemos buscar en prácticas de tipo mágico. Según Combarieu, el cántico religioso tiene una finalidad práctica, es decir, se trata de un medio para obtener el favor de la divinidad, y no constituye un fin en sí mismo. Esta intención de modificar la realidad circundante mediante el canto relaciona el cántico religioso con la magia cantada, habiendo entre ambas formas solo un pequeño matiz de grado: mientras que en la primera se trata de una súplica a una entidad superior, en la segunda el mago impone su voluntad. De esta forma, para nuestro autor, el canto profano vendría del cántico religioso y este a su vez del canto mágico⁵.

Para sustentar esta afirmación Combarieu se basa, entre otros argumentos, en la etimología. La palabra «cantar» viene del latín *cantare*. Se puede apreciar sin dificultad cómo comparte una misma raíz con el verbo «encantar» que a su vez vendría de *incantare*. Si en la actualidad uno de los significados de este verbo es «someter a poderes mágicos», en su origen, significaba simplemente «cantar una fórmula mágica», y de esta manera queda evidenciado el modo en que ese efecto impositivo era ejercido mediante el canto. Por su parte, el término latino *carmen*, de la misma raíz que *incantare*, y que en francés evolucionará hasta *charme* («hechizo»), se utiliza en la Antigüedad para designar una fórmula mágica, antes de pasar a significar canto o poema. Otras lenguas muestran una

⁵Se podría argumentar que aun siendo cierta la teoría que ve el nacimiento del canto como una práctica de tipo mágico la sociedad actual se ha alejado lo suficiente de este tipo de creencias como para cuestionar la influencia de estos orígenes en la canción actual. Sin embargo, como señalaremos más adelante, muchas de las costumbres que se mantienen hoy día derivan de supersticiones y presunciones de este tipo, aunque su causa resulte desconocida para la mayor parte de sus practicantes.

evolución léxica semejante y esto, además de dar credibilidad a la teoría del origen de la poesía a partir de la práctica musical, apunta hacia una fuente anterior común de tipo mágico.

Por su parte, Cecil M. Bowra, cuando intenta desentrañar la ascendencia del canto primitivo se ve obligado a reconocer que resulta imposible saber a ciencia cierta si los grupos humanos del Paleolítico tardío habían alcanzado el suficiente grado de especialización en el lenguaje para plasmar sus sentimientos mediante palabras. Sin embargo, a pesar del problema de la inexistencia de fuentes de primera mano que atestigüen los orígenes del lenguaje y por extensión del canto, deduce que, dada la estrecha relación entre la música y otras formas artísticas como la pintura o la danza, los fundamentos del canto debieron estar ligados a prácticas de tipo ritual⁶. Según Bowra, lo más probable es que los músicos primitivos comenzasen a componer simplemente aplicando a la melodía sonidos ininteligibles, siendo estos reemplazados posteriormente por palabras que ayudarán a la comprensión de la ceremonia conforme el significado original del rito se oscureciese, o a medida que el lenguaje fuese adquiriendo complejidad. Bowra extrae estas conclusiones estudiando las comunidades humanas contemporáneas que más semejanzas pudieran tener con las sociedades anteriores al Neolítico. A través de ese estudio, además de constatar la estrecha relación entre música y danza, Bowra subraya el pragmatismo de la canción, que surge siempre ligada a las circunstancias y necesidades particulares de la propia comunidad. Inmediatez, particularismo, y concentración en un

⁶La relación entre música y danza resulta tan estrecha que puede apreciarse incluso en la etimología de ambas palabras. Véase Combarieu (1972).

tema serán, pues, algunas de sus características primigenias.

Esto contribuye a explicar la importancia de la repetición en la música y, por tanto, en la canción. Si estas formas van a surgir como un intento de influir en el mundo de los espíritus, el hombre primitivo va a sentir la necesidad de asegurarse de que su mensaje sea bien recibido por esas entidades. No cabe posibilidad de error y de ahí que la reproducción sistemática del núcleo del mensaje haya pasado a formar parte estructural del género cantado. Estamos con toda probabilidad ante la causa de la aparición del estribillo:

The examples already quoted show that repetition, in one form or other, is common to primitive song. Indeed it is more than common; it is fundamental. The theme is thought to be of such importance that it's stressed by repetition in a way that might seem to us unnecessary, and this degree of stress is probably due to magical intentions. (Bowra, 1962, 77)

La explicación que busca un origen mágico en el nacimiento del arte primitivo se apoya en la creencia de que los pueblos primitivos basaban su interacción con el mundo sobrenatural en lo que normalmente se conoce como «magia empática», también conocida como «magia simpatética», «simpática» o «imitativa»⁷. El principio que rige

⁷Esta teoría no es considerada la única explicación posible para explicar los orígenes del arte primitivo. Desde nuestro punto de vista merece a pesar de esto ser tenida en consideración. En primer lugar porque ninguna teoría puede pretender dar una interpretación global del arte prehistórico, siendo a nuestro parecer mucho más verosímiles aquellos enfoques que abren la posibilidad a que diversas de las explicaciones propuestas hasta la fecha puedan complementarse para dar

este tipo de magia es que «lo semejante produce lo semejante»⁸. La aplicación de esta regla a la pintura o la danza resulta fácilmente comprensible: el mago primitivo mediante la representación en cuevas de una cacería o la ejecución de una danza de guerra buscaría ganarse el favor de los espíritus en la batalla o en la caza (Hauser, 1969,19-25). Sin embargo, este mismo proceso aplicado a la magia verbal y musical exige un cierto grado de abstracción al no existir una semejanza directa entre significante y significado intrínseco a los signos de ambos lenguajes. La relación se establece en estos casos a nivel simbólico y por asociación de ideas:

Le magicien se sert d'objets matériels et montre les choses. Le poète use de concepts qui sont les substituts des objets et procède par abstraction. Le musicien, lui aussi, est dans la nécessité de représenter l'invisible et de donner un corps à ce qui est purement moral; lui aussi, il emploie des images constituées par de délicates associations d'idées: images de caractère mixte, à la fois sensibles et abstraites, matérielles puisqu'elles agissent sur les sens, idéales puisqu'elles ne sont qu'un souffle qui passe. Le magicien est un poète qui construit des images avec des matériaux réels; le poète et le compositeur sont des magiciens qui construisent des images avec de matériaux spiritualisés. (Combarieu, 1972, 359)

Esta asociación resulta posible dada la estrecha relación existente entre

cuenta de este fenómeno. En segundo lugar, aunque las prácticas de tipo mágico no estuvieran detrás del origen de este tipo de manifestaciones artísticas, resulta obvio que las sociedades posteriores sí adoptaron estas creencias, como prueba por ejemplo la etimología, con lo que aún podríamos justificar un componente mágico entre las características del género cantado.

⁸Véase Combarieu (1972).

pensamiento, realidad y lenguaje. Podemos constatar esta relación ya en la Biblia, donde se resalta la capacidad creadora del Verbo. Encontramos la misma idea en las fuentes del pensamiento mágico. Los pueblos primitivos a menudo «ont supprimé l'abîme qu'il y a entre *dire et faire*, entre *parler et agir*. Ils ont attribué au verbe —traité musicalement, c'est-à-dire uni à des formules de chant magique— un pouvoir de création; ils ont cru que nommer certaines choses, c'était les réaliser» (Combarieu, 1972, 125) .

De esta manera, el hombre primitivo elimina la barrera entre la realidad y la palabra que la evoca. Esta identificación entre lenguaje y objeto, además de permitirnos entender el papel preponderante del lenguaje verbal en las prácticas de tipo mágico, sirve también para entender las razones por las que la magia otorga una fuerza especial a las fórmulas cantadas frente a otras modalidades orales o escritas:

La parole a été considérée comme un privilège presque divin. Or nous savons, d'autre part, que le chant n'est qu'une parole renforcée, plus vive et mieux organisée que le langage ordinaire. Par conséquent, si avec la parole, nous avons un commencement d'action sur les choses, avec le chant cette action deviendra plus décisive; et il ne faut pas s'étonner qu'elle ait été considérée comme souveraine.

Si un mot produit certains effets réels lorsqu'il est simplement prononcé, A FORTIORI il sera redoutable ou bienfaisant, s'il est chanté, organisé en formule modulée. (Combarieu, 1972, 129)

Al modular el discurso siguiendo procedimientos distintos a los que normalmente pone en juego la enunciación lingüística, la palabra cantada otorga un poder singular a la

encantación mágica (Seppilli, 1962, 158). Esto sucede porque en el lenguaje escrito o hablado, la presencia del emisor sufre un cierto grado de debilitamiento. Incluso en el habla oral, la lengua no deja de ser una abstracción que generalmente utiliza muy pocas de las posibilidades de la voz, dejándose de lado muchos de sus matices en aras de alcanzar una comunicación exitosa. El canto, como palabra fortalecida, intensificada, contribuye, sin embargo, a desalienar la palabra, le da vida. Como señala Paul Zumthor, en el habla la voz es sierva del lenguaje, mientras que mediante el canto, se ensalza su potencia y, por extensión, su mensaje. En consecuencia, la voz cantada resulta el instrumento por excelencia de la palabra mágica y de la profecía:

Dans l'usage ordinaire de la langue, le parlé (qu'ici je nommerai le dit, pour éviter toute ambiguïté) n'utilise qu'une faible partie des ressources de la voix; ni l'amplitude ni la richesse du timbre de celle-ci en sont linguistiquement pertinentes. Le rôle de l'organe vocal consiste à émettre des sons audibles conformément aux règles d'un système phonématique qui n'en procède pas, comme tel, d'exigences physiologiques, mais constitue une pure négativité, une non-substance. La voix reste en retrait, sur la réserve, dans le reniement de sa propre liberté. Mais voici que parfois elle éclate, secoue ces contraintes (quitte à en accepter d'autres, positives): alors s'élève le chant, épanouissant les capacités de la voix et, par la priorité qu'il accorde à celles-ci, désaliénant la parole.

Dit, le langage s'asservit la voix; chanté, il en exalte la puissance mais, par là même, se trouve magnifiée la parole. (Zumthor, 1983, 177)

Se puede trazar una línea cronológica que refleje esta importancia de la palabra viva desde la canción mágica primitiva hasta la actualidad. Así, por ejemplo, si en muchos

aspectos de la vida contemporánea se opone el rol de la educación al desempeñado antiguamente por la religión, resulta interesante subrayar la importancia de la palabra oral en la enseñanza. La fuerte presencia que la lengua oral sigue teniendo en diferentes actos sociales, como el testimonio judicial o la visita médica, no solo muestra que la relación entre lenguaje y realidad sigue vigente en las sociedades modernas, sino que, además, podemos hallar aún reminiscencias del antiguo poder reservado a la palabra viva en actos sociales más o menos ritualizados (Zumthor, 1979, 514-524).

A lo largo de esta evolución el canto va a sufrir numerosas transformaciones. Como hemos señalado anteriormente, es probable que en su origen los sonidos aplicados a las melodías de la plegaria mágica no obedeciesen a ningún código verbal, o más propiamente, no perteneciesen a un sistema dedicado a la comunicación humana. La audiencia primera del cantor primitivo son los espíritus que habitan el mundo circundante por lo que la comunicación se rige por sus propias normas y no necesita ser decodificable por otros receptores. Esta característica, aunque alterada, puede apreciarse incluso en nuestros días en los que, a pesar de las transformaciones de la sociedad y del ser humano y su relación con el mundo, una canción puede seguir cumpliendo una función dentro de un grupo social aunque no se entienda o no se recuerde la letra de la misma, que puede ser modificada sin ulteriores consecuencias. La propia canción puede aún mostrar secuencias fónicas sin sentido verbal, probable huella de este origen encantatorio:

Song begins with some sort of a tune, and to adapt real words to it is a separate and subsequent task which calls for considerable dexterity. A mere tune, if hummed, can still satisfy its performers, who feel that it expresses something quite adequately, and do not demand words to make it more explicit. In our own world the tune is usually regarded as

more important than the words, which need not be remembered correctly and, when forgotten, can be replaced by meaningless sounds. We might expect song to begin with such sounds, and that it did so is confirmed by the practice of more than one primitive people. (Bowra, 1962, 57)

Posteriormente el lenguaje verbal iría ganando importancia dentro del género cantado. Conforme las sociedades prehistóricas fueran desarrollándose y el sentido de los ritos primitivos se viera oscurecido por los cambios y el alejamiento de las circunstancias primeras de su reproducción, el sustrato cultural se vería enriquecido por una mitología propia. Música, literatura y creencias mágicas evolucionan así de forma paralela. Los espíritus inherentes a cada planta, animal, o cosa serán sustituidos por dioses con una mitología y biografía particulares. El poeta-artista, que ya cuenta con un material mitológico y cultural propio, que desconoce el sentido de los antiguos ritos, y que está más alejado de las creencias mágicas, seguirá la tradición en algunos aspectos e innovará en otros:

Lorsque l'incantation, évoluant comme tous les autres genres, passe du domaine populaire dans celui de l'art et de la «littérature», et lorsque les cultes religieux ont succédé aux rites magiques, le poète lyrique adopte une méthode de composition qui paraît très simple: il greffe sur des formules traditionnelles de magie les brillantes amplifications de sa rhétorique. (Combarieu, 1972, 324)

De esta forma, el vate de la antigüedad recurre para la composición de sus textos a fórmulas que tienen su origen en la función conjuratoria de las formas cantadas. Por ello,

el oído atento aún será capaz de percibir en los nuevos cánticos —que se han cargado de un material cultural que refleja el paso de lo útil a lo agradable— el eco lejano de su fuente mágica, cuyas aguas subterráneas seguirán conformando el texto cantado, aunque los nuevos rapsodas no sean conscientes ni compartan esa primera finalidad encantatoria. Así, elementos que van a mantenerse en la canción como la importancia de la repetición o del estribillo y la presencia de frases sin sentido gramatical se pueden conectar con ese sentido mágico no literario primitivo. Tal y como afirma Combarieu, el poeta:

Peu à peu, au lieu de varier des interjections, il développera des idées, il exposera des faits. Toutes ces onomatopées qui suffisaient au primitif s'évanouiront comme insuffisantes pour un esprit cultivé; il n'en restera que la formule-type (*He Hotoru!* - *He Shakuru!*...), qui sera comme la marque distinctive et le caractère traditionnel d'un genre transformé: ce sera le refrain, gardant son air mystérieux d'autant plus bizarre qu'il est une survivance de vieux usages en pleine civilisation moderne. Dans le refrain reparaitra et se condensera l'incantation primitive. (Combarieu, 1972, 321)

Así, el paso de un destinatario único, al que se pretende convencer o someter a la propia voluntad, a un público formado por miembros de la comunidad, al que se pretende deleitar, introducirá paulatinamente transformaciones en el género cantado, sin que por ello podamos dejar de apreciar la conexión existente entre ambos métodos de creación:

Entre le magicien primitif et le poète lyrique, il y a une étroite connexité, avec les différences que produit une lente évolution: l'un et l'autre chantent, mais l'un s'adresse à *un* Esprit, à lui seul; l'autre s'adresse à un public. Le premier n'as pas besoin d'être compris par les autres hommes; la tendance du second est de transformer en idées claires et distinctes,

de traduire avec la netteté analytique du langage commun, d'orner enfin ce qui, pour le magicien, était un rituel spécial étranger à toute pensée d'agrément. Pour lui, l'inintelligibilité rituelle de l'incantation se réduit au refrain. (Combarieu, 1972, 327)

De esta forma, la teoría que vincula el surgimiento de las formas cantadas con prácticas de tipo mágico contribuye, por un lado, a comprender mejor las raíces musicales de la poesía y, por otro, a explicar los orígenes de algunas de las principales características estilísticas y estructurales de la canción.

2. LA CANCIÓN EN LA HISTORIA: DESARROLLO Y PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS

Las creencias mágicas de los pueblos primitivos van a evolucionar ganando en complejidad, enriqueciéndose con material mitológico y constituyéndose en religiones. Al mismo tiempo, las circunstancias de emisión y el público al que se dirige el texto cantado van a transformarse. Observamos así el paso de un destinatario único, el espíritu, del cual se espera obtener algo, a un destinatario múltiple, reunido en el contexto de un determinado acto social (trabajo, celebración, culto). El canto mágico irá, por tanto, perdiendo vigencia, siendo reemplazado por formas de canto litúrgico o profano, aunque dentro de las mismas puedan apreciarse los patrones de composición que regían las composiciones primitivas.

2.1. TESTIGO PARCIAL: EL VALOR INFORMATIVO DE LA CANCIÓN

Así, podemos percibir cómo dentro de las formas cantadas van introduciéndose nuevas características que van a modificar esta práctica artística, contribuyendo a darle la configuración con la que la conocemos hoy. Uno de esos elementos, que empieza a destacarse durante la Edad Media y que resultará de vital importancia para entender el desarrollo de la canción como género, será su valor como vehículo de transmisión de la historia:

Históricamente, las canciones no sólo son documentos vivos, sinceros y palpitantes, de hechos ocurridos, sino que reflejan los estados de buena o mala vecindad entre diversas regiones. Podríamos decir, por ejemplo, que cancionísticamente, el Urgel catalán, el Mediodía francés y el Piamonte italiano fueron una sola cepa. Por otra parte la canción revela, mejor a veces que muchos documentos, los estados de injusticia, la situación social en un momento dado, la ideología de los pueblos, su grado de espiritualidad o de materialismo. Llevan las canciones el sello de la psicología de cada país, de cada raza. (Sau, 1972,13)

Podemos, por tanto, acudir a las canciones para rastrear, por un lado, los acontecimientos históricos acaecidos en un territorio y época determinados, pero también para tratar de comprender el posicionamiento de la población con respecto a los acontecimientos en ella narrados. En ese sentido, en la literatura hispánica podemos citar la tarea de divulgación que ejercían los juglares, que mediante sus espectáculos itinerantes informaban de los sucesos y noticias que acontecían en los territorios vecinos. Esta labor se ha comparado, con salvedades, a la función ejercida posteriormente por la prensa y el

periodismo⁹. Esta función informativa conlleva otra característica habitual en las canciones: su actualidad. El contenido de las mismas hará alusión a acontecimientos recientes lo que, a su vez, tendrá consecuencias formales de gran relevancia para la configuración del género. En ese sentido Martín de Riquer, hablando del género trovadoresco del sirventés señala:

En primer lugar, el sirventés, sobre todo el personal y político, es una pieza de candente actualidad, que corre el peligro de perder eficacia si no surge inmediatamente después del acontecimiento que comenta, y es evidente que crear un estrofismo y componer una melodía nueva suponía un trabajo que nos consta que fue lento y largo. Por otra parte, el sirventés pretende una muy extensa vulgarización y llegar a gran número de auditores y hasta ser aprendido por ellos: si utiliza una estructura métrica y una melodía ya conocidas, tiene el camino muy allanado para lograr esta difusión. (Riquer, 1992, 54)

De la cita se desprende que la inmediatez que a menudo requiere la canción explica el predominio de composiciones musicales sencillas o incluso el uso directo de estructuras melódicas preexistentes y conocidas por parte de la población. Estamos ante lo que Stéphane Hirschi (2008, 104) denomina «sistema de timbres» o de «intercambiabilidad» que consiste en que la letra de las canciones eran intercambiables infinitamente sobre un número limitado de melodías. Este procedimiento resulta fundamental para la difusión de

⁹ Esta relación queda a veces de manifiesto en la propia terminología empleada para referirse a los distintos tipos de intérprete. Así, en alemán surge el término *avisensänger* («cantante de noticias»), para aludir al artista que trataba sobre temas de la época, distinguiéndolo así de otro tipo de cantantes.

canciones anónimas y aquellas que van pasando a formar parte de la tradición popular, que circulan de una cultura a otra a través de tonadas celebérrimas. Como se puede apreciar, en este momento la noción de obra original es ajena al funcionamiento del género y se supedita a la urgencia con la que las canciones son requeridas. Esta técnica compositiva será la principal hasta el final de la Edad Moderna, extendiéndose aun después.

No debemos caer en el error de considerar que esta labor de difusión va a ser siempre llevada a cabo desde un punto de vista neutro. Tal y como afirmaba Sau, las canciones son un reflejo de la historia, pero, además, en ellas se manifiestan el pensamiento y el sentir de los grupos humanos envueltos en su proceso de emisión y de recepción. Esto conlleva, por tanto, un cierto grado de subjetividad que a menudo va a manifestarse a través del posicionamiento que los textos revelan respecto a la materia narrada en el seno de los mismos. En las letras cantadas por los juglares se puede apreciar en ocasiones un sentimiento de disgusto frente a determinadas actitudes de los grupos que ostentan el poder, así como sus preferencias entre diversas facciones y campos enfrentados dentro de estos grupos. Así, se pueden ya apreciar en estas composiciones elementos de crítica y burla que siglos más tarde estarán muy presentes en las canciones de tipo revolucionario y comprometido. Menéndez Pidal señala cómo, de esta forma:

Los juglares fomentaban la costumbre, muy arraigada en la Edad Media, de difamar por medio de canciones, costumbre que en España fue muy general, a juzgar por las muchas leyes en que se establecen penas contra los que componían estas «cantigas malas» o de escarnio. (Menéndez-Pidal, 1957, 161)

Nótese que el estudioso recoge tanto la intencionalidad crítica de las composiciones

como la persecución a la que a menudo fueron sometidas. Menéndez Pidal también señala que «el juglar ganaba su mayor estima con los señores en cuanto era órgano de publicidad e influía en la opinión» (1957, 56). De esta forma, se pone de manifiesto el carácter proselitista de la canción y cómo, ya desde una época muy temprana, el poder va a ser hasta un cierto grado consciente de las posibilidades de la misma como instrumento de manipulación social a través de su influencia en la opinión pública.

2.2. DE BOCA EN BOCA: IMPLICACIONES DE LA TRANSMISIÓN ORAL DE LAS CANCIONES

Otro elemento importante que debemos tomar en consideración a la hora de estudiar el género cantado va a ser su forma de difusión. Si durante mucho tiempo la forma esencial de difusión de la literatura va a ser la transmisión oral, esto resulta aun más cierto en el caso de formas y exponentes de la cultura popular, que es nuestro objeto de estudio. Determinados elementos formales destinados a facilitar el aprendizaje de los textos por parte de un juglar y de un público a menudo iletrado van a ir configurando esta categoría artística. En ese sentido, las repeticiones tanto en la forma como en el contenido, responden sin duda a esta necesidad de memorizar el texto sin necesidad de acudir a un soporte escrito.

En *Popular culture in early modern Europe*, Burke (1994) recogerá algunos de los recursos usados en la música popular para su transmisión. A través de su trabajo se puede apreciar la frecuencia con que aparecen rasgos formulaicos como epítetos asociados a un sustantivo o un nombre propio, enunciados verbales introductorios, frases de apertura que

sitúan la historia en un tiempo y lugar determinados o frases y motivos de cierre. La fórmula destaca por su recurrencia, pero no ha de buscarse bajo la forma de una repetición exacta ya que, paradójicamente, permite la creación de infinitos enunciados que siguen una misma estructura. Así, el uso de patrones compositivos no es únicamente un recurso destinado a facilitar la memorización del texto, al contrario, puede constituirse en espacio de improvisación creativa.

Desde esta perspectiva, la fórmula puede ser entendida como un tiempo muerto, una especie de pausa en el espectáculo donde el intérprete puede pensar en lo que vendrá después. El modelo artístico en el que se mueve el intérprete, formado por la melodía, las repeticiones y las estructuras recurrentes, facilita la improvisación en caso de necesidad, ya sea por problemas de memoria o para adaptarse a las circunstancias espacio-temporales y del público. Así, pueden producirse infinidad de casos distintos en los que el cantante re-introduce la fórmula para tener tiempo de recordar el fragmento siguiente, intercala elementos nuevos que consigue hacer encajar en el texto asimilándolos a giros ya conocidos por él o por el público, mezcla canciones distintas, acorta textos que no captan la atención de la audiencia, repite fragmentos que gozan de especial popularidad..., posibilidades todas ellas en las cuales el intérprete a menudo no es consciente de hasta dónde está recordando el texto original o rellenando de un modo creativo los huecos existentes en su recuerdo. Se trata, por tanto, de un espacio a medio camino entre el uso de la memoria y la invención, una improvisación estereotipada que recurre a fórmulas cuyo éxito viene avalado por la tradición.

El resultado de esta infinidad de posibilidades combinatorias es la existencia de un

gran número de versiones de la misma canción. Según Burke esto tendrá dos consecuencias: la primera es que la melodía de una canción es la suma de sus variantes. No se puede hablar, por tanto, de una versión correcta y otra equivocada, ya que cada puesta en escena es una variación, sin que se pueda establecer una jerarquía de aceptabilidad entre las diferentes escenificaciones. La segunda sería el hecho de que muchas canciones distintas son, en realidad la misma, o, más precisamente, que hay motivos, frases y temas que viajan de canción en canción¹⁰. Esta multiplicidad de versiones favorecidas por la transmisión oral y por el anonimato lleva a muchos estudiosos a afirmar que estamos ante un tipo de creación colectiva, patrimonio del pueblo. De esta forma, en relación a la cuestión, Sau afirma que «no hay pues un autor determinado, sino que el pueblo todo, globalmente, es autor; algo así como un subconsciente colectivo estimulado por unas necesidades de orden práctico» (1972, 235).

Esta idea merece ser matizada, ya que como señala Burke:

The individual may invent, but in an oral culture, as Cecile Sharp emphasised, «the community selects». If an individual produces innovations or variations which the community likes, they will be imitated and so pass into the common stock of tradition. If his innovations do not meet with approval, they will perish with him, or even before. Thus successive audiences exercise a «preventive censorship» and decide whether a given song or story will survive, and in what form it will survive. It is in this sense (apart from their encouragement during the performance) that the people participate in the creation and

¹⁰Todo esto se debe relacionar también con el «sistema de timbres» o de «intercambiabilidad» expuesto anteriormente.

transformation of popular culture, just as they participate in the creation and transformation of their native language.

In short, the traditional performer was no mere mouthpiece for tradition, but he was not free to invent whatever he liked. He was neither «performer» nor «composer» in the modern sense of those terms. He produced his own variations, but within a traditional framework. (Burke, 1994, 115)

De este modo, señala Burke, en la literatura oral opera con fuerza la memoria selectiva. Los procedimientos estilísticos que no se granjean el favor del público no son reproducidos y, por tanto, no son incorporados a la tradición. El estilo elíptico de las canciones populares tiene que entenderse en este sentido como lo contrario a la creación colectiva: la progresiva desaparición de lo que no interesa.

2.3. LA APARICIÓN DEL LIBRO IMPRESO Y LA DECADENCIA DE LAS FORMAS CANTADAS

La mayor parte de los estudiosos coincide en afirmar que el cultivo de formas cantadas va a entrar en decadencia en la Edad Moderna a partir del Renacimiento. Este menoscabo de la palabra cantada se debe a una coyuntura de acontecimientos de diversa índole que, en última instancia, tendrán por consecuencia el paso a un segundo plano de la dimensión oral de la literatura.

En primer lugar, tenemos que destacar la progresiva autonomía del escritor frente al público y las circunstancias que rodean al contexto de emisión de la obra literaria.

Como ya hemos señalado en este trabajo, las formas cantadas van a reproducirse en el seno de las sociedades en situaciones determinadas: cultos religiosos, trabajo, celebraciones y festejos... De esta forma, el canto va a aparecer casi siempre ligado una función práctica concreta y se va a llevar a cabo en un espacio público. A partir de la poesía de Petrarca, hacia finales del Medievo, empezamos a constatar un pequeño giro en la naturaleza de las circunstancias que condicionan la creación poética. Como señala Matvejevitch, en aquel momento:

Le poète et ses préoccupations intimes passent ainsi au centre de l'intérêt, le *privé* prends le pas sur le *collectif*: nous assistons à une véritable promotion du *subjectif* et de l'*individuel*. La renaissance des lettres et de la culture européennes est en pleine gestation. (Matvejevitch, 1971, 25)

Las circunstancias en torno a las cuales se reunía el público de la obra literaria van a perder importancia como impulso motor de la producción poética. Esto se deberá en parte a la labor de mecenazgo ejercida por la aristocracia conforme las letras se desarrollan en Europa. A pesar de que esta protección por parte de la nobleza implicará a menudo que el poeta tenga que crear obras por encargo y, por tanto, su producción sigue condicionada en cierto modo por factores externos, se puede apreciar la libertad que va adquiriendo el poeta creando así nuevos espacios íntimos en su poesía.

La emancipación del autor con respecto a las condiciones en las que se reproduce la obra literaria va a verse favorecida por el nacimiento y desarrollo de la imprenta. Con la aparición del libro impreso el poeta ya no estará sujeto a las circunstancias que reunían

hasta entonces a su público. De esta forma, el auge de la imprenta va a favorecer la progresiva pérdida del efecto aglutinador que los factores y condicionantes externos habían ejercido hasta entonces con respecto al autor y el consumidor de la poesía. Estamos ante el surgimiento de un nuevo paradigma literario.

La primera consecuencia que, en relación a este trabajo, cabe destacar del surgimiento de este nuevo arquetipo literario será la paulatina separación de la música y la poesía. Si, como habíamos señalado, la segunda nace vinculada a la primera, y durante mucho tiempo sigue ligada a ella por la transmisión oral y el contexto de emisión propio del espectáculo público, la difusión del libro impreso va a favorecer, por un lado, el desarrollo del lector solitario e independiente y, por otro, el progresivo abandono por parte de los poetas de ciertas técnicas de composición que hasta entonces habían sido compartidas por la lírica escrita y la cantada.

Al mismo tiempo que la poesía despliega sus alas para volar de manera independiente a la música, esta última va ganando en complejidad con la eclosión y desarrollo de la música polifónica y, aunque no podamos afirmar que el componente literario será dejado de lado por la música, sí que se puede constatar en las formas cantadas un alejamiento progresivo de las influencias populares conforme nos adentramos en la tradición de la música clásica europea. Así, como señala Stéphane Hirschi, al hablar de la canción como género:

Elle a connu une longue éclipse à partir de la Renaissance, sous les coups conjoints de deux phénomènes: d'une part l'essor de la musique polyphonique après Guillaume de Machaut a peu à peu entraîne un développement d'un équilibre avec des paroles directement intelligibles telles que les appelle le genre chanson, et cette branche du chant a fleuri jusque

dans l'émergence de l'opéra, venu d'Italie en France avec Lulli; d'autre part, sans doute en parallèle avec la diffusion de l'imprimerie, la poésie a pu se développer elle aussi pour elle-même sur des supports papier qui ne requéraient plus l'appui mémoriel des lignes mélodiques pour la conserver. (Hirschi, 2008, 103)

Tal y como se observa a partir de la cita, estamos en el momento en el que la canción adquiere el estatus de pariente bastardo respecto a su familia artística. Música y lírica habían constituido hasta entonces un enlace dichoso. Pero los tiempos cambian y para adaptarse a los nuevos paradigmas ambas disciplinas deben distanciarse, dejando huérfana a la canción, sin que nadie luche por su custodia.

2.4. CULTURA LETRADA Y CULTURA POPULAR: LAS DOS ORILLAS DE UN NUEVO ARQUETIPO CULTURAL

Estamos, por tanto, en un momento de bifurcación no solo de géneros artísticos — música, poesía y canción— sino también y, sobre todo, de tradiciones y paradigmas culturales. En efecto, a lo largo de la Edad Moderna se va produciendo una paulatina separación entre formas cultas y formas populares¹¹.

¹¹La expresión «cultura popular» resulta a menudo confusa pues los términos que la componen tienen un significado equívoco. Señalemos aquí que en este trabajo la palabra «cultura» es entendida en su acepción más amplia, es decir que abarca no solo al conjunto de las grandes manifestaciones artísticas de una sociedad sino también otros aspectos de la misma (las costumbres, el folclore, los ritos, valores y principios comunes, entre otros). Por su parte el término «popular» será utilizado principalmente para definir las creaciones y actitudes propias

Peter Burke distingue dos tradiciones culturales que obedecen no tanto a la clase social como a las formas de transmisión. La primera se trasmite en instituciones cerradas mientras que la segunda se trasmite de manera informal y es accesible a todos. De esta forma, la principal diferencia sería que, mientras la mayoría de la población solo tiene acceso a un tipo de cultura, el segundo grupo tiene acceso a ambas, siendo la cultura popular una segunda cultura asociada a lo lúdico. Si prestamos atención se puede observar cómo al principio de la Edad Moderna la cultura popular formaba parte de la cultura de todos los grupos sociales, constituyendo una segunda cultura para las clases altas. Conforme avanza el periodo esto cambia, las clases altas van a rechazar paulatinamente la cultura popular hasta separarse de ella por completo. El uso de lenguas distintas, o la burla sobre las costumbres populares muestran cómo este repudio se produce no solo frente a ciertas manifestaciones culturales, sino también hacia la propia visión del mundo de la comunidad en que se reproducen. La evolución resulta curiosa ya que al principio del periodo la cultura popular es denostada por las clases altas, pero conocida y compartida. Progresivamente las formas populares van a ir desapareciendo de la escena artística en la que se mueve la alta cultura. Sin embargo, tal y como señala Burke aludiendo específicamente al ejemplo español, este rechazo no conllevará la extinción de

de los grupos humanos que conforman la base de la sociedad por oposición a aquellos que se encuentran en los estratos más altos. El concepto «cultura popular» se define así por su oposición a una «cultura dominante». (Somos conscientes de la simplificación de esta exposición, que deja fuera por ejemplo la convivencia de una vertiente popular y otra elitista en el seno de la personalidad de un mismo individuo. Para profundizar en la cuestión consúltese la bibliografía final y este mismo trabajo capítulo II, apartado 2.1. y capítulo IV, apartados 1. y 1.1

las formas populares:

It must not be thought that mystery plays, street ballads, and bull-fights (which were also denounced by Jovellanos) disappeared from Spain at the end of the eighteenth century; there is plenty of evidence to the contrary. In Spain, as elsewhere, the reformers actually achieved very much less than they wanted. They may also be said to have achieved more than they wanted, in the sense that the reform movement had important consequences which they did not intend or even expect. The most obvious of these consequences was the widening of the split between the great and little traditions. The reformers did not want to create a separate purified culture of their own; they wanted to reach the people, to carry everyone with them. In practice, things worked out differently. The reforms affected the educated minority more quickly and more thoroughly than they affected other people and so cut the minority off more and more sharply from popular traditions. (Burke, 1972, 242)

Así, conviene matizar ahora las afirmaciones realizadas en el apartado anterior, pues cuando aludimos a un decaimiento de la canción como género no nos estamos refiriendo a una desaparición del mismo. La transformación cultural que va a suponer la aparición del libro impreso tendrá un calado distinto entre los diferentes grupos sociales, afectando mucho más rápidamente a las clases altas, mientras que la clase baja va a permanecer mucho más tiempo ligada a los modelos del paradigma oral anterior. Por un lado, el pueblo seguirá cantando y, por otro, las clases altas pasarán a basar su instrucción en la lectura y esta divergencia cultural tendrá así una doble consecuencia para el género cantado.

En primer lugar la canción va a permanecer mucho más tiempo bajo el influjo de la

tradición cultural anterior a la aparición de la imprenta. Como hemos señalado anteriormente, en este género se manifiestan toda una serie de rasgos formales (repetición, uso de fórmulas, sencillez, rima, etc.) que se derivan de su relación con la música y de las circunstancias que circundaban la escenificación del canto. La poesía va a compartir estas características durante mucho tiempo, pero cuando deja de depender de la música o de la transmisión oral para su difusión comienza también a transformarse y a desarrollar nuevas técnicas compositivas. La canción, por su parte, unida siempre a la música, relegada a un segundo plano tras el cambio de paradigma cultural, va a continuar nutriéndose de estos patrones durante mucho más tiempo de manera que algunos de ellos pasarán a ser considerados consustanciales al género.

Al mismo tiempo, el continuo aumento de la brecha entre la alta cultura y la cultura popular, en conjunción con el también creciente rechazo de la primera hacia la segunda, va a acarrear una consideración negativa de determinados rasgos formales que se percibirán como vulgares e impropios de formas de arte superior. Como tendremos ocasión de desarrollar más adelante, estos prejuicios influirán en el juicio que, sobre la canción —considerada aún hoy una forma artística de segunda clase—, realizará posteriormente la crítica literaria.

2.5. VOCES MANCHADAS DE TINTA: INFLUENCIAS DE LA ESCRITURA EN LA CANCIÓN

Sería un error considerar que las formas de entretenimiento populares van a permanecer impermeables al enorme influjo que, sobre la cultura en general, supuso la

aparición del libro. Si bien es cierto que el mayor grado de analfabetismo de las clases bajas y el repudio a sus formas de expresión por parte de las clases altas contribuirán a preservar inalterados algunos rasgos de la cultura popular, podemos apreciar en otros aspectos los efectos del cambio de paradigma.

La mayor accesibilidad del libro, tanto a nivel económico, como geográfico y lingüístico, que se deriva de la aparición de la imprenta de tipos móviles, va a impulsar también, aunque de forma más lenta, la alfabetización de las clases más desfavorecidas. Así, el nuevo modelo de cultura va a introducir modificaciones también en las manifestaciones culturales de estos grupos.

2.5.1. TRANSFUSIÓN TEMÁTICA: NUEVAS INQUIETUDES EN EL CANTO

Así, por un lado, la propagación de las ideas que permite el libro impreso va a facilitar la introducción de nuevos temas en los géneros populares. De este modo, durante este periodo se puede apreciar cómo los miedos y esperanzas que tradicionalmente se habían manifestado en términos religiosos van a experimentar la progresiva necesidad de exteriorizarse mediante nuevos cauces de expresión, formas que progresivamente se teñirán de tintes políticos. En esta época parece que se puede apreciar una paulatina toma de conciencia política por parte de las clases populares. A esta toma de conciencia contribuirá de forma decisiva la aparición de los primeros periódicos que difunden los

logros de la clase popular en los diversos territorios y países¹².

Esta nueva orientación de las formas de expresión populares no va a pasar desapercibida por políticos, escritores e ilustrados de las clases altas. Así, por ejemplo, Burke recoge la declaración de Andrew Fletcher of Saltoun quien a finales del siglo XVIII afirmaba «I knew a very wise man, that believed that if a man were permitted to make all the ballads, he need not care who should make the laws of a nation» (1972, 72), lo que refleja el poder de las canciones para condicionar la opinión pública de la época. En el mismo sentido, más adelante Burke pone el ejemplo de un lector de *The London Magazine* que en 1769 escribía al diario preguntándose por qué:

no administration in this country for their own good, or no worthy magistrates for the public good, have been at pains to have ballads of a proper tendency circulated among the people. I am sure money could not be better employed, and I am certain that no placement, or pensioners, can be of so much service as a set of well chosen ballad singers might be. (1972, 72)

Estamos pues ante las primeras reflexiones sobre la potencialidad de las canciones para llevar a cabo una labor de propaganda política. Podemos ver en esta corriente la continuación de la tendencia de algunos textos cantados medievales a ejercer alguna forma de lamento o crítica de la clase superior. Sin embargo, en concordancia con los cambios operados en la sociedad, se puede apreciar un cambio de matiz importante, pues

¹²Conviene recordar ahora la comparación entre prensa y cancionero evocada con anterioridad.

si en los textos medievales se puede entrever una queja o escarnio sobre la nobleza y el clero dominantes, la intención no es la de alterar el *statu quo*, mientras que en este momento sí se injiere un componente de protesta y de rechazo. Aparece, por tanto, una voluntad de transformación social que va ganando espacio en la canción popular y que se desarrollará enormemente a partir del siglo XIX.

2.5.2. TRANSFORMACIONES FORMALES Y ESTÉTICAS: LA ESCRITURA Y LA FIRMA

Pero esta influencia de las nuevas formas de divulgación de la cultura no se dejará ver únicamente a nivel del contenido. También la forma va a ir progresivamente viéndose influenciada por la aparición del libro en un proceso que podríamos tildar de «literalización» de la palabra oral. Así, a partir de esta época el texto impreso será también explotado por los artistas ambulantes para sus espectáculos, e incluso hay quien relaciona la difusión de la escritura con una progresiva pérdida de la capacidad de improvisación por parte de los intérpretes¹³. De esta manera, la representación tiende cada vez más a la repetición y no a la re-creación a la que hacíamos alusión al hablar de las formas de transmisión de los textos cantados y de la multiplicación de variantes que conllevaba.

Al mismo tiempo, y de forma paralela al desarrollo de los métodos de impresión y del incremento de la independencia del escritor con respecto a las circunstancias externas, empieza a ganar importancia la noción de autor, relegada a un segundo plano por la

¹³ Esto explica quizás el progresivo abandono de este tipo de espectáculo a los ciegos.

literatura medieval. La difusión impresa de la literatura acaba con la multiplicidad de variantes anterior. Existe una versión correcta de la obra de la que se deja constancia mediante la firma. Aunque con posterioridad a otros géneros, también un género esencialmente oral como la canción se verá afectado por este cambio.

Stéphane Hirschi (2008) da cuenta de la existencia, en la Francia del siglo XVIII, de sociedades cantantes o *caveau*, articuladas en torno a la celebración y al canto, y cómo algunas de las canciones interpretadas en dichas agrupaciones adquirirían luego popularidad entre las clases populares a partir de copias que circulaban impresas. De este modo, el desarrollo de la imprenta, que va a permitir la independencia de la poesía con respecto a la música, va a favorecer, paradójicamente, la difusión de estas canciones de circunstancia entre un público distinto al de su destinatario original. Esto va a provocar que poco a poco el aspecto estético vaya cobrando importancia:

Une propagation de telles œuvres, n'ayant initialement d'autre fonction que celle de conserver la trace d'une mondanité et d'un esprit en acte, amène peu à peu un genre a valoriser sa production et a envisager des créations susceptibles de mériter, d'un point de vue esthétique, leur conservation. La signature, d'abord trace, peut alors se lester d'une potentielle valeur artistique. (2008, 110)

La canción adquiere un estatus literario, algunos aspectos propios de la creación oral predominantes hasta entonces van a ir dejando paso a la búsqueda de «un objeto acabado que represente una realidad social abierta y comprensible independientemente de la circunstancia de su creación» (Hirschi, 2008, 111). Esta dignificación literaria será decisiva para que los compositores tomen conciencia de la necesidad de reclamar,

mediante la firma, la autoría de los textos pertenecientes a un género que, hasta entonces, había circulado libremente según el principio compositivo de la intercambiabilidad de textos y melodías.

3. HACIA EL CANTO CONTEMPORÁNEO: ORIGINALIDAD, ESPECTÁCULO Y CINTAS DE MÚSICA

Paralelamente, durante la Edad Moderna se ha ido desarrollando el concepto de espectáculo. Los cambios sociales y económicos en esta época propician un desplazamiento progresivo de unas formas de entretenimiento espontáneas, participativas y desorganizadas, a otras formas organizadas formalmente y comercializadas. La aparición de las sociedades de autor y de espacios dedicados a la canción propiciará que esta se vuelva un arte a tiempo completo.

De esta forma, podemos observar cómo diferentes fenómenos, tales como la creciente valoración artística de las canciones, el cambio de escenario y, por consiguiente, de relaciones entre los implicados —con un fuerte desarrollo de la imagen—, el uso del canto para vehicular una ideología y su potencial como medio de control ideológico propician que la canción se abra en su dimensión social, y esto a su vez provoca que la atención empiece a focalizarse en el intérprete y su actitud. En ese sentido, el siglo XIX será capital para el desarrollo de la canción como arte, en parte gracias a la valorización del ego creador y el desarrollo de la economía y la industria del espectáculo. En las escenas de los café-concierto el sistema de intercambiabilidad cede poco a poco a la búsqueda de la novedad. La canción deja de ser un elemento más del rito *convivial* de la

celebración para pasar a vehicular una visión del mundo personal, lo que propiciará, por otro lado, su paso a la primera línea de la lucha política.

En el siglo XIX se produce también el hallazgo más revolucionario hasta la fecha para la difusión de las formas artísticas musicales. Concretamente, el desarrollo de la ciencia va a permitir que desde finales del siglo XIX el sonido pueda ser primero registrado y luego reproducido. Esto supondrá una transformación sin precedentes para la canción. Si antes de la existencia de medios de grabación de sonido la canción formaba parte de un espectáculo efímero al cual, tras la representación, solo se podía acudir mediante una eventual huella escrita, la aparición de los medios de grabación de sonido va a permitir restituir el ritmo y la oralidad —diferida— a la difusión de unas canciones que habían pasado, cada vez más, a ser difundidas a partir de copias impresas. La fugacidad que caracterizaba al género se transforma en «fugacité contrôlée» (Hirschi, 2008). Por primera vez el público tendrá la oportunidad de escuchar las canciones fuera de su contexto habitual de emisión y gozará también de la posibilidad de reproducirlas a voluntad. El desarrollo de los medios audiovisuales impulsará definitivamente la industria de la música y del espectáculo, la canción popular se convierte en un negocio que mueve grandes cantidades de dinero. Entramos en el siglo XX que se caracterizará por la aparición y el desarrollo de los medios de comunicación de masas y por el auge de la industria cultural.

4. SÍNTESIS Y PERSPECTIVA: EN BUSCA DE UN CANTO NUEVO

A través de estas páginas hemos trazado un breve panorama de la evolución histórica de la canción subrayando aquellos elementos que cobrarán especial relevancia en el momento de abordar el estudio de las canciones escritas por Mario Benedetti dentro del movimiento conocido normalmente como «canción de autor» o «canción protesta». De esta forma, consideramos importante destacar la vinculación primitiva del canto con prácticas de tipo mágico, ya que las características resultantes volverán a cobrar importancia dentro del movimiento de la canción protesta en relación a su afán por transformar el mundo. De igual forma, el valor testimonial del que la canción ha hecho gala en determinadas épocas recupera validez en contextos históricos donde la autoridad ejerce un férreo dominio sobre la difusión de la información. Esta forma artística, caracterizada por su difusión oral y por poder ser reproducida sin dejar una huella física, resulta más difícil de controlar que otras manifestaciones culturales y, de esta forma, su labor de difusión puede constituir una forma de contrainformación a las ideologías promovidas desde el poder. Al mismo tiempo hemos puesto de relieve los aspectos formales que caracterizan al género y que son producto de sus fundamentos orales y populares subrayando cómo este linaje ha condicionado su recepción crítica en base a valoraciones que no tienen en cuenta sus particularidades artísticas, así como los elementos que la canción asimila de otras tradiciones culturales. Teniendo todos estos elementos en cuenta, es el momento de ver cómo afloran en el contexto histórico y cultural en el que nace la canción protesta.

CAPÍTULO II. LA NUEVA CANCIÓN. HÁBITAT, RASGOS Y PRINCIPALES ESPECIES

Mario Benedetti inicia su incursión en el universo de la canción a finales de los años sesenta. Durante dos décadas va a colaborar activamente con diversos músicos en varios proyectos¹⁴. Esta etapa coincide con el momento de apogeo y posterior ocaso de un nuevo tipo de canción que surge, en diversos países como una alternativa que respondiese a cuestiones profundas del ser humano frente a la canción convencional, comercial y de consumo.

Los diferentes autores que se han aproximado al estudio de este movimiento artístico suelen destacar que se trata de un fenómeno complejo y difícil de definir ya que resulta complicado establecer los límites temporales, geográficos e idiomáticos del mismo e integra artistas que muestran una gran variedad de tendencias ideológicas y estilísticas. Para intentar comprender mejor esta tendencia presentaremos en las siguientes páginas el contexto histórico y político en el que surgen estas corrientes, abordaremos después la problemática de la denominación y caracterización del movimiento y, por último, trazaremos una panorámica sobre las vertientes más importantes y representativas para nuestro trabajo.

¹⁴El final del momento de esplendor de la nueva canción no supondrá el cese de la actividad de Mario Benedetti como letrista. Sus poemas han continuado siendo musicalizados hasta la actualidad.

1. ES HORA DE INVOCAR UN MUNDO NUEVO

Los años sesenta constituyen el marco de una etapa de gran tensión y agitación en el contexto internacional. América Latina vive la euforia de la revolución cubana de 1959 que pasó rápidamente a convertirse en un modelo para la izquierda latinoamericana, encarnando los ideales de libertad, esperanza y antiimperialismo de todo el subcontinente. En Brasil se intenta llevar a cabo un proyecto de desarrollo reformista que, sin embargo, se verá truncado por el establecimiento de una dictadura militar. Un proceso análogo tendrá lugar en gran parte de Latinoamérica. Así, podemos constatar cómo, en estos países, el deseo de parte de la población de llevar a cabo reformas profundas en el seno de la sociedad chocará con ideologías reaccionarias propiciando el desencadenamiento de crisis estructurales que desembocarán en una respuesta represiva con un fuerte componente de violencia, persecución y censura.

En Estados Unidos se vive un período de crisis interna y externa. Dentro del país se aprecia una tensión subyacente provocada por la caza anticomunista y por las tensiones de la Guerra Fría. En el contexto internacional, la crisis de los misiles en Cuba en 1962 perjudica la reputación del país que proyecta una imagen de potencia agresora y hegemónica. Esta imagen se verá en parte confirmada por su política intervencionista en América Latina. Desde el seno de la propia sociedad estadounidense empieza a cobrar impulso un deseo de cambio y renovación ilustrado por el movimiento de la lucha por los Derechos Civiles y por el nacimiento del movimiento *hippie*, movimientos que promulgarán la no violencia repudiando el belicismo estadounidense simbolizado por la guerra de Vietnam. El «verano del amor» o el festival de Woodstock fueron algunos de los hitos de esta nueva contracultura, cuya relación con la música encarnó un referente

para muchos movimientos juveniles similares en el resto del mundo.

En Europa también se producen muestras de rebelión e inconformismo ejemplificados por el Mayo Francés y la Primavera de Praga en 1968. En España, la dictadura de Franco tiene que hacer frente en esta época a las primeras manifestaciones de oposición por parte de estudiantes y obreros. La Revolución Cultural en China constituye una muestra de que la agitación no va a afectar únicamente al mundo occidental.

Esta coyuntura histórico-social va a propiciar la aparición de movimientos que, desde diferentes planteamientos, van a cuestionar la legitimidad del sistema establecido, frente al que plantearán propuestas renovadoras en aras de conquistar una revolución cultural y política. Así lo señala Fabiola Velasco, quien constata:

En este contexto, los movimientos contraculturales comenzaron a proliferar sobre la base de múltiples sistemas ideológicos, logrando una admirable capacidad de organización y acción social sobre todo en el caso europeo. Los sesenta estuvieron marcados por la crítica a las instituciones, al modo de producción capitalista y, sobre todo, estuvieron signados por la reacción colectiva frente a un sistema sociopolítico considerado represivo. (Velasco, 2007, 142)

Asistimos, por tanto, al nacimiento de una nueva identidad. Una buena parte de la ciudadanía ya no se ve reflejada ni en las instituciones que conforman la sociedad, ni en la gestión política de sus gobernantes, lo que provocará, sobre todo entre los sectores más jóvenes de la población, un desplazamiento hacia nuevas formas de pensar y de sentir. Ante el modelo considerado inhumano propuesto por la sociedad capitalista los grupos

contrarios van a reaccionar exigiendo mayores espacios de libertad y justicia. Estas comunidades, que a lo largo y ancho del planeta están demandando una nueva forma de relacionarse y de guiar la sociedad, van a reclamar también nuevas formas y canales de expresión. Ese nuevo lenguaje vendrá a menudo de la mano de la música.

2. LA NUEVA CANCIÓN. UNA PROPUESTA DE AVISTAMIENTO

El canto es un pájaro inquieto, libre, a veces violento. Puede aprisionársele o herírsele, pero nadie puede detener el canto de todos ellos. Es que no se trata de canciones protesta, vean ustedes, se trata de pájaros que vuelan, cercan, miran, comentan y anuncian la liberación¹⁵. (Benedetti, 1978b, 17)

Cuando Daniel Viglietti escribe la reflexión que abre este apartado en el sobre de uno de sus discos, es probable que se esté refiriendo a la persecución sufrida por muchos de los cantantes y compositores durante la época estudiada, y no a consideraciones de tipo teórico sobre esta corriente musical. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, refleja muy acertadamente algunos de los rasgos que desde el surgimiento de este movimiento han dificultado su concretización. Así, la cita recoge, por un lado, la falta de consenso en lo que se refiere a la denominación del género al refutar la denominación «canción protesta». Además, resalta su aspecto plural, de «bandada», detalle que, como ya hemos señalado, entorpece cualquier intento de delimitación. Por último, el texto pone

¹⁵Reflexiones escritas por Daniel Viglietti. Tomado del discurso «Canto libre y arte de emergencia» pronunciado por Mario Benedetti el 28 de mayo de 1972 en el estadio Platense de Montevideo.

también en evidencia una particularidad que no siempre ha sido tenida en cuenta a la hora de considerar esta modalidad artística: su naturaleza vital, la canción es una forma viva. Esta afirmación, realizada a menudo sobre otras manifestaciones culturales y artísticas, resulta particularmente iluminadora referida a la canción ya que cantar implica una voz, un cuerpo. El canto es un aliento vital modulado. Hacer un estudio y reflexión sobre la canción como género artístico requiere hacer recurso a formas fijas y, por tanto, acudir a los textos, las partituras o las grabaciones. No obstante, debemos evitar el error de identificar estos artefactos con las canciones. Estos objetos no son sino abstracciones que no pueden, en última instancia, arrebatarse a la canción su vocación de ser actualizada en la *performance*, la actuación. Esto puede llevarnos a situaciones donde una misma canción, en lo que a música y texto se refiere, pueda ser considerada o no una manifestación artística según la calidad del intérprete que la ponga en práctica. Podemos ir aún más lejos y afirmar que prestaciones distintas de un mismo cantante sobre un mismo tema pueden mostrar menor o mayor acierto, dificultando todavía más la cuestión que estamos tratando.

En definitiva, y por no extendernos demasiado, al intentar precisar las características de este tipo de canción resulta necesario tener en consideración que en este movimiento artístico confluyen aspectos históricos, culturales y genéricos que dificultan su contención en compartimentos preestablecidos. Si como afirmaba Daniel Viglietti, las canciones «son pájaros», entonces conviene una aproximación respetuosa con la naturaleza: tratar de *avistarlas* y no de *disecarlas*. Su naturaleza vital y, por ende, cambiante, relacionada con su expresión más genuina mediante la *performance*; sus lazos con la cultura tradicional de límites no siempre claros y con características intrínsecas

diferentes a las de la cultura letrada; su pertenencia al siglo XX, caracterizado por la disolución de fronteras entre los géneros y por la difusión masiva que acelera el desgaste de los productos que irradia, son todos factores que imbuyen a esta canción de fugacidad y reticencia a ser «enjaulada» dentro de rígidas categorías analíticas. No obstante, este aspecto transitorio y mutable de la canción no va en detrimento de su condición artística, antes bien, la sitúa dentro de las coordenadas estéticas desde las cuales debe ser valorada:

Para Baudelaire, el arte verdadero, tanto ahora como antes, no puede prescindir del «élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes»; cuando falta, la obra de arte cae inevitablemente en el espacio vacío de una belleza que es tan abstracta e indefinible como la belleza de la única mujer *antes* del pecado original. ¡Eva después de la caída como personificación de la belleza en la comprensión universal de la modernité y como símbolo de rebelión contra la metafísica de lo bello, verdadero y bueno intemporales! (Jauss, 2000, 55)

Partiendo de estas consideraciones, en los siguientes apartados presentaremos una panorámica de los principales aspectos de esta corriente musical a sabiendas de que se trata de un intento de ponerle puertas al campo y que como señala Daniel Viglietti, partidario siempre de «desalambrar» las tierras, las canciones volarán por encima.

2.1. RARA AVIS: EL PROBLEMA DE LA NOMENCLATURA

Las denominaciones más frecuentes a la hora de estudiar el tipo de canción que presentamos en este trabajo son las de «canción de autor», «nueva canción», o «canción protesta». Estas no son las únicas que se han empleado para referirse a este movimiento.

Acudiendo a los trabajos y estudios sobre el tema así como al testimonio de los propios intérpretes, podemos constatar la existencia de un amplio listado de apelativos utilizados a la hora de referirse a esta manifestación musical. Así, comprobamos que este tipo de canción recibe también el nombre de «canción política», «canción testimonial», «el otro cantar», «canción popular», «canción popular consciente», «canción necesaria», «canción social y antropológica», «canciones de lucha y esperanza», entre otras denominaciones (Torrego Egido, 1999, 42-44; Torres Blanco, 2005, 224; Pring-Mill, 1986). El número se multiplica si nos detenemos a enunciar las variantes producto de combinar alguna de las anteriores con adjetivos que señalen especificidades idiomáticas o geográficas del movimiento («canto popular uruguayo», «nueva canción en castellano», etc.).

Para comprender esta variedad terminológica hay que tener en cuenta, en primer lugar, que se trata de una corriente de un volumen considerable que integra artistas y cantantes de diferentes países y culturas, de forma que a veces se incluyen como pertenecientes a ramas distintas artistas que podrían considerarse, desde otra perspectiva, dentro de un mismo movimiento. Además, al tratarse de un fenómeno vinculado en sus orígenes al arte popular, el movimiento recibió en su momento escasa atención desde el mundo académico, por lo que la denominación del mismo no ha dependido de un debate teórico emitido desde los círculos académicos, sino que los criterios que han primado para la permanencia de una u otra fórmula han sido la popularidad y la difusión alcanzada en los medios de comunicación de masas y dentro de los círculos de difusión de este tipo de canción¹⁶. El resultado, como se ha podido comprobar, es una elevada cantidad de

¹⁶A pesar de esto, se aprecian intentos por resolver la cuestión desde los inicios del movimiento. Así,

proposiciones donde se destacan los diferentes rasgos que cada autor ha considerado más idiosincrásicos de esta manifestación. Por si esta falta de consenso a la hora de denominar el género no fuese bastante, hay que señalar, por último, que la mayoría de los estudiosos que han tratado la cuestión terminan por afirmar que ninguna de las designaciones propuestas es capaz de abarcar la complejidad del fenómeno¹⁷.

A este respecto, y teniendo en cuenta las características intrínsecas a la canción señaladas anteriormente, consideramos que antes que intentar defender a ultranza la adecuación de una determinada nomenclatura frente a otra, resulta más conveniente aceptar que diferentes términos puedan ser utilizados para designar a un movimiento musical caracterizado por su amplitud, su diversidad y su espíritu de apertura. Aun así, para no incurrir en una falta de posicionamiento o de rigor, vamos a exponer brevemente los argumentos utilizados a favor y en contra de las diferentes terminologías, señalando cuáles nos resultan más inspiradas, sin pretender por ello imponer su uso a otros estudiosos y partiendo de la creencia de que una terminología múltiple no conlleva

por ejemplo, podemos mencionar que en el *Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta* organizado por Casa de las Américas en Varadero, Cuba, en 1967, ya se dedicó un espacio a intentar resolver esta cuestión. Además es necesario añadir que, pese al desinterés inicial por parte de la crítica, en la actualidad existen numerosos estudios y trabajos sobre el tema. Para una exposición más prolija sobre el asunto con la argumentación detallada a favor o en contra de determinada nomenclatura consúltese la bibliografía final.

¹⁷Así lo señala, por ejemplo González Lucini: «Un movimiento al que a lo largo de los años se le ha intentado calificar con diversos apelativos: canción protesta o política, canción testimonio, nueva canción o incluso canción popular o 'el otro cantar'. Calificativos todos aquellos que nos aportan rasgos que perfilan parcialmente su identidad, pero que en sí mismos, todos ellos, resultan incompletos e insuficientes.» (1989a, 173)

necesariamente confusión sobre el objeto designado.

«Canción popular», «canción popular consciente». El adjetivo «popular» es uno de los más repetidamente asociados a este tipo de canción. Así lo encontramos, por ejemplo, en la denominación más extendida para referirse a la canción hecha en Uruguay: «canto popular uruguayo». La expresión hace alusión, por un lado, a la recuperación de ritmos y músicas folclóricas que, al menos en una primera fase, constituye una de las notas definitorias del movimiento y al público al que va dirigido este tipo de canción: el pueblo. Sin embargo, la expresión adolece de algunas limitaciones. En primer lugar, la interpretación multívoca que puede hacerse de la palabra «popular»¹⁸. Si, por un lado, el término puede hacer referencia a la clase social a la que esta canción va destinada y sobre cuyas tradiciones se sustenta, por otro, puede entenderse como una canción que ha alcanzado un alto grado de difusión y aceptación, otramente expresado, de «popularidad». Esta última acepción equipararía la canción que estamos estudiando a la canción de consumo o de mercado de la que precisamente quiere distinguirse. Aun en su primera acepción la adopción del término implica un riesgo de confusión ante la posibilidad de confundir nuestra canción con la canción tradicional de tipo folclórico y de transmisión, por lo general, anónima. La expresión «canción popular consciente» constituye un intento de distinguir este tipo de canción de la difundida por los *mass media*, pero, en nuestra opinión, mantiene muchas de las limitaciones de la forma más simple y tiene pocas posibilidades de aceptación por parte del gran público.

En segundo lugar, conviene recordar que una de las críticas que se le ha realizado

¹⁸Véase nota 10.

frecuentemente al movimiento es su posicionamiento parcial a la hora de definir categorías como «pueblo» o «popular», categorías que a menudo son presentadas por sus integrantes desde un punto de vista monolítico que solo tiene en consideración al sector de la población afín a las ideologías de corte socialista. Estos supuestos reduccionistas descartan la pluralidad existente dentro de cada grupo social. No se debe olvidar que:

Por debajo de esta corriente de canción llamémosla de *protesta*, con *mensaje*, o cuando menos *nueva*, subyace la otra, la tradicional, la que se niega a desaparecer del todo y que también tiene un público que maldita la gana que tiene de pensar, de filosofar, y que además está muy contento de que las cosas sigan como están. (Sau, 1972, 268)

Ante la evidencia de que las clases populares no siempre van a acoger las propuestas formuladas por este movimiento, la respuesta de los integrantes será, a menudo, acusar a la industria cultural y a las instancias en el poder de manipular los gustos legítimos del pueblo, afirmando que este debe ser rescatado para poder redescubrir su auténtica cultura. Esta posición paternalista simplifica en exceso las complejas dinámicas que rigen el funcionamiento de los grupos sociales y acaba por poner en entredicho la capacidad crítica de todo el movimiento, al obstinarse en apuntar una única causa posible para el rechazo de la pretendida «canción popular» por parte de algunos sectores de la población¹⁹.

¹⁹Así opina por ejemplo Pérez Flores (2012, 150): «consideramos que el movimiento de la Nueva Canción no formulaba planteamientos político-estéticos autosuficientes, ya que en éste prevalecían las concepciones ideológicas preponderantemente de naturaleza político partidista ligadas al socialismo». Desde nuestro punto de vista, las críticas a las bases ideológicas de la nueva canción resultan en ocasiones excesivas. Aunque coincidimos en

Por último hay que señalar que, pese a la voluntad manifiesta de fusión con el pueblo expresada por los integrantes de este movimiento, la mayoría de los cantantes provienen de una rama de la burguesía intelectual, lo que tampoco favorece la adopción de esta terminología.

«Canción testimonial», «canción necesaria», «canción protesta», «canción política». Estas denominaciones, junto a otras como «canción social» o «canción comprometida» inciden todas en uno de los rasgos determinantes de este tipo de canción: su anclaje en la realidad circundante²⁰. El principio aquí aplicado es que el reflejo de la realidad conlleva un compromiso con la misma, a menudo de tipo político, que incita a protestar contra las injusticia y la falta de libertad perceptibles en el seno de la sociedad. Sin embargo, este tipo de nomenclatura ha sido criticado por ofrecer una visión excesivamente limitada de este tipo de canción. En efecto, si acudimos al corpus de

afirmar que este movimiento se habría visto beneficiado si se hubieran establecido unas categorías menos rígidas, también conviene recordar que a menudo el contexto histórico en el que estaban inmersos los participantes de este movimiento no estaba precisamente caracterizado por su actitud abierta al diálogo y al debate. Esperar de la nueva canción una reflexión más profunda en sus planteamientos, cuando los argumentos de la oposición se veían frecuentemente reforzados por la censura y la tortura, nos parece que inclina la balanza de la exigencia de un modo dispar. Además, como hemos señalado ya, la nueva canción forma parte de un movimiento colectivo. Cabe la posibilidad de que la función de establecer esos fundamentos teóricos fuese ejercida por otro sector del movimiento más apto para desarrollar su argumentación que la canción, sometida a una limitación temporal que requiere cierta simplicidad en sus razonamientos.

²⁰ El problema de la literatura comprometida, circunstancial o urgente estaba en el centro de un fuerte debate durante esta época. Mario Benedetti trata la cuestión abundantemente en su obra crítica, como tendremos ocasión de mostrar más adelante. Véase Matvechevitch (1971).

canciones que integran el cancionero de este movimiento veremos que solo una pequeña parte dentro del conjunto tiene por tema exclusivo la protesta. Por otro lado, la consideración de meramente política para este tipo de canción contribuye a que suscite menos interés una vez finalizados los periodos más represivos en los que a menudo surgió. Asimismo, el uso de términos como «testimonial», «social», «comprometida» o «política» vuelve a dar muestras de un posicionamiento parcial. Vázquez Montalbán (2000) señala cómo hasta la canción nacional promovida durante el franquismo sirve de testimonio a la sentimentalidad del momento o al menos de reflejo de la ausencia de libertades de la época, aun aceptando la posibilidad de que esté manipulada. Por su parte, el término social, aunque nos permite vincular esta canción con el movimiento poético con el que estuvo más estrechamente relacionada, muestra las mismas carencias que aplicado a la poesía, ya que esta, como manifestación cultural, constituye un acto social *per se* en todas sus manifestaciones (Lechner, 1968, 9). En cuanto a la consideración de comprometida o política, implica esta, o bien ignorar cualquier tipo de compromiso o de militancia no perteneciente a la izquierda, o bien incluir dentro del movimiento canciones de signo diametralmente opuesto.

De todas estas denominaciones la que ha gozado de mayor permanencia es la de «canción protesta». El término no está exento de limitaciones. Además de dar preponderancia, como ya hemos señalado, a un contenido relativamente menor dentro de este tipo de canción, numerosos autores critican que pone el foco de atención en un aspecto negativo dejando de lado la vertiente constructiva y «de propuesta²¹» que

²¹El juego de palabras es una creación de Daniel Viglietti. Mario Benedetti lo utiliza frecuentemente

caracteriza, aún más si cabe, este tipo de canción. Los propios intérpretes han mostrado a menudo su rechazo a adoptar esta nomenclatura. Así por ejemplo, en el *Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta* celebrado en Varadero, Cuba, en 1967, los participantes van mostrar su rechazo a esta denominación, por un lado, por la restricción ya señalada, y aduciendo, por otro, que ya había sido absorbido por la industria cultural y los medios de comunicación de masas por mediación del *Protest Song* estadounidense²².

A pesar de esto, la expresión insiste en uno de los aspectos más representativos del movimiento que contribuyó de forma decisiva a que tendencias provenientes de entornos tan dispares se sintiesen hermanadas en una misma lucha: su espíritu contestatario, su defensa de las libertades y su rechazo a la opresión. Basándose en esto Torres Blanco afirma que «canción protesta»:

es el término adecuado para referirse a las diversas manifestaciones que, en diferentes puntos geográficos del ámbito español, se desarrollaron bajo la concurrencia de ciertos rasgos comunes. Ante ellos, cualquier diferencia que pudiera mostrarse en textos, actitudes, formas de expresión artística, incluso planteamientos ideológicos —que no fueron nunca idénticos, como no tenían por qué serlo— o cualquier otro punto de discordia, quedó minimizada como consecuencia, precisamente, de la condición más definitoria, a saber: todos los cantautores que, escribieran o no sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la «canción protesta», compartían una manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas

en su obra crítica, así como otros estudiosos cuando quieren evidenciar las limitaciones del término «protesta».

²²Véase Pérez Flores (2012, 146-149).

que les eran propias: la música y la palabra. (Torres Blanco, 2005, 244)

Podrá aducirse que el uso de la canción para la protesta no es algo nuevo ni exclusivo de la época estudiada, y que, por tanto, no sé justifica la adopción de este término para referirnos al movimiento surgido en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, si antes se podían localizar ejemplos de estas manifestaciones en un determinado contexto, es nuestra opinión que su alcance rara vez sobrepasaba dicho contexto, llegando solo en algunos casos a convertirse en himnos transnacionales. La especificidad, por tanto, del movimiento que estudiamos no es la de realizar sus reivindicaciones mediante la canción, sino la de hacerlo desde una identidad colectiva y solidaria, con un alcance que supera al propio contexto de emisión. Consideramos que tal característica nunca antes se dio con tanta fuerza y que disminuyó también notablemente tras el declive del movimiento. Esta diferencia de grado, junto con la raigambre del término en el imaginario colectivo justifican, a pesar de las limitaciones expuestas, su permanencia frente a todas las otras denominaciones que buscan destacar el papel de la canción como reflejo de los problemas existentes en la sociedad.

«Canción social y antropológica», «canciones de lucha y esperanza», etc. La creación de este tipo de denominaciones responde al intento por parte del ámbito académico y especializado de proponer una denominación más completa que las citadas anteriormente. Así, la primera, usada por González Lucini (1989a, 173-174), perfila el término «social» evocado anteriormente con el adjetivo «antropológica» en una tentativa de resaltar que esta forma artística responde a inquietudes propias de la naturaleza humana y, por tanto, se distingue de otras canciones de tipo alienante. El propio González Lucini

no se ceñirá a esta denominación refiriéndose en obras posteriores indistintamente a la «nueva canción», la «canción de autor» y a otras de las denominaciones locales del movimiento, con lo que parece abogar, al igual que nosotros, por el uso de una terminología múltiple. La segunda denominación, propuesta por Pring-Mill (1986, 131-154), además de hacer un guiño a la relación del género con la poesía, resalta, citando la obra de Rubén Darío, la doble vertiente de rechazo y propuesta que define a este tipo de canción. Pese al esfuerzo que representan por precisar las características del género, nos resulta difícil pensar que este tipo de denominación pueda ser adoptada de forma generalizada.

«Canción de autor». La expresión pone en valor el hecho de que a menudo los intérpretes eran, al mismo tiempo, los artífices de las composiciones. Sin embargo, el término conlleva también un juicio de valor. Al reivindicar la autoría de las composiciones, el músico se responsabiliza de la calidad estética de las mismas. Su actitud personal también entra en juego, ya que la contradicción entre lo que canta y su conducta podría suponer un descrédito a su obra. De esta manera, referirnos a la canción de autor suele connotar la consideración de que se trata de una canción con un mayor grado de calidad poética y con un contenido más profundo que la canción al uso. Se trata posiblemente de la denominación con más permanencia, junto con el término «cantautor», bajo el que suelen ser catalogados los integrantes de esta tendencia²³. A pesar de ser una expresión bastante asentada, en nuestra opinión, sería necesario acotar su uso. En primer lugar, porque dentro de los límites temporales del fenómeno que nos ocupa una de las

²³Ambas expresiones tienen, no obstante, sus detractores. Véase TORREGO EGIDO (1999).

características principales va a ser que a menudo las canciones serán el producto de la alianza de música y poesía: frecuentemente la letra de las canciones se tomará prestada de reconocidos poetas, contemporáneos o no²⁴. Esta, que es una de las señas de identidad más representativas de este movimiento es, además, una muestra de su voluntad aperturista, de su esfuerzo de colaboración, en definitiva, de su interés por reafirmar una identidad individual, pero sobre todo colectiva. Las frecuentes colaboraciones, las múltiples versiones de una misma canción realizadas por diversos intérpretes, constituyen una declaración por parte de los integrantes de este movimiento de que la importancia no reside en la autoría de los textos sino en la participación en una lucha colectiva. La envergadura alcanzada por una canción concreta no deriva del prestigio asociado a su autor, sino de lo que simboliza para un determinado grupo, del cual el cantante aspira a formar parte sin intención de destacar. Este matiz se pierde con el empleo de la denominación que estamos comentando.

Otra razón que nos lleva a rechazar la expresión «canción de autor» es la importancia que otorga al producto acabado por encima de la actuación en directo. Como hemos señalado anteriormente, una canción solo cobra una dimensión completa en su triple dimensión musical, textual y de representación. La partitura, el texto escrito, la grabación sonora, son herramientas que nos permiten aproximarnos a la misma, pero no debemos perder de vista el hecho de que es mediante su actualización en la *performance* que una canción adquiere su significación más completa. Desde esa perspectiva, toda

²⁴Algunos artistas se dedican casi en exclusiva a esta labor. Tal es el caso de Paco Ibáñez, una de las figuras más influyentes para todo el movimiento.

canción tiene un autor: la persona que la está ejecutando. Esta afirmación, que es válida para cualquier canción —y no solo aquella objeto de nuestro trabajo—, nos conduce a dar preferencia a otras denominaciones.

A pesar de estas objeciones, la expresión está muy extendida y, como también hemos indicado, recalca aspectos que facilitan su distinción de la canción de consumo. Por ello, antes que abogar por evitar su uso, proponemos acotarlo a aquellas canciones que destacan por el alto nivel poético de sus textos pero que temporalmente quedan fuera del período en el que se centra nuestro trabajo ya que en aquel momento realizar canciones en las que primase el valor del texto por su forma y contenido solía ser asociado a formar parte de un movimiento mucho más amplio, cuyo objetivo principal no era conseguir el reconocimiento individual de sus integrantes. La noción actual de «cantautor», que hoy se suele identificar más con la expresión profunda de una subjetividad personal que con el activismo colectivo dentro de una determinada causa, nos resulta igualmente válida dentro de estas coordenadas. En todo caso, su uso referido a los cantantes de la generación anterior nos resulta también aceptable ya que, a la postre y desde nuestro punto de vista solo adolece de cierta redundancia al señalar el hecho —para nosotros aplicable a cualquier cantante por las razones antes expuestas— de que el que interpreta la canción es, en definitiva, el autor último de la misma²⁵.

«El otro cantar», «nueva canción». Estas denominaciones hacen hincapié en la ruptura que supone este nuevo tipo de canción frente a la canción de consumo. Entre

²⁵Tendremos ocasión de reflexionar más sobre la importancia del concepto de autoría dentro de este movimiento en los capítulos siguientes.

ambas, la segunda expresión incide en mayor grado en el potencial renovador de la canción. Este afán regenerador queda plasmado en la tendencia a utilizar formas folclóricas tradicionales adaptándolas a nuevos contenidos. Se puede apreciar de igual modo en la búsqueda de un reconocimiento artístico para la canción, que aspira a ser valorada por el mensaje que trasmite y por la calidad de los textos que ofrece (en lugar de ser una mera excusa para el baile o un instrumento de evasión). Esta actitud es, en definitiva, un reflejo de la renovación social que persigue la nueva canción promulgando el abandono de las estructuras caducas que rigen el sistema y la creación de un nuevo mundo para un «hombre nuevo», militante, esperanzado, y que, tal y como lo define Daniel Viglietti en «Canción del hombre nuevo», encarna a toda la humanidad:

Lo haremos tú y yo
(por brazo, un fusil),
nosotros lo haremos
(por luz, la mirada);
tomemos la arcilla:
es de madrugada. (Benedetti, 2010, 197-198)

Como se puede apreciar, en esta denominación tienen cabida muchas de las características del movimiento estudiado, resaltando su proyección esperanzada hacia un futuro mejor. Además, cuenta con la ventaja añadida de gozar de una amplia difusión y aceptación. Por último permite ser utilizada para hablar del movimiento tanto de forma general —nueva canción—, como de casos particulares —*nova canço*, nueva canción chilena, etc.—.

Así, tras esta exposición podemos afirmar que las expresiones que nos resultan más adecuadas para denominar a esta manifestación musical son «canción protesta» y «nueva canción» siendo los que a partir de ahora serán utilizados en este trabajo para referirnos al movimiento. De todas formas, en ocasiones acudiremos a la terminología más difundida, ya sea porque estamos divulgando el pensamiento de un autor que la utiliza, por referirnos a una corriente específica asociada normalmente a una denominación o por afán de resaltar alguna de las características de este tipo de canciones.

Por último, proponemos también una terminología específica para nuestro trabajo sin la pretensión de que sea aplicada más allá de estas páginas. Así, en ocasiones utilizaremos la expresión «canto libre», título de una canción de Víctor Jara y que Mario Benedetti toma prestado para su discurso «Canto libre y arte de emergencia» incluido en su libro *Letras de emergencia*. La denominación se hace eco de la defensa de la libertad promovida por los integrantes del movimiento. Así mismo, utilizaremos la expresión «canción propuesta», acuñada por Daniel Viglietti y que juega con la denominación «canción protesta» para resaltar el valor de alternativa que supone este tipo de canción. También podrá ser utilizada la expresión «canciones del más acá», con la que Mario Benedetti titula el libro que recoge sus canciones y que, en palabras del propio autor, constituye un reconocimiento de la influencia que ejerce la realidad empírica en las canciones que forman parte del movimiento estudiado (Benedetti, 2000, 9).

Cerraremos este apartado con un fragmento de una entrevista que Mario Benedetti (2010, 84) realiza a Daniel Viglietti, que podemos relacionar con las afirmaciones expuestas en el segundo apartado de este capítulo:

— [...] Ahora bien, ¿cómo preferirías definirte? ¿Cantante folclórico, cantante popular,

cantante de protesta, cantautor, cantante a secas?

—Yo diría músico.

2.2. DEFINIENDO LA NUEVA CANCIÓN EN SU FORMA Y CONTENIDO

Detengámonos ahora un instante en los intentos de definición del movimiento. Como ya ha sido señalado, la tarea resulta complicada ya que los límites del mismo no están claramente trazados y no siempre manifiesta los mismos rasgos en sus diferentes actualizaciones. Así, por ejemplo, cuando Torrego Egido expone las características de la canción de autor en España durante los últimos años de la dictadura de Franco y los primeros años de la democracia, señala que se trata de un «un movimiento cultural cuyos atributos fundamentales son su implantación social, su enfrentamiento al franquismo, su defensa de la identidad lingüística, su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente y su relación con otros sectores de la cultura» (1999, 11).

De la cita se desprende, por un lado, la importancia que para este tipo de canción tiene el contexto social y político en el que se produce así como su compromiso con las clases populares. También se destaca la importante intencionalidad cultural, ya sea a través de la reivindicación idiomática —que se relaciona también con el componente identitario— o de su voluntad manifiesta de convertirse en alternativa frente a otras manifestaciones culturales difundidas por los mecanismos de la industria cultural.

Refiriéndose también al tipo de canción hecho en España durante este período, González Lucini señala que se distingue por ser:

El intento de aproximación crítica a la vida y a la realidad del hombre y del pueblo en un momento concreto de su desarrollo y de su historia.[...] Así, pues, las primeras canciones

nacidas en los diferentes rincones del país se definen como canciones básicamente de carácter social, en las que se perfilan, dando frecuentemente prioridad a los textos sobre la música, cuatro grandes núcleos temáticos: la crónica y denuncia de las situaciones de injusticia, la reivindicación de los derechos humanos manipulados y reprimidos por el sistema, la búsqueda y el reencuentro con la propia identidad de los pueblos, y el anuncio o la proclamación de unos proyectos de liberación en los que se espera y por los que vale la pena luchar. (1989a, 174)

Aunque el autor también se refiere al movimiento que se da en España entre los años sesenta y ochenta su definición es más general pudiendo ser aplicada a otras canciones elaboradas en otras partes del mundo y en épocas distintas. Se puede constatar que, como en el primer caso, los elementos que destacan en la definición se relacionan con la importancia que cobra la canción en un contexto histórico determinado.

Por su parte Sherline Chirinois (2008), refiriéndose ya a la nueva canción latinoamericana destaca la importancia que históricamente ha tenido esta forma artística dentro de los movimientos populares de oposición al poder:

Era de alguna manera, la actualización de una tradición que se remonta al siglo XIX y quizás antes: la producción de canciones que acompañan a las luchas políticas y sociales de las masas populares de campesinos, obreros y trabajadores en general, contra la represión, contra la explotación y todas las formas de exclusión social y política. (2008, 137)

Como podemos apreciar, la definición pone de relieve, nuevamente, el punto de vista sociológico. Además la autora inserta este tipo de canción dentro de una tradición

de música contestataria mucho más antigua con lo que esta definición incluiría, no solo los textos del periodo que nos ocupa, sino que se puede aplicar a muchas épocas. Esto ilustra la dificultad antes mencionada de establecer unos límites claros para este movimiento.

Por último, y centrándonos ya en la manifestación de este fenómeno en Uruguay donde recibe el nombre de «canto popular uruguayo», Carlos Martins afirma que «es el nombre dado a las canciones cuya música ha sido particularmente marcada por las 'influencias anteriores locales' y cuyos textos describen y/o comentan el entorno, sobre todo lo humano; connota —y a veces denota— un deseo de cambio social» (1986, 14).

La definición de Martins, pese a referirse a la canción hecha en Uruguay, puede también extrapolarse a otros movimientos de igual índole. Refleja la importancia que dentro del movimiento adquieren las formas tradicionales como seña de identidad. Asimismo, incide, al igual que las definiciones precedentes, en la importancia del contexto y en su finalidad práctica.

Los ejemplos glosados ponen en evidencia varios aspectos de relevancia para nuestro trabajo. En primer lugar, destaca, por ser elemento constante, el valor que cobra dentro de este tipo de composiciones la realidad circundante. De esta forma, el peso del contexto histórico y político es señalado de forma recurrente por los diversos estudiosos que se han aproximado a este fenómeno, constituyendo así, uno de los elementos comúnmente destacados en todos los trabajos sobre la materia.

Por otro lado, también se pone de manifiesto que, pese a que los autores puedan señalar coincidencias entre fenómenos ocurridos en diferentes períodos y lugares, normalmente lo hacen a partir de la consideración de un fenómeno particular. Esto nos

hace plantearnos la cuestión de si es posible afirmar la existencia de un movimiento general con diferentes manifestaciones locales y temporales, o es más conveniente hablar de diferentes movimientos con nexos en común.

Por último, las definiciones expuestas ponen de relieve aspectos sociológicos, históricos, antropológicos y políticos, dejando casi siempre de lado consideraciones de tipo artístico y literario.

Ante esta situación, proponemos a continuación la siguiente definición que, desde nuestro punto de vista, ofrece un planteamiento general que, además, incide en los elementos que hay que tener en cuenta a la hora de considerar el movimiento desde un punto de vista estético. De esta manera, la nueva canción es un movimiento musical que vive su apogeo entre los años sesenta y ochenta y que se caracteriza por adoptar un posicionamiento crítico frente al contexto histórico-social. Busca distanciarse de la canción de consumo de tipo enajenante y aspira a reafirmar la identidad del individuo y a la creación de una conciencia colectiva. Desempeña una función catártica, terapéutica y educativa con el objetivo de provocar el despertar del individuo a la participación activa en la comunidad y concienciarlo de la necesidad de una renovación de las estructuras sociales. En el plano estético y formal se distingue por el uso de signos identificativos ligados a la tradición folclórica o al grupo social y por la prevalencia del texto verbal frente al musical, aspecto este derivado de la importancia del mensaje y de su aspiración a la dignificación artística, y que le lleva a tejer frecuentes alianzas con la obra de los poetas. Su difusión y alcance se verán frecuentemente condicionados de forma negativa por la industria cultural y la censura. Tiene un carácter abierto e intercultural que abarca multitud de tendencias. Su naturaleza vital y cambiante la circunscriben a un tiempo y

lugar determinados y a la vez la predisponen a la superación de fronteras geográficas, temporales, genéricas o de las barreras existentes entre emisor y público, en una disposición claramente abierta a la utopía.

2.3. SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA NUEVA CANCIÓN

Una serie de rasgos sobresalen como señas de identidad del movimiento que estamos estudiando. A continuación expondremos brevemente estas características en torno a las cuales tendremos ocasión de profundizar al penetrar en la obra de Mario Benedetti como letrista y como crítico musical.

La nueva canción es un movimiento cultural de alternativa. Se presenta como opción frente a otro tipo de canción superficial y de consumo que se distingue por su carácter abstracto y asocial. Frente a estas canciones sin contorno social, la temática de la canción de autor propone un acercamiento a la realidad. Este acercamiento se traduce generalmente en rechazo, rechazo que, a su vez, se transforma en espíritu combativo.

El carácter reivindicativo de este tipo de canción reclama cambios en distintos ámbitos —social, político, lingüístico...—. El cantante se sumerge en esta tarea desde una profunda esperanza en la posibilidad de un mañana mejor. De esta forma, el rechazo del orden establecido aparece estrechamente relacionado con la propuesta esperanzada de un futuro distinto.

La nueva canción aspira a revitalizar la identidad del individuo, proponiendo que este entre en contacto con la realidad que le rodea y planteándole dilemas que tienen una raíz profundamente humana, en un esfuerzo por contrarrestar los mensajes alienantes

emitidos desde las instancias en el poder. Al mismo tiempo busca desarrollar una identidad comunitaria. Frente a una sociedad comunicante, propone un nuevo modelo de unión solidaria. Este carácter abierto favorece la colaboración con otras artes y culturas.

Su voluntad comunicativa, más orientada hacia la escucha que hacia el baile, favorece que en este tipo de canción cobre más importancia el aspecto verbal que el musical. El primero se caracteriza por un lenguaje vivo y coloquial, accesible para el receptor, pero también poético debido, en parte, a su intencionalidad cultural y de ruptura frente a la canción embrutecedora y, en parte, al uso de un lenguaje simbólico repleto de sutiles complicidades como medio para superar la censura. El segundo recurre frecuentemente a los ritmos tradicionales como forma de reafirmar la identidad de la comunidad a la que la canción va dirigida.

Los músicos pertenecientes a este movimiento van a recurrir a menudo a los textos de poetas destacados para la letra de sus canciones. De esta forma, la canción se constituye en un ideal borrador de fronteras, eliminando las barreras entre el arte culto y el iletrado y difundiendo la poesía entre las capas sociales menos favorecidas. Tiene también, por tanto, una intencionalidad cultural.

La nueva canción, por su apertura y por su diversidad, admite tendencias muy variadas que se resuelven, en ocasiones, en posturas enfrentadas e incluso paradójicas. La contradicción más destacable dentro del movimiento quizás sea la que deriva de la pretensión de realizar una canción popular y alternativa cuyos principales receptores se dan en ámbitos universitarios e intelectuales y cuya difusión depende de una industria en la que suelen primar los intereses comerciales.

3. INFLUENCIAS Y CORRIENTES DE LA NUEVA CANCIÓN

3.1. LAS FUENTES

Antes de sumergirnos en las principales corrientes del movimiento en el mundo y en Latinoamérica conviene destacar el papel y la influencia de algunas figuras que con su ejemplo contribuyeron de una forma especialmente significativa al desarrollo de esta tendencia. Tres nombres sobresalen como especialmente influyentes por la inmensa proyección de su obra y por marcar el camino que seguirán luego un amplio número de músicos: Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui y Paco Ibáñez.²⁶

²⁶Somos conscientes de la dificultad que entraña destacar el papel de un determinado artista frente a otro en un movimiento tan complejo y difícil de abarcar como el que nos ocupa. Para elaborar nuestra propuesta hemos procurado equilibrar la importancia concedida aquellos artistas más representativos a nivel mundial con la de aquellos que han podido ejercer una mayor influencia en la canción benedettiana. Así, en primer lugar hemos querido destacar el papel de los artistas cuya influencia dentro del movimiento ha superado fronteras geográficas y lingüísticas para convertirse en referentes indiscutibles del movimiento. En segundo lugar nos hemos centrado en aquellos intérpretes que sirvieron de inspiración en los orígenes del movimiento y que iniciaron su labor antes de que el fenómeno cobrase relevancia a nivel mundial a partir de los años sesenta. Además, hemos considerado adecuado ceñir nuestra selección a aquellos artistas que cantasen su obra en español. Por último hemos tenido en cuenta el fenómeno de la musicalización de poesía, de trascendental importancia para nuestro trabajo. Ateniéndonos a estas consideraciones, esperamos se disculpe la omisión en este apartado de nombres como los de Alberto Favero, Daniel Viglietti, o Joan Manuel Serrat, cuya importancia a la hora de estudiar las canciones de Mario Benedetti resulta indiscutible.

3.1.1. VIOLETA PARRA: *UNA CANCIÓN QUE NO TERMINA NUNCA*

*Has recorrido toda la comarca
Desenterrando cántaros de greda
Y liberando pájaros cautivos
Entre las ramas.*

(«Defensa de Violeta Parra», Parra, 1969, 219)

Estos versos, escritos por Nicanor Parra tras la muerte de su hermana testimonian una de las cualidades más valoradas de la artista: su incansable trabajo como folclorista y recopiladora de las tradiciones populares de Chile.

Violeta Parra nace en 1917. Hija de un matrimonio de once hijos, tras la muerte de su padre en 1929, abandona los estudios y monta un grupo con tres de sus hermanos para ayudar a la economía familiar. Dos años más tarde se traslada a Santiago de Chile a vivir con su hermano Nicanor. Se casa y tiene a sus primeros hijos, Isabel en 1939 y Ángel en 1943. En 1953, siguiendo las indicaciones de su hermano Nicanor, inicia un trabajo de investigación sobre el folclore chileno que la llevará a recorrer todo el país. En la primera fase de su investigación rescata canciones populares del campesinado a punto de desaparecer y las actualiza y reinterpreta. Al mismo tiempo inicia una labor creadora y empieza a componer sus propias canciones. De esta forma, Violeta unió las dos corrientes, rescatando las formas del folclore tradicional (la quarteta, la décima, el chapecao, etc.), y dándoles nueva vida para cantar a la realidad contemporánea. Esa síntesis entre tradición y actualidad constituye un claro referente para muchos artistas posteriores.

También en 1953 graba su primer sencillo y más tarde empieza a trabajar en la radio. Serán años de mucha actividad para Violeta. Viaja a Europa, reside por un tiempo en París, donde graba un disco con el sello *Le Chant du Monde* y da varios conciertos. En 1956 regresa a Chile, donde sigue grabando y trabajando como folclorista. Empieza a

escribir libros y se dedica a la pintura y a la tapicería. A partir de 1961 reemprende una etapa viajera que le llevará primero a Buenos Aires y luego, en 1962, de vuelta a Europa, donde por tres años volverá a vivir en París. Estos años serán clave para su formación artística. En 1965 se establece definitivamente en Santiago de Chile. Actúa en varias peñas, entre ellas la *Peña de los Parra*, propiedad de sus hijos Ángel e Isabel, y punto de encuentro de los cantantes de la «nueva canción chilena». Violeta pondrá en marcha su propia peña, al frente de la cual tendrá que encarar numerosas dificultades. Sumida en una profunda depresión el 5 de febrero de 1967 se suicida de un disparo.

Dentro de su obra cantada se pueden apreciar diferentes líneas temáticas. Encontramos en primer lugar composiciones que tratan de realidades sociales del pueblo chileno, llenas de denuncia y reivindicación. Otras canciones muestran un contenido cercano a la religiosidad popular, lo que no impide que en numerosas de estas composiciones la intérprete chilena critique a los creyentes acomodados y denuncie las faltas e injusticias de la iglesia. Por último, podemos hallar canciones que tratan sobre la condición y realidad humanas, trascendentales, íntimas, de marcado humanismo y que podemos ejemplificar con el tema más conocido de la cantante «Gracias a la vida».

Su valor como referente resulta incontestable. Su interés por el folclore musical será imitado en los primeros momentos del movimiento, donde los intérpretes acudirán frecuentemente a formas musicales tradicionales como forma de reivindicar la identidad autóctona, real y legítima del pueblo. También es de destacar su labor de difusión de la nueva canción a través de sus viajes y sus estancias en París. Además, no hay que olvidar su apoyo a las nuevas generaciones de músicos a través de su actividad en las «peñas», elemento clave en el nacimiento de la nueva canción chilena. Toda esta tarea fue realizada

siempre por la artista desde el más profundo compromiso con los sectores más desfavorecidos de la población, con una conciencia clara —como recoge González Lucini— de que el artista debe poner su arte al servicio del prójimo:

La obligación de cada artista —afirmaba con rotundidad— es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y a las florecillas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista. (González Lucini, 2006c, 26-27)

En ese sentido, los planteamientos de la Parra parecen pues coincidir con los de Mario Benedetti, para quien la explicación de la sorprendente acogida que tuvo su libro *Poemas de la oficina* reside precisamente en hacer referencia a la realidad cotidiana en lugar de evadirse hacia paraísos exóticos e imaginarios (Ruffinelli, 1998, 29). No es esta la única coincidencia entre los planteamientos de ambos artistas, al igual que el uruguayo, la chilena dejará constancia, en sus canciones, de su fe en la juventud, de la hipocresía de la iglesia, o de la corrupción de los políticos:

Preguntadónicos partidirísticos
disimuládicos y muy malúlicos
son peligrósicos más que los vérsicos
más que las huélguicas y los desfílicos
Bajito cuérdica firman papélicos
lavan sus mánicos como Piláticos. («Mazurquica moderna», Stilman, 1972, 185)

3.1.2. LA VOZ INQUISITIVA DE ATAHUALPA YUPANQUI

Otra figura clave es el argentino, Héctor Roberto Chavero Aramburu, más conocido como Atahualpa Yupanqui. Atahualpa Yupanqui nace en 1908 en Campo de la Cruz. En 1926, con 18 años, se traslada a la capital donde ejerce diversos oficios y vive en la pobreza. Escribe sus primeras canciones, se asienta en la provincia de Entre Ríos, y desarrolla una gran conciencia social que le lleva a oponerse al gobierno del coronel Urriburu —que en 1930 había llegado al poder mediante un golpe de estado— y sus sucesores. A causa de esta oposición fue exiliado y vivió en Uruguay durante dos años hasta que recibió la amnistía. Se muda a la provincia de Santa Fe y empieza a trabajar y cantar en la radio, alcanzando una notable popularidad. Publica en *Odeón* sus tres primeros discos con seis canciones grabadas en 1936. Durante los años cuarenta sigue componiendo y cantando y escribe sus dos primeros libros de poesía: *Piedra sola* y *Aires Indios*. En 1945, cuando empezaba a ser popular en Argentina, se afilia al Partido Comunista. Sus críticas en 1946 al primer gobierno peronista serán duramente reprimidas, siendo objeto de detenciones, prohibiciones e incluso torturas. Dejó de grabar y se silenció su obra.

En 1949, con el apoyo del partido, viaja a países de Europa del este. Luego pasa una temporada en París, donde se relacionó con intelectuales, poetas y pintores como Paul Éluard, Picasso, Matisse, Louis Aragon o Elsa Triolet. Edith Piaf le propuso actuar junto a ella y tras el éxito del concierto grabó un disco con *Le chant du Monde* que le sirvió para darse a conocer por Europa.

En 1952 deja el Partido Comunista y al año siguiente vuelve a Buenos Aires. En esos años continuará grabando, escribiendo y dando conciertos en Argentina y en el

extranjero. En 1966, tras el golpe militar del general Onganía, vuelve a sufrir la represión y decide fijar su residencia en París. A partir de entonces alternará su actividad en Europa con numerosas visitas a Argentina. Fallece en 1992 en Nimes. La misma noche debía actuar en un concierto.

En la figura de Atahualpa Yupanqui confluyen la recuperación del folclore y la creatividad artística, la sensibilidad poética y el virtuosismo a la guitarra, destacando aun por encima, su inquietud social, su humanidad, su modestia y su honestidad. Como señala Mario Benedetti, se trata de una referencia ineludible para la canción de tema político en Latinoamérica:

Atahualpa Yupanqui es quizá la primera voz de alta calidad artística y hondo sentido social. A partir de su célebre comprobación —«las penas son de nosotros/ las vaquitas son ajenas»—, Yupanqui invade con su rigor y esperanza los temas de la injusticia social, la arbitraria explotación del hombre, los cambios estructurales que urgen. Toda la canción política latinoamericana, sea o no deudora de los ritmos folclóricos, es en sí deudora de Yupanqui, quien abre la puerta del reclamo, de la insubordinación, del relevamiento de la injusticia, y todo ello con una modestia y una honestidad que validan y fortalecen su mensaje. (2010, 65)

Según González Lucini (2006c, 79-84) en su obra se perciben cinco núcleos temáticos y, así, encontramos, por un lado, canciones a la tierra y al paisaje donde los elementos de la naturaleza tienen a menudo un valor simbólico; composiciones que presentan la metáfora de la vida como camino; canciones sobre la injusticia, cantos a la libertad y temas que reflejan el mundo de los niños y de los abuelos.

Se puede apreciar en su obra un concepto de poesía que coincide con el de los poetas sociales españoles como Blas de Otero y Gabriel Celaya, ejemplo de lo cual es su

canción «El poeta», donde critica la imagen del poeta aislado de la sociedad. En su obra plasma incansable los problemas del hombre y la injusticia social:

Yo canto por los caminos
y cuando estoy en prisión
oigo las voces del pueblo
que cantan mejor que yo.
Que Dios vela por los pobres
Tal vez sí o tal vez no,
Lo seguro es que él almuerza
en la mesa del patrón.
Que hay una cosa en la tierra
más importante que Dios
es que nadie escupa sangre
pa' que otros vivan mejor. («Las preguntas», Stilman, 178)

3.1.3. PACO IBÁÑEZ: POESÍA A DOS MANOS Y GUITARRA

Una figura indispensable a la hora de hablar de la nueva canción es Paco Ibáñez, que ha desarrollado la mayor parte de su trabajo en Francia y pone música a los grandes nombres de la poesía española e hispanoamericana.

Paco Ibáñez emigra con 14 años a Francia. Inicia a tocar la guitarra y conoce el trabajo de Atahualpa Yupanqui y de Georges Brassens. Colabora con el pintor venezolano Jesús Rafael Soto y con Carmela conocida como «la Piaf española». El trabajo de Brassens musicando a los poetas franceses le anima a seguir su ejemplo y así en 1956 Paco Ibáñez pone música al poema de Góngora «La más bella niña».

Es, sin duda, un modelo para los jóvenes intérpretes de los que acabará surgiendo la nueva canción en castellano, pero también lo es al otro lado de Atlántico, donde junto con Joan Manuel Serrat será uno de los introductores de la tendencia a musicalizar poetas, fenómeno que hoy, como señala González Lucini, ha pasado a ser considerado uno de los rasgos definitorios del movimiento:

Paco Ibáñez, al ponerle música a la voz de los poetas, marcó una de las características clave de la llamada nueva canción: la conversión de la poesía, clásica o contemporánea, en canción popular. Iniciativa que él mismo ha cultivado a lo largo de toda su vida artística, y que las nuevas generaciones de músicos e intérpretes siguen cultivando. (González Lucini, 2006a, 51)

Su trabajo pone de relieve una de las características principales del canto libre: su contribución a la disolución de las fronteras entre las diferentes formas artísticas. Mediante la musicalización de poetas clásicos y contemporáneos, Paco Ibáñez reubica sus versos en un nuevo contexto, alterando su significación o proponiendo mediante procedimientos extratextuales una interpretación determinada. El mero hecho de musicalizar poesía adquiere un sentido más allá del propio contenido de los textos, lo que favorece el establecimiento de relaciones intertextuales ya no solo entre la poesía y la música, sino entre diferentes canciones provenientes del movimiento de la canción protesta. Resulta en ese sentido interesante subrayar los nexos —en este caso también a nivel de contenido— entre el poema «Palabras para Julia» de José Agustín Goytisolo y el poema «No te salves» de Mario Benedetti, ambos muy populares, en parte gracias a su difusión musical:

Nunca te entregues, ni te apartes,

junto al camino, nunca digas
no puedo más y aquí me quedo,
y aquí me quedo. (Ibáñez, 1976)

No te quedes inmóvil
al borde del camino
no congeles el júbilo
no quieras con desgana
no te salves ahora
ni nunca
no te salves (Benedetti, 1989, 79)

3.2. RIVERAS HERMANAS EN LA NUEVA CANCIÓN

Como ya hemos señalado en la primera parte de este capítulo, el movimiento que estamos estudiando se distingue entre otras cosas por su carácter aperturista y por los nexos que intenta establecer con otros exponentes del mundo de la cultura. En ese sentido, podemos señalar las frecuentes colaboraciones e intercambios que los cantantes de las diferentes «nuevas canciones» del mundo van a realizar entre sí. Además, Mario Benedetti, en calidad de letrista, y no como intérprete, no puede ser adscrito a una sola de estas corrientes puesto que su colaboración se produce con artistas de diferentes partes del mundo, algunos de los cuales tampoco encajan siempre en los límites de este movimiento. Estudiar en profundidad cada uno de los movimientos que podemos incluir dentro de este tipo de canción excede con mucho los límites de este trabajo pero, al mismo

tiempo, consideramos que una presentación de las principales tendencias es indispensable para la mejor comprensión del contexto histórico-cultural en el que se desarrolla el movimiento en el que participa Mario Benedetti y que es objeto de nuestra investigación. En esa línea vamos a esbozar ahora algunas de las principales tendencias, incidiendo sobre todo en aquellas que mayor influencia han podido ejercer en el escritor uruguayo y los artistas con los que ha colaborado.

3.2.1. EL FOLK ESTADOUNIDENSE

El folk estadounidense nace a partir de la fusión de tradiciones musicales muy heterogéneas. Fuertemente influenciado por la balada anglosajona, recibe también las aportaciones de los diversos grupos inmigrantes que llegaron al territorio durante la época colonial. De esta forma, la música popular estadounidense aunó el influjo de formas holandesas y francesas con tendencias eslavas y escandinavas y con la música de los esclavos de origen africano a través del *blues* y sus derivados.

Entre las figuras claves para el nacimiento del folk en Estados Unidos destaca Joe Hill, sindicalista y músico en el que confluyen canción y protesta y que murió fusilado en 1915 tras un controvertido juicio por asesinato. Otras figuras importantes fueron Jim Garland y su hermana Aunt Molly Jackson o Ella Mae Wiggins aunque, sin duda, la personalidad más influyente para los músicos posteriores fue la de Woody Guthrie. Nacido en 1912, marca la canción de los años 30 junto con Leadbelly y Sonny Terry, representantes de la música negra, y Cisco Houston representando, junto a Guthrie la balada blanca. De la mezcla de los elementos que aportan estos artistas puede afirmarse

que emana un nuevo género ya estadounidense (Pardo, 1981, 12-15).

Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta el movimiento se potencia, ampliando filas, perdiendo carácter personalista y finalmente abriéndose también a un público menos restringido. Destacan en este periodo autores como Pete Seeger. Lo más importante de esta última década es la idea surgida entre los cantantes y el público de que la canción era una fuerza que podía influir en la sociedad estadounidense. En los años sesenta el folk luchará contra la segregación y la guerra, con figuras a la cabeza como Joan Báez y Bob Dylan. A finales de este periodo se produce ya un encuentro con el rock, con el que acabará fusionándose para adaptar su lenguaje a una nueva sensibilidad.

No podemos dejar sin mencionar en el surgimiento y desarrollo de la música folk la importante labor ejercida por folcloristas de la talla de Francis James Child, Bertrand Bronsson, Cecil Sharp, John A. Lomax y su hijo Alan Lomax o Charles Seeger, padre del cantante Pete Seeger. Sus esfuerzos de recuperación, estudio y catalogación de las canciones tradicionales inglesas y del folk estadounidense nos han legado un extraordinario corpus que probablemente se habría perdido otramante, además de contribuir mediante su tarea a despertar el interés por la música popular.

La relación del folk estadounidense con los otros movimientos musicales que aparecen en nuestro estudio es ambivalente. Por un lado, hay que recordar que en el mundo hispánico, las nuevas canciones surgen en parte como reacción autóctona frente a formas musicales foráneas. Esto es especialmente evidente en el caso de la nueva canción latinoamericana donde a menudo los músicos integrantes del movimiento y los artistas e intelectuales afines van a adoptar una postura reivindicativa en defensa de la propia identidad frente al imperialismo cultural estadounidense. Este recelo va a ocasionar, sobre

todo en los inicios del movimiento, que las diferentes «nuevas canciones» rechacen las influencias musicales provenientes de Estados Unidos.

Sin embargo, tampoco puede negarse la existencia de influencias e interrelaciones entre estas tendencias. Podemos, en primer lugar, distinguir nexos a nivel ideológico y sociológico. Así, la temprana asociación de la música popular estadounidense a la protesta colectiva sirvió sin duda de inspiración al nacimiento del movimiento en otras partes del planeta. Sirva de ejemplo las declaraciones de Woody Guthrie sobre la función de los People's Songs: «Lo que pretendemos hacer con este grupo es proporcionarle al sindicato que lo pida el tipo de canciones que quiera, y a toda prisa. Ayudarles a hacer un cancionero, un programa, un pliego de cordel o toda una velada» (Pardo, 1981, 18). Esta misma actitud la encontraremos frecuentemente entre los integrantes de la nueva canción latinoamericana o de la nueva canción en castellano. La propia terminología trasluce las influencias del folk estadounidense, así lo denotan el nombre que toma la formación que se encuentra en el origen del movimiento en España, Canción del Pueblo, claro homenaje al grupo antes citado; el frecuente uso del término «folclórico», usado a menudo en la época con la letra «k» en lugar de la letra «c», o tal y como indica Robert D.F. Pring Mill, en la expresión «canción protesta», una de las denominaciones más extendidas para este movimiento y que, según el estudioso británico, resulta ser un calco de la denominación estadounidense «protest song» (Pring-Mill, 1986, 131-154).

Además, la música estadounidense será uno de los cauces de difusión de ideologías y corrientes como la contracultura o el movimiento hippie, tendencias que tendrán un gran calado a nivel internacional. De esta forma, si los grupos emisores de la nueva canción —músicos, artistas, intelectuales—, van a mostrar en ocasiones cierta

desconfianza hacia la cultura proveniente de los Estados Unidos, el grupo receptor —el público—, no va a mostrar siempre los mismos reparos, considerando las diferentes canciones como integrantes de un mismo modelo. En ese sentido, hay que tener en cuenta la aspiración de este tipo de canción a forjar una identidad comunitaria, colectiva, lo que unido a su carácter aperturista va a propiciar, sobre todo entre la juventud, la imagen de un ideal común compartido por jóvenes de todo el mundo. Se trata pues de un sentimiento que va más allá de lo musical y en ese sentido, las palabras que dedica Ricardo Cantalapiedra al legendario festival de Woodstock son sin duda adaptables a la manera de sentir de millones de jóvenes latinoamericanos o españoles:

No es solamente el afán de oír canciones, es mucho más lo que les une. Es la necesidad de fraternidad, de sentirse juntos, el valor de la fuerza comunitaria, la urgencia, antigua como el hombre, del amor. La música pop ha sido el tam-tam a cuyo conjuro caminan desde todos los puntos de la gran América. (Cantalapiedra, 1970, 6)

El espíritu colaborador y esa identidad colectiva transnacional promovida por la nueva canción van a propiciar la relación y el diálogo entre artistas de ambos movimientos. Así, por ejemplo, Joan Báez publica en 1974 un disco cuyo repertorio está compuesto principalmente por canciones de la canción protesta latinoamericana y tonadas tradicionales (incluyendo una en catalán). Entre los autores de estos temas podemos encontrar a cantantes como Violeta Parra o Víctor Jara, y poetas como José Martí, Miguel Hernández. También Pete Seeger tuvo frecuentes contactos con el mundo hispánico, colaborando en varias ocasiones con el chileno Víctor Jara.

Por último, no puede negarse la enorme influencia que la cultura anglosajona,

aunque no esté propiamente vinculada al movimiento folk, tendrá en todas las partes del mundo a través de la industria cultural y de los medios de comunicación de masas. Así, por ejemplo, Daniel Viglietti reconoce a The Beatles entre una de sus influencias en 1968²⁷. Así, podemos cerrar este apartado afirmando que, pese a algunas reticencias en los inicios del movimiento, el folk estadounidense tuvo una relación de intercambio fructífera con las otras nuevas canciones. Aportó ideas y tendencias que encontramos en los orígenes del movimiento en Latinoamérica y en España, y su influencia se prolongó en el tiempo hasta la segunda generación de artistas que, al buscar experimentar y abrirse a formas musicales menos ligadas a la tradición autóctona, a menudo volvieron la mirada hacia géneros como el rock.

3.2.2. LA CHANSON FRANÇAISE, GUITARRAS EN LA RIVE GAUCHE

La *chanson à texte* francesa vive un momento de especial esplendor en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. En el ambiente bohemio e intelectual de la *rive gauche* florece una tipo de canción realista a la par que poética, que pronto va a captar la atención tanto del público popular como de intelectuales y artistas. Menos marcada en

²⁷El cantante explica en uno de sus discos: «Admiraba profundamente a Stravinsky, pero también a Yupanqui, espontáneamente. Ahora me doy cuenta por qué: no existen fronteras valorativas entre ambos. Y me sigue ocurriendo con la música concreta y los Beatles, con Gardel y Victoria de los Ángeles. El propio Igor Stravinsky no encontraba para la música otra posible clasificación que la de buena o mala. Creo que tenía razón.» (Benedetti, 2010, 33.). La cita, además de evidenciar la influencia de The Beatles, constituye un ejemplo de la apertura de la nueva canción y de su rechazo a aceptar categorías inferiores o superiores en el arte.

sus aspectos políticos que la canción en lengua hispana, no dejará por ello de retratar la realidad social frente a la cual adoptará a menudo una actitud crítica, de rebeldía y defensa de la libertad. Entre los artistas que destacan dentro de esta tendencia podemos destacar los nombres de Mireille, Edith Piaf, Charles Trenet, Yves Montand, Charles Aznavour, Germaine Montero, Jacques Brel, Barbara, Gilbert Bécaud, Juliette Gréco, Jean Ferrat, Boris Vian, Serge Gainsbourg, Leo Ferre y George Brassens.

En la *chanson française* podemos apreciar muchos de los rasgos que luego van a ser asimilados por la nueva canción en otras partes del mundo. Podemos señalar en primer lugar la poetización de la realidad circundante: todos los aspectos de la sociedad tienen cabida en la canción francesa que, pese a reflejar en ocasiones situaciones sórdidas y marginales, no renuncia a hacerlo desde un punto de vista estético. Otra constante será la preocupación por la calidad literaria del texto, inquietud que probablemente se encuentra al origen de las frecuentes colaboraciones entre poetas y cantantes que muestra la canción francesa. Autores como Pierre Mac Orlan, Jacques Prevert, Raymond Queneau, Francis Jammes, Paul Fort, Max Jacob, Maurice Fombeure, Luc Bériment, René Guy Cadou, Louis Aragon, Víctor Hugo, Baudelaire, Appollinaire o François Villon conocerán una importante difusión gracias a las voces de la canción francesa.

En ese sentido, es de destacar la influencia ejercida por este tipo de canción en Paco Ibáñez, que para muchos es el responsable de la introducción de esta tendencia en la canción en lengua española. El mismo intérprete relata la importancia que para él tuvo el contacto con la obra de Brassens para animarle a adaptar a la canción textos de la poesía en lengua española: «descubrí la obra de Brassens y vi que le ponía música a los poetas franceses. Eso fue como si hubiera dado el permiso para hacerlo yo también» (González

Lucini, 2006a, 49).

Otro ejemplo de esta influencia podemos encontrarlo en las numerosas adaptaciones y traducciones de canciones francesas al español. En España la obra de Brassens ha tenido mucha difusión gracias a las versiones realizadas por Paco Ibáñez o Javier Krahe. Otro ejemplo, de especial interés para nuestro trabajo es la canción «Tierra-Luna», basada en un poema de Mario Benedetti titulado «Variaciones sobre un tema de Boris Vian» musicado por Alberto Favero e interpretada por Nacha Guevara y más tarde por Eugenia León y que, como indica el título, está inspirado en una canción del artista francés:

Terre Lune, Terre Lune
Ce soir j'ai mis mes ailes d'or
Dans le ciel comme un météore
Je pars
Terre Lune, Terre Lune
J'ai quitté ma vieille atmosphère
J'ai laissé les morts et les guerres
Au revoir (Vian, 1966)

ah tierra-luna tierra-luna
atrás quedó la suerte perra
atrás los muertos y la guerra
adiós
ah tierra-luna tierra-luna
me pongo hoy las alas de oro

y cielo arriba cual meteoro

me voy (Benedetti, 1989, 102)

Pero la influencia que Francia va a ejercer sobre la canción latinoamericana irá mucho más allá de la tendencia de musicar poetas o la búsqueda de escribir textos que respondan a un criterio de calidad artística. Para muchos artistas e intelectuales de este periodo. Francia —y más concretamente París— representa el foco de la cultura de vanguardia. El ambiente intelectual y artístico representado por la bohemia de la *rive gauche* va a ejercer una poderosa atracción sobre artistas de todo el mundo, que viajaran a la capital francesa con un fuerte deseo de contagiarse del ambiente artístico de la ciudad y de integrarse y participar en los círculos frecuentados por escritores, poetas, cantantes, pintores, filósofos e intelectuales de reconocido prestigio. Muchos de los artistas latinoamericanos vinculados al mundo de la canción pasaran largas temporadas en Francia. Violeta Parra residió en París por temporadas durante los años cincuenta y los sesenta, acompañada en la segunda ocasión por sus hijos Isabel y Ángel. También Atahualpa Yupanqui residiría por un tiempo en la ciudad de las luces a finales de los años cuarenta. En esa estancia conocería a Paco Ibáñez y sería invitado a cantar junto a Edith Piaf. Más tarde fijaría allí su residencia tras el golpe de estado y el establecimiento de la dictadura militar en Argentina. Idénticos pasos seguiría Daniel Viglietti con el advenimiento de la dictadura en Uruguay. El propio Mario Benedetti vivirá durante un año en París trabajando en la radio y como taquígrafo para la UNESCO. Es indudable que esta experiencia contribuyó enormemente en la formación artística de estos artistas e influyó no solo en su propia obra sino en los diferentes movimientos que integraban.

También es de destacar la labor de mecenazgo ejercida desde Francia durante estos años. Sellos discográficos como *Le chant du monde*, para los que grabaron discos artistas como Violeta Parra o Atahualpa Yupanqui, y salas de espectáculos como la mítica *Olympia* de París en donde han actuado artistas y grupos como Quilapayún, Paco Ibáñez, Raimon, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach o Pi de la Serra entre otros, contribuyeron enormemente a difundir la obra de estos artistas y a despertar el interés en Europa por la música realizada en Latinoamérica y en España.

3.2.3. LA NOVA CANÇO CATALANA

Desde finales de los años cincuenta se percibe entre algunos jóvenes de la burguesía catalana la necesidad de crear un nuevo tipo de canción que, utilizando la lengua catalana, se opusiese a la canción de consumo promovida por los medios durante la dictadura franquista. Podemos señalar dos momentos claves en el nacimiento de este movimiento, el año 1959, con la publicación en la revista *Germinábit* del artículo «*Ens calen cançons d'ara*» escrito por Lluís Serrahima y considerado el manifiesto fundacional de la *nova cançó* (De castro, 2010, 16), y la celebración el 9 de diciembre de 1961 de una «sesión extraordinaria dedicada a la Poesía de la Nova Cançó» en Barcelona (Torrego, 1999, 11), en la práctica, el primer recital de este movimiento musical. Esta iniciativa nace con el objetivo de usar la canción popular como forma de normalizar la lengua catalana, creando un colectivo de músicos que diera recitales en común. Los impulsores de la idea serán Miquel Porter y Lluís Serrahima a los que poco a poco se les irán uniendo más personas. El grupo acabaría llamándose *Els Setze Jutges* —una referencia a un *trabalenguas* en

lengua catalana— y, en el siguiente orden, estaría constituido por Miquel Porter, Remei Margerit, Josep María Espinás, Delfí Abella, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta, María del Carme Girau, Martí Llaudadó, Joan Ramón Bonet, María Amèlia Pedrerol, Joan Manuel Serrat, María del Mar Bonet, Rafel Subirachs y Lluís Llach. Junto a ellos, la figura más grande, y la que empezaría a darle popularidad real al movimiento gracias a canciones como «Al vent», sería la de Raimon.

Los integrantes de la *nova canço* son jóvenes de procedencia universitaria, con espíritu de equipo, de trato cercano y contrarios al divismo, que buscan una conexión con el pueblo catalán. Aspiran a crear un género nuevo, y el contenido de sus canciones se aleja del recogido por la canción más comercial. En sus canciones aparecen reflejados temas como la afirmación de la colectividad, la denuncia de determinadas situaciones sociales, el amor alejado del tópico, la autocrítica personal y de clase, la cotidianidad como ejemplo de temas de interés general, la naturaleza como reflejo del estado interior, o la realidad de Cataluña. Su lenguaje será discretamente poético, pero al tiempo, cercano y coloquial, respetando siempre una corrección básica. Fuertemente influenciada en sus orígenes por la canción francesa, en su primera etapa la música es más sencilla en concordancia con la preponderancia otorgada al texto. Conforme se desarrolla el movimiento, algunos integrantes experimentaron con otras formas musicales volviendo la mirada hacia la música estadounidense.

Además de los artistas mencionados más arriba cabe mencionar dentro de este movimiento a figuras y grupos como Ovidi Montllor, Xavier Ribalta, Teresa Rebull, La Trinca, Joan Isaac, Ramon Muntaner, UC, Al Tall o Coses, además de una segunda oleada de músicos que se caracterizará por su apertura a la experimentación de nuevas líneas

musicales, representada por artistas como Pau Riba, Sisa o la Companya Elèctrica Drama.

Cabe destacar la figura de Raimon, quien será uno de los personajes claves de la *nova canço* y un artista de enorme influencia a nivel internacional. En 1959 compone su primera canción, «Al vent», que será luego grabada en 1963. Podemos afirmar que este tema constituye uno de los himnos de la canción de oposición al régimen franquista y que contribuyó enormemente a la popularidad del cantante y por extensión del movimiento. El autor valenciano va a destacar por la importancia que cobra en sus canciones la sinceridad expresiva, por el valor de las mismas como testimonio «de un tiempo y de un país» y por la difusión que lleva a cabo de la poesía en lengua catalana. Su vocación comunicativa le lleva a convertirse en embajador de la *nova canço* por todo el mundo viajando y dando conciertos como atestiguan, por ejemplo, sus frecuentes visitas a la «Peña de los Parra» en Chile.

Otra personalidad de gran importancia para nuestro trabajo es Joan Manuel Serrat, una de las grandes figuras de la música española, no exenta de controversia. De padre catalán y madre aragonesa, opta al cantar por el bilingüismo, lo que junto con su enorme popularidad ha ocasionado que en alguna ocasión se le acuse de ser un artista comercial y falto de compromiso. Cantante de la cotidianidad, en su obra se refleja un ansia de liberalización —especialmente en las relaciones amorosas— y se deja un poco más de lado aspectos más conflictivos y de tipo político y social (Fleury, 1978). Es de señalar la enorme difusión que algunos poetas españoles han alcanzado en todo el mundo a través de sus canciones. En efecto, si su importancia para nuestro trabajo es fundamental a raíz de las colaboraciones que realiza junto a Mario Benedetti, no es menos cierto que entonces ya eran conocidísimos sus trabajos sobre los textos de Antonio Machado o de

Miguel Hernández. Algunos autores consideran que el cantante catalán es responsable — junto con Paco Ibáñez— de introducir la tendencia a musicalizar poetas en Latinoamérica (Figueredo, 2005, 66). No resulta imposible, pues su popularidad en Latinoamérica era ya enorme en la época estudiada, como testimonian los frecuentes problemas de represión y censura que tuvo el músico con algunas dictaduras latinoamericanas²⁸.

3.2.4. CANTAR DEL PUEBLO. LA NUEVA CANCIÓN EN CASTELLANO

Desde principios de los años sesenta se percibe en Madrid una voluntad de emular el fenómeno de la *nova canço* catalana. Además de la influencia del movimiento catalán cabe mencionar la de algunas figuras que de alguna forma habían ido preparando el terreno. Además del ya citado Paco Ibáñez, tenemos las figuras de Chicho Sánchez Ferlosio o de Nino Sánchez. Se produce también en esa época la publicación en Turín del libro *Canti della nuova resistenza spagnola 1939 -1961*, conocido como el «Cancionero de Einaudi», recopilación de textos realizada por Sergio Liverobici y Michele L. Straniero y que supuestamente recogía cantos de la tradición popular de oposición al franquismo, y que en realidad incluía textos firmados por poetas como Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, o Jesús López Pacheco. También aparece en esos años el disco *Cantos de la resistencia española*, editado en Suecia en voz de un desconocido que luego resultaría ser Chicho Sánchez Ferlosio con canciones como «Los gallos» y «La paloma» (López

²⁸ Serrat fue el único músico extranjero vetado en la radio por el gobierno uruguayo durante la dictadura (Martins, 1990). También en Uruguay los libros de Machado fueron retirados de las librerías «por ser el letrista de Serrat» (Benedetti, 1985, 31).

Barrios, 1976, 25; González Lucini, 2006a, 382-386 y 392-393). Paralelamente a estos acontecimientos el nivel de politización de los jóvenes universitarios va en aumento.

Este contexto va a favorecer el nacimiento de una canción cantada en español que plante cara a la canción de consumo, nacional o extranjera. Primero, de forma titubeante a través de figuras individuales y no siempre encasillables dentro del movimiento, como Manolo Díaz y Luis Eduardo Aute, y más tarde, de forma organizada como en el modelo catalán. Este proceso culmina con el primer recital el 22 de noviembre de 1967 en el Instituto Ramiro de Maeztu del grupo Canción del Pueblo²⁹, grupo de corta duración pero que sirve para aglutinar a los artistas que posteriormente impulsarían el movimiento³⁰. Así formaron parte del grupo cantantes como Hilario Camacho, Elisa Serna, Manuel Toharia, Julia León, Jesús Munárriz y Adolfo Celdrán. Tras la disolución del mismo los integrantes proseguirían su andadura en solitario o se reagruparían en otras formaciones, al tiempo que iban surgiendo nuevas voces. De esta manera, podemos mencionar a otras figuras y grupos importantes dentro del movimiento como serán La Trágala, Las Madres del Cordero, Aguaviva, Nuevo Mester de Juglaría, Jarcha, Rosa León, Pablo Guerrero y Luis Pastor.

La nueva canción en castellano tuvo que hacer frente a muchas dificultades desde sus inicios. No cuenta con la reivindicación nacionalista ni con el componente ideomático

²⁹El nombre es un homenaje al grupo de folk estadounidense People's Song (Ramón Pardo, 1981, 44).

³⁰Como venimos constatando, la poesía está siempre presente, ya desde los orígenes. Así, en el recital de Madrid en 1967 se dará voz a textos de Federico García Lorca, Miguel Hernández o Guillén.

como factor aglutinador y creador de identidad colectiva, con lo que tiene que competir directamente con la canción más comercial. En ese sentido, la industria del disco absorbe rápidamente las nuevas influencias para ofrecer sucedáneos revolucionarios solo en las formas pero desprovistos de las connotaciones contraculturales que ostentaban en otros lugares.

Además de tener que competir con la canción de consumo y luchar para llegar a un público manipulado por la industria y adoctrinado por la dictadura franquista, los integrantes de esta corriente tuvieron que hacer frente al clima represor característico de la España del momento, siendo a menudo víctimas de censura y teniendo que afrontar multas y encarcelamientos.

Frente a las dificultades de difusión y grabación surgirá la Editora Universitaria de Madrid S.A. (EDMUSA), sello discográfico de corta duración —publicará tan solo cuatro discos—, pero de gran importancia para el movimiento. A través de esta actividad, de la participación en actos y recitales en asociaciones de vecinos y en colegios mayores, la organización de giras internacionales, los músicos de la nueva canción en castellano comenzarán a darse a conocer.

4. LA NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA: UN MANANTIAL DE CANCIONES

4.1. LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

*Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón*
(«Manifiesto», González Lucini, 2006c, 39)

El movimiento de la nueva canción tiene su representación en Chile a través de la nueva canción chilena, uno de los movimientos más fértiles dentro de la nueva canción latinoamericana.

Se trata de un caso muy representativo ya que a través de sus intérpretes y del contexto histórico-social se pueden apreciar algunas pautas comunes al funcionamiento del movimiento en América Latina y, sobre todo, en el Cono Sur.

Ya hemos señalado anteriormente la importancia a gran escala de Violeta Parra. Sus hijos, Isabel Parra y Ángel Parra, son también figuras claves del movimiento. Tras vivir con su madre en París durante los sesenta regresan a Chile en 1964 y montan la «Peña de los Parra», centro de reunión de intelectuales y activistas, cantera de la nueva canción chilena, que fue frecuentada por personajes como José Agustín Goytisolo, Paco Ibáñez, Raimon o Joan Manuel Serrat.

Otro factor que contribuirá a dar impulso al movimiento será la creación en 1968 del sello discográfico Discoteca del Cantar Popular (DICAP), por parte de las Juventudes Comunistas. La compañía llegó a ser el segundo sello discográfico del país en número de ventas y perseguía recuperar las raíces folclóricas de la música, investigar nuevas formas

musicales y adaptar las formas cultas a contenidos y formas de expresión populares³¹.

En 1970, ante el inicio de la campaña presidencial de Salvador Allende músicos de diferentes ámbitos se organizan en comités para organizar recitales, conseguir votos para la izquierda y componer canciones para movilizar al pueblo:

Estos comités se encargaron de organizar recitales, de participar en los mítines, de conseguir el mayor número posible de votos para la izquierda y, también, curiosamente, de crear algunas canciones que llamaron «contingentes». Se trataba de canciones de mensaje claro e inmediato —con un directo contenido político e ideológico—, compuestas para movilizar al pueblo en torno a la unidad, o para lanzar denuncias y consignas contra la oposición, y, en particular, contra la extrema derecha.³² (González Lucini, 2006c, 197-198)

Concluido ese periodo, la nueva canción chilena recibió un fuerte apoyo institucional: difusión en los medios, interés en las universidades, subvenciones económicas a DICAP. Todo esto cambiaría tras el golpe de estado de Pinochet en 1973. Empieza entonces una fuerte represión que significó la muerte o el exilio para la mayoría de los integrantes del movimiento. Se cierran las peñas y se asaltan las oficinas de DICAP que, sin embargo, funcionó en el exilio hasta 1982.

A pesar de que esta situación supuso la desaparición de algunos solistas y grupos,

³¹Dentro de esta última tendencia se encuadran las «cantatas», obras extensas que tienen un argumento dramático de contenido normalmente revolucionario.

³² Se pueden apreciar las coincidencias con el papel adjudicado a los People's Songs por Woody Guthrie.

los integrantes del movimiento se adaptaron a la nueva situación y continuaron cantando y componiendo, mostrando su apoyo a Chile y a otros países en situación semejante.

En Chile, surgirá luego el movimiento «canto nuevo», con el que colaborarían algunos artistas de la generación anterior. Esta corriente puede entenderse como la proyección natural de la nueva canción chilena durante la dictadura, aunque con particularidades propias. Estaba compuesto por un grupo de jóvenes, muchos de origen universitario, que componían nuevas propuestas. Aunque mantenían posturas de denuncia social, en lo musical evolucionaron fundiendo ritmos chilenos con el jazz, el rock, la bossa nova y con influencias de la nueva trova cubana y la música brasileña. Sus integrantes estuvieron al amparo de una nueva compañía discográfica, Alerce Producciones Fonográficas, creada en 1976³³.

Uno de los artistas más representativos de la nueva canción chilena fue el músico y cantante Víctor Jara, nacido en 1932. Podemos destacar su personalidad polifacética, que le lleva a compaginar su labor como músico y sus trabajos como folclorista con una fértil actividad dentro del mundo del teatro. Además, fue un gran activista político. Tras apoyar la candidatura de Allende en las elecciones de 1970, viaja por todo el mundo en representación cultural de Chile. Fue también el encargado de organizar el homenaje a Pablo Neruda tras la concesión al poeta del premio Nobel en 1971 (González Lucini, 2006c, 57). Como cantante trabajó tanto en solitario como en colaboración con otros

³³Nótese también la frecuente asociación entre este tipo de música y un sello discográfico destinado específicamente a su difusión, así como la propensión a dividir el movimiento en dos fases, de las cuales, la segunda tiende a alejarse de las formas folclóricas y abrirse a experimentaciones sonoras.

artistas y grupos y, de igual forma, entre sus canciones encontramos tanto producciones propias como de otros cantantes y poetas.

Dentro de su obra se puede apreciar por un lado, una gran sensibilidad hacia los problemas sociales como la violencia, la injusticia y la pobreza, y un profundo humanismo basado en el amor, la libertad, la solidaridad y la esperanza. Esto se puede apreciar en algunas de sus composiciones más conocidas como son «Plegaria a un labrador» y, sobre todo, «Te recuerdo Amanda». En canciones como «Manifiesto» y «Canto Libre» quedan perfectamente formulados los principios del movimiento del que forma parte:

Mi canto es un canto libre
que se quiere regalar
a quien estreche su mano
a quien quiere disparar.

Mi canto es una cadena
sin comienzo ni final
y en cada eslabón se encuentra
el canto de los demás.

Sigamos cantando juntos
a toda la humanidad
que el canto es una paloma
que vuela para alcanzar
estalla y abre sus alas
para volar y volar. («Canto Libre», Jara, 1978)

El 11 de septiembre de 1973 tiene lugar el golpe de estado. Allende muere en el palacio de La Moneda y Víctor Jara, junto con muchos otros, es retenido y torturado en

el Estadio Nacional. El 16 de septiembre es asesinado. Había publicado un total de siete discos. Hoy el estadio donde murió lleva su nombre y Víctor Jara permanece en la memoria colectiva como el mártir de la canción protesta.

Junto al clan de los Parra y a la figura de Víctor Jara, destaca la importante labor del grupo Quilapayún que destaca por su perfección técnica y su labor reflejando la historia nacional, ya sea a través de grandes cantatas, como la «Cantata de Santa María de Iquique», o de himnos como el celeberrimo «El pueblo unido jamás será vencido». Además de estos artistas, cabe la pena señalar la labor de cantantes como Tito Fernández y Osvaldo Rodríguez, o de grupos como Inti-Illimani, entre otros.

4.2. EL NUEVO CACIONERO ARGENTINO

Argentina comparte varias características con el caso uruguayo: apreciación de las formas autóctonas, valorización del texto, espíritu de solidaridad e identidad colectiva. A la extraordinaria figura de Atahualpa Yupanqui podemos sumar los nombres de Facundo Cabral, Horacio Guarany, Mercedes Sosa, León Gieco, o el Cuarteto Cedrón, entre otros.

En la voz de Mercedes Sosa, encontramos otra de las canciones que más bellamente describe la función del cantante dentro de la nueva canción latinoamericana, se trata del tema «Si se calla el cantor», compuesto por Horacio Guarany:

Si se calla el cantor
calla la vida,
porque la vida,
la vida misma,
es todo un canto.

Si se calla el cantor

muere de espanto

la esperanza, la luz y la alegría. (González Lucini, 1989a, 185-186)

Cabe destacar también, por la importancia que tienen para nuestro trabajo, los nombres de Nacha Guevara —de nombre real Clotilde Acosta Badaluco— y Alberto Favero. Artistas polifacéticos y con una trayectoria que escapa a los límites del movimiento de la nueva canción, han cosechado grandes éxitos a ambos lados del Atlántico.

Nacha Guevara y Alberto Favero inician su andadura profesional y personal común en 1969. En 1974 tienen que abandonar Argentina por las presiones del gobierno derechista. Se instalan en México y posteriormente en España donde gozarán de una gran resonancia a finales de los años setenta. Tras el final de la dictadura en los años ochenta regresan nuevamente a Argentina.

A principios de los años setenta la pareja inicia un trabajo conjunto con Mario Benedetti para musicalizar algunos textos provenientes de sus primeros libros de poesía. Las canciones resultantes tuvieron una excepcional acogida entre el público y la experiencia, lo que, además de significar la confirmación del uruguayo como letrista, fue el punto de partida de una larga amistad³⁴ y de una fructífera colaboración. Alberto Favero es el músico que ha realizado un mayor número de musicalizaciones del uruguayo entre

³⁴Ejemplo de esta amistad es el hecho de que Benedetti fuera acogido en casa de la pareja durante los primeros tres meses de su exilio en Buenos Aires (Campanella, 2008, 181-182)

las que se cuentan probablemente sus canciones más conocidas.

4.3. LA NUEVA TROVA CUBANA

Un caso singular lo constituye el movimiento de la nueva trova cubana. Además de una particularidad musical derivada de sus influencias africanas, este movimiento presenta la originalidad de que nace, no como oposición al poder establecido, sino al amparo del estado.

En Cuba encontramos importantes precedentes para la nueva canción. Merece la pena, por ejemplo, mencionar al cantante de son Benito Antonio Fernández Ortiz, más conocido como Ñico Saquito y autor de composiciones de fuerte carga crítica y humorística como «María Cristina me quiere gobernar³⁵». También resultará significativa la aparición del libro *Motivos de son* de Nicolás Guillen en 1930. Este libro rompe con la tradición poética anterior de tipo modernista, introduciendo en la poesía motivos y ritmos musicales. Más tarde, en el apogeo de la nueva canción, Guillen será uno de los poetas más frecuentemente revisitado por los músicos del mundo hispano en busca de letras para sus canciones (Figueredo, 2005; 56, Pardo, 1981, 51).

Tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 la América que siempre había tratado de verse reflejada en Europa vuelve los ojos hacia el propio continente³⁶. Desde

³⁵Según algunos estudiosos el título aludiría a la regente María Cristina de Habsburgo, madre de Alfonso XIII. De ser así, la canción estaría haciendo referencia a la guerra de Cuba.

³⁶Así deja constancia Daniel Viglietti cuando declara: «El hecho desencadenante de mi toma de conciencia es la revolución cubana. Tengo la impresión de que fue un fenómeno

Cuba, se va a potenciar ese resurgimiento de una identidad latinoamericana desde todos los ámbitos, incluyendo por supuesto el cultural. En ese sentido destaca la desbordante actividad cultural llevada a cabo por Casa de las Américas, institución dirigida por Haydée Santamaría. En 1967³⁷, esta organización celebró en Varadero el *Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta*. Entre sus objetivos según señala Chirinois:

Reunir creadores dispersos latinoamericanos (aunque no sólo); realizar un trabajo colectivo, analítico, político y social en relación al género de la canción de «contenido social»; encontrar puntos de contacto con los principios de la generación que iba surgiendo; mantener y fomentar la calidad poético-musical del Canto Popular en los años venideros; generalizar un nombre para el canto, aunque manteniendo las denominaciones propias de cada país o región de expresión; perfilar una nueva ética y estética para la Canción Protesta (Chirinois, 2008, 140).

Más adelante la autora añade:

En aquel momento se dijo que la Canción Protesta es un arma al servicio del pueblo. Que debe constituir una toma de posición clara y definida en relaciones a los problemas sociales y políticos más importantes. Se caracterizó aquello como un «movimiento» que debía vincularse con la lucha de liberación de los oprimidos, porque tenía que ser combativa, militante y (por si las dudas) comprometida. (Chirinois, 2008, 140)

generacional.» (Benedetti, 2010, 85-86)

³⁷La importancia de los eventos que tienen lugar en ese año, tanto a nivel histórico general como en el terreno particular vinculado a la nueva canción, lleva a algunos estudiosos a señalar 1967 como la fecha de inicio del movimiento.

De esta forma, podemos constatar, entre otras cosas, que se trata de una canción destinada a la exportación cuyo objetivo es difundir un ideario revolucionario por el resto de América Latina, impulsada por un claro espíritu panamericano. También se pone de manifiesto la importancia que el apoyo estatal tiene en el desarrollo de esta manifestación en Cuba³⁸.

En 1969 el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) creará un Grupo de Experimentación Sonora del que nacería la nueva trova cubana. Dentro de esta corriente podemos destacar tres figuras fundamentales: Pablo Milanés, el más lírico y emocionado, Silvio Rodríguez, el más original y alejado de las formas de expresión habituales, y Amaury Pérez. No podemos dejar sin mencionar la figura de Carlos Puebla, quien consigue unir tradición y revolución, al usar formulas tradicionales para cantar a la revolución cubana. Este último, además, comparte con Benedetti algunas de sus claves compositivas en una entrevista realizada para la revista argentina *Crisis* en 1974, donde afirma «que el socialismo no se construye con lágrimas. Hay que tratar de que la gente esté alegre. Por eso trato siempre de poner una pincelada humorística. Pero, claro, de un humorismo revolucionario» (González Lucini, 2006c, 320). Se puede distinguir, en ese sentido, una concepción del humor similar a la del escritor uruguayo, quien a menudo se servirá de la ironía para aligerar el contenido de sus textos, evitando así que su obra se vea lastrada por el contenido político (Fornet, 1992)

³⁸Las contradicciones que se han querido ver en este movimiento derivan de su relación con el sistema oficial.

El caso cubano sirve para ilustrar muchas de las aspiraciones de la canción protesta en otras partes del mundo. A través de su historia se puede apreciar cómo, pese a nacer en un contexto en el que la revolución ha triunfado —triunfo que otros músicos pretenden ver reproducido en sus respectivas sociedades—, no renuncia por ello a la denuncia social y se solidariza, mediante su voz, con otros pueblos que viven inmersos en situaciones de opresión. Muestra, de esta forma, la voluntad de la nueva canción de contribuir a la creación de una identidad colectiva, —en este caso, latinoamericana— y su carácter aperturista y humanizador que vuela por encima de todo tipo de fronteras. Ese mismo espíritu solidario será a su vez mostrado por los cantantes latinoamericanos que a menudo cantarán a Cuba y se solidarizarán con ella, por ejemplo a la muerte del Che, motivo que inflamó la guitarra, la palabra y la garganta de multitud de cantantes dentro y fuera de Cuba y que ejemplifica el sentimiento de hermandad que nutre a la canción protesta. De igual forma, muchos de los músicos que toman Cuba como modelo de su ideal panamericano querrían, a su vez, poder cantar a la libertad tal y como lo hace Silvio Rodríguez:

Vivo en un país libre
cual solamente puede ser libre
en esta tierra, en este instante
y soy feliz porque soy gigante. («Pequeña serenata diurna», González Lucini, 2006c, 336)

4.4. EL CANTO POPULAR URUGUAYO

En la música popular uruguaya podemos apreciar la confluencia de tres líneas históricas (Martins, 1990). En primer lugar, la música de carnaval, en la que encontramos, por un lado, el *candombe*, estructura rítmica ejecutada con tambores, de origen africano; y, por otro lado, las *murgas*, que probablemente tienen un origen andaluz y que presentan grupos de diez a veinte integrantes masculinos con un repertorio en el que sobre música perteneciente a los éxitos del año anterior se sobreponen letras que reflejan los acontecimientos sociales y políticos del año con un fuerte contenido crítico.

En segundo lugar, el tango³⁹, que nace en los suburbios de Buenos Aires y Montevideo y que, junto con otros ritmos locales —la *milonga*, el *vals*, el *candombe*—, está principalmente destinado al baile.

La tercera está constituida por los ritmos folclóricos de las regiones sur y noreste del Uruguay. Al igual que sucede en otras partes de Latinoamérica es desde los artistas y movimientos vinculados al folclore que empieza a apreciarse un cierto espíritu de rebeldía, siendo, por tanto, esta tercera línea la principal fuente de inspiración del canto popular uruguayo surgido en los años sesenta.

Los antecedentes históricos del canto popular uruguayo los encontramos en la poesía gauchesca, con la figura de Bartolomé Hidalgo y sus *cielitos* y *diálogos patrióticos* (Benedetti, 2010, 63). El escritor, es sin duda uno de los iconos de la independencia

³⁹Sobre el contenido crítico de esta forma musical parece existir cierta discrepancia ya que algunos autores afirman que su condición de lamento individual y desencantado lo aleja de la denuncia social, mientras que otros quieren ver en su tratamiento de tipos y realidades marginales un cierto espíritu contestatario.

uruguaya:

Bartolomé Hidalgo es una de las figuras más puras de la gesta americana. Al servicio de la causa patriota, tuvo una vida corta. Nació en Montevideo en 1788 y murió en Morón, Argentina, en 1822. Junto a Artigas desde la primera hora, lo siguió hasta el fin. Batalló como soldado y como poeta. (García Robles, 1969, 67)

Este carácter mítico contribuye a explicar la reivindicación de la nueva canción de los ritmos musicales autóctonos como expresión de la propia identidad. De alguna forma, el cantante popular uruguayo de los años sesenta y setenta aspira a evocar el sentimiento que para la población de Uruguay despiertan ritmos como el cielito, vinculado a la causa independentista y, por ende, a la identidad nacional:

Durante las primeras guerras de nuestra independencia, una forma de canción danzada, presumiblemente practicada durante el coloniaje, avanza a primera línea dominando por entero el panorama de la expresión musical vernácula. Es el Cielito, vehículo sonoro de la patria naciente, que para nosotros amanece envuelto en un aura de libertad. (Ayestarán, 1972, 113)

Esta tradición será continuada por los payadores, cantantes populares que cantaban coplas a la guitarra de forma itinerante. Estas composiciones solían reflejar la realidad de las clases más populares y estaban cargadas de un sentido crítico y de denuncia. Uno de los más emblemáticos, ya en el siglo XX, fue Carlos Molina, «el payador libertario» (González Lucini, 2006c, 228-229).

En los años cincuenta encontramos una primera oleada de músicos como Osiris Rodríguez Castillos, Amalia de la Vega, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau y Los

Carreteros, así como Rubén Lena y Víctor Lima, que van a intentar revitalizar las formas musicales tradicionales a partir del folclore rural. Esta tendencia se consolidará luego en los años sesenta, momento, como señala Carlos Martins (1990), de máxima popularidad del movimiento en Uruguay:

Es la generación de los años 60 la que vive el mayor desarrollo que hasta ahora ha tenido la Música Popular Uruguaya, en cuanto a repercusión. Los nombres de Los Olimareños (dúo integrado por José Luis Guerra y Braulio López, de Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti aparecen liderando en popularidad e influencia a la corriente que recibiría, en la segunda mitad de la década la etiqueta de «Canto Popular». Esta rama aparece históricamente como una de las más numerosas, sólidas y creativas del gran árbol de la Nueva Canción Latinoamericana de aquellos años, con la que comparte sus principales características: recurso a las músicas folclóricas nacionales y regionales, preocupación por el nivel poético de los textos cantados, y expresión de una voluntad de cambio político, económico, social, cultural.

A finales de esa misma década el gobierno uruguayo inicia un giro hacia el autoritarismo que se traduce en una fuerte represión hacia la población. Artistas e intelectuales responden mostrando su apoyo a la candidatura de izquierdas, representada por el Frente Amplio, para las elecciones de 1971. Tras las mismas, la represión sigue aumentando. En 1972 Mercedes Sosa es expulsada del país con prohibición de volver. Daniel Viglietti es encarcelado y será solo liberado gracias a la presión internacional. Menos suerte tendría Aníbal Sampayo, que encarcelado también ese año, pasaría varios años en la cárcel (González Lucini, 2006c, 233-237).

Tras el golpe de estado del 27 de junio de 1973 la mayoría de los cantantes de esta

generación sufre el exilio y los andamiajes que sustentaban la música popular están destruidos: los discos editados se han reducido enormemente en número, las radios dejan de emitir canción protesta y reciben instrucciones sobre que artistas pueden o no ser difundidos, se desmantela el entramado de estructuras en el que se producen los conciertos. A pesar de esto se puede ver la voluntad de reconstruir parte de esos andamiajes y surgen nuevos artistas como Carlos Benavente, Carlos María Fossati, o Eduardo Darnauchans que mantienen algunos rasgos en común con la generación anterior, como la importancia del texto verbal o una voluntad de cambio —expresada de forma indirecta—, pero con un menor peso de la tradición folclórica que mezcla con otras influencias, sobre todo provenientes de la música culta. Gracias a la labor activa de esta segunda generación poco a poco y, a pesar de todo tipo de dificultades, podemos constatar, ya desde 1973, una tendencia a reconstruir el tejido de redes de la canción popular aunque sin la fuerza y la popularidad de la etapa anterior. En 1984 termina la dictadura y muchos de los artistas exiliados regresan a Uruguay. Se inicia en ese momento el declive del fenómeno, que pierde unidad y se dispersa al no tener que hacer ya frente a un sistema político opresivo.

Entre los aspectos más significativos de este movimiento merece la pena destacar la frecuente alianza entre canción y poesía. Como ya hemos señalado, esta es una de las características principales del movimiento a gran escala y por supuesto se da también en los otros movimientos evocados con anterioridad. Sin embargo, consideramos oportuno detenernos en este apartado sobre la cuestión ya que es el contexto inmediato en el que Mario Benedetti inicia su labor como letrista. Presentar ahora algunas consideraciones al respecto nos permitirá insertar la obra del escritor en su contexto al tiempo que servirá

para la mejor comprensión del fenómeno a gran escala.

Como hemos expuesto en las líneas anteriores, antes de que los artistas de esta época musicalizaran poesía ya existía la tradición de la payada y la poesía gauchesca o el canto histórico de Bartolomé Hidalgo, todas formas musicalizadas. Sin embargo, ahora hay un matiz nuevo ya que se trata de obras con existencia previa tomadas de otros artistas y no creadas por el mismo intérprete, lo que aporta nuevos matices semánticos. Como señala Figueredo, en el florecimiento de esta tendencia confluyen diversos elementos:

Las condiciones socio-políticas de Uruguay entre los años 1960 y 1984 crean un ambiente cultural propicio para el desarrollo de musicalización de poesía a niveles importantes de cantidad y de repercusión en el público. La información examinada apunta a tres condiciones e influencias: la situación socio-política en el interior y exterior del país; los sustratos y la tradición de musicalizaciones latente en la historia cultural del país; y los fenómenos semejantes y contemporáneos (en Latinoamérica, Europa, Norteamérica) que influyen en el caso uruguayo. (2005, 67)

La autora, a través de un exhaustivo trabajo de investigación recopila, basándose sobre todo en los datos proporcionados por la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), un total de 614 poemas musicalizados, de los cuales 415 están fechados en el periodo entre 1960 y 1985⁴⁰. En el corpus recopilado señala la presencia de quince poetas uruguayos: Washington Benavides (362 temas), Mario Benedetti (72), Idea Vilariño (27), y Circe Maia (7 y uno sin registrar) están entre los más representativos. Entre los músicos

⁴⁰La autora señala sin embargo que muchos de los que aparecen inscritos con fecha posterior pueden haber sido compuestos durante ese período y no haber sido registrados a causa de la censura.

que más acuden a la poesía encontramos a algunos de los más representativos del canto popular uruguayo. Así, entre los integrantes de la primera etapa podemos comprobar las aportaciones de Los Olimareños (8), Alfredo Zitarrosa (4) o Daniel Viglietti (1), mientras que en la segunda destacan, entre otros, los trabajos de Carlos Benavides (71), Héctor Numa Moraes (65), Eduardo Darnacuchans (40), Cristina Fernández y Washington Carrasco (19) o Jorge Bonaldi (4)⁴¹.

La clave, para entender la importancia que adquiere este fenómeno durante la época estudiada reside en vincularlo con ese deseo de recuperación de la propia identidad característico de la nueva canción:

El acto de vincular la poesía a la música popular es en sí símbolo de la identidad uruguaya y de los valores que aspiraba captar la música popular de esa época. Desde sus comienzos la poesía uruguaya ha mantenido una estrecha relación con la música popular. Nacida en boca de los payadores—los gauchos que se dedicaban a crear sus versos acompañados por la música de su guitarra, y a contrapuntear su arte repentino con otros creadores semejantes—representa el principio de la tradición poética verdaderamente uruguaya. En el siglo XX, la poesía unida a la música popular recuerda épocas en que el país forjaba su propio destino nacional. Esto no significa que los temas de las musicalizaciones se limitaran a apoyar objetivos políticos, ni solamente a tratar temas históricos o sociales. Su reencarnación no pierde de vista los logros de la poesía uruguaya basada en los -ismos de vanguardia influenciados por las artes francesas,

⁴¹Nos resulta extraña la inclusión de Hector Numa Moraes en la segunda etapa. Creemos en ese sentido, que la autora se refiere a una segunda etapa en el fenómeno que está estudiando, la musicalización de poesía, y no en el sentido generacional que normalmente estamos siguiendo en este trabajo.

españolas e inglesas. (Figueredo, 2005, 99)

De este modo, la confluencia de músicos, artistas, intelectuales y escritores en un mismo movimiento va a provocar que la identidad que nazca como fruto de esta colaboración no sea solo una identidad social y política, sino también una identidad cultural y artística.

Por último, antes de dar por cerrado el apartado dedicado al canto popular uruguayo queremos detenernos en la figura de Daniel Viglietti, uno de los autores más representativos del movimiento. Además de por su valor como referencia para la nueva canción, el músico Daniel Viglietti es uno de los nexos claves de Mario Benedetti con el mundo de la canción, como destaca el mismo Mario en el prólogo a *Canciones del más acá* (1989, 8). Ambos artistas están unidos por una amplia trayectoria de amistad y colaboración cuyos frutos más señalados, en el ámbito artístico, son el libro escrito por Mario Benedetti sobre el cantante, *Daniel Viglietti, desalambrando*, y la serie de recitales conjuntos *A dos voces* donde Viglietti canta sus canciones y Mario Benedetti recita sus poemas, o viceversa.

Daniel Viglietti nace en 1939. Su formación musical es muy ecléctica y aún el interés por la música culta, el folclore y la música popular. Estudió en el conservatorio pero, además, se formó en casa ya que su madre era pianista, su padre guitarrista y su tío tocaba el piano en locales nocturnos. La mayor parte de su producción es propia, pero también ha puesto música a poetas latinoamericanos y españoles e incluye en su repertorio canciones de otros intérpretes.

En 1967 participa en el *Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta*

celebrado en Cuba. A medida que se va politizando y la situación se recrudece en Uruguay, tendrá que enfrentarse a la censura y se verá envuelto en fuertes polémicas. En 1972 será encarcelado y luego, gracias a la presión internacional, liberado. Inicia poco después una gira por Argentina, donde comenzará su exilio, y en 1973 parte hacia Europa, donde fijará su residencia en Francia hasta el final de la dictadura, momento en el que regresa a Uruguay. Entre sus canciones más conocidas se encuentra «A desalambrar», composición que busca despertar la conciencia como forma de conseguir la justicia, y que es uno de los himnos de la canción protesta en todo el mundo hispánico:

Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos dé.

A desalambrar, a desalambrar,
que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquél,
de Pedro y María,
de Juan y José. (Benedetti, 2010, 195-196)

CAPÍTULO III. MARIO BENEDETTI, LETRISTA

1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA Y LITERARIA DE MARIO BENEDETTI

Mario Orlando Hardy Hamlet Brenno Benedetti Farrugia, más conocido como Mario Benedetti, nace en 1920 en la localidad uruguaya de Paso de los Toros y muere en 2009 en Montevideo. Su infancia y juventud están marcadas por la inestabilidad laboral de la familia y por una formación que ejerció de forma autodidacta desde que, en su adolescencia, empezó a trabajar en cargos vinculados al trabajo administrativo (Campanella, 2009, 35; Paoletti, 1996, 19-39). En 1938 se traslada a Buenos Aires como secretario de Carlos Bernardo González Pecotche, más conocido como Raumsol, fundador y presidente de la Escuela Logosófica en la que su familia había ingresado en 1934. Tras tres años al servicio de Raumsol, las duras condiciones de vida y la cara oculta de la institución pseudofilosófica provocan que Benedetti decida tomar distancia de la sociedad y regresar a Montevideo. Sin embargo, la experiencia no resultó enteramente negativa. Por un lado, la pertenencia a la fundación hace que su familia trabee amistad con la familia López, los padres de su futura esposa, por otro, la estancia en Buenos Aires impulsa la vocación literaria de Mario Benedetti que cita siempre las lecturas de Baldomero Fernández Moreno en la Plaza San Martín como su más temprana influencia literaria (Alemany Bay, 2000, 15; Campanella, 2009, 39-40; Paoletti, 1996, 49-51).

Tras su regreso a Montevideo inicia su noviazgo formal con Luz López Alegre, con la cual se casa en 1946 y junto a la cual permanecerá toda su vida. Los años siguientes constituyen un periodo de intensa actividad para Benedetti que compagina diversos oficios vinculados al universo oficinesco con los inicios de su actividad literaria y

abundantes colaboraciones en periódicos y revistas. En esta época realiza también numerosos viajes: realiza diversas visitas a Europa, viaja también a los Estados Unidos, y vive durante un año en París (Alemany Bay, 2000, 110; Campanella, 2009, 56-63, 82-83 y 130-131; Paoletti, 1996, 63-70, 79-85 y 114-115)

Si desde los inicios de su actividad intelectual Benedetti se ha mostrado preocupado por los problemas sociales y por la situación de su país, desde los comienzos de los años sesenta su interés en la política se incrementa y su ideología se va trasladando hacia la esfera del socialismo de tipo marxista. En 1962 colabora con el Partido Socialista para las elecciones nacionales en Uruguay y acepta presentarse como candidato en los últimos puestos de la lista. En 1966 viaja por primera vez a Cuba para formar parte del jurado del Premio Casa de las Américas de novela (Campanella, 2009, 113 y 128). La estancia en la isla le permite entrar en contacto con la sociedad cubana tras el triunfo de la revolución y supondrá el inicio de una estrecha relación con el régimen cubano, a cuyos ideales Benedetti se mantendrá siempre fiel aún después de que numerosos intelectuales dieran la espalda al gobierno de Castro a raíz del caso Padilla. A partir de entonces, Benedetti residirá en la isla en diversas ocasiones. Esta experiencia marca profundamente su obra, en la que se puede apreciar a partir de entonces una apertura a la utopía (Benedetti, 1978a, 61-82; Paoletti, 1996, 121-127)

A principios de los setenta su participación en la vida política uruguaya se intensificará a través de su militancia en el «Movimiento de Independientes 26 de marzo» que formaba parte de la coalición de izquierdas del Frente Amplio cara a las elecciones de 1971. La sociedad uruguaya estaba convulsionada por el giro represivo que desde 1968 había dado el gobierno y por las actuaciones de la guerrilla tupamara. Estas tensiones desembocan en el autogolpe de 1973. Tras la instauración de la dictadura Benedetti se

verá obligado a exiliarse, residiendo en Argentina, Perú, Cuba y finalmente España, primero en Mallorca y finalmente en Madrid. Allí permanecerá hasta el final de la dictadura en 1985, cuando regresará por fin, a Montevideo (Alemany Bay, 2000, 36-37 y 40; Campanella, 2009, 159-162).

Tras la vuelta a Uruguay vivirá a caballo entre Madrid y Montevideo y viajará por todo el mundo recibiendo homenajes y galardones, —como el nombramiento de *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Alicante en 1997— y atendiendo a sus múltiples compromisos literarios. En 2004 vuelve a Uruguay para cuidar mejor de su esposa, enferma de Alzheimer. Ya no volverá a dejar el país. Luz muere en 2006, Mario la sigue tres años más tarde (Alemany Bay, 2000, 114-116; Campanella, 2009, 288, 307-308, 323-324, 333-334, 363-365)

Mario Benedetti pertenece, junto a otros escritores como Sarandy Cabrera, Manuel Claps, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Ida Vitale o Idea Vilariño al grupo de escritores de la llamada «generación del 45» también llamada «generación crítica». Este grupo de escritores se caracterizó por su rigor analítico y por la inserción en su obra de temáticas que aludían al ciudadano montevideano (Lago, 1996, 31-32). Al igual que muchos escritores de esa generación, colaboró asiduamente con el semanario *Marcha*, publicación que, dirigida por Carlos Quijano, fue una verdadera institución dentro de la vida cultural uruguaya de la época hasta su cierre al instaurarse la dictadura en Uruguay (Alemany Bay, 2000, 17-18; Campanella, 2009, 67-68) .

El escritor ha cultivado todos los géneros literarios, desde la narrativa, en donde sobresalen novelas como *Quién de nosotros*, *La tregua* o *El cumpleaños de Juan Ángel* y libros de cuentos como *Montevideanos*, *La muerte y otras sorpresas* o *Geografías*, hasta la poesía con poemarios como *Poemas de la oficina*, *Poemas de otros*, o *El olvido está*

lleno de memoria, pasando también —aunque con menos frecuencia y calado— por el teatro, donde destaca la obra *Pedro y el capitán*. Además ha ejercido una abundante labor como periodista así como crítico y ensayista, como se puede apreciar a través de trabajos como *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, *El desexilio y otras conjeturas* o *La realidad y la palabra*. Además, su obra ha sido en varias ocasiones adaptada a la televisión y a la gran pantalla (Campanella, 2009, 121-122 y 305-306; Paoletti, 1996, 166-167 y 233-235).

Benedetti ha realizado igualmente frecuentes incursiones en el mundo de la canción, ya sea componiendo letras para cantantes o adaptando sus poemas al canto. Buenos ejemplos de este trabajo son los discos *Nacha canta a Benedetti*, con Nacha Guevara y Alberto Favero y *El sur también existe* junto a Joan Manuel Serrat (Paoletti, 1996, 167-168). El escritor publica en 1988 *Canciones del más acá*, libro que recopila la mayoría de los textos que hasta la fecha habían sido incorporados al repertorio de algún cantante. Además, el mundo musical consiguió que el escritor venciese su natural timidez para participar en persona en numerosos espectáculos donde canción y recitado de poemas se entremezclaban en un afán colaborativo de popularizar, en el mejor sentido de la palabra, la poesía y enaltecer el canto. Su trabajo más conocido en ese sentido es el recital *A dos voces*, trabajo realizado junto al músico uruguayo Daniel Viglietti. Asimismo ha realizado numerosas aproximaciones críticas al tema, entre las que destaca *Daniel Viglietti, desalambrando*, el libro que dedica a su amigo y compatriota (Campanella, 2009, 184-185 y 288).

La defensa de la libertad que caracteriza su producción literaria se puede apreciar en la frecuencia con la que en su obra se entremezclan diversas formas contribuyendo a borrar las fronteras entre los géneros literarios (Alemany Bay, 2000, 59). De igual modo,

la constancia y el rigor del escritor le han llevado a realizar numerosas compilaciones y antologías temáticas tanto de su obra crítica como de la literaria.

La obra de Mario Benedetti se caracteriza por su anhelo de establecer un diálogo fluido con el receptor aludiendo a temas de la realidad cotidiana (Alemany Bay, 2000, 61-62; Rubio, 1992, 74). En sus escritos Benedetti deja constancia de su espíritu crítico y de su militancia hacia el prójimo como forma de construir una sociedad mejor y más justa. En su aproximación a esta temática el escritor recurre frecuentemente al uso del humor y de la ironía como forma de potenciar el distanciamiento crítico y para establecer una relación de complicidad con el receptor (Alemany Bay, 2000, 63; Fornet, 1992; Mansour, 1979, 69-71). De esta forma, en Benedetti confluyen postura estética y ética en una firme creencia de que desde la literatura se puede contribuir a la necesaria transformación del mundo.

La voluntad comunicante del escritor uruguayo se traduce en una literatura donde la aparente sencillez de las formas contrasta con la pluralidad y complejidad de los contenidos. En su obra podemos encontrar huellas de diferentes voces y registros, uso de expresiones tomadas del habla oral, giros populares, juegos de palabras, dobles sentidos, citas, paralelismos y recurrencias estructurales, recursos todos ellos destinados a allanar la entrada del receptor en el texto y facilitar la transmisión de un mensaje poético marcado por la polisemia y la pluralidad de lecturas posibles (Mansour, 1979, 25-46). Esta postura cercana ha ocasionado que la obra de Mario Benedetti haya encontrado numerosos detractores que aprovechan estas características para enjuiciar su labor literaria —a menudo por motivos no literarios— (Campanella, 2009, 349; Paoletti, 1996, 133) al tiempo que ha favorecido que Mario Benedetti sea probablemente el autor uruguayo más leído en su país y en el extranjero, y sea considerado uno de los máximos exponentes de

lo que se conoce como «poesía coloquial» o «conversacional» (Campanella, 1992, 25 y 2009, 25)

La obra de Mario Benedetti, a partir de una honda humanidad, transita entre el optimismo y la decepción, entre el desencanto ante la sociedad y el amor al pueblo, entre la defensa de la memoria y la esperanza utópica en el futuro (Vázquez Montalbán, 1992,). Su concepción de la literatura como patrimonio común a todos los seres humanos tiñe su quehacer literario de una humildad que prioriza el bien común a la satisfacción de la ambición personal (Benedetti, 1978a, 76 y 1996b, 52). Su tenacidad a la hora de poner la literatura al alcance de todos, a riesgo de sacrificar la posteridad de su obra, ha puesto en entredicho el valor de su obra literaria y, al mismo tiempo, otorga a la misma una vitalidad que constituye uno de sus rasgos más originales de su labor como escritor (Alemany Bay, 2000, 54). Benedetti resulta, de esta forma, un moderno Prometeo al que damos, desde estas páginas, «gracias por el fuego», poético.

2. LAS CANCIONES DE MARIO BENEDETTI

Mario Benedetti es el autor de la letra de multitud de canciones integradas en el repertorio de numerosos artistas. Sobre esta parte de su producción se ha destacado su valor como alternativa frente a la música de consumo de tipo enajenante, y su contribución a la toma de conciencia frente a determinadas problemáticas sociales (Mansour, 1979, 97-98). También se ha señalado su contribución a la desacralización de la poesía y a la recepción de la misma entre un público más amplio que el formado por los lectores habituales de poesía (Gil Rovira; 1999, 147-153; Rubio, 1992, 74). Su labor como letrista ha sido además encomiada por su talento a la hora de adaptar sus versos al

canto, y por encontrar fórmulas que resisten la repetición a la que se ve sometida la canción como género (Campanella, 2009, 167; Paoletti, 1996, 1969). Probablemente, la buena fortuna del uruguayo en este campo se debe a que «el criterio de Benedetti se basa también en que la canción debe ser la fusión de dos estructuras artísticas, de dos lenguajes, que junto con el intérprete (el cantante, que puede o no coincidir con el poeta o el músico), desempeñan una función específica y distinta a la de cualquiera de esos lenguajes por separado» (Mansour, 1979, 100).

Todas estas virtudes no han sido óbice, sin embargo, para que esta sea una de las secciones menos estudiadas de la obra literaria del escritor, acaso por prejuicios de tipo academicista⁴². Sin embargo, antes de abordar esta cuestión, procederemos en los siguientes apartados a un análisis exhaustivo de las aproximaciones que Mario Benedetti realiza al mundo de la música.

2.1. BENEDETTI Y LA NUEVA CANCIÓN: *CANCIONES DEL MÁS ACÁ*

En 1988 aparece publicado el libro *Canciones del más acá*, una antología que recoge los textos escritos por Benedetti que, hasta la fecha, habían pasado al repertorio de diversos cantantes vinculados a la canción popular. Se trata de una obra excepcional dentro de la producción de Mario Benedetti ya que es el único trabajo que el autor dedica a la recopilación de su obra cantada. En el mismo prólogo del libro Benedetti expresa cómo la idea del proyecto parte de sus editores y de cómo durante bastante tiempo se mostró reticente a llevarlo a cabo, considerándolo algo innecesario. Quizás, como señala

⁴²Véase capítulo IV, apartado 1.

Gil Rovira, para el escritor no fuese pertinente realizar esta recopilación ya que estos textos, cantados, ya gozaban de sus propias vías de transmisión y difusión:

Ese libro, físicamente inexistente ha sido ya un determinado tipo de acción literaria. A veces, inicialmente, esa acción ha tenido como eje el texto poético de Benedetti sin modificación alguna. El autor de canción ha leído en voz y guitarra alta el texto a un público. Otras, el poeta y el autor de canción han trabajado para convertir en texto cantado poemas que ya antes existían. Realmente ya ha sido libro, ha sido expresión (acción) en conciertos y recitales, en una manera distinta de ofrecerle la lectura al lector, en este caso convertido en público. (Gil Rovira, 1998, 148)

Sin embargo, como el escritor señala más adelante en ese mismo prólogo, va a ser finalmente la pertenencia a un mismo género lo que dotará de unidad a la obra y propiciará que Benedetti se decida a llevar adelante la publicación del volumen. Curiosamente, pese a sufrir de algunas omisiones, el contenido del libro no ha sido modificado en las sucesivas ediciones, ni tampoco han aparecido otros volúmenes destinados a recopilar los textos adaptados al canto con posterioridad a la fecha de su primera publicación. A partir de estos datos podemos establecer algunas consideraciones que resultan fundamentales para la comprensión global de este trabajo.

2.1.1. CONSIDERACIONES INICIALES

Mario Benedetti tiene una conciencia clara de que la canción constituye un género literario distinto a la poesía (Benedetti, 1989, 7 y 2010, 36). Esta afirmación, que puede resultar evidente, conlleva, a nuestro parecer, al menos dos consecuencias que tienen que ser tenidas en cuenta a la hora de abordar el estudio de la obra cantada de Mario Benedetti:

en primer lugar, si la canción es un género distinto a la poesía requiere, por tanto, unos criterios de valoración propios, que en algunos aspectos coincidirán con los de la poesía escrita y, en otros, reclamarán una aproximación que tenga en cuenta sus especificidades como forma artística; por extensión, a pesar de que la canción haya demostrado su utilidad para la difusión de la obra de un sinnúmero de poetas de todas las épocas, constituye un error basar en este aspecto los argumentos a favor de su estudio como género literario. Se trata, por supuesto, de una cualidad reseñable y de un valor añadido, pero, si aceptamos la premisa de que la canción constituye un género aparte, empieza a resultar necesario que las personas que se dedican a su estudio desde el ámbito literario basen sus consideraciones en aspectos intrínsecos a esta forma artística. Otorgar un valor preponderante a su labor divulgativa supone, en cierto modo, limitar su alcance y su idiosincrasia, supeditándolos a un criterio proveniente de otro género literario y estableciendo, por tanto, una jerarquización artística en la cual la canción ocuparía un puesto inferior desde el punto de vista estético.

El segundo aspecto que resulta necesario considerar es el motivo por el cual Mario Benedetti no ha ampliado el corpus de composiciones que integran este volumen en sucesivas ediciones ni ha publicado otros libros que recopilen las canciones basadas en textos suyos y aparecidas posteriormente. En una primera instancia esto puede ser interpretado como una pérdida de interés por el género o una asunción de que efectivamente se trata de una forma artística menor. Sin embargo, creemos que de ser así el escritor uruguayo, que siempre se ha mostrado muy meticuloso en la edición y revisión de sus trabajos, habría dejado de ofrecer en un momento dado nuevas ediciones del libro, como, de hecho, ha sucedido con otros trabajos suyos. Además, el escritor ha continuado poniendo sus textos a disposición de multitud de cantantes y músicos y ha continuado

ofreciendo reflexiones sobre el género cantado en su obra crítica con posterioridad a la publicación primera del volumen que nos ocupa.

Esto nos lleva a realizar una suposición de naturaleza doble para explicar la causa de la reducción de la recopilación de las canciones de Mario Benedetti a un único volumen. Por un lado, se debería a un criterio de unidad. *Canciones del más acá* constituye un ciclo completo que abarca un periodo concreto de la producción del escritor y que aborda con la suficiente profundidad las diferentes temáticas que el autor propone en sus canciones. Desde este punto de vista, la ampliación con otras canciones aparecidas posteriormente resultaría innecesaria o incluso incoherente. Por otro lado, el hecho de que el escritor no haya realizado nuevas recopilaciones de su obra cantada nos indica la ausencia de algún factor importante para la compilación que, no obstante, si se daba en el momento de la aparición del primer trabajo. En esa línea de razonamiento se puede considerar que la obra recogida en *Canciones del más acá* puede satisfacer para el autor un criterio de unidad basándose no únicamente en el género artístico, sino también en su pertenencia a un movimiento cultural: la nueva canción. Si se atiende a las composiciones que forman parte del libro se puede constatar cómo la obra integra aquellas composiciones que aparecen desde finales de los años setenta hasta mediados de los años ochenta, es decir, los momentos de apogeo y declive del movimiento de la nueva canción o canción protesta. La colaboración activa de Mario Benedetti con los músicos de este movimiento que se verá atenuada con la decadencia del mismo, siendo sustituida por la cooperación ocasional con intérpretes que ya no forman parte de un movimiento colectivo, puede considerarse otro factor de unidad que justifica la aparición de *Canciones del más acá*, mientras que el debilitamiento del fenómeno del trabajo conjunto de poetas y músicos al ocaso de la nueva canción junto con el hecho de que las canciones surgidas posteriormente

se enmarquen en una trayectoria artística personal y no colectiva, han podido motivar que Benedetti haya relegado la difusión de sus últimas composiciones a los canales propios de la música.

En relación al contenido de las composiciones resulta también importante establecer unas consideraciones relativas al tratamiento de la temática social dentro de la obra cantada de Mario Benedetti. Tanto la producción literaria del autor uruguayo como el movimiento de la canción protesta tienen en común haber sido frecuentemente objeto de aproximaciones reduccionistas que limitaban su alcance y su consideración a formas de difusión de una ideología contestataria. En ese sentido cabe señalar que si a primera vista, la abundancia con la que aflora la temática social dentro de las canciones escritas por Mario Benedetti parece indicar su preferencia por la canción de «compromiso», constituiría, sin embargo, un error ampararse en la sola superioridad numérica para valorar la importancia de esta problemática dentro del cancionero de Benedetti. Resulta esclarecedor en ese sentido examinar la procedencia de estos textos, para poder así sopesar la posición que ocupa la temática social en el conjunto de la obra del escritor más allá de su preponderancia en un momento concreto.

De este modo, podemos constatar cómo, si la temática social resulta más o menos central en torno a cuarenta de las canciones que forman parte del corpus analizado, veinticuatro de estas composiciones —más de la mitad— aparecen recopiladas en un mismo libro: el poemario *Letras de emergencia*, que recoge la obra lírica compuesta por Mario Benedetti entre 1968 y 1973 y que fue publicado en 1973. Las circunstancias que rodean a la aparición de este libro son bastante excepcionales y quedan plasmadas en el prólogo del volumen. El gobierno de Uruguay había iniciado en 1968 una etapa de fuerte represión que desemboca en el autogolpe de 1973. Paralelamente, las fuerzas de la

izquierda agrupadas en torno al Frente Amplio para las elecciones de 1968, reclaman reformas sociales y denuncian la corrupción y la violencia ejercidas desde el estado. Mario Benedetti participa activamente en este movimiento de oposición a través de su militancia en el movimiento «26 de marzo».

Se trata de un contexto en el que tanto Mario Benedetti como otros artistas van a sentirse compelidos a realizar un «arte de emergencia» con una clara intención política. Una labor creadora militante y sin pretensión de eternidad, realizada a menudo bajo la imposición de la urgencia. En estas circunstancias, la colaboración del escritor uruguayo con diversos músicos vinculados a la canción «del más acá» va a dar por fruto una canción comprometida con la realidad histórica y el contorno social.

En este marco, el auge de las formas cantadas puede servirnos para defender que la canción, como forma artística, resulta especialmente apta para promover la movilización de los ciudadanos y para difundir un ideario de tipo político. No obstante, esto no implica que en una coyuntura menos acuciante, Mario Benedetti dé prevalencia a estos temas frente a otros a la hora de componer letras destinadas a una difusión musical.

Esta puntualización no pretende negar la influencia del contorno histórico-social en la actividad de Mario Benedetti como letrista. Sin duda, la lucha contra la injusticia y la militancia utópica y revolucionaria están presentes en la obra cantada del escritor uruguayo, como lo están en todos los otros aspectos de su producción. Es más, el autor, a través de sus escritos deja constancia en repetidas ocasiones de que, frente a otro tipo de canciones sin anclaje en la realidad y encaminadas a adormentar la conciencia de la población, este tipo de canción resulta una vía de expresión necesaria que goza de toda su admiración (Benedetti, 1985, 31-34, 2004, 51, y 2010, 13-104). Sin embargo, conscientes de los presupuestos de los que a menudo se parte a la hora de abordar la obra

del escritor uruguayo, creemos necesario advertir aquí que, junto a la denuncia social y la llamada a la acción, en las canciones de Mario Benedetti, como se puede apreciar a través de los textos recogidos en *Canciones del más acá*, también tienen cabida la expresión de la soledad, del amor, y profundas reflexiones sobre el paso del tiempo o la existencia humana. En suma, el cancionero de Benedetti refleja las diferentes facetas que, en conjunto, constituyen la interioridad del ser humano y que incluyen la preocupación —o en su caso, el desinterés— por el devenir de la sociedad y del prójimo. Se trata de un corpus inacabado —siempre habrá algún músico dispuesto a ofrecer una nueva interpretación de un texto del uruguayo— pero paradójicamente completo, en el sentido de que abarca las principales preocupaciones del ser humano. Queremos, por tanto, hacer una valoración del cancionero de Benedetti basándonos para ello en la preponderancia de composiciones de lucha y protesta resultaría, una vez más, en una interpretación sesgada e incompleta de la creación literaria del escritor.

Antes de sumergirnos en el análisis de las composiciones que integran *Canciones del más acá* es necesario realizar unas últimas puntualizaciones relativas al corpus de este apartado de nuestro trabajo: en primer lugar, hay que señalar que la edición de este libro presenta bastantes imprecisiones. Así, los datos sobre los músicos y su discografía no aparecen siempre de forma detallada, hay algunas inexactitudes con respecto al título de las musicalizaciones y, en algún caso, se ha omitido la referencia al poema en el que se basa la canción. Además, el volumen remite siempre a la versión del texto recogida en la obra escrita de Mario Benedetti sin hacerse eco de las variaciones textuales que podemos encontrar en los textos cantados. Sin embargo, la laguna más significativa es la ausencia de referencias a algunas versiones y canciones ya existentes en la época de la aparición del libro, ausencia que se ha mantenido a lo largo de las sucesivas ediciones de la obra.

El autor nos informa en el prólogo del libro de que estas omisiones se deben a que «no ha sido posible obtener datos concretos» (Benedetti, 1989, 7). Sin embargo el propio Benedetti hace referencia a algunas de estas canciones en su obra *Letras de emergencia*, donde encontramos indicaciones precisas tanto en el prólogo como en la nota que precede la sección titulada «Versos para cantar» (Benedetti, 1978b, 11-12 y 33-34). Además algunos de los discos y trabajos que aparecen mencionados en la discografía recogida en *Canciones del más acá* incluyen otras composiciones del escritor uruguayo que sin embargo no han sido incorporadas al libro. En contraposición la antología de canciones de Benedetti incluye un tema, «Oda a la mordaza», del cual no se facilita ninguna otra información.

Los problemas arriba citados son, en nuestra opinión, un síntoma de la necesidad de plantear una reedición de este volumen que corrija las carencias existentes y que amplíe el conjunto de canciones que lo integran. Consecuentemente, el corpus que presentamos a continuación no se limita a las composiciones que efectivamente forman parte del libro, sino que incluye aquellas que, por descuido o falta de datos, no habían sido, hasta ahora, incorporadas a esta obra. Para su integración en nuestro corpus hemos tomado en consideración los siguientes criterios: la pertenencia al periodo de la primera publicación del libro, no siendo, por tanto, incluidas las múltiples canciones realizadas con posterioridad. También hemos tenido en cuenta la posibilidad de contrastar los datos mediante fuentes escritas o el acceso directo a una discografía. Este rigor ha dejado fuera canciones y versiones de cuya existencia tenemos noticia pero a las cuales no hemos tenido un acceso fiable, lo que significa que nuestra recopilación es un corpus ampliable. Hemos incluido en el conjunto una canción, «Si el llanto fuera lluvia», cuya autoría, en última instancia, no corresponde a Benedetti, pues se trata de una traducción de una

composición de Boris Vian. El hecho de que la hayamos integrado, sin embargo, a este cancionero se debe a que resulta representativa de la actitud de los integrantes del movimiento de la nueva canción, tanto en lo tocante a traducir y versionar canciones de la música francesa, como en lo relativo a identificarse con composiciones ajenas y sentirlas como propias (Benedetti, 2010, 98; Fleury, 1978, 22). Con respecto a las canciones que ya aparecían recogidas en *Canciones del más acá* hemos tratado de completar las lagunas existentes en la obra aportando información sobre el título, el poema original y la discografía. En este último apartado, a pesar de haber procedido con el máximo cuidado, es posible que hayamos caído en alguna inexactitud. Somos conscientes, por ejemplo, de que en algunos casos algunas de las canciones recogidas han aparecido en trabajos con una fecha anterior pero, ante la imposibilidad de acceder a ellos, hemos preferido remitir al disco mencionado por Benedetti. En cualquier caso creemos que, pese al riesgo de error, nuestra aportación contribuye a la mejor sistematización de las canciones que aparecen en el libro. Por último hay que señalar que hemos mantenido dentro del corpus la canción «Oda a la mordaza», pese a que en *Canciones del más acá* no figure otra información sobre la misma.

2.1.2. CORPUS CENTRAL DE LA INVESTIGACIÓN

Tras todas estas puntualizaciones, podemos pasar a presentar el corpus central de nuestra investigación en un cuadro en el que se incluyen once nuevos textos, de los cuales uno que no aparece recogido en la obra escrita de Mario Benedetti. Así, el número de textos musicalizados que forman *Canciones del más acá* pasaría de sesenta a setenta y uno, lo que junto con las nuevas versiones incluidas de otros textos ya recogidos en la

obra, representarían un total de ciento diecisiete versiones distintas. Como se puede apreciar a través de este cuadro, los músicos que más han acudido a la obra del escritor son Nacha Guevara y Alberto Favero, Joan Manuel Serrat y Toño Suzarte. Por su parte, las canciones que más veces han sido versionadas son «Te quiero» (12), «Por qué cantamos» (10) y «Vamos juntos» (6), canciones que, por su permanencia, constituyen los himnos del cancionero benedettiano.

CUADRO I
CANCIONES DEL MÁS ACÁ: CORPUS REVISADO Y AMPLIADO

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
A la izquierda del roble (fragmento)	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Vos lo dijiste	<i>Nacha Guevara en vivo con Benedetti y Favero</i> [LP], España, Hispavox, 1979	<i>Noción de patria</i>	
Alguien	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Alguien		<i>Letras de emergencia</i>	
Allá enfrente *	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Allá enfrente		<i>Letras de emergencia</i>	<i>Noción de patria</i>
Allende	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Hombre de la paz		<i>Viento del exilio</i>	
Amor, de tarde	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Amor, de tarde	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Poemas de la oficina</i>	
Ángelus	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Aquí no hay cielo	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Poemas de la oficina</i>	
Balada de los helicópteros *	Fasano, Carlos		Balada de los helicópteros		<i>Letras de emergencia</i>	
Calma chicha	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Calma chicha	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Noción de patria</i>	
Chau *	Fasano, Carlos		Chau		<i>Letras de emergencia</i>	
Chau número tres	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Chau número tres		<i>Poemas de otros</i>	
Chau número tres	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Estaré donde menos lo pienses	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Poemas de otros</i>	

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
Cielito de los muchachos	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	El triunfo de los muchachos	<i>Nacha Guevara en vivo con Benedetti y Favero</i> [LP], España, Hispavox, 1979	<i>Letras de emergencia</i>	
Cielito de los muchachos	Viglietti, Daniel	Viglietti, Daniel	El triunfo de los muchachos	<i>Canciones chuecas</i> [LP], Montevideo, Orfeo, 1971	<i>Letras de emergencia</i>	
Cielito del 26 *	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Cielito del 26		<i>Letras de emergencia</i>	
Cielo del 69	Los Olimareños	Moraes, Numa	Cielo del 69	<i>Cielo del 69</i> [LP], Uruguay, Orfeo, 1970	<i>Letras de emergencia</i>	
Corazón coraza	Darnauchans, Eduardo	Darnauchans, Eduardo	Corazón coraza	<i>Canción de muchacho</i> [LP], Uruguay, Sondor, 1973	<i>Noción de patria</i>	
Corazón coraza	Favero, Alberto	Favero, Alberto	Corazón coraza		<i>Noción de patria</i>	
Corazón coraza *	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Corazón coraza	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Noción de patria</i>	
Cotidiana 5	Moraes, Numa	Moraes, Numa	La vida cotidiana	<i>Furia</i> [LP], Holanda/ Suiza, Voxpop/ KKLA, 1980	<i>Cotidianas</i>	
Credo	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Credo	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Poemas de otros</i>	
Currículum	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Currículum	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	<i>Próximo prójimo</i>
De árbol a árbol	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	De árbol a árbol	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	<i>Cotidianas</i>
Decir que no	Gambino, Claudina y Alberto	Gambino, Alberto	Decir que no		<i>Contra los puentes levadizos</i>	

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
Defensa de la alegría	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Defensa de la alegría	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	<i>Cotidianas</i>
Después	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Cuando te jubiles	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Poemas de la oficina</i>	
El nuevo	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	La balada del empleado nuevo	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Poemas de la oficina</i>	
El sur también existe	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	El sur también existe	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	
Es tan poco	Bravo, Soledad	Bravo, Soledad	Es tan poco	<i>Canto la poesía de mis compañeros</i> [LP], Venezuela, Polydor, 1975	<i>Poemas del hoyporhoy</i>	
Es tan poco	Zitarrosa, Alfredo	Bravo, Soledad	Es tan poco	<i>Volveremos</i> [LP], México, Fotón, 1980	<i>Poemas del hoyporhoy</i>	
Esta es mi casa	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Ésta es mi casa	<i>Nacha Guevara en concierto</i> [casete], Argentina, CBS, 1988	<i>Solo mientras tanto</i>	
Estados de ánimo	Rumbo	Canoura, Laura	Estados de ánimo	<i>Para abrir la noche</i> [LP], Uruguay, Ayuí / Tacuabé, 1980	<i>Poemas de otros</i>	
Gallos sueños *	Alpataco	¿Jorge Sarraute?	Gallos sueños	<i>Alpataco</i> , España, Movieplay, 1976	<i>Letras de emergencia</i>	
Grillo constante	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Grillo constante	<i>Furia</i> [LP], Holanda/ Suiza, Voxpop/ KKLA, 1980	<i>Cotidianas</i>	
Habanera	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Habanera	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	<i>Contra los puentes levadizos</i>

LAS VOCES TINTADAS DE MARIO BENEDETTI:
UN DIÁLOGO INTERTEXTUAL E INTERDISCIPLINAR POÉTICO-MUSICAL

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
Hagamos un trato	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Hagamos un trato	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	<i>Poemas de otros</i>
Hagamos un trato *	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Hagamos un trato	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Poemas de otros</i>	
Hasta mañana	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Antes del sueño	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Próximo prójimo</i>	
Hombre preso que mira a su hijo	Milanés, Pablo	Milanés, Pablo	Hombre preso que mira a su hijo	<i>Acto de fe</i> [LP], España, Movieplay, 1982	<i>Poemas de otros</i>	
Hombre que mira a su país desde el exilio	Gambino, Claudina y Alberto	Gambino, Alberto	Hombre que mira a su país desde el exilio	<i>Quiero decir tu nombre, libertad</i> [LP], España, CFE, 1976	<i>Poemas de otros</i>	
Hombre que mira a su país desde el exilio	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Hombre que mira a su país desde el exilio		<i>Poemas de otros</i>	
Kindergarten	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Guardería	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Poemas de la oficina</i>	
Kindergarten	León, Rosa	Favero, Alberto	Guardería	<i>De alguna manera</i> [LP], España, ¿Nipper?, 1973	<i>Poemas de la oficina</i>	
La secretaria ideal	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Yo soy la secretaria	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Letras de emergencia</i>	
La secretaria ideal	León, Rosa	Favero, Alberto	Yo soy la secretaria	<i>De alguna manera</i> [LP], España, ¿Nipper?, 1973	<i>Letras de emergencia</i>	
Las palabras	Croatto, Leonardo (con Pérez Silva, Marcela)	Croatto, Leonardo; Pérez Silva, Marcela	Las palabras	<i>Donde se canta</i> , Italia, Musycus, 1984	<i>Letras de emergencia</i>	

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
Las palabras	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Las palabras		<i>Letras de emergencia</i>	
Las viejitas democráticas *	Club de Teatro	Guardia, Manolo	Las viejitas democráticas	<i>Mónica pone el hombro</i> (Elina Berro, comedia musical)	<i>Letras de emergencia</i>	
Lento pero viene	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Lento pero viene	<i>Nacha Guevara en concierto</i> [casete], Argentina, CBS, 1988	<i>Preguntas al azar</i>	<i>Cotidianas</i>
Los formales y el frío	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Los formales y el frío	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	<i>Poemas de otros</i>
Me sirve y no me sirve	Carrasco Washington (con Fernández, Cristina)	Carrasco, Washington	Me sirve y no me sirve		<i>Letras de emergencia</i>	
Me sirve y no me sirve	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Me sirve y no me sirve	<i>Las mil y una Nachas</i> [LP], Argentina, Microfon, 1973	<i>Letras de emergencia</i>	
Milonga del Oriental	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Milonga del Oriental		<i>Letras de emergencia</i>	
No me pongas la capucha *	Denoir, Diane		No me pongas la capucha		<i>Letras de emergencia</i>	
No te salves	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	No te salves	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Poemas de otros</i>	«Entre estatuas», <i>Noción de patria</i>
Oda a la mordaza **			Oda a la mordaza		<i>Letras de emergencia</i>	
Oda a la pacificación	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Oda a la pacificación		<i>Letras de emergencia</i>	
Orientalito	Guevara, Nacha	Favero, Valentín F.	Argentinito que naces	<i>Canciones para mis hijos</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1973	<i>Letras de emergencia</i>	
Orientalito	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Orientalito	<i>Yo se que los ríos crecen</i> [LP], ¿Países Bajos?, ¿1976?	<i>Letras de emergencia</i>	

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
Pasatiempo	Ross, Marilina	Ross, Marilina	De tiempos y océanos	<i>A mis queridos seres</i> [LP], Argentina, CBS, 1983	<i>Viento del exilio</i>	
Patria es humanidad	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Mi patria es la humanidad	<i>Viva Sevilla</i> [LP], España, Hispavox, 1982	<i>Geografías</i>	
Pobre señor *	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Pobre señor		<i>Letras de emergencia</i>	
Poema frustrado	Favero, Alberto	Favero, Alberto	Poema frustrado		<i>Noción de patria</i>	
Por qué cantamos	Ålander, Kaya	Favero, Alberto	Varför vi sjunger	<i>Kaya</i> [LP], Suecia, YTF, 1989	<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Bonaldi, Jorge	Bonaldi, Jorge	Por qué cantamos	<i>Canción vagabunda</i> [LP], Uruguay, Orfeo, 1983	<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Carballo, Celeste (con Mihanovich, Sandra)	Favero, Alberto	Por qué cantamos		<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Carballo, Celeste (con Baglietto, Mestre y otros)	Favero, Alberto	Por qué cantamos		<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Coro Polifónico Cipolletti	Favero, Alberto	Por qué cantamos		<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Favero, Alberto	Favero, Alberto	Por qué cantamos		<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Por qué cantamos	<i>Nacha Guevara en concierto</i> [casete], Argentina, CBS, 1988	<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Por qué cantamos	<i>Furia</i> [LP], Holanda/ Suiza, Voxpop/ KKLA, 1980	<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Opus Cuatro	Favero, Alberto	Por qué cantamos	<i>Militantes de la vida</i> [LP], Argentina, Microfon, 1984	<i>Cotidianas</i>	
Por qué cantamos	Suzarte, Toño	Sergio Vessely	Por qué cantamos	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i>	<i>Cotidianas</i>	

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
*				[casete], Chile, Alerce, 1985		
Pregón	Bravo, Soledad	Bravo, Soledad	Pregón	<i>Canto la poesía de mis compañeros</i> [LP], Venezuela, Polydor, 1975	<i>Noción de patria</i>	
Quiero creer que estoy volviendo	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Vuelvo		<i>Geografías</i>	
Quiero creer que estoy volviendo *	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Quiero creer que estoy volviendo	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Geografías</i>	
Rostro de vos	Favero, Alberto	Favero, Alberto	Rostro de vos		<i>Poemas de otros</i>	
Saberte aquí	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Saberte aquí		<i>Poemas de otros</i>	
Seré curioso	Cabrera, Quintín	Cabrera, Quintín	Seré curioso	<i>De qué se ríe?</i> [LP], España, Edigsa-Le Chant du Monde, 1976	<i>Letras de emergencia</i>	
Seré curioso	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	¿De qué se ríe?	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Letras de emergencia</i>	
Seré curioso	Pagliaro, Gianfranco	Favero, Alberto	¿De qué se ríe?		<i>Letras de emergencia</i>	
Seré curioso *	Carrasco, Washington	Carrasco, Washington	Seré curioso		<i>Letras de emergencia</i>	
Seré curioso *	Bravo, Soledad	Favero, Alberto	¿De qué se ríe?		<i>Letras de emergencia</i>	
Táctica y estrategia *	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Táctica y estrategia	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Poemas de otros</i>	
Tango para un fin de siesta	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Fin de siesta	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Letras de emergencia</i>	

**LAS VOCES TINTADAS DE MARIO BENEDETTI:
UN DIÁLOGO INTERTEXTUAL E INTERDISCIPLINAR POÉTICO-MUSICAL**

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
Te quiero	Bonaldi, Jorge	Bonaldi, Jorge	Te quiero	<i>Canción vagabunda</i> [LP], Uruguay, Orfeo, 1983	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Calvo, Ela	Favero, Alberto	Te quiero		<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Carballo, Celeste (con Mihanovich, Sandra)	Favero, Alberto	Te quiero	<i>Somos mucho más que dos</i> [LP], Argentina, RCA, 1988	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Coro Polifónico Cipolletti	Favero, Alberto	Te quiero		<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Te quiero	<i>Nacha Guevara en vivo</i> [LP], México, NCL, 1975	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Léon, Magdalena	Favero, Alberto	Te quiero	<i>Creceremos</i> [LP], ¿Argentina?, RCA, 1984	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Ochoa, Amparo	Favero, Alberto	Te quiero	<i>Yo pienso que a mi pueblo</i> [LP], México, Phillips, 1983	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Opus Cuatro	Favero, Alberto	Te quiero	<i>Militantes de la vida</i> [LP], Argentina, Microfon, 1984	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Parra, Isabel	Favero, Alberto	Te quiero		<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Ramos, Miriam (con Hernández, Jorge)	Favero, Alberto	Te quiero	<i>Mucho más que dos</i> [LP], Cuba, Egrem, 1981	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Trigo, Guadalupe (con Viola)	Favero, Alberto	Te quiero	<i>Guadalupe Trigo y Viola</i> [LP], RCA, México, 1978	<i>Poemas de otros</i>	
Te quiero	Zupay	Favero, Alberto	Te quiero		<i>Poemas de otros</i>	
Testamento de miércoles	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Testamento de miércoles	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también</i>	<i>Cotidianas</i>

LAS VOCES TINTADAS DE MARIO BENEDETTI:
UN DIÁLOGO INTERTEXTUAL E INTERDISCIPLINAR POÉTICO-MUSICAL

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
					<i>existe</i>	
Todavía	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Todavía	<i>Nacha Guevara en vivo con Benedetti y Favero</i> [LP], España, Hispavox, 1979	<i>Poemas de otros</i>	
Todavía	Ramos, Miriam (con Hernández, Jorge)	Favero, Alberto	Todavía	<i>Mucho más que dos</i> [LP], Cuba, Egrem, 1981	<i>Poemas de otros</i>	
Torturador y espejo	Moraes, Numa	Moraes, Numa	Torturador y espejo		<i>Letras de emergencia</i>	
Tu quebranto	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Tu quebranto	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Letras de emergencia</i>	
Una mujer desnuda y en lo oscuro	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Una mujer desnuda y en lo oscuro	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	«La buena tiniebla», <i>Geografías</i>
Ustedes y nosotros	Jairo	Jairo	Ustedes y nosotros		<i>Poemas de otros</i>	
Ustedes y nosotros *	Suzarte, Toño	Suzarte, Toño	Ustedes y nosotros	<i>Toño Suzarte canta a Benedetti</i> [casete], Chile, Alerce, 1985	<i>Poemas de otros</i>	
Vamos juntos	Coro Polifónico Cipolletti	Favero, Alberto	Vamos juntos		<i>Letras de emergencia</i>	
Vamos juntos	Gambino, Claudina y Alberto	Favero, Alberto	Vamos juntos	<i>Quiero decir tu nombre, libertad</i> [LP], España, CFE, 1976	<i>Letras de emergencia</i>	
Vamos juntos	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Vamos juntos	<i>Las mil y una Nachas</i> [LP], Argentina, Microfon, 1973	<i>Letras de emergencia</i>	
Vamos juntos	Ochoa, Amparo	Favero, Alberto	Vamos juntos	<i>Vamos juntos</i> [LP], México, Discos Pueblo, 1983	<i>Letras de emergencia</i>	
Vamos juntos	Opus Cuatro	Favero, Alberto	Vamos juntos		<i>Letras de</i>	

Poema	Intérprete	Compositor	Título de la canción	Disco	Libro	Primera versión
					<i>emergencia</i>	
Vamos juntos	Pastor, Luis	Pastor, Luis	Vamos juntos	<i>Vallecas</i> [LP], España, Movieplay, 1976	<i>Letras de emergencia</i>	
Variaciones sobre un tema de Boris Vian	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Tierra-Luna	<i>Aquí estoy</i> [LP], España, Hispavox, 1981	<i>Viento del exilio</i>	
Variaciones sobre un tema de Boris Vian	León, Eugenia	Favero, Alberto	Tierra-Luna	<i>Así te quiero</i> [LP], México, Polygram, México, 1983	<i>Viento del exilio</i>	
Vas a parir felicidad	Serrat, Joan Manuel	Serrat, Joan Manuel	Vas a parir felicidad	<i>El sur también existe</i> [LP], España, Ariola, 1985	<i>El sur también existe</i>	«Anunciación sin ojalá», <i>Quemar las naves</i>
Vidalita por las dudas	Guevara, Nacha	motivo popular anónimo	Vidalita por las dudas	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Letras de emergencia</i>	
Vuelo 202 *	Guevara, Nacha	Favero, Alberto	Vuelo 202	<i>Nacha canta Benedetti</i> [LP], Argentina, Music Hall, 1972	<i>Poemas del hoyporhoy</i>	
***	Guevara, Nacha		Si el llanto fuera lluvia	<i>Amor de ciudad grande</i> [LP], España, Hispavox, 1977	Inédito	

* Canción no recogida en *Canciones del más acá*

** Benedetti no aporta datos sobre esta versión

*** Canción no recogida en la obra escrita de Mario Benedetti.

2.1.3. CANCIONES DE PROTESTA Y DE PROPUESTA

Dentro del libro *Canciones del más acá* destacan por su número las composiciones que, por su temática, se relacionan con el momento histórico, la crítica social, la coyuntura política o con un deseo de cambio revolucionario. El propio título de este volumen «implica un mero tributo a la realidad, tan nutricia como cambiante, que provoca, estimula y cobija las formas y los contenidos del canto popular» (Benedetti, 1989, 9); y constituye una muestra de la preocupación de Mario Benedetti por reflejar en sus canciones los problemas más acuciantes de la sociedad del momento.

Como ya hemos señalado con anterioridad, la canción ha sido utilizada frecuentemente como forma de contestación popular frente a las fuerzas en el poder. «Si se revisa la historia de la música, especialmente de algunos himnos nacionales o vinculados a movimientos políticos, se puede afirmar que siempre ha habido alguna canción que acompaña a una lucha social y/o política» (Chirinois, 2008, 141). Esta tradición del canto contestatario encuentra una vía legítima de expresión favorable dentro del movimiento de la canción protesta. Las transformaciones en distintos ámbitos que tienen lugar en siglo XX van a provocar que algunos rasgos de la tendencia se vean modificados —anonimato, fijación, difusión, intencionalidad artística...— y van a favorecer una mayor circulación de las canciones. De esta forma, tonadas que nacen para dar respuesta a un contexto determinado son fácilmente retomadas en situaciones espaciotemporales diferentes en virtud de la conciencia comunitaria del movimiento, que se define por su naturaleza solidaria y su conciencia de lucha compartida.

Dentro ya de las canciones escritas por Benedetti que, de alguna forma, abordan

una temática social o militante podemos apreciar dos líneas principales y complementarias. Así, por un lado, encontramos una serie de composiciones que tienen sobre todo un valor testimonial. Estas canciones constituyen un reflejo de la realidad histórica, crean conciencia sobre las desigualdades sociales o denuncian realidades acalladas por las instancias en el poder y los medios a su servicio. Tienen, por tanto, un valor educativo y formador. Por otro lado, encontramos composiciones que, además de servir de vehículo de difusión para una ideología determinada, se posicionan directamente ante la problemática tratada y desembocan en una llamada a la acción revolucionaria. Esta dicotomía coincide con la distinción leninista entre propaganda y agitación:

La propaganda consistiría en un saber que permitiría difundir ideas de una gran complejidad, como sería la explicación de la extrema pobreza o la guerra a partir de las contradicciones del capitalismo, es decir, referirse a la situación concreta de las masas aplicando los conceptos más relevantes de la teoría marxista. Mientras que la agitación consistiría en una labor de excitación de las masas, mediante el uso de un número reducido de ideas, unas pocas consignas, que sintetizaran las orientaciones del partido revolucionario para la acción revolucionaria de las masas (Chirinois, 2008, 148).

La canción, por sus características formales es un instrumento sumamente eficaz para desempeñar esta doble tarea por diversos motivos: por un lado, los contenidos son presentados de una forma sencilla, comprensible y fácilmente memorizable, además el género artístico y el contexto de emisión y recepción incitan a asumir los contenidos difundidos sin cuestionarlos. Por último su componente identitario —presente no solo a nivel textual sino también y muy especialmente en las formas de difusión— acrecienta su

valor persuasivo. Los integrantes del movimiento son plenamente conscientes de la doble finalidad de la canción como vehículo de crítica social, así como de sus virtudes a la hora de llevar a cabo esta tarea, como se deduce de las apreciaciones que realiza Daniel Viglietti, interrogado al respecto por nuestro autor:

-Entonces, desde un punto de vista político, ¿qué sentido tiene la contribución de un cantante?

-Como te decía antes, para contrainformar, y también para provocar en el oyente determinados estados de conciencia que no son los habituales, porque no es el producto que habitualmente se difunde y porque además la canción llega por canales distintos incluso de la contrainformación en sus medios más habituales, como pueden ser un periódico o un libro. La de la música es otra frecuencia. En ese sentido, la canción encuentra menos elementos defensivos, menos prejuicios, en el receptor. Tiene más penetración, quizá. Y puede crear en dos o tres minutos una serie de resonancias con respecto al proceso político en el oyente. E incluso puede llegar a sectores que, por un problema formativo, no tienen habitualmente acceso a otro tipo de materiales. Puede que no compren publicaciones que podríamos llamar genéricamente de izquierda; o que no tengan acceso a la literatura de izquierda o a la poesía política, pero sí a una canción que de pronto aparece como un hecho espontáneo, en un lugar determinado. Además la canción se infiltra mucho más que otros productos en el sistema. (Benedetti, 2010, 87-88)

Como podemos ver a través de estas afirmaciones, gran parte del poder persuasivo de la canción se ejerce no solo a través del raciocinio, sino que apela también al componente afectivo y sensible del auditorio.

El cancionero contestatario de Benedetti incluye composiciones que muestran

ambas tendencias, a veces mezcladas en muy diverso grado. A través de estos textos se puede apreciar la evolución de un discurso que en sus inicios trata de poner en evidencia las desigualdades existentes en el seno de la sociedad y progresivamente se radicaliza en respuesta a la represión y el autoritarismo ejercidos desde el poder, siguiendo así una evolución que refleja las transformaciones y tensiones que sufren Uruguay y otros países de Latinoamérica durante este periodo. Estando ambas vertientes al servicio de la misma causa, en muchas de estas canciones resulta difícil establecer donde termina la función formadora y donde empieza la movilizadora.

2.1.3.A. SEÑOR QUE NO ME MIRA, MIRE UN POCO: LA CANCIÓN PROTESTA DE MARIO BENEDETTI

Ya hemos tratado en este trabajo del poder creador de la palabra. En el pasado, esa cualidad propició que a la palabra se le atribuyeran propiedades mágicas. En ciertos aspectos la situación no ha cambiado, el discurso sigue siendo creador de realidades, nombrar algo supone asumir su existencia, silenciarlo es negarla y condenarlo al olvido. Desde esta perspectiva:

Le discours, étudié à partir d'une optique sociolinguistique, révèle un ensemble de voix faisant partie de la mentalité collective. Il est une convention sociale se servant des accords entre certains individus pour rendre naturel, légitimer une réalité déterminée. Dans le discours social, il est possible de produire et de reproduire un objet en suivant les idéologies propres à une société ou à un groupe. Ainsi, le discours devient une source de persuasion à travers laquelle les groupes sociaux cherchent à communiquer, et parfois, à imposer leur vision du monde, de l'objet, de la réalité sociale en question. (Albuquerque-Atencio, 2007,

123)

Si el lenguaje tiene esta importancia en la conformación de la sociedad, resulta evidente el valor que adquiere en un contexto represor y autoritario. El monopolio de los canales oficiales de comunicación y la manipulación ejercida gracias a la arbitrariedad del signo lingüístico permiten a las instancias en el poder ofrecer una única visión de la realidad, parcial y distorsionada, que tiene muchas posibilidades de ser asumida como válida al ser el único modelo vigente. Al mismo tiempo la capacidad del lenguaje de proponer modelos alternativos y otras realidades posibles explica la imposición de la censura y el control cultural ejercidos en los sistemas más opresores. En ese sentido, resultan esclarecedoras las declaraciones realizadas por el propio Mario Benedetti:

Como se sabe, son varios los artistas e intelectuales detenidos; hay librerías que han sido allanadas o que han sufrido atentados; es larga la nómina de escritores y periodistas que han sufrido allanamientos; ha habido agresiones contra actores, clausuras temporarias de imprentas, atentados con bombas contra las casas de escritores y periodistas, se ha pretendido establecer una censura municipal a la actividad de teatro, y hasta se ha ejercido presión para que cierta obra baje de cartel. (Benedetti, 1978b, 22)⁴³

Martins (1990) nos aporta otro testimonio centrado esta vez en el ámbito musical: En el caso de la música popular, el hecho de que no pudieran difundirse públicamente ciertas canciones por el contenido de su letra era evidente, aunque nadie haya conocido

⁴³El fragmento forma parte de un discurso titulado «Canto libre y arte de emergencia», pronunciado el 28 de mayo de 1972 en el estadio Platense de Montevideo.

una regla escrita sobre ello. Recién en enero de 1976 la asociación de propietarios de radios y televisoras, ANDEBU, distribuyó entre sus miembros una lista que había aparentemente recibido de la Dirección de Relaciones Públicas del gobierno. La lista prohibía la difusión, como intérpretes o como autores, de algunos músicos populares entre los cuales uno no uruguayo, y dos actores de teatro. Los cantantes eran Daniel Viglietti, Héctor Numa Moraes, Anselmo Grau, Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo, y el español Joan Manuel Serrat; completaban la nómina el actor Villanueva Cosse y la actriz Concepción «china» Zorrilla y, en prisión Sampayo; todos los demás habían emprendido ya el camino del exilio, y Zitarrosa lo seguiría ese mismo año.

Frente a esta situación de virtual monopolio de la palabra, el canto libre va a sacar a relucir esas realidades a menudo silenciadas y va a evidenciar las discordancias existentes en el discurso oficial, con el objetivo de concienciar a las clases populares acerca de las contradicciones e injusticias de la sociedad circundante. Gans Herbert señala: «the poor rarely have access to the news media to present their viewpoints on major issues unless they riot, and this is one reason they sometimes do so» (1999, 51). Esta afirmación es extendible, no solo a los pobres, sino también a aquellas poblaciones que se encuentran sumidas en una dictadura. En estos casos, la canción desempolva una de sus atribuciones tradicionales, la de «panfleto del pobre» (Fleury, 1978, 11), y sirve como canal de información alternativa. Como señala Paul Zumthor, «si la classe dominante accapare les techniques de l'écriture, tout ce qui tient à l'oralité devient virtuellement objet de répression, et les poètes oraux passent à tort ou à raison pour les porte-parole des opprimés.» (1983, 218)

La posibilidad evocada de entrar en contacto con otras realidades a través de la canción resulta de suma importancia. El mero hecho de presentar una visión alternativa a la oficial posibilita que el individuo receptor de estas composiciones se cuestione que versión de los acontecimientos es la verdadera. Sea cual sea su respuesta, el proceso de reflexión realizado para llegar a la misma contribuye al despertar de una conciencia crítica. Lo contrario, una única visión monolítica sobre el mundo y la sociedad, favorece, tal y como señala Torrego Egido, la existencia de individuos pasivos, que no se plantean preguntas sobre el funcionamiento de las estructuras sociales:

La hegemonía actúa saturando nuestra misma conciencia, de modo que el mundo económico, cultural, social o educativo que vemos ante nosotros, y las interpretaciones lógicas que de él hacemos, se convierten en el único mundo. No parece que haya otros mundos posibles. De este modo, los fines de la sociedad aparecen como fijos, como inmutables, como algo perteneciente al orden natural de las cosas; no son objeto de discusión en definitiva. (Torrego Egido, 1999, 131)

Por eso, el componente formador de la canción resulta fundamental cuando esta es instrumento para la militancia social y política. Porque no se trata solamente de aumentar el intelecto del auditorio mediante un cúmulo de información, se trata de liberarlo, de plantearle dudas acerca de las creencias sobre las que cimentaba su existencia. De esta forma, el testimonio que Benedetti aporta mediante sus canciones satisface uno de los objetivos básicos de la nueva canción: contribuir a la desalienación del ser humano.

Entre las canciones que Mario Benedetti escribe reflejando los acontecimientos y problemáticas del contorno social podemos encontrar alusiones a temas de naturaleza

diversa. De este modo, canciones como «Guardería» (1989, 13) o «Yo soy la secretaria» (1989, 53-54) dan muestra de las desigualdades de clase y de los abusos de poder que se ponen de manifiesto en el universo del trabajo. En otras composiciones como «Pregón» (1989, 23-24), «¿De qué se ríe?» (1989, 43-45), «Pobre señor» (1993, 356-357) o «Chau» (1993, 360-361) podemos apreciar una dura crítica a la corrupción y a la hipocresía de las clases dominantes. Aparecen también en el cancionero del escritor uruguayo sentidas elegías a mártires de los movimientos de renovación latinoamericanos como «Hombre de la paz» (1989, 100-101) —dedicada a Salvador Allende—, alabanzas al modelo social establecido en Cuba tras la revolución como «Habanera» (1989, 134-135) y críticas a las desigualdades que afectan al mundo globalizado como «El sur también existe» (1989, 116-118). Encontramos también temas como la preocupación por la bomba atómica —«Poema frustrado» (1989, 21-22)⁴⁴—, la denuncia constante de la desinformación y la censura —«Las viejitas democráticas» (1993, 361-362)—, los sinsabores del exilio —«Hombre que mira a su país» (1989, 72-73)—, la represión, los encarcelamientos, la violencia estatal y la tortura —«Alguien» (1989, 41-42)—.

En general, estas composiciones muestran un lenguaje y unas estructuras sencillas destinados a facilitar la comprensión de las temáticas expuestas. No obstante, esto no significa que, incluso en las composiciones aparentemente más accesibles, no podamos encontrar recursos literarios dignos de mención y estudio. Tal y como señala Mónica

⁴⁴Creemos que la misma preocupación queda también plasmada en el tema «Vas a parir felicidad» (Benedetti, 1989, 136). Sin embargo, el tono general de la composición, más existencial, nos inclina a no incluirla en este apartado.

Mansour en relación al aspecto coloquial de la obra lírica de Benedetti:

La primera función, y la más obvia, es la de crear la apariencia de sencillez, la apariencia de una conversación coloquial. Entre los materiales fundamentales para lograr ese efecto, está la identificación inmediata y total, por parte del lector, de la selección léxica, dentro de construcciones simples. Sin embargo, la identificación de vocablos y sintagmas del habla cotidiana se enfrenta con la revaloración y el enriquecimiento de sus significados, que se multiplican por el contacto con contextos no usuales o incluso, a primera vista, incompatibles (o sea metafóricos, en sentido amplio). De tal manera, el mensaje del texto tiene más posibilidades de lograr su transmisión, dado que el destinatario se encuentra involucrado, de primera instancia, por medio de la identificación léxica. (Mansour, 1979, 45)

Además, hay que tener en cuenta las características formales de la canción que como género ya exige un cierto grado de sencillez:

Es indudable que la letra de una canción no puede permitirse el lujo de las complicaciones lingüístico-estilísticas que caben dentro de la poesía para ser leída. El género cantado se nos muestra, por lo tanto, mucho más homogéneo en su empleo de la lengua. (Pring-Mill, 1986, 149)

De este modo, la canción resulta un género particularmente adaptado a la poética de Mario Benedetti ya que, por un lado, requiere que los contenidos conceptuales sean presentados de forma claramente comprensible mediante formas y estructuras sencillas y, al mismo tiempo, permite al escritor jugar con el sentido del texto mediante procedimientos lingüísticos y discursivos que, de una forma no evidente para el receptor,

van construyendo el significado del mismo.

Entre esos recursos cabe destacar, en primer lugar, el uso que hace Benedetti de la polifonía de voces en sus composiciones. Entre esas voces sobresale en un primer momento la voz de la colectividad, que Benedetti introduce en sus textos a través del empleo de giros y frases hechas, de referencias a la cultura popular y de masas, y del coloquialismo que tan frecuentemente ha sido señalado en su obra:

los estudiantes

y los obreros

ponen los puntos

sobre las íes («¿De qué se ríe?», Benedetti, 1989, 44)

La introducción de refranes y frases hechas en el discurso responde a una táctica de persuasión. Mediante estas expresiones se transmite la sabiduría popular y suelen ser utilizadas para otorgar autoridad a un argumento. En este caso, Benedetti utiliza la expresión para legitimar la protesta estudiantil y proletaria.

Por su parte, la alusión a elementos de la cultura popular o de masas es una forma de intertextualidad que facilita la interpretación de los enunciados al tiempo que permite establecer asociaciones positivas o negativas:

como si marx quisiera bailar el mozambique

o fueran abolidas todas las soledades («Habanera», Benedetti, 1989, 135)

Así, por ejemplo, en estos versos de «Habanera» la asociación del filósofo alemán con la popular danza afrocubana, consigue —además de generar un efecto cómico, o precisamente por ello— ofrecer una concepción humana y latinoamericana del socialismo,

del que normalmente se tenía una percepción más fría basada en la imagen de su vertiente estalinista. Este acercamiento del pensamiento marxista al nivel de las clases populares⁴⁵, junto con la equiparación con otros enunciados de naturaleza claramente positiva por medio de la coordinación sintáctica, contribuyen la difusión de los ideales del socialismo.

El uso de formas dialectales y de la jerga popular también favorece que el emisor sea percibido como un integrante más de las clases populares y, confrontado a otro elemento que es presentado como ajeno o externo al grupo social, el receptor tenderá a mostrar acuerdo con las opiniones del primero permitiéndole ejercer como su portavoz:

vos que sos de clase alta

cachá las pilchas y andate

tenés avión

tenés yate

locomoción no te falta («Chau», Benedetti, 1993, 360)

En estos versos de la canción «Chau» se puede apreciar el uso del voseo y de expresiones propias del lunfardo con el fin, no solo de generar un efecto despectivo mediante un trato excesivamente familiar, sino también de que el receptor se posicione del lado de quién comparte su lenguaje y formas de expresión.

Por esto, el empleo de estos recursos no tiene, como a menudo pudiera parecer, el único objeto de facilitar la transmisión del mensaje. Hay también un fuerte componente

⁴⁵Nótese a ese respecto que en el texto escrito el nombre del filósofo aparece escrito con minúsculas. Este matiz se pierde en el canto.

identitario ya que, al utilizar las formas de expresión del pueblo, el escritor se identifica con él y de igual forma es percibido por los posibles receptores. Tal y como señala Pérez Flores:

En este tipo de canto hubo una dinámica de pertenencia grupal, de reconocimiento de los cantores entre sí como luchadores al servicio de la clase obrera, campesina y los sectores que según su lectura de la realidad política, representaban al pueblo, a quienes persistentemente debían llevarles un mensaje enraizado en los valores culturales propios, concentrado en la música que ellos llamaban genuina, que combatía la enajenación cultural. (Pérez Flores, 2012, 141)

De esta forma, la inclusión de este tipo de expresiones y estructuras contribuye a la construcción de ese sentimiento de comunidad, en la que enunciador y receptor se reconocen mutuamente como integrantes de un mismo grupo a través del uso de un lenguaje compartido.

Más interesante, si cabe, es el uso que Benedetti realiza, no ya de las voces con las que busca identificarse, sino, por el contrario, de las voces contra las cuales dirige su discurso. En efecto, en las canciones del escritor uruguayo aparecen frecuentemente reproducidos los contenidos y las expresiones propias de los grupos sociales a los que critica. Esta inclusión se da en muy diferentes grados. En ocasiones podemos encontrar este tipo de discurso simplemente sobrentendido, como ocurre en la canción «Pregón»:

pobreza linda para ser contada

después del postre

y antes del café (Benedetti, 1989, 24)

Mediante estos versos Benedetti critica la hipocresía de las clases altas⁴⁶, cuya preocupación por los problemas sociales es a menudo una imagen cara a la galería y entre las que, en definitiva, el compromiso con tales problemáticas se limita frecuentemente a un comentario puntual que se queda en lo teórico sin adentrarse en el plano de la acción.

Otras veces el discurso del adversario es introducido en el texto ya sea de forma directa o indirecta. Por ejemplo, la canción «Guardería» presenta una situación en la que un grupo de empleados tiene que cuidar del hijo del patrón durante unas horas. La composición se cierra con los versos:

solo dice «papá». El año que viene
dira estádespedido y noseaidiota (Benedetti, 1989, 13)

Con estos versos Benedetti establece un contraste entre la inocencia del discurso del niño y la dureza de la del adulto, pero también deja constancia de cómo el poder es acaparado en determinadas clases sociales casi desde el nacimiento⁴⁷.

De este modo, podemos observar cómo la asunción de la voz del adversario

⁴⁶ En este sentido Benedetti muestra también capacidad de autocrítica. Por ejemplo, en la canción «Los formales y el frío» el escritor ironiza sobre la costumbre de la burguesía de izquierdas de tratar este tipo de problemas en citas sociales.

⁴⁷ Nótese además como mediante la lexicalización de ciertas expresiones propias del habla de los superiores en la jerarquía del mundo del trabajo, Benedetti muestra la crueldad de su discurso. Al imitar también una escritura apresurada de tipo taquigráfico el escritor subraya la mecanización y falta de humanidad de las relaciones laborales. En la forma cantada este efecto es sustituido mediante matices cómicos introducidos por la entonación y la expresividad de la cantante que ridiculizan así la imagen del patrono.

desempeña una doble función: la más obvia es la de provocar el rechazo hacia la figura que tal discurso representa, ya sea a causa de la animadversión que despiertan sus palabras, o gracias al retrato paródico conseguido mediante la reubicación del discurso en un nuevo contexto de enunciación y la interpretación del cantante. La otra función, menos claramente identificable, pero igualmente frecuente es la de mostrar la realidad escondida tras el uso de determinadas palabras, expresiones y actitudes.

Se trata por tanto de una labor de contrainformación que busca anular el efecto alienante provocado por el monopolio del discurso. Benedetti, al mostrar las contradicciones que emanan del discurso oficial, propicia que el receptor de sus textos se replantee la imagen que tiene de la realidad ya que, al vislumbrar la falsedad de enunciados que había considerado veraces, se abren las puertas a que se cuestione otros elementos de su entorno. En última instancia, podemos incluso afirmar que Mario Benedetti no solo contribuye, de esta forma, a la desalienación del ser humano, sino a la del propio lenguaje que, a fuerza de ser deformado e instrumentalizado, ha perdido su verdadero significado, es decir, su identidad. En este sentido, las canciones de Benedetti contribuyen a la liberación de la palabra.

Una de las canciones donde mejor puede apreciarse este juego de voces establecido por Benedetti es en la canción «Yo soy la secretaria» (Benedetti, 1989, 53-54) cantada por Nacha Guevara, donde, gracias a las dotes interpretativas de la cantante, podemos percibir cómo su voz vehicula, en realidad, una gran pluralidad de discursos⁴⁸.

⁴⁸Mario Benedetti revela en la presentación del disco Nacha canta a Benedetti (con Benedetti y Favero y grabado en directo en 1978 en La Habana) que la canción fue escrita en 1972 específicamente para ser cantada por Nacha Guevara «pensando no solo en su voz, sino

Así por ejemplo, los versos de la segunda estrofa, en donde la protagonista canora enumera las virtudes de su jefe, representan la imagen que este proyecta ante la sociedad: los comentarios que puede suscitar la figura que este personaje representa:

Mi jefe es elegante,
mi jefe es tan discreto,
es alto, distinguido,
es un jefe completo.

Benedetti se permite también tomar otras frases de la colectividad y así, por ejemplo, cuando señala que la esposa de este personaje «no lo comprende nada» o que la infidelidad «es pecado venial» el autor —además de aprovechar para lanzar una pulla a la institución eclesiástica— reproduce el discurso de los sectores de la sociedad que justifican las aventuras extramatrimoniales amparándose en la incompreensión del cónyuge o relativizando su importancia, sobre todo, si el adúltero se trata de un hombre.

Tanto la imagen positiva como el posicionamiento indulgente se ven sometidos a un proceso de deconstrucción en el desarrollo de la composición. Para ello, Benedetti reproduce en boca de la protagonista femenina algunas frases del discurso de su jefe, que dentro de la estructura de la composición evidencian contradicciones de su comportamiento y generan el rechazo del receptor, sustituyendo de esta forma la imagen respetable del personaje por otra satírica:

también en su capacidad histriónica». De esta forma, el propio Benedetti atestigua la importancia de que el intérprete de la canción pudiese jugar con las diferentes voces incluidas en el texto.

Mi jefe se comporta
como un tipo maduro
la panza disimula
cuando viste de oscuro

Y si bosteza y dice:
«hoy no, me siento mal»,
yo soy la secretaria
ideal.

Por último, al final de la composición, los versos que se repiten a lo largo del texto: «yo soy la secretaria / ideal», cobran también todo su sentido, al revelarse como un comentario ajeno, emitido posiblemente por el jefe de la protagonista, o proveniente de la imagen que ella proyecta cara a la sociedad y que esconde la sórdida realidad en la que se ve atrapada⁴⁹:

Cuando se va mi jefe,
mi jefe ese hombre viejo,
yo me desarmo y quedo
sola frente al espejo.

⁴⁹Creemos además que estos versos constituyen una prueba de que Mario Benedetti hace uso de la polifonía de manera consciente ya que en la versión escrita del texto escribe este enunciado entre comillas, dejando constancia de que se trata de un discurso externo al de la protagonista. Para lograr el mismo efecto en una versión cantada es necesario recurrir a las capacidades interpretativas de la cantante, de ahí la importancia que el escritor otorgaba a la capacidad expresiva de la misma.

Y a mí misma me digo
el cansado ritual:
«Yo soy la secretaria
ideal.»

Otro elemento que destaca en esta sección del cancionero benedettiano es la abundancia con la que en las composiciones predomina el tono despectivo. En ese sentido cobran especial relevancia el uso que el escritor hace de pronombres personales, adjetivos (des)calificativos, insultos, vocativos despreciativos, expresiones peyorativas, reformulación de fórmulas de cortesía, e interpelaciones directas. Este fenómeno, al igual que el recurso comentado anteriormente, no tiene por único objetivo resaltar los defectos del contrario, sino que se enmarca dentro del proyecto identitario que Benedetti pretende llevar a cabo a través de sus canciones.

Benedetti contribuye con su discurso a la configuración de un sistema de identidades marcado por la oposición entre la primera persona —singular o plural— que representa a la comunidad —«ya lo sabemos / es difícil / decir que no» («Decir que no», Benedetti, 1989, 18)—, y una segunda o tercera persona que representa a la clase dirigente, autoritaria y corrupta —«y a vos y a tu comandita» («Chau», Benedetti, 1993, 361)—. Sin embargo, la jerarquía de este marco de relaciones se ve alterada en las canciones escritas por el escritor uruguayo. A través del tono despreciativo Benedetti altera los roles de dominador/dominado presentes en la sociedad, situando a los personajes que

representan a las clases más débiles en una posición de superioridad moral⁵⁰.

Para llevar a cabo esta inversión Benedetti hace uso de fórmulas de respeto y cortesía que, sin embargo, adquieren un significado irónico ya sea por el contexto y la entonación del intérprete o por medio de la combinación con otros términos que anulan la deferencia normalmente asociada al empleo de tales expresiones.

Así por ejemplo, la canción «Pregón» presenta un monólogo en el que la voz cantante intenta venderle la pobreza a otro personaje que parece ignorar su existencia:

señor que no me mira
mire un poco
yo tengo una pobreza para usted
mejor no se la vendo
le regalo
la pobreza por esta única vez. (Benedetti, 1989, 24)

En la estrofa final se aprecia la dignidad que imbuye al personaje que sufre la miseria. Al mismo tiempo resulta evidente que las fórmulas de cortesía —que Benedetti reproduce imitando en parte el registro oral para destacar la condición popular de la voz cantante— tienen la función de marcar la distancia entre la comunidad representada por la primera persona y el grupo al que se acusa de desentenderse de la pobreza representado por el otro personaje.

En otras composiciones podemos apreciar cómo Benedetti despoja de toda

⁵⁰Como tendremos ocasión de ver más adelante, esta inversión de las relaciones de poder cobrará especial relevancia en las composiciones que Mario Benedetti dedica al tema de la tortura.

consideración de respeto títulos y fórmulas de cortesía combinándolos con elementos del habla coloquial usados en el habla familiar —«Ché banquero gobernante» («Chau», Benedetti, 1993, 360)— o con adjetivos o expresiones de valor negativo —«Pobre señor presidente» («Pobre señor», Benedetti, 1993, 356), «señor ministro / del imposible» («¿De qué se ríe?», Benedetti, 1989, 43)—.

El intercambio de roles puede percibirse también en el tono directo con que la voz cantante da órdenes —«andá haciendo el equipaje / ligerito te conviene» («Chau», Benedetti, 1993, 360)— o exige explicaciones al personaje o grupo antagonista:

seré curioso

señor ministro

de qué se ríe

de qué se ríe («¿De qué se ríe?», Benedetti, 1989, 43)

Además el escritor uruguayo carga contra la clase dirigente dedicándoles abundantes insultos y expresiones descalificativas —«pobre diablo» («Decir que no», Benedetti, 1989, 19), «usted y los otros/ los adulones/ y los seniles» («¿De qué se ríe?», Benedetti, 1989, 44), «pobre tirano casero» («Pobre señor», Benedetti, 1993, 356), «chupamedias del Imperio» («Chau», Benedetti, 1993, 361)—. Incluso llega a utilizar el nombre o el apellido de algunos políticos, equiparándolos a injurias: «tan pacheco y tan porfiado»⁵¹ («Pobre señor», Benedetti, 1993, 356).

⁵¹ Jorge Pacheco Areco fue el Presidente de Uruguay entre 1967 y 1972. Su mandato precede el autogolpe de 1973 e inicia el periodo de fuerte represión ciudadana anterior a la dictadura. El nombre de pila también aparece más adelante en la composición utilizado como insulto.

Esta actitud no sirve solo para trazar una imagen negativa del grupo contrario, sino que, en cierto modo, podemos afirmar que tiene un sentido catártico ya que permite el desencadenamiento de una frustración acumulada a causa de un contexto represor que inhibe todo cauce legítimo de contestación. El efecto liberador se ve acrecentado al tener lugar dentro de un espectáculo colectivo. «Dans le groupe à qui elle s'adresse la voix du chanteur assume une violence. Ensuite, littéralement, elle le régurgite» (Zumthor, 1983, 273). De esta forma, la violencia y la represión acumulada por la colectividad es reenviada de nuevo hacia los opresores a través de la voz del cantante.

Uno de los objetivos fundamentales de la canción «del más acá» es concienciar a la población de la necesidad de un cambio radical en la manera de organizar las normas de convivencia en el seno de la sociedad. Con este fin las canciones del movimiento reflejan problemas y aspectos de la realidad que ponen en duda el buen funcionamiento de la sociedad y de las instituciones que la gobiernan. De esta forma, la canción se convierte en un medio de comunicación alternativo, que saca a relucir aquellos asuntos ignorados u ocultos por los grupos que controlan el acceso a la información. En esta labor, el objetivo final de los artistas no será solo dar una mayor difusión a determinadas cuestiones, sino poner en evidencia la desinformación programada ejercida desde lo alto.

Por eso, además de evocar los temas que Mario Benedetti refleja en sus canciones, resulta extremadamente significativo rastrear en las letras de sus canciones las alusiones a ese esfuerzo por negar la realidad y controlar la información llevado a cabo por los grupos en el poder.

Por ejemplo en la canción «Pregón» antes citada podemos apreciar la presencia de un yo lírico que insta a su interlocutor a reconocer la existencia de una pobreza más

cercana de lo que deja entrever la supuesta ignorancia del susodicho:

señor que no me encuentra
busque un poco
mueva la mano
desarrime el pie (Benedetti, 1989, 23)

Idéntica ceguera es reprochada en la canción «¿De qué se ríe?»:

de su ventana
se ve la playa
pero se ignoran
los cantegriles («¿De qué se ríe?», Benedetti, 1989, 43)

En «Hombre que mira a su país» el autor, desde el exilio, trata de dejar constancia de la cruda situación que atraviesa Uruguay, tratando, quizás, de despertar la reacción de la comunidad internacional:

país ronco y vacío
tumba muchacha
sangre sobre sangre (Benedetti, 1989, 72)

En otras ocasiones, Benedetti trata de contrarrestar la imagen negativa que ostenta Cuba en el ámbito internacional —en parte por una campaña de desprestigio programada— y alaba, precisamente, que en la isla se haga caso omiso de los argumentos que otras partes se aceptan sin ser cuestionados:

esta ciudad ignora y sabe lo que hace

cultiva el imposible y exporta los veranos («Habanera», Benedetti, 1989, 134)

En esta tarea de contrainformación no puede, por supuesto, faltar la crítica directa a los medios de comunicación, controlados por las fuerzas en el poder o cómplices de sus intereses:

Si el comunismo nos quita la tierra
será la que se junta en los zapatos
pero como escuchamos Radio Carve
nosotras le tenemos miedo al cambio. («Las viejitas democráticas», Benedetti, 1993, 362)

De esta manera, mediante estas canciones se busca no solo transmitir un mensaje o una idea, sino que se persigue también despertar la conciencia crítica del individuo y que este ponga en duda la información que recibe invitándole a contrastarla con otras fuentes o con la experiencia directa.

Hay que mencionar, por último, que, como hemos podido apreciar en los ejemplos, muchas de estas canciones se sirven de recursos humorísticos como la parodia y la ironía. Aunque trataremos la cuestión más adelante en este mismo capítulo señalemos, ya aquí, que el uso de estos procedimientos constituye una estrategia de desvalorización del contrario, que es presentado como un personaje ridículo y, además, favorece el establecimiento de una complicidad entre el emisor (autor, intérpretes) y el receptor (público) que contribuye a desarrollar el sentimiento comunitario al que ya hemos hecho alusión con anterioridad⁵².

⁵²Este sentimiento comunitario también se ve potenciado por el frecuente intercambio de los roles de

2.1.3.A.A. LLORÁ, PERO NO OLVIDES: LA CANCIÓN COMO TESTIMONIO DE LA REPRESIÓN Y LA TORTURA

Como hemos señalado anteriormente, Mario Benedetti propone su obra como un discurso que contradice la versión oficial difundida por las autoridades. A través de sus canciones Mario Benedetti nos introduce en uno de los elementos más sombríos de las dictaduras que asolaron América latina durante los años sesenta y setenta: el terrorismo de estado. Secuestro, tortura, desaparición... Frente a esta realidad silenciada, muchas personas, desde la acción o la palabra, van a luchar para abrir los ojos de sus compatriotas en un intento de superar la alienación promovida por las instancias en el poder, lo que en numerosas ocasiones les costará la vida.

La tortura, tal y como la define Marcelo Viñar es un dispositivo destinado a despojar al individuo de su identidad y que pretende, mediante el miedo, paralizar a la sociedad de la que forma parte:

La torture est tout dispositif intentionnel, quels que soient les moyens utilisés, mis en place avec la finalité de détruire les croyances et convictions de la victime pour la dépouiller de la constellation identificatoire qui la constitue comme sujet. Ce dispositif est appliqué par les agents d'un système de pouvoir totalitaire et est destiné à l'immobilisation par la peur de la société gouvernée. (Viñar, 1989, 66)

emisor y receptor en el contexto de la *performance*.

Así, cabe destacar que se trata de un proyecto político dirigido contra la sociedad en su conjunto más que contra el individuo en sí mismo. Las secuelas de este tipo de actuación han sido silenciadas durante muchos años debido a la implicación del estado o al trauma que suponía para los afectados supervivientes revivir dichos acontecimientos.

En su obra lírica Mario Benedetti suele reflejar una perspectiva sobre la tortura acorde con su experiencia vital. Su voz lírica es la del testigo que denuncia los acontecimientos, pero sin ser participe:

allá en la celda
sus hombres hacen
sufrir al hombre
y eso no sirve («¿De qué se ríe?», Benedetti, 1989, 45)

Sin embargo, resulta interesante constatar cómo en cuatro de las cinco canciones que Benedetti escribe centradas en este tema, «No me pongas la capucha» (Benedetti, 1993, 365-366), «Oda a la mordaza» (Benedetti, 1989, 64-66), «Torturador y espejo» (Benedetti, 1989, 63) y «Hombre preso que mira a su hijo» (Benedetti, 1989, 68-71), la voz lírica del letrista asume la identidad del protagonista canoro para convertirse en la víctima o incluso en el causante de la tortura⁵³. Esto nos permite afirmar que el escritor, además de usar la canción como instrumento de denuncia, siente la necesidad de proyectar su imagen en la representación del objeto cantado. En esa línea de interpretación, la teoría psicoanalítica

⁵³La quinta canción sería el tema «Alguien» (Benedetti, 1989, 41-42), donde el poeta asume de nuevo el papel de testigo.

de la literatura señala que la escritura es un impulso narcisista de evasión de la realidad empírica a raíz de una herida real o imaginaria. La situación de Uruguay en los años en los que Benedetti escribe estas composiciones justifica plenamente esa huida literaria, pero, además, esta teoría nos habla también de la búsqueda de identidad como impulso para la actividad creadora. En ese sentido, «el texto aparece como la biografía del autor, y no puede negarse que, incluso como acontecimiento, la obra representa significativamente más, la mayoría de las veces, que una buena parte de los acontecimientos narrados en las biografías usuales»⁵⁴ (Castilla del Pino, 1983, 255).

Al examinar la obra y la biografía de Benedetti queda clara la posición activa que según el escritor debe ocupar el intelectual en el proceso revolucionario. El tener que ejercer su labor únicamente en el plano literario, mientras compañeros y amigos se dejaban la vida, fue una losa en la conciencia del escritor y así dejó constancia en numerosas ocasiones a lo largo de su obra. Este sentimiento de culpa es una pauta común entre los que han conseguido escapar de las garras de la dictadura con respecto a los que se quedaron sufriendo la represión.

Benedetti, al identificarse mediante esa transposición de elocuciones, con los personajes de los textos en los que aparece la tortura, rinde homenaje a las víctimas y en cierto modo comparte con ellos esa inmortalidad que ofrece la literatura, pero al mismo

⁵⁴ El propio Mario Benedetti parece estar de acuerdo cuando afirma al hablar de Machado que «No importa que la biografía sea escueta, porque esa es la biografía exterior, la del siempre inexacto currículum. Pero la verdadera biografía, y las actitudes que en ella se engarzan residen plenamente en su obra de escritor.» (Campanella, 2009, 200).

tiempo sufre con ellos y pasa por el tormento que la realidad empírica le ha evitado; al asumir la voz de la conciencia del torturador denuncia las atrocidades del verdugo pero, al mismo tiempo, descarga su frustración y su complejo de culpa. De esta forma, Benedetti consigue, a través de este juego de voces, una reafirmación de su identidad que le proporciona lo que, en términos psicoanalíticos, se define como «gratificación narcisista». Si el término «gratificación» puede causar extrañeza al aplicarlo a este contexto, resulta esclarecedor el relato de Marcelo Viñar cuando describe las sensaciones contradictorias de miedo y expectación que invaden a un detenido camino a un centro de retención:

Cette question avait eu, sur le moment, une qualité presque sportive. Il savait que l'outrage et la torture l'attendaient et la terreur qui faisait battre son cœur ne l'empêchait pas de penser à l'expérience qui débutait comme à un rite de passage comportant l'aventure de la découverte d'une vérité sur soi-même; la croise des chemins vers l'héroïsme ou la lâcheté ne manquait pas d'attrait. (Viñar, 1989, 22)

Si la tortura conlleva una aniquilación de la identidad, es también, como refleja esta cita, una ocasión de ponerla a prueba, ocasión que Mario Benedetti no experimenta en la realidad empírica y de esta forma sustituye mediante la creación literaria.

Lo primero que llama nuestra atención al acercarnos a los textos propuestos es la naturaleza de la relación comunicativa entre los personajes. Como ya anunciamos en su momento, en los textos en los que la voz lírica del autor se superpone a la de la víctima de la tortura y se establece una suerte de diálogo entre torturador y torturado, podemos constatar una clara posición de superioridad de la víctima con respecto a su agresor. Así

en «No me pongas la capucha» el poema presenta a un individuo que presumiblemente está a punto de sumergirse en una sesión de tortura o va a ser trasladado para sufrir una.

El poema concluye diciendo:

Mirá que sigue la lucha
y sigue el pueblo despierto
no te suplico. Te advierto:
no me pongas la capucha (Benedetti, 1993, 366)

El uso del imperativo, el tono de amenaza, sitúan la posición de fuerza del lado del personaje que, paradójicamente, se encuentra sometido físicamente. Idéntico tono encontramos en «Oda a la mordaza»:

qué me importa callar
si hablamos todos
por todas las paredes
y por todos los signos
qué me importa callar
si ya sabés
oscura
qué me importa callar
si ya sabés
mordaza
lo que voy a decirte
porquería (Benedetti, 1989, 66)

De esta forma, encontramos una contradicción clara entre el nivel denotativo y el nivel connotativo del texto, ya que, si a un nivel meramente informativo, el texto nos anuncia el advenimiento de un acto de tortura donde el poder está en manos del torturador, el metamensaje del poema niega esta realidad despojando al verdugo de su fuerza y otorgándole a la víctima toda la autoridad moral. Así, la relación de dominación y despotismo es invertida por Benedetti para reivindicar la dignidad del preso frente a la ignominia y la debilidad de sus torturadores.

Se podría aducir aquí que mediante esta representación heroica del torturado Benedetti no traza una imagen realista de la tortura y que este perfil de las víctimas resulta poco creíble. Benedetti, al confrontar la tortura en su obra lírica no refleja el derrumbe, opción que en principio nos resulta más verosímil. Sobre el realismo con que Benedetti representa el acto de la tortura nos pronunciaremos más adelante. Aceptamos que el autor solo muestra un único retrato del torturado. Sin embargo, esto constituye una elección consciente por parte de Benedetti, que se decanta por una imagen del torturado que, por sorprendente que parezca, también encuentra su correspondiente en la realidad empírica:

El torturado puede no ser sólo una víctima indefensa, condenada a la inevitable derrota o a la delación. También puede ser (y la historia reciente demuestra que miles de luchadores políticos la han encarado así) un hombre que derrota al poder aparentemente omnímodo. (Benedetti, 2009, 10)⁵⁵

⁵⁵ Publicada en 1979, esta obra de teatro presenta un diálogo entre un preso y su torturador. Posteriormente la obra será premiada por Amnistía Internacional.

De este modo, se puede aceptar la puntualización de que Benedetti solo refleja uno de los casos posibles, pero una vez aceptada esta premisa, también resulta obligado reconocer que, cuando Benedetti representa a este personaje, lo hace de una forma que coincide plenamente con el retrato que hacen los estudios psicológicos dedicados al tema. En el trabajo citado anteriormente Maren y Marcelo Viñar nos muestran cómo ante la tortura el individuo reacciona desencadenando estados alucinatorios. Estas alucinaciones constituyen un acto de defensa que «tend à annuler le sentiment de précarité et de désarroi, à supprimer l'abîme ouvert par l'absence de l'autre aimé et nécessaire» (Viñar, 1989, 67). De esta forma, activar la memoria de ese *otro* como apoyo de los valores y la identidad propios se convierte en la clave para resistir la tortura. Los protagonistas de las composiciones de Benedetti también buscan una lógica de supervivencia y la encuentran en la memoria de sus compañeros y de su familia. «Que me importa callar/ si hablamos todos» (Benedetti, 1989, 66) piensa el personaje de «Oda a la mordaza», el preso de «No me pongas la capucha» advierte:

Siento que mi pueblo escucha
cuando canto lo que siento.
Ganapán del escarmiento
No me pongas la capucha (Benedetti, 1993, 365)

En «Torturador y espejo» Benedetti cambia de punto de vista y asume el papel de conciencia del torturador. La clave para la comprensión del texto nos la da el título donde la palabra «espejo» nos revela que se trata de un diálogo del personaje consigo mismo. Este elemento tiene un alto valor simbólico ya que nos remite al mito de Narciso —cuyas

implicaciones son muy importantes en este apartado de nuestro trabajo—, pero además, por su carácter ambivalente, es símbolo también de la multiplicidad del alma y por extensión de la imagen antagónica de los gemelos (Cirlot, 1995, 194-195), lo que se corresponde con la identificación negativa que Benedetti hace con este personaje. El reflejo que muestra el texto no es una imagen deformada y monstruosa, sino, al igual que en la representación de las víctimas, la de un ser humano:

En lo personal debo admitir que la psicología del torturador siempre me ha parecido un enigma. Algo en mí se resiste a admitir que un ser humano pueda llegar a semejante abyección. En el notable prefacio que escribiera para el célebre libro de Henry Alleg, *La tortura*, decía Sartre: «La tortura no es inhumana; es simplemente un crimen innoble y crapuloso cometido por hombres y que los demás hombres pueden y deben reprimir». Tal vez sea eso lo que más nos cuesta aceptar: que la tortura forma parte de las vergüenzas del hombre. Por supuesto, es más cómodo considerarla la excepción odiosa que confirma la regla clemente. Es menos confortable y, sin embargo, más realista, admitirla como una tendencia que efectivamente existe en los seres humanos. (Benedetti, 1985, 28)

Sin embargo, si en la representación de las víctimas del suplicio, la humanidad es la clave para lograr resistir e invertir los roles dominador/dominado; en la representación del torturador será, a su vez, su condena. Como muy bien señala Vicente Cervera:

Emblema de un poder sin restricciones que termina devorándose a sí mismo, imagen por esencia saturnal, la «tortura» se convierte, en la visión de Benedetti, no sólo en un mecanismo nefando y despreciable en grado máximo, sino también en la metáfora de una venganza vislumbrada: la tortura es el arma que se vuelve contra el torturador. (Cervera Salinas, 1991, 39)

Al hacer la caracterización psicológica del torturador Pierre Moutin y Marc Schweitzer (1994) afirman que normalmente se trata de personas corrientes sin ningún tipo de psicopatología. Aunque en algunos casos se puede constatar un bloqueo afectivo que puede tener su origen en traumas infantiles, los autores señalan como determinantes otros factores de condicionamiento que pueden favorecer que el individuo se convierta en un torturador: en múltiples casos el torturador ha sufrido la misma violencia y humillación que su víctima a manos de sus camaradas y/o superiores, en las sesiones de entrenamiento los «aprendices» son testigo de actos de tortura frente a los cuales cualquier signo de debilidad es duramente castigado... En este sentido, la caracterización psicológica del protagonista del texto queda satisfactoriamente reflejada ya que Benedetti evoca todas estas posibilidades⁵⁶:

qué cangrejo monstruoso atenazó tu infancia

qué paliza paterna te generó cobarde

qué tristes sumisiones te hicieron despiadado («Torturador y espejo», Benedetti, 1989, 63)

Para soportar la realidad de sus actos el mecanismo al que suele recurrir el torturador es la negación, bien de los hechos, bien de la responsabilidad de los mismos. También es muy frecuente el desdoblamiento de la personalidad, perfectamente plasmado en el poema mediante esa continua alusión a sí mismo en segunda persona —«Mirate»—.

⁵⁶Otra representación bastante acertada de la psicología del torturador la encontramos en el poema «Hombre de mala voluntad» (Benedetti, 1993, 217-220), aunque en esta composición Benedetti no puede evitar distanciarse del verdugo diferenciando claramente sus voces al final del poema.

El ansia de autodestrucción que aparece al final del poema, y que transmite esa imagen saturnal de la que hablara Vicente Cervera, se correspondería con la incapacidad de afrontar los actos acometidos, que de forma constatada ha llevado a algunos torturadores al suicidio. Los últimos versos cobran entonces toda su significación al considerar que, en la realidad lírica, es el propio verdugo el que formula esta plegaria:

dios te ampare

o mejor

dios te reviente.(«Torturador y espejo», Benedetti, 1989, 63)

Hay que señalar que Benedetti no representa directamente en su obra lírica el acto físico de la tortura, sino que se decanta por presentar a los personajes antes de iniciar la sesión de tortura o en el interludio entre distintas sesiones. A lo sumo, nos presenta al personaje tras haber sufrido el suplicio. Las alusiones más explícitas las encontramos en un poema que queda fuera de nuestro estudio, «Otra noción de patria», donde tampoco se nos enfrenta a la ejecución de la tortura:

el viejo que aguantó y volvió a aguantar

la flaca con la boca destruida

el gordo al que castraron

y los otros los otros y los otros (Benedetti, 1993, 182)

En ese sentido, en el prólogo de *Pedro y el capitán* el autor afirma:

Siempre he creído que, como tema artístico la tortura puede tener cabida en la literatura

o en el cine, pero en el teatro se convierte en una agresión demasiado directa al espectador y, en consecuencia pierde mucho de su posibilidad removedora. En cambio cuando la tortura es una presencia infamante, pero indirecta, el espectador mantiene una mayor objetividad, esencial para juzgar cualquier proceso de degradación del ser humano. (Benedetti, 2009, 9-10)

Es cierto que la dinámica de la recepción literaria plantea un complejo desafío a la hora de representar artísticamente la tortura ya que, como señala Laura E. Tanner (1994), se trata de procesos diametralmente opuestos: mientras que en la lectura el individuo deja atrás su cuerpo para proyectarse en el universo literario de la obra, en la tortura es la mente del sujeto la que se difumina y el mundo pierde sustancia frente a la emergencia de un cuerpo cuya presencia resulta cada vez más ineludible, imponiéndose a todo lo demás. Además, mientras que en el acto de leer el sujeto controla la situación, siendo capaz de interrumpir la lectura cuando esta le resulta desagradable, la tortura se caracteriza por la imposibilidad del sujeto de detener lo que está ocurriendo. Como señala Marcelo Vinar, «être quelqu'un est posséder un corps» (Viñar, 1989, 49) y de esta forma, el proceso de demolición de la identidad que supone la tortura no es experimentado por el receptor de la obra lírica de Benedetti⁵⁷, cuya posición sigue siendo la del observador distanciado, a pesar del juego de voces que facilita la proyección del receptor en el texto, o de la eventual adaptación en canciones, que no se rigen por los mismos principios de

⁵⁷ Para un estudio sobre la experimentación de la tortura a través de la lectura consúltese Tanner (1994).

recepción que la literatura escrita⁵⁸.

Esto es así porque Benedetti no busca «agredir» al lector y que este experimente de forma verosímil el proceso de demolición causado por la tortura, sino que, pese a la identificación que éste pueda sentir hacia las víctimas, pretende que este mantenga una posición objetiva.

Hasta ahora hemos centrado nuestras reflexiones en la imagen del torturador y del torturado. Sin embargo, cabe señalar la existencia de un tercer personaje cuya presencia es, a veces, menos fuerte, pero que adquiere una gran importancia para la recepción de la obra: se trata de la colectividad, del *otro*. Evocado sutilmente en «Oda a la mordaza» y en «No me pongas la capucha», y significativamente ausente en «Torturador y espejo», su presencia es clara en la que, en nuestra opinión, constituye una de las mejores composiciones del cancionero benedettiano y la que desarrolla de forma más completa la problemática que estamos tratando en este apartado. Se trata de la canción «Hombre preso que mira a su hijo» (Benedetti, 1989, 68-71) musicalizada por el cancionista cubano Pablo Milanés.

El texto presenta un diálogo imaginario entre un torturado y su hijo. El padre explica los motivos de su militancia política, los tormentos a los que ha sido sometido y cómo ha resistido esa tortura. Su ejemplo y su recuerdo se constituyen así en legado para

⁵⁸En nuestra opinión, el espectáculo público en el que se suele dar la recepción de las canciones si favorece en cierto grado una cierta pérdida de control, pues el público normalmente no puede detener la actuación. Además el intérprete puede enriquecer el texto con matices de entonación y de lenguaje gestual que potencien la verosimilitud de lo referido.

su hijo.

En esta ocasión, podemos ofrecer la anécdota biográfica que sirve como desencadenante para la escritura del texto. A finales de 1973 las fuerzas de seguridad uruguayas reclaman la comparecencia en Montevideo de Mario Benedetti, que por aquel entonces se encontraba refugiado en Buenos Aires. El motivo es que su número de teléfono aparece en la agenda de un militante del movimiento «26 de marzo» al cual se acusa de ser tupamaro⁵⁹. Se informa al escritor de que el acusado no será puesto en libertad hasta que Benedetti no haga acto de presencia para responder a las preguntas de los investigadores y, aunque todo parece indicar que es una trampa, el escritor decide regresar a Uruguay y personarse ante las autoridades. Al día siguiente de este interrogatorio comienza el año 1974 y el exilio oficial de Benedetti. A pesar de la intervención del escritor, el acusado permanecerá en prisión y poco tiempo después Benedetti escribirá este poema, cuya dedicatoria, «al 'viejo' Hache», enmascara el nombre del preso, Homero Rodríguez.

La canción aglutina gran parte de los elementos expuestos hasta ahora. Así, por ejemplo, podemos apreciar la polifonía de voces ya evocada con anterioridad. De esta forma, el texto reproduce por un lado el discurso del exogrupo, formado por los colectivos ignorantes de la situación real o partícipes y cómplices de la misma, denunciando así la desinformación a la que el sistema tiene sometida a la sociedad:

⁵⁹El Movimiento de Liberación Nacional o Tupamaros fue un movimiento político uruguayo que actuó como guerrilla urbana durante los años sesenta y principios de los setenta.

Cuando era como vos me enseñaron los viejos
y también las maestras bondadosas y miopes
que libertad o muerte era una redundancia
a quien se le ocurría en un país
donde los presidentes andaban sin capangas

que la patria o la tumba era otro pleonasma
ya que la patria funcionaba bien
en las canchas y en los pastoreos

[...]

la culpa no era exactamente de ellos
sino de otros más duros y siniestros
y éstos sí
cómo nos ensartaron
en la limpia república verbal
cómo idealizaron
la vidurria de vacas y estancieros
y cómo nos vendieron un ejército
que tomaba su mate en los cuarteles

Por otro lado, la voz del protagonista canoro es equiparada a la de la colectividad, y de esta forma, Benedetti establece un enfrentamiento entre ambos grupos que refuerza el sentido de identidad comunitario que el canto libre aspira a difundir en en seno de la sociedad al tiempo que sirve para que el público adopte como propias algunas de sus

consignas:

llorá nomás botija

son macanas

que los hombres no lloran

aquí lloramos todos

gritamos berreamos moqueamos chillamos

maldecimos

porque es mejor llorar que traicionar

porque es mejor llorar que traicionarse

Si comparamos la imagen del torturado de esta canción con la que se desprende de las otras composiciones antes citadas podemos apreciar que el retrato aquí plasmado resulta mucho más conmovedor y vulnerable. Se trata de un ser humano que no tiene reparos en mostrar su dolor o sus lágrimas:

todas estas llagas, hinchazones y heridas

que tus ojos redondos

miran hipnotizados

son durísimos golpes

son botas en la cara

demasiado dolor para que te lo oculte

demasiado suplicio para que se me borre

Pero se ha de resaltar que ahora ya no estamos ante un diálogo entre opresor y oprimido, sino entre un padre y un hijo. Las heridas que muestran la vulnerabilidad del preso son también su trofeo, ya que en la encrucijada a la que hacía alusión Viñar, el protagonista canoro ha conseguido tomar el camino de la heroicidad:

pero también es bueno que conozcas
que tu viejo calló
o puteó como un loco
que es una linda forma de callar

Hemos señalado al comenzar a hablar de este texto que se trataba de un diálogo imaginario entre padre e hijo. Nada nos permite realizar esta afirmación más allá de la crudeza con la que el protagonista expone algunos aspectos de la situación a un niño y el hecho de que el desgraciado fin que a menudo conocieron en la realidad histórica las personas que sufrieron este tormento nos hace poner en duda que pudieran mantener un contacto cercano con sus familias durante su cautiverio. También resulta significativo que en un fragmento del texto el protagonista haga alusión al mismo tiempo a la presencia y a la ausencia de su hijo («por eso estoy aquí/ mirándote y echándote/ de menos»). Por eso es nuestra opinión que lo que Benedetti pretende es hacer posible mediante la literatura un reencuentro que en muchos casos fue truncado por la historia.

La clave, una vez más, para la coherencia del texto está en la fidelidad psicológica con la que Benedetti plasma la imagen de la víctima de la tortura. Como ya hemos señalado, para retener la conciencia de su condición humana, resulta crucial para la

víctima de la tortura aferrarse a la memoria de sus seres queridos, de los otros. Esto puede provocar que la psique del individuo sufra alucinaciones que no son sino un mecanismo de defensa para reafirmar a su identidad. De esta manera, la presencia del hijo como una alucinación cobra sentido. Se trata de un delirio que, sin embargo, permite al protagonista recordar el porqué de su militancia y así no flaquear y resistir a sus torturadores. El mismo protagonista alude explícitamente a cómo esa memoria de su hijo es lo que le ha permitido mantenerse firme:

y acordarse de vos

de tu carita

lo ayudaba a callar

una cosa es morir de dolor

y otra cosa es morir de vergüenza

Llegados a este punto, resulta posible comprender la importancia que desempeña el *otro* en estas composiciones y porque Benedetti tiene interés en que el receptor del texto pueda mantener cierta distancia con respecto al mismo. El receptor de una obra literaria, al proyectarse en el texto, construye una imagen a partir de la cual crea un sistema de identificaciones positivas o negativas, pero además crea una imagen de su relación con los objetos de esa fantasía. De esta forma, en estos textos Benedetti provoca una identificación positiva con los mártires. Al mismo tiempo, al no provocar en el receptor una experiencia análoga a la del proceso de tortura, evita que la identificación con las víctimas sea total y, por lo tanto, esa identificación positiva parcial puede ser

completada con la imagen de la relación que el lector tiene con esa víctima en su propia proyección en el texto literario. En ese momento es cuando cobra importancia la imagen del *otro*, ya que, a no ser que el destinatario haya sufrido realmente la experiencia de la tortura, la tendencia natural será la de adoptar la posición que Benedetti ha marcado para ese *otro*: sus amigos, su familia, es decir, la referencia que da fuerza a las víctimas. Benedetti colma las aspiraciones narcisistas del lector al hacerle sentir que su aportación ha permitido a las víctimas de la tortura mantener su integridad, pero al mismo tiempo, le encomienda una importante tarea, porque el suplicio de los torturados solo se convertirá en Victoria si ese testigo, el *otro*, guarda en su memoria los ideales por los que esas personas se sacrificaron y se muestra digno de ellos. Tal es el sentido de los dos últimos versos de la composición: «llorá/ pero no olvides».

De este modo, los poemas y las canciones que tratan el tema de la tortura adquieren un efecto terapéutico al rellenar, al menos en parte, el terrible vacío provocado por estos actos. En ese sentido, podemos afirmar que las aportaciones llevadas a cabo por manifestaciones culturales como la canción, que permite la proyección del receptor en la obra y que pone en juego elementos formales que favorecen la implicación emocional del público, resultan fundamentales para la superación de las secuelas traumáticas de acontecimientos como los que tristemente tuvieron lugar la realidad histórica del Cono Sur durante el período estudiado. Estas creaciones artísticas, al contribuir de forma sustancial a que la labor de recuperación de la memoria aluda a todo el conjunto de la sociedad y no únicamente al grupo de los más directamente afectados, llevan a cabo una tarea que resulta primordial para mantener en la conciencia colectiva el recuerdo de tales

atrocidades, contribuyendo así a que la historia no se repita⁶⁰.

2.1.3.B. BORRAR Y EMPEZAR DE NUEVO: LA CANCIÓN PROPUESTA DE MARIO BENEDETTI

Como hemos señalado al principio de este capítulo, las canciones de contenido social y militante escritas por Mario Benedetti desempeñan una doble función informativa y movilizadora. Ambas vertientes confluyen en el deseo de provocar un cambio profundo en el seno de la sociedad. Las coordenadas establecidas por el momento histórico, el movimiento de la canción protesta y la ideología del escritor tienen como resultado que la transformación propuesta sea de tipo revolucionario.

Resulta evidente que para que una revolución triunfe es necesario el apoyo de las clases populares. Este es, sin duda, uno de los motivos por los que la canción ha ocupado un papel destacado dentro de las diferentes corrientes transformadoras que surgen en todo el mundo durante la segunda mitad del siglo XX. Los partícipes de estos movimientos pretendían servirse de la eficacia probada que las formas cantadas habían demostrado en el pasado como vector de la frustración social y acicate para la rebelión de las clases bajas:

La investigación en el folklore de las distintas naciones y pueblos ha arrojado abundantes evidencias de que producciones anónimas, colectivas, tradicionales, servían de elementos agitadores, diríamos hoy, respecto a levantamientos de esclavos, campesinos u oprimidos

⁶⁰Resulta significativo que cuando el centro de torturas de Chile, Villa Grimaldi, se transforme en el Parque de la Paz, junto a los nombres de los desaparecidos se grabará el verso de Benedetti: «el olvido está lleno de memoria» (Campanella, 2009, 317).

en general, apologías a héroes populares de guerras civiles, ironías y mordacidades a personajes opresores. Las piezas se daban a conocer en las diferentes celebraciones tradicionales del pueblo oprimido; venían siendo los testimonios populares, colectivos, de gestas liberadoras. Servían de divulgadoras de críticas políticas. (Chirinois, 2008, 41)

Esta efectividad deriva de múltiples aspectos, entre los que destacan su arraigo popular, su eficacia comunicativa y persuasiva, y su componente aglutinador, social e identitario. Todos estos factores no bastan, por supuesto, para llevar a cabo la profunda reforma de las estructuras sociales que persiguen los diferentes grupos que integran los movimientos aspirantes al cambio. Como señala Mario Benedetti:

Por supuesto que no vamos a hacer la revolución con una canción, ni con una danza, ni con un poema, ni con un acto teatral. Pero tampoco la vamos a hacer con un discurso, ni con una declaración, ni con un voto, ni con un alarido, ni con una barricada, ni con un paro. Por lo general, las revoluciones son una gran suma, donde todo sirve, nada es inútil. (Benedetti, 1978b, 18)

Se trata, por tanto, de una labor colectiva. Esto emparenta los movimientos revolucionarios con el movimiento artístico de la nueva canción, que como ya tuvimos ocasión de apuntar, se caracteriza por su pluralidad y por su apertura. También explica, en parte, la frecuente colaboración entre poetas, músicos y cantantes dentro de este movimiento. Independientemente de otras motivaciones como puedan ser las afinidades estéticas, la búsqueda de mayor difusión o el ansia de experimentación artística, es indudable que la frecuente musicalización de poesía, con la participación activa de creadores de ambos campos artísticos se enmarcaba, en esta época, dentro de un proyecto

más amplio y no solo artístico, sino también social, cultural y político.

Como hemos señalado con anterioridad, el componente agitador y el componente movilizador aparecen entremezclados frecuentemente en la nueva canción, tratándose, por tanto, de una cuestión de grado y no de una distinción con carácter excluyente. De esta forma, en la *canción propuesta* de Benedetti encontraremos muchos de los elementos que ya podían apreciarse en su canción protesta:

Claro está que lo constructivo y lo combativo pueden coincidir en una misma canción, pero no siempre lo hacen. Ambos fines inciden en el presente, pero la propuesta lo hace con miras al futuro, mientras que la protesta ve lo triste del presente como consecuencia del pasado heredado: en ambos casos, quieren darnos —por así decirlo— «aire» y «luz». (Pring-Mill, 1986, 137)

En este tipo de canciones, además de la función estética de la lengua, encontraremos, como corresponde a su cometido concienciador y movilizador, una fuerte presencia de las funciones referencial y conativa. La importancia que el receptor otorgue a uno u otro aspecto será lo que incline la balanza del lado del testimonio o de la acción revolucionaria, siendo este además un criterio que puede variar según el individuo. Canciones que un oyente puede considerar como testimoniales pueden resultar una incitación a la acción para otro y viceversa. En ese sentido, Herrera Bernal, afirma:

La obvia falta de acuerdo sobre el hipotético sentido original de un texto, fijado por el autor durante la escritura y a la espera de la lectura que lo desentrañara, se atribuía antes a diferencias y deficiencias en los procesos de decodificación, no a la inexistencia de tal sentido. La lectura era una labor detectivesca, policial: resolver el enigma inscrito en la escritura. Al desplazarse la determinación del sentido a la lectura, necesariamente

múltiple por la multiplicidad de ejecutantes y resultados, la labor deja de ser detectivesca y pasa a ser de albañil: ya no la búsqueda de un sentido previo y predeterminado, sino su construcción con los materiales brutos que el texto proporciona y el lector utiliza [...] Si eliminamos la posibilidad de un sentido inscrito en el texto, no puede hablarse de textos comprometidos, pero sí de lecturas y lectores comprometidos, y la investigación se desplaza de qué sea la literatura comprometida a qué sea la lectura comprometida, manteniéndose en pie, pero reformulada, la problemática generada por la noción de compromiso. (Herrera, 2012, 11-12)

Este pequeño giro, además de enriquecer los posibles significados de un texto dado, nos sirve para proponer las categorías establecidas en nuestro trabajo como una posible orientación para la escucha o la lectura, sin que resulte necesario su adopción en un sentido estricto. La pluralidad de lecturas posibilita que un receptor determinado pueda considerar críticas canciones que a nuestro parecer eran más bien instigadoras, de igual forma que canciones que pudieron ser en su momento consideradas una convocatoria clara a la movilización tienen hoy un valor más bien testimonial.

La labor de difusión de las canciones tiene su complemento en la llamada a la acción. En la *canción propuesta* benedettiana este llamamiento se puede, a su vez, subdividir en dos categorías: encontramos, por un lado, canciones dirigidas explícitamente a la asunción de un compromiso real —y no solo teórico— por parte de los oyentes y, por otro, aparecen letras en las que, dando por hecho el posicionamiento de los receptores, se proponen y se reclaman cambios más o menos concretos.

Dentro del primer grupo podríamos situar canciones como «Calma chicha»

(Benedetti, 1989, 27), «Vidalita por las dudas» (Benedetti, 1989, 39-40), «Argentinito⁶¹» (Benedetti, 1989, 55-56), «Me sirve y no me sirve» (Benedetti, 1989, 57-58) o «Vamos juntos» (Benedetti, 1989, 59-60) mientras que dentro del segundo encontramos canciones como «Cielo del 69» (Benedetti, 1989, 35-36), «El triunfo de los muchachos» (Benedetti, 1989, 50-52), «Las palabras» (Benedetti, 1989, 61-62), «Oda a la pacificación» (Benedetti, 1989, 67), o «Balada de los helicópteros» (Benedetti, 1989, 348-350).

Como ya hemos visto, las canciones de Benedetti, al igual que su obra lírica, esconden, bajo una apariencia de sencillez, técnicas y estructuras que enriquecen su mensaje. Dentro de los cantos de tipo revolucionario podemos destacar una serie de procedimientos como son la presencia de heterogeneidad discursiva, la construcción de significados a partir de la antítesis, el recurso a la arbitrariedad semántica, el tratamiento humorístico, el uso de fórmulas y recurrencias estructurales y fonéticas, la aparición de marcadores de identidad, la organización del contenido siguiendo una estructura bimembre y la utilización de un lenguaje simbólico⁶², que contribuyen a la eficacia pragmática y poética del texto.

Ya hemos señalado que en las canciones de Benedetti es usual encontrar el rastro de otras voces. El escritor inserta a menudo en sus textos expresiones de la lengua coloquial, refranes, trabalenguas... A lo largo de su obra encontramos abundantes

⁶¹Aunque este es el título recogido en *Canciones del más acá*, el título completo aparece en el disco de Nacha Guevara, *Canciones para mis hijos* (1973), donde aparece como «Argentinito que naces».

⁶²Muchos de estos recursos aparecen también en sus canciones de testimonio y en composiciones que abordan otras temáticas.

ejemplos de expresiones tomadas textualmente de la lengua coloquial:

conseguir lo justo

vidalita

cuesta dios y ayuda («Vidalita por las dudas», Benedetti, 1989, 40)

Ya hemos señalado el valor persuasivo e identitario del uso de este tipo de expresiones. En otras ocasiones Benedetti introduce alteraciones en estos enunciados, ya sea modificando la estructura o el léxico, ya sea mediante la inserción en un contexto inusual:

el mango vayan soltando

ya no existe la sartén («Cielo del 69», Benedetti, 1989, 35)

En este ejemplo podemos ver que la expresión «tener la sartén por el mango» (ser el dueño de la situación), se ve reformulada y, de esta forma, se denuncia el empobrecimiento del país por culpa de la clase dirigente.

En este otro ejemplo podemos apreciar cómo la frase hecha, «para bien o para mal», es invertida, incidiendo de esta forma, en que las consecuencias del cambio pueden ser positivas:

Están cambiando los tiempos

para bien o para mal

para mal o para bien

nada va a quedar igual («El triunfo de los muchachos», Benedetti, 1989, 50)

De este modo, podemos constatar que Benedetti no se limita a tomar literalmente

elementos discursivos de la lengua coloquial y popular, sino que a menudo introduce modificaciones que afectan a la interpretación de estas expresiones. De esta forma, en sus composiciones existe una tensión latente entre el uso de formas fijas, tomadas de la tradición y vehículo de la sabiduría popular; y un impulso renovador producto de la alteración y resemantización de estos enunciados, solo en apariencia inamovibles. Como ya señalamos en otro trabajo:

Chez Benedetti, l'emploi des maximes ne s'adresse pas à un destinataire isolé qui s'identifie et décode le message, mais à un destinataire qui fait partie d'une collectivité. Benedetti construit son discours avec le langage du peuple, d'une part pour marquer son appartenance à ce peuple, et, d'autre part, pour transgresser parfois l'intangibilité de ces énoncés, car il les transforme dans le but d'être contestataire et de reproduire la révolution qu'il cherche, dans le monde de la langue. (Albuquerque-Atencio, 2007, 127)

Esta particularidad, que caracteriza toda la obra lírica de Mario Benedetti, resulta especialmente significativa en las composiciones que tienen un objetivo revolucionario, pues de algún modo, representa un trasunto lingüístico de la posibilidad de renovar las estructuras caducas del sistema social. Se trata de una revolución lingüística. Es decir, poesía.

Otro recurso que aparece frecuentemente en las canciones de Benedetti es el uso de contrastes y estructuras antitéticas. Mediante el empleo de estas figuras de oposición el autor pretende que el oyente reflexione sobre las contradicciones existentes en la sociedad, reflejadas en el contenido y la estructura sintáctica y conceptual del texto:

Aquí
en esta vereda

impecables

lujosos

los Grandes Almacenes

el Banco y sus Billetes

El Diario y sus Pizarras

dos galgos

un Impala

allá enfrente

distintos

el farol

una escuela

dos hombres en campera

ciruelas y duraznos

las muchachas

su risa

un frente con balcones

tres negritos que miran

te ofrezco el brazo

crucemos la Avenida («Allá enfrente», Benedetti, 1993, 362-363)

Pero, además, su empleo también le sirve para denunciar la alienación promovida desde lo alto a través de las estrategias de control de la información de los grupos en el poder:

si habla de progreso
nada más que por hablar
mire que todos sabemos
que adelante no es atrás («Las palabras», Benedetti, 1989, 61)

De esta forma, Benedetti reproduce en sus canciones elementos que atribuye al discurso del contrario que entran en contradicción con otros componentes opuestos del texto que son identificados con el sentir de la comunidad y con la situación real. Mediante este procedimiento se anula la eficacia persuasiva del discurso oficial al evidenciar las incoherencias latentes en el mismo.

A menudo los contrastes o sentidos opuestos se establecen no en base a la significación normalmente establecida por la convención para una determinada palabra o expresión, sino que Benedetti hace alusión a otras acepciones del término o lo resemantiza presentando como antitéticos elementos que en principio no tendrían por qué serlo:

La esperanza tan dulce
tan pulida tan triste
la promesa tan leve
no me sirve

no me sirve tan mansa
la esperanza

la rabia tan sumisa
tan débil tan humilde

el furor tan prudente

no me sirve

no me sirve tan sabia

tanta rabia («Me sirve y no me sirve», Benedetti, 1989, 57)

En estos versos podemos apreciar cómo a través del paralelismo con otros contrastes y antítesis se establece una relación de oposición entre términos como «esperanza», «dulce» y «pulida». En esta canción Benedetti critica la impostura de aquellos simpatizantes de la izquierda que a la hora de la verdad son incapaces de asumir un compromiso real. Mediante estas oposiciones Benedetti induce a la reflexión sobre el verdadero significado de palabras como «rabia» y «esperanza» que corren el riesgo de verse despojadas de su significado a fuerza de ser repetidas dentro de un discurso vacío.

Esto pone de manifiesto otra de las características de las canciones escritas por Mario Benedetti: la explicitación de la arbitrariedad semántica, recurso que a menudo se puede relacionar con la heterogeneidad discursiva ya comentada. Así, como ya hemos señalado en varias ocasiones, muchas de las canciones de Benedetti aluden directa o indirectamente a la duplicidad de los discursos oficiales:

Cuando hacen fuego me dicen

que están contra la violencia

me dicen cuando dan muerte

que sientan jurisprudencia («Cielo del 69», Benedetti, 1989, 36)

Esta manipulación del lenguaje por parte de las autoridades y los medios afines es

incluso el hilo conductor de una de sus canciones titulada «Las palabras»:

No me gaste las palabras
no cambie el significado
mire que lo que yo quiero
lo tengo bastante claro (Benedetti, 1989, 61)

De este modo, se puede apreciar cómo la canción protesta benedettiana al relevar la arbitrariedad del signo lingüístico desempeña una doble función: por un lado, persigue devolver a algunas palabras su verdadero significado, su identidad, como forma también de combatir la alienación del individuo. Por otro, pretende denunciar la hipocresía que se esconde tras el uso de ciertos significantes cuyo sentido real dista mucho de coincidir con el que evoca el término. De alguna forma se trata también de una cuestión identitaria pues de lo que se trata es de quitar la máscara lingüística que oculta la verdadera personalidad del régimen:

cuando los pacificadores apuntan por supuesto tiran a pacificar
y a veces hasta pacifican dos pájaros de un tiro

es claro que siempre hay algún necio que se niega a ser pacificado por la espalda
o algún estúpido que resiste la pacificación a fuego lento

en realidad somos un país tan peculiar
que quien pacifique a los pacificadores un buen pacificador será. («Oda a la pacificación»,
Benedetti, 1989, 67)

En este ejemplo se puede apreciar cómo Benedetti utiliza la palabra «pacificador»

en clave irónica y, de este modo, acusa a la clase dirigente de ocultar la verdad sobre las atrocidades que están llevando a cabo y, sin embargo, al mismo tiempo utiliza esta palabra en su sentido real para referirse aquellos que la lleven a cabo en su sentido irónico contra los opresores. De esta forma, la tarea de decodificación del mensaje imita la forma de un trabalenguas provocando un efecto humorístico que revela el verdadero rostro escondido tras el discurso oficial.

Por su parte, el uso recurrente de procedimientos humorísticos como la ironía, la parodia, la exageración o el absurdo permite a Mario Benedetti tratar temas sociales con la suficiente distancia para permitir que el receptor mantenga una cierta capacidad crítica (Fornet, 1992, 36-37); sirve al intérprete para establecer una complicidad con el público que reafirma el sentimiento de pertenencia al grupo y proporciona al receptor una válvula de escape literaria frente a un contexto histórico en el que rigen la represión y la censura

También llama la atención en algunas canciones el recurso a la repetición o a expresiones de tipo formulaico que no siempre guardan relación con el contenido semántico del resto del texto. Un ejemplo muy claro es la repetición a lo largo de toda la composición de palabras o expresiones que aluden al género musical al que pertenece la canción como pueden ser la *vidalita* o el *cielito*⁶³. Como ya sabrá el lector aficionado a la música folclórica uruguaya, este no es un rasgo particular de la escritura de Benedetti, sino que resulta una práctica consustancial a estos géneros musicales.

Si la finalidad de estas repeticiones no es la de contribuir a la construcción del

⁶³Véase por ejemplo en «Vidalita por las dudas», «Cielo del 69» o «El triunfo de los muchachos», en *Canciones del más acá*.

significado lingüístico del texto, tenemos que plantearnos la posibilidad de que su sentido no sea lingüístico, sino musical. En la canción como forma artística de naturaleza oral tienen cabida una gran cantidad de elementos orientados a verbalizar la experiencia espacio-temporal y hacer participar a los oyentes a través de la recurrencia discursiva (Zumthor, 1983). De esta forma, es frecuente la aparición de monosílabos de significado ambiguo, así como el recurso al paralelismo, a la fórmula y a repeticiones formales y de contenido como la repetición de versos y la práctica del estribillo, ligadas a menudo con la estructura melódica de la tonada. Como señala Paul Zumthor, «lorsqu'ils atteignent une certaine densité, ces jeux influent sur la formation du sens. À la limite, la phrase, les mots eux-mêmes s'effacent en concaténations dénuées de signification codée, pures suggestions sonores» (1983, 140). Así, en la canción se ponen en práctica una serie de procedimientos que despojan en parte al texto de su valor referencial para poner en juego factores emotivos, sociales y antropológicos. Esta importancia de la repetición y la ausencia aparente de un sentido lógico nos permite conectar este tipo de prácticas con los orígenes del canto como práctica mágica⁶⁴.

Además, resulta necesario tener en cuenta que los géneros musicales son portadores de referencias socio-culturales e históricas⁶⁵. De esta forma, al ceñirse al estilo propio de formas musicales tradicionales, Benedetti pretende evocar en el receptor estas asociaciones de forma que este relacione sus canciones con la identidad uruguaya y la lucha por la libertad. Esta aspiración se enmarca dentro de la reivindicación identitaria de

⁶⁴Véase capítulo I, apartado 1.2.

⁶⁵Véase, capítulo II, apartado 4.4.

la nueva canción, expresada a menudo mediante la recurrencia a los ritmos folclóricos, que se constituyen de este modo, en una clave de interpretación para los receptores:

Para Latinoamérica del siglo XX, el ritmo contenido en el habla y en la música popular se vincula estrechamente con la expresión de la identidad auténtica de las culturas. En Cuba, por ejemplo, los sones y ritos afrocubanos se ven en Martí, en Guillén; en Brasil, las sambas y sonidos de la Tropicália unen las nuevas corrientes literarias y musicales; en Uruguay, el tango, los cielitos, la milonga y otros subgéneros populares se destacan en Benedetti, Benavides, Vilariño. La correlación entre el ritmo (como portavoz cultural) y el significado es una premisa fundamental de la poesía y la música popular. La musicalización interpretada da predominio a la colectividad, la conectividad y la simultaneidad en la experiencia de la obra. La música puede seguir un movimiento simultáneo de varios elementos a la vez (porque es libre de la linealidad de la página). La interpretación hecha para una experiencia compartida distingue el poema musicalizado del poema leído. Se distingue en la recepción; por eso, el análisis de las musicalizaciones debe enfocarse en el punto de vista del receptor—del contexto en que se reciben las obras, de la manera que el músico popular selecciona los poemas que llegarán a la audición musical, y en la dirección semántica llevada en la constelación de signos musicales que se añaden al poema para interpretarlo. (Figueredo, 2005, 30)

Por último hay que señalar que la puesta en marcha de elementos emotivos e identitarios a través del uso de la recurrencia y de elementos reconocibles de la tradición no anula la eficacia persuasiva pragmática que caracteriza a las figuras de repetición. De este modo, en la canción se puede constatar cómo el recurso a fórmulas reiterativas provoca en el receptor una serie de reacciones no racionales por un lado, mientras que,

por otro, contribuye a la fijación y transmisión del mensaje, como se puede apreciar en todas las culturas de transmisión oral. Este aspecto se percibe de manera clara en otra de las canciones más conocidas de Benedetti, el tema «Vamos juntos» (Benedetti, 1989, 59-60), conocido en España a partir de la versión de Luis Pastor.

La canción, que convoca a los receptores a unirse a la lucha por un mañana mejor, se sirve de la repetición como fuerza impulsora: el estribillo que se reproduce durante toda la canción («con tu puedo y con mi quiero/ vamos juntos compañero»), las coplas del cuerpo de la canción, la estructura melódica... Son todos estos elementos que adquieren un valor de eslogan o consigna propiciado por la reduplicación y el paralelismo. Además, en la versión de Luis Pastor (1976) la multiplicación de las repeticiones internas aumenta la efectividad de estos recursos. Así, por ejemplo, en la última parte de la canción, en la que varias voces se suman al coro y se llega a utilizar el plural en vez del singular, se produce un clímax donde más allá de la transmisión de un determinado mensaje, el receptor-emisor (pues a estas alturas de la composición, si no desde el principio, es muy probable que se estén ejerciendo ambos roles a la vez) está experimentando una serie de procesos que no se basan solo en el contenido del texto, sino en otros aspectos emotivos y de identidad grupal que promueven la participación del público:

Aun cuando sólo se escucha una canción, se participa en ella, sea ésta de protesta o de propuesta, combativa o constructiva; y esta participación implica una especie de reunión en lo que llamé antes un acto de solidaridad o de celebración de los valores compartidos, lo cual implica por lo menos cierto grado de identificación entre oyente y cantante (o entre el solista y el pueblo que canta con él, o que le contesta rítmicamente). Si hablo de estas canciones como signos de reunión e identidad es porque la reunión solidarizante que

implican tiene —o puede tener— un profundo efecto psicológico sobre el participante que afecta la autodefinición de su identidad. (Pring-Mill, 1986, 138)

El sentimiento de unidad identitaria que emana del contenido y los aspectos formales de la canción aspiran a conseguir la participación del grupo receptor en el espectáculo y, de forma paralela, su adhesión a la causa defendida. Nótese, además, que, de este modo, la musicalización de poemas no se convierte únicamente en una guía de interpretación, sino también en una guía de actuación. Efectivamente, al introducir en los aspectos formales de la canción otras voces que se unen a la principal se está induciendo a la participación activa del público reproduciendo este modelo. En última instancia se puede afirmar así que las repeticiones lingüísticas y musicales presentes en la canción intentan plasmar a nivel artístico el tesón y la constancia que Benedetti aspira a provocar en el grupo receptor:

la historia tañe sonora
su lección como campana
para gozar el mañana
hay que pelear el ahora

Otro elemento recurrente en la canción protesta benedettiana es la organización del contenido del texto por medio de una estructura bimembre. El escritor suele servirse de esta disposición para presentar una serie de reflexiones relacionadas con la realidad social a las que da respuesta en la segunda parte. Podemos apreciarlo, por ejemplo, en la canción «Calma chicha» (Benedetti, 1989, 27):

Esperando que el viento

doble tus ramas

que el nivel de las aguas
llegue a tu arena

esperando que el cielo
forme tu barro

y que a tus pies la tierra
se mueva sola

pueblo
estás quieto

cómo no sabes
todavía

que eres el viento
la marea

que eres la lluvia
el terremoto.

Podemos relacionar este recurso con el uso frecuente en la canción protesta de un esquema de dos tiempos (Torrego Egido, 1999, 103-105). Al igual que en las canciones que se sirven de este esquema, las composiciones de Benedetti presentan una primera parte descriptiva y una segunda en la que se produce un desenlace que lleva aparejado una consecuencia moral. Sin embargo, mientras que otras canciones suelen enfrentar un tiempo lejano con las consecuencias que conlleva en el presente, las de Benedetti tienden a establecer una oposición entre un presente amargo y el futuro que se pretende conquistar.

Están, por tanto, orientadas no tanto a explicar el presente como a cambiarlo: están proyectadas hacia el mañana.

En la construcción de la imagen de ese porvenir adquiere una gran importancia el uso del lenguaje simbólico. Este lenguaje resulta especialmente significativo, tal y como acabamos de ver, en canciones como «Vamos juntos» o «Calma chicha», cuando alude a la identidad del pueblo o a los signos que anuncian la llegada del porvenir. En ese sentido, destaca la alusión a elementos y fuerzas de la naturaleza que pueden representar la fortaleza del pueblo:

cielito cielo que joven
está el cielo en rebeldía
que verde viene la lluvia
que joven la puntería («El triunfo de los muchachos», Benedetti, 1989, 51)

O bien a las señales que anuncian un futuro libre:

Lento pero viene
el futuro se acerca
despacio
pero viene

hoy está más allá
de las nubes que elige
y más allá del trueno
y de la tierra firme

demorándose viene
cual flor desconfiada
que vigila al sol
sin preguntarle nada («Lento pero viene», Benedetti, 1989, 111)

Esta proyección hacia el futuro constituye una de las características más definitorias de la nueva canción. Para lograr alcanzar ese horizonte es necesario primero tomar conciencia de la realidad circundante y adoptar una posición crítica con respecto a la misma:

La tarea del intelectual, y en este caso del cantautor, es convertir las canciones en camino, en negativa a aceptar la realidad dada, en crítica de lo existente, para colocar así a la sociedad en una postura utópica, en la construcción de un mundo mejor. Sólo desde la negativa de aceptar lo dado como algo incuestionable se puede apostar por un futuro esperanzado. La tarea del cantautor se concreta en la rebeldía frente a la realidad, en la lucha contra el conformismo. (Torrego Egado, 1999, 139)

De este modo, se comprende la contribución de la canción protesta dentro de los movimientos transformadores y las causas revolucionarias que surgen a principios de la segunda mitad del siglo XX a lo largo del globo. Mario Benedetti forzado por una coyuntura de emergencia descubre las potencialidades de un género cuyos rasgos se hayan ya en parte en su propia poética y se une a los músicos de la nueva canción para perseguir lo que ya estaba tratando de conseguir con el resto de su obra: tratar de cambiar el mundo.

2.1.4. CANCIONES DE AMOR Y DESAMOR

El lector familiarizado con la obra poética de Mario Benedetti habrá reconocido en el título de esta parte de nuestro trabajo la referencia a una de las partes que integran el volumen *Poemas de otros*⁶⁶. Un dato menos conocido es que este es también el título de uno de los múltiples trabajos que el autor uruguayo realizó en colaboración con el músico argentino Alberto Favero. En *Canciones del más acá*, el amor es el segundo tema que más frecuentemente se ve reflejado en los textos, siendo el tema principal de muchas composiciones y apareciendo también en otras como argumento secundario. Entre esos dos polos, amor y desamor, la canción benedettiana, haciendo uso de planteamientos ideológicos bien diferenciados, discurre configurando una visión muy personal del sentimiento amoroso.

2.1.4.A. PORQUE TE TENGO Y NO: EL PLANTO AMOROSO DE MARIO BENEDETTI

La frustración amorosa es el tema principal de gran parte de las letras compuestas por Mario Benedetti. A través de estos textos podemos apreciar el sufrimiento que genera

⁶⁶Aunque el autor no lo indica específicamente, el título deja intuir que esta sección del poemario fue ya concebida con la idea de convertirse en canción. En efecto se trata de la sección del libro que más se ajusta a las formas métricas tradicionales, con preponderancia de textos breves, del verso corto y amplio uso de la rima, en contraste con los textos más extensos y el verso libre tan frecuentes en la obra de Benedetti. De los diez poemas incluidos en este apartado solo el titulado «Intimidad» no ha sido, a nuestro conocer, incluido en el repertorio de algún músico.

en el sujeto amante la ausencia de la amada, el recuerdo de amores desgraciados o la imposibilidad de la fusión total con el ser amado. De este modo, en estas canciones la voz cantante asume a menudo la posición retórica propia del pretendiente preso de un sentimiento que le causa dolor pero del que, al mismo tiempo, se siente incapaz de prescindir.

Así, por ejemplo, en la canción «Corazón coraza» (Benedetti, 1989, 25-26) el protagonista canoro expresa el dolor causado por la falta de unión con la amada que, no obstante, no es óbice para que este la ame fatalmente:

tengo que amarte amor
tengo que amarte
aunque esta herida duela como dos
aunque te busque y no te encuentre
y aunque
la noche pase y yo te tenga
y no.

De igual forma, en la canción «Chau número tres» (Benedetti, 1989, 81-82)⁶⁷ el enamorado, forzado a la separación de la mujer querida, proclama la continuidad del amor frente a la distancia y el paso del tiempo:

pero tampoco creas
a pies juntillas todo

⁶⁷ Este poema fue musicalizado por el músico chileno Toño Suzarte con el título —no recogido en *Canciones del más acá*— «Estaré donde menos lo pienses».

no creas nunca creas

este falso abandono

estaré donde menos

lo esperes

por ejemplo

en un árbol añoso

de oscuros cabeceos

También el desdichado sujeto que aparece en el tango «Rostro de vos» (Benedetti, 1989, 83-84) se aferra de forma masoquista al dolor causado por la separación, evocando sin cese la imagen de la amada:

sin un temblor de más

me abrazo a tus ausencias

que asisten y me asisten

con mi rostro de vos

El protagonista canoro se mantiene fiel a su amor, pese a que este no sea correspondido y tenga que replegarse en la amistad, incluso en las composiciones que se alejan del tono dramático, tal y como ocurre en «Hagamos un trato» (Benedetti, 1989, 125-126):

a pesar de esa veta

de amor desprevenido

usted sabe que puede

contar conmigo

En estas canciones el tratamiento del tema amoroso recuerda a menudo los tópicos establecidos por el amor cortés y la tradición neoplatónica. En esta línea, la imposibilidad de alcanzar el objeto amado, provoca la subsiguiente relación de vasallaje. Este sometimiento puede desembocar en una queja, un reclamo a la amada idealizada o en una aceptación del dolor y del amor masoquista (Zamora Pérez, 39-66). Dentro de este marco el protagonista canoro expresará su sufrimiento en términos de posesión —«porque eres mía / porque no eres mía» («Corazón coraza», Benedetti, 1989, 25), «con mi rostro de vos» («Rostro de vos», Benedetti, 1989, 83)— y de amor doliente —«aunque esta herida duela como dos» («Corazón coraza», Benedetti, 1989, 26), «aunque contigo traigas / dolor y otros milagros» («Saberte aquí», Benedetti, 1989, 78)—.

También quedan reflejadas la búsqueda infructuosa —«aunque te busque y no te encuentre» («Corazón coraza», Benedetti, 1989, 26)— y la espera dolorida o resignada —«aunque mi amor te espere» («Saberte aquí», Benedetti, 1989, 77), «estaré donde menos / lo esperes» («Chau número tres», Benedetti, 1989, 82), «Compañera usted sabe / puede contar conmigo / no hasta dos o hasta diez / sino contar conmigo» («Hagamos un trato», Benedetti, 1989, 125)— a las que a menudo se ve abocado el protagonista canoro.

Ante la incapacidad de ver satisfecho su anhelo amoroso la voz lírica compensa su impotencia por medio del recuerdo y la recreación de la imagen de la amada:

Tengo una soledad

tan concurrida

tan llena de nostalgias

y de rostros de vos («Rostro de vos», Benedetti, 1989, 83)

O mediante la imaginación en la que escenifica desenlaces distintos o futuros encuentros —o reencuentros—:

estará en un lejano

horizonte sin horas

en la huella del tacto

en tu sombra y mi sombra («Chau número tres», Benedetti, 1989, 82)

qué más

acaso cuando llegue

un veintitrés de abril y abismo

vos donde estés

llevale flores

que yo también iré contigo. («Vos lo dijiste», Benedetti, 1989, 29)

En este sentido, cabe destacar que en las letras compuestas por Mario Benedetti ambas nociones suelen aparecer entreveradas, de forma que resulta difícil distinguir si las imágenes evocadas por la voz cantante son el producto de la realidad vivida por el yo lírico, o la memoria traiciona a este sujeto provocando la idealización del objeto amado. Así puede apreciarse en los siguientes versos de «Corazón coraza»:

Porque te tengo y no

porque te pienso

porque la noche está de ojos abiertos

porque la noche pasa y digo amor
porque has venido a recoger tu imagen
y eres mejor que todas tus imágenes (Benedetti, 1989, 25)

En este fragmento, el yo lírico, insomne por el ansia amorosa, abre su mirada en pos de la amada, la invoca y *la* piensa —expresión cargada de matices muy distintos de los que connotaría «pensar en ella»—. Las ambigüedades semánticas provocan que, cuando la imagen de la amada se presenta al sujeto lírico, el lector —o el oyente— sea incapaz de dilucidar si se trata de la amada real, que supera en perfección a la recordada, o la amada ideal-izada, que se le aparece como consuelo frente a las frustraciones que le ocasiona la amada real.

De forma similar, en «Vos lo dijiste», el letrista escribe un canto elegíaco a un amor frustrado antes de su nacimiento, recordando aquello que no llegó a suceder:

ahora qué queda
sólo queda
medir la fe y que recordemos
lo que pudimos haber sido
para él
que no pudo ser nuestro (Benedetti, 1989, 29)

Y si no pudo ser, esto no es óbice, como hemos visto más arriba, para que el yo lírico se mantenga fiel a su recuerdo imaginado y acuda, puntual en la fecha en la que debiera haber nacido ese amor, a «llevarle flores» al cementerio-memoria, lugar en el que, paradójicamente, se mantiene vivo lo que nunca ocurrió.

En ocasiones, el sujeto amante es consciente de la fina línea que separa invención y recuerdo. Así lo verbaliza, por ejemplo, en «Chau número tres»:

he conservado intacto
tu paisaje
pero no sé hasta dónde
está intacto sin vos (Benedetti, 1989, 78)

Pero ese raro vislumbre nunca sirve para que el personaje pase página y, al máximo, deja al protagonista consciente de las imperfecciones de la jaula que se ha construido o, incluso peor, sumido en una soledad más terrible que la mentira y el autoengaño:

las paredes se van
queda la noche
las nostalgias se van
no queda nada

y mi rostro de vos
cierra los ojos
y es una soledad
tan desolada. («Rostro de vos», Benedetti, 1989, 84)

En toda la lírica amorosa de Mario Benedetti cobra especial relevancia la mirada (Ramos, 1998, 201-204). En las canciones de desamor los ojos son la puerta que, abierta, deja entrever el deseo amoroso del yo lírico —«la noche está de ojos abiertos» («Corazón

coraza», Benedetti, 1989, 25), «si alguna vez advierte / que a los ojos la miro / y una veta de amor / reconoce en los míos» («Hagamos un trato», Benedetti, 1989, 125) —. La mirada es el puente en el que se pueden encontrar los amantes y establecer una comunicación íntegra y transparente —«y ojalá pueda estar/ de tu sueño en la red/ esperando tus ojos y mirándote» («Saberte aquí», Benedetti, 1989, 82)—.

Sin embargo, en las canciones del desamor la confluencia en la mirada no tiene la fuerza suficiente para que triunfe el sentimiento amoroso. O bien la exteriorización del amor a través de los ojos despierta celos que originan el alzamiento de muros entre el enamorado y su amada, y entonces la voz lírica tiene que justificarse y calmar los miedos del ser amado —«no alerte sus fusiles / no piense que deliro» («Hagamos un trato», Benedetti, 1989, 125)—, o las miradas no se cruzan —«pero el rostro de vos / mira a otra parte / con sus ojos de amor / que ya no aman» («Rostro de vos», Benedetti, 1989, 84)— o no consiguen traspasar el muro de la incomunicación—«lo que conozco / es la tristeza / de tu casa vista de afuera» («Es tan poco», Benedetti, 1989, 33-34)—.

De esta forma el personaje se ve atrapado entre el dolor de la visión de la amada inalcanzable o el dolor de su ausencia, de su no visión:

porque te miro y muero

y peor que muero

si no te miro amor

si no te miro («Corazón coraza», Benedetti, 1989, 25)

Si es la amada la que cierra los ojos se cierra también la esperanza de que esta vea al yo lírico, de que se produzca un cruce de miradas transparente en el que se produzca la

comunicación silenciosa de los amantes, la soledad se vuelve entonces definitiva:

y mi rostro de vos
cierra los ojos
y es una soledad
tan desolada. («Rostro de vos», Benedetti, 1989, 84)

Y si los ojos, son las ventanas del alma, el resto del cuerpo constituye su casa:

reconocer tu tibio
corazón sin excusas
los cuadros
las paredes
saberte aquí («Saberte aquí», Benedetti, 1989, 78)

Dentro de esa casa los «huéspedes-pensamientos» conviven en la vida diaria, pero son expulsados de la habitación cuando el yo lírico quiere estar a solas con su dolor:

mis huéspedes concurren
concurren como sueños
con sus rencores nuevos
su falta de candor
yo les pongo una escoba
tras la puerta
porque quiero estar sólo
con mi rostro de vos («Rostro de vos», Benedetti, 1989, 84)

En esta fortaleza de la soledad, el espacio más íntimo es representado por el

corazón, «chimenea» de la casa en donde arde la llama de los sentimientos:

porque te escondes dulce en el orgullo

pequeña y dulce

corazón coraza («Corazón coraza», Benedetti, 1989, 25)

Sin embargo, la dimensión que ocupa este cuerpo-casa se ve subvertida pues en lugar de ser un espacio de protección y abrigo, se trata de una celda de aislamiento e incomunicación. El cuerpo adquiere, de este modo, el valor simbólico de prisión del alma, cárcel de amor de la que el sujeto lírico no acierta a salir para comunicar su sentir más profundo:

lo que conoces

es la tristeza

de mi casa vista de afuera («Es tan poco», Benedetti, 1989, 33)

Podemos apreciar, a través de todos estos elementos, un tratamiento retórico del amor, según el cual la relación se vive como un conflicto, como un deseo de lo que no se tiene. En estas canciones se reproduce un arquetipo idealista platónico donde la voz lírica vuelve su mirada hacia el ser amado como posible fuente de salvación sin encontrar alivio ni respuesta. Este modelo no es nuevo en la tradición literaria ni en el universo de la canción, donde a fuerza de ser aplicado de manera formulaica y descontextualizada ha contribuido a la petrificación del tópico plagado de lugares comunes y vicios retóricos.

Sin embargo, Mario Benedetti consigue recorrer estos caminos, ya tantas veces transitados, sin caer en la simplificación excesiva ni en la foslización de su mensaje. De igual forma que el tono conversacional y cercano de su escritura poética esconde una

multiplicidad de significados posibles, el escritor se sirve de la ambigüedad semántica, de giros inusuales, de juegos de palabras, de asociaciones de términos contradictorios para revitalizar y resemantizar una temática ya conocida e incluso trasnochada.

Así, por ejemplo, cuando el autor se refiere a la amada con la expresión «corazón coraza» («Corazón coraza», Benedetti, 1989, 25) está haciendo alusión al rigor de su amada y al orgullo que le impide entregarse abiertamente a su amor y a su relación. Pero en lugar de utilizar la expresión, nunca mejor dicho, petrificada, de «tener el corazón duro» o «de piedra», el escritor opta por acuñar un apelativo mediante el cual, metonímicamente, se hace alusión a la amada, contraponiendo las connotaciones vitales y amorosas del sustantivo «corazón» con las de dureza y defensa del término «coraza». La asociación se ve además favorecida por la semejanza formal y fónica entre las dos palabras, correspondencia que se ve, sin embargo, negada luego en el plano del significado. La imagen resultante es la de un corazón metálico —o incluso mecánico— cuyas paredes impiden —quizás por miedo al sufrimiento— el fluir libre y natural de los sentimientos. La tensión que encierra el neologismo se reproduce durante toda la canción y, de esta forma, Mario Benedetti logra, bajo una falsa apariencia de sencillez —que deriva de las características formales propias de la canción, del uso de un lenguaje deliberadamente accesible en la forma y de un planteamiento tópico de la temática— introducir elementos originales e inyectar un poco de «sangre fresca» en el pétreo corazón del tópico⁶⁸.

⁶⁸ En las canciones de Mario Benedetti encontramos otros ejemplos que suscriben nuestras afirmaciones. Por ejemplo en la canción ya mencionada «Vos lo dijiste» se compara el amor con un «niño muerto» expresión mediante la cual Mario Benedetti, a través de la imagen de la vida que inicia y acaba casi de forma simultánea, nos habla del fin de un amor, antes incluso

Todos los elementos comentados hasta el momento afloran en perfecta armonía en el tango «Rostro de vos» (Benedetti, 1989, 83-84) del cual hemos comentado ya algunos versos. El tema es producto de la colaboración de Mario Benedetti con el músico argentino Alberto Favero⁶⁹. Además de los rasgos ya señalados sobre la temática del desamor resulta interesante destacar algunos otros, producto de la conversión del poema en canción. Como muy bien señala María Figueredo (2005), la conversión en canción de un poema es ya una lectura crítica del texto y el músico y los intérpretes realizan una doble labor interpretativa y creativa, pues a partir de un texto dado ofrecen una nueva versión que subraya una lectura específica del texto originario.

En ese sentido el primer cambio que podemos destacar se encuentra en el título, que en la canción tomada como base difiere del poema original al anteponer el posesivo «mi» a la palabra «rostro». El adjetivo subraya el aspecto posesivo acorde a la temática y también en consonancia con la forma musical elegida para la canción, el tango, al tiempo que resalta el aspecto subjetivo de la imaginación del protagonista canoro, ya que incide en el hecho de que el rostro evocado no es por fuerza el rostro objetivo del ser amado, sino el que recuerda o imagina el yo lírico.

En los versos «porque quiero estar sólo/ con mi rostro de vos», encontramos otra

de que comience y nos introduce en la temática freudiana de Eros y Thanatos. En las letras del uruguayo se suceden expresiones y giros de este tipo, que como ya hemos señalado, contribuyen a causar cierto extrañamiento y, de esta forma, consiguen aportar originalidad al tema de la amada idealizada y del amor masoquista frecuente en sus canciones de desamor.

⁶⁹Para nuestro comentario nos hemos basado en la versión incluida en Baglietto, J.C. y Vitale, L. (2001) con el título «Mi rostro de vos»

variante mínima a la par que curiosa. La palabra «sólo» aparece escrita con tilde en la versión incluida en *Canciones del más acá*, mientras que en el poema recogido en *Poemas de otros* (Benedetti, 1993, 315) la palabra aparece sin acento gráfico⁷⁰. La diferencia puede parecer trivial pero conviene recordar que hasta que en el año 2010 se publica la *Ortografía de la lengua española* en la que se recomienda escribir la palabra sin tilde en todas las ocasiones, su uso era normativo en aquellos casos en los que pudiera generar ambigüedad entre sus significados como adjetivo y como adverbio. Tal es el caso en el texto analizado donde, según se considere una u otra opción, podría entenderse como el deseo del yo lírico de estar a solas con la imagen del ser amado, o como que estar con esa imagen es lo único que le interesa. Por el contexto estrófico nos inclinamos más por la primera interpretación y recomendaríamos eliminar la tilde en futuras ediciones de *Canciones del más acá*⁷¹.

La siguiente estrofa, en la que los ojos de la amada dan la espalda al sufrimiento del protagonista canoro y se lanzan en pos de otros objetivos y miradas presenta también una diferencia significativa entre su versión escrita y su versión cantada:

pero el rostro de vos
mira a otra parte

⁷⁰En este caso la variación no se produce, como suele ocurrir, entre la versión cantada y la recogida en *Canciones del más acá*, sino entre dos de los libros de Benedetti.

⁷¹Resulta tentador señalar que la recepción del texto en forma cantada elimina la posibilidad de distinción entre uno y otro uso y por tanto enriquece las significaciones posibles del texto en base únicamente a la versión escrita. Sin embargo creemos que la ambigüedad desaparece al situar los versos dentro de la estrofa y que al contrario, la versión cantada subraya la significación propia del adjetivo contribuyendo a deshacer toda la ambigüedad posible.

con sus ojos de amor
que ya no aman
como víveres
que buscan a su hambre
miran y miran
y apagan mi jornada

Mientras que en la versión escrita el verbo «mirar» al final de la estrofa se repite solo dos veces, en la versión cantada la repetición es triple. En la canción, por tanto, se intensifica la angustia que siente el yo lírico al no ser visto por la amada, pero también se enfatiza que esta se encuentra activamente buscando un «hambre» que la devore. No podemos dejar de relacionar este recrudecimiento de la aflicción del yo lírico con el marco musical en el que se desarrolla la canción. Dentro del universo del tango, la inconstancia de la mujer, que abandona al protagonista canoro y va en pos de otros hombres, constituye un visitadísimo lugar común, que pasa, mediante la conversión en canción, a entrar a formar parte de las posibles interpretaciones del texto.

Además, se puede observar el alargamiento de la versión cantada del texto mediante la repetición y el desdoblamiento de algunas estrofas del poema. Esto aporta nuevos matices de significación alterando, en cierto modo, el sentido original del texto. En un principio, podría pensarse que esta repetición obedece a la regla no escrita de la industria discográfica por la cual una canción debe durar en torno a tres minutos para tener éxito. Sin embargo, si la canción terminase cuando lo hace el texto original del poema duraría en torno a dos minutos y medio, mientras que con el alargamiento dura en

torno a tres y medio, desviándose, en cualquiera de los dos casos, de la regla por la misma cantidad de tiempo. Es más probable, por tanto, que el criterio que lleva a esta transformación no sea de tipo comercial, sino genérico, al dotar, mediante la reproducción de este fragmento, de una especie de estribillo a la canción. Sea cual sea la razón al origen de esta variante, el resultado es un cambio sustancial en los posibles significados del texto. Así, en el poema original, el poema concluye con la progresiva desaparición de la imagen del rostro de la persona amada:

las paredes se van
queda la noche
las nostalgias se van
no queda nada

ya mi rostro de vos
cierra los ojos
y es una soledad
tan desolada

De esta forma, en el texto original se pasa progresivamente de una «soledad concurrida» a otra habitada exclusivamente por el rostro amado y, finalmente, a una soledad deshabitada y, por ende, absoluta. La imagen es quizás más desoladora pero, al mismo tiempo permite entrever una conclusión del drama vivido por el protagonista canoro, que de igual forma que no es capaz de asirse a la imagen de la amada, puede no ser capaz de aferrarse, por tanto, a la aflicción que esta ausencia le provoca.

La canción, por su parte, vuelve sobre el yo lírico que de forma masoquista abraza

el dolor causado por la ausencia de la persona amada. Tras ver desvanecerse el semblante de la amada, revive el drama relatado con anterioridad, vuelve a recrear el adorado rostro favoreciendo una interpretación cíclica y obsesiva del desamor. De esta forma, si la versión escrita del texto nos ofrece una visión desoladora donde la oscuridad acaba engullendo incluso la imagen del ser querido, en la versión cantada, el protagonista prefiere aferrarse a su dolor antes que olvidar a la amada:

Sin un temblor de más
me abrazo a tus ausencias
que asisten y me asisten
con mi rostro de vos

Estoy lleno de sombras
de noches y deseos
de risas y de alguna
maldición

mis huéspedes concurren
concurren como sueños
con sus rencores nuevos
su falta de candor
yo les pongo una escoba tras la puerta
porque quiero estar sólo
con mi rostro de vos

Por último, hay que señalar algunos matices derivados del acompañamiento

musical del texto. El tratamiento musical conlleva cambios en el canal por el que se establece la comunicación: el poema está concebido para ser leído y, por tanto, rige la comunicación escrita con prevalencia del aspecto visual, mientras que el texto cantado se caracteriza, como lo hace también la comunicación oral, por establecer una comunicación multimedial en la que entran en juego aspectos visuales y sonoros al tiempo que coexisten lenguaje verbal y musical (Abascal, 2004, 13-14).

Por un lado, en el aspecto musical debemos destacar que, si dentro de la nueva canción, lo más habitual será el acercamiento a la poesía a través de ritmos inspirados en la tradición folclórica, en este caso nos encontramos frente a una aproximación inspirada en otra de las fuentes de la música popular argentina y uruguaya: el tango. Esto se explica, por un lado, por la trayectoria como músico de Alberto Favero, en donde confluyen elementos de la música popular, el espectáculo teatral y la música clásica y, por otro, por la temática de la canción, el sufrimiento amoroso por la ausencia o desapego de la amada, que encuentra un tratamiento melódico natural mediante la conversión al tango.

De esta forma, aunque la versión resultante se aleje de los parámetros habituales en los que se mueven los intérpretes de la nueva canción, cumple igualmente con uno de los aspectos fundamentales que ya hemos señalado de este movimiento: la reafirmación de la identidad cultural a través de las formas musicales autóctonas.

Podemos afirmar, por tanto, que en la canción analizada el tratamiento melódico inserta el tema de la frustración amorosa dentro de la retórica habitual de un género musical proclive a este tipo de acercamientos a dicha problemática y, de esta forma, contribuye a dar las claves de significación del texto al vehicular el tema mediante recursos musicales que facilitan la interpretación. Esta recepción guiada del texto se

realiza mediante la alternancia de ritmos —ritmos que subrayan los momentos claves con un compás más solemne o frenético—, los giros melódicos que refuerzan la significación del texto verbal —por ejemplo mediante el enmudecimiento musical momentáneo que se produce en el verso «no queda nada»—, o el tono, timbre y duración de la voz del cantante, que enfatizan el posible significado del texto verbal (Abascal, 2004, 52).

En conclusión, la canción expuesta sintetiza los rasgos más característicos de la canción de desamor benedettiana al tiempo que sirve de muestra sobre cómo el tratamiento musical de un poema enriquece los posibles sentidos del texto contribuyendo, al mismo tiempo, a la interpretación del mismo por medio de formas musicales que el receptor es capaz de asociar a un tema determinado y llamadas de atención sonoras que focalizan la percepción del oyente en determinados elementos y momentos clave.

Como ya hemos señalado, en las canciones de Benedetti el sufrimiento amoroso se genera por la ausencia de la persona amada, por la falta de entendimiento entre los amantes, o la incapacidad para exteriorizar los propios sentimientos. En otras palabras, el fracaso amoroso deriva en un problema comunicativo. La distancia que separa al yo lírico del ser amado es, por tanto —más que física—, comunicativa o cognitiva, causada ya sea por la incapacidad de expresar los propios sentimientos al ser amado —por culpa de barreras físicas o psicológicas— ya sea por la incapacidad en cualquier caso de comprender y aceptar al otro. El fracaso en la comunicación se traduce, por tanto, en fracaso amoroso que, a su vez, resulta en un sujeto amante aislado y víctima de una frustración que le imposibilita para relacionarse con la realidad circundante.

Podemos interpretar muchas de las canciones que hemos visto hasta ahora bajo este signo, y, de este modo, destacar, por ejemplo, como en «Corazón coraza» la armadura

tras la que se esconde «dulce en el orgullo» la amada del protagonista canoro es un mecanismo de defensa que impide la comunión sincera y total de los amantes. De igual forma, la falta de concordancia entre los personajes de «Vos lo dijiste» provoca que su amor «nazca muerto». En «Chau número tres» el protagonista canoro advierte a su amada de que su despedida es una mentira y concluye su canto expresando su anhelo de un reencuentro onírico en el que las miradas *comunique*n lo que no han hecho los actos o las palabras. Por su parte, el ser querido evocado en la canción analizada en las líneas anteriores se niega a mirar al yo lírico y termina por cerrar los ojos y con ello las puertas a una comunicación exitosa.

En ese sentido, la canción que más claramente refleja el problema de la incomunicación es el tema «Es tan poco» (Benedetti, 1989, 33-34), musicalizado por la cantante venezolana Soledad Bravo e incluido en su disco de 1975 titulado *Canto la poesía de mis compañeros*. La canción utiliza la metáfora del cuerpo como casa del alma para hablar de la imposibilidad del ser humano de comprender el mundo interior de sus semejantes:

lo que conoces
es la tristeza
de mi casa vista de afuera
son los postigos de mi tristeza
el llamador de mi tristeza.

Aunque el tema principal de la composición es la falta de comunicación, el texto permite una lectura amorosa en la que la pareja se ve atrapada en su propio mundo interior.

La incapacidad de abandonar ese espacio para adentrarnos en el universo personal del otro termina por convertir la conciencia individual en una prisión para los propios sentimientos, que no encuentran su justa correspondencia en el ser amado:

lo que conozco
es la tristeza
de tu casa vista de afuera
son los postigos de tu tristeza
el llamador de tu tristeza.
Pero no llamas.
Pero no llamo.

La perspectiva que esta visión arroja sobre el sentimiento amoroso es profundamente pesimista ya que, aun cuando el sujeto amante consiga vencer a la distancia, al tiempo, o a la reticencia del ser amado, en última instancia, la incomunicación alzaré una muralla infranqueable que impedirá gozar plenamente de la relación amorosa. Tal y como señala Francisco Ramos:

En este amor también hay una imposibilidad de conocer plenamente al otro, por mucho que creamos que lo conocemos, ese conocimiento es poco, nunca podremos saber lo que siente en cada momento nuestro amante, sólo lograremos conocer sus aspectos más superficiales. (Ramos, 1998, 204)

En conclusión, podemos observar cómo en la canción de desengaño y desamor benedettiana la incomunicación humana acaba constituyéndose en un muro insuperable que impide la comunión con el ser amado, conduce al desamor y, en última instancia, a

la frustración y aislamiento del sujeto amante que, desde este punto de vista, se convierte, por tanto, en un ser enajenado o alienado.

2.1.4.B. *PORQUE SOS PUEBLO TE QUIERO*: LA CANCIÓN DE AMOR DE MARIO BENEDETTI

El canto al desamor de Mario Benedetti encuentra su contrapunto en las letras en las que exalta el sentimiento amoroso. Si hasta ahora nos hemos sumergido en el envés de las relaciones amorosas a través de las secuelas que comportan la separación y la incomunicación de los amantes, en el haz de su cancionero amoroso encontramos la alegría que supone el reencuentro y la seguridad que entrañan la fe y la confianza en el ser amado.

La mirada continúa siendo un elemento importantísimo del imaginario amoroso, pero ya no se trata de una zanja en la que tropiezan las tentativas amorosas de los personajes del universo recreado en las canciones. En las canciones en las que el amor es representado como una experiencia positiva el amante puede mirar al ser amado sin temor a ser rechazado —«y los ojos felices y felinos / miran y de mirar nunca se cansan» («Una mujer desnuda y en lo oscuro», Benedetti, 1989, 129)—. La mirada del ser amado ya no es fuente de sufrimiento sino de sosiego —«y tus ojos son mi paz» («Mi patria es la humanidad», Benedetti, 1989, 106)—, convirtiéndose así en una promesa esperanzada en el porvenir —«y venís con tu mirada / y por eso tu llegada / hace mágico el futuro» («Todavía», Benedetti, 1989, 88), «te quiero por tu mirada / que mira y siembra futuro» («Te quiero», Benedetti, 1989, 85)—. En definitiva, la mirada se transforma en una forma

de comunicación y de comunión, de reconocimiento de y en el ser amado: «te acerques y te mires / te mires al mirarme» («Estados de ánimo», Benedetti, 1989, 76).

Consecuentemente con este nuevo enfoque, el discurso de Benedetti deja de limitarse a los ojos y a la mirada y se abre a otros sentidos y partes del cuerpo del ser amado: «palpo, gusto, escucho y veo» («Todavía», Benedetti, 1989, 87). Resulta especialmente reveladora la importancia que adquieren las partes del ser humano vinculadas a lo táctil. El erotismo y el aspecto físico de la relación amorosa irrumpen en el discurso. De este modo, las manos y la boca, se constituyen en nuevos espacios para el amor y la confianza —«Una mujer desnuda y en lo oscuro / es una vocación para las manos / para los labios es casi un destino» («Una mujer desnuda y en lo oscuro», Benedetti, 1989, 129)—. La metáfora de la casa-cuerpo como prisión de un alma condenada a la incomunicación, se difumina y desaparece, y al demoler sus muros, el cuerpo se convierte en un espacio de celebración de la libertad amorosa y en el mejor canal para la expresión sincera y transparente de los sentimientos —«una mujer desnuda es un enigma / y siempre es una fiesta descifrarlo» («Una mujer desnuda y en lo oscuro», Benedetti, 1989, 129), «fueron investigando deshojando nombrando / proponiéndose metas preguntando a los cuerpos / mientras la madrugada y los temas candentes / conciliaban el sueño que no durmieron ellos» («Los formales y el frío», Benedetti, 1989, 133)—. En este contexto, a menudo Benedetti salta del plano físico al ético, estableciendo correlaciones con un claro valor simbólico: «Tus manos son mi caricia/ mis acordes cotidianos/ te quiero porque tus manos/ trabajan por la justicia» («Te quiero», Benedetti, 1989, 85).

De esta manera, podemos constatar que, si la falta de amor ejerce una influencia

enajenante en el individuo, su opuesto, la realización amorosa, constituye una experiencia trascendente que transforma al ser humano y da sentido a su existencia. Nos encontramos ahora ante una visión del amor que se aleja de la idealización platónica, ya que en esta sublimación del amor, el plano espiritual y el carnal se ven indisolublemente entrelazados. De igual forma que Benedetti realiza una transposición del plano físico al moral, atribuyendo un significado simbólico a las diferentes partes del cuerpo, el goce carnal se convierte en una experiencia profunda y trascendental. Para el escritor uruguayo «la capacidad de goce que se brindan los cuerpos en el acto del llamado amor físico, es igualmente inimaginable para alguien que no ha tenido esa ocasión de deleite. [...] El pleno y compartido orgasmo es un baño vital para ese mismo espíritu» (Benedetti, 1991, 52). Ese torrente vital inunda el cancionero amoroso de Mario Benedetti donde el amor es presentado como una fuerza más poderosa que la muerte. Con esta afirmación no nos referimos al acercamiento ya clásico según el cual el sentimiento amoroso perdura tras la muerte. La experiencia amorosa tiene para Benedetti una fuerza tal, que la anula:

una mujer desnuda y en lo oscuro
genera una luz propia y nos enciende
el cielo raso se convierte en cielo
y es una gloria no ser inocente
una mujer querida o vislumbrada
desbarata por una vez la muerte. («Una mujer desnuda y en lo oscuro», Benedetti, 1989, 129)

Y si la vida humana es como una jornada en la que el nacimiento equivale a la mañana, la vida al día y la muerte a la noche, en lo más oscuro y profundo de esa noche,

la pareja humana es capaz de triunfar sobre la muerte:

en la noche veterana

el amor que es buena gente

va dejando la simiente

de otra vida cotidiana. («La vida cotidiana», Benedetti, 1989, 99)

De esta forma, las canciones amorosas de Mario Benedetti reflejan lo que afirma el autor en el prólogo a su antología de poesía amorosa titulada *El amor, las mujeres y la vida*⁷²:

El amor es uno de los elementos emblemáticos de la vida. Breve o extendido, espontáneo o minuciosamente construido, es de cualquier manera un apogeo en las relaciones humanas. Curiosamente, hasta en su controvertida obra, Schopenhauer no puede evitar una constancia esperanzadora: «El amor es la compensación de la muerte; su correlativo esencial» (1996a, 7).

A pesar de esta visión sublimada de la relación amorosa, Mario Benedetti no es amigo de certezas absolutas así que, como buen escéptico, no pierde tampoco la ocasión de mostrarnos la relatividad de amor más incondicional.

usted se transfigura

ama casi hasta el colmo

logra sentirse eterno

de tanto y tanto asombro

⁷²El título hace referencia a la obra *El amor, las mujeres y la muerte* de Schopenhauer.

pero las esperanzas
no llegan al otoño
y el corazón profeta
se convierte en escombros. («Currículum», Benedetti, 1989, 121)

Cabe pensar que este reconocimiento por parte de Benedetti de que ni siquiera el amor es capaz de resistir el desgaste ocasionado por el paso del tiempo supone un retroceso en su ideario amoroso y una aceptación tácita de la imposibilidad, en última instancia, del amor. Esta interpretación iría en consonancia con el creciente escepticismo que algunos críticos han apreciado en el conjunto de su obra⁷³, consecuencia de las duras experiencias vividas, la frustración del sueño socialista, y la amnesia generalizada que acompañó la vuelta a la democracia en Uruguay.

No obstante, también es posible otra lectura menos lineal y condicionada por el pensamiento judeocristiano. Podría ser que el papel del amor en la poética benedettiana no sea el de dar sentido a la existencia como período, sino como proceso. El rol del sentimiento amoroso no se limita a ser una vía de fuga que nos haga olvidar momentáneamente la proximidad de la muerte, ni un brillante colofón de nuestro tiempo en este mundo. Para Benedetti, el amor tiene el potencial, en su doble manifestación física y sentimental, de hacernos vivir la vida con la máxima plenitud. Bajo esta concepción «el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. En el

⁷³Según Da Cunha Giabbai (1992) el cambio de tono se puede apreciar a partir de la publicación de *Despistes y franquezas*. El libro *Canciones del más acá* aparece muy poco antes.

amor todo es dos y todo tiende a ser uno» (Paz, 2004, 132). De este modo, en un mundo en el que el individuo se ve frecuentemente anulado bajo el peso de una sociedad enajenada y enajenante, el papel del amor es el de salvarnos de la muerte de cada día.

El amor no es, por tanto, un fin en sí mismo, sino un instrumento, una herramienta que puede servir para recuperar el sentido de la vida pero también para la construcción de un mundo mejor. De esta manera, para Benedetti, la superación personal que supone la realización en el amor constituye un impulso que desemboca por fuerza en el amor a la comunidad. La lucha compartida en pos de una sociedad más humana libera a los amantes, les hace vencer su aislamiento y desemboca en una forma de sentir que trasciende los límites de la pareja. A través de la experiencia amorosa, el individuo ha conseguido demoler los muros de la incomunicación que le mantenían encerrado en sí mismo y es capaz de verse y reconocerse en el otro. Ese reconocimiento conlleva un despertar vital que sacude la conciencia adormentada del individuo, le devuelve su identidad. Pero el impulso comunicante no se detiene en el ser amado. El amor de la pareja no constituye un reducto en el que los amantes pueden mantenerse al margen de la realidad circundante. Es, al contrario, un impulso para transformarla, proyecto que abarca a toda la comunidad:

creo en los ojos y las manos del pueblo
en general
y en tus ojos y tus manos
en particular. («Credo», Benedetti, 1989, 74)

De este modo, en el discurso amoroso de Benedetti, se puede apreciar cómo la vocación amorosa traza un camino que va desde la soledad frustrante hasta la unión con

el ser amado, pero no se detiene ahí, sino que abarca a la comunidad de la que forma parte, a la sociedad, al país, al mundo:

yo con mis manos de hueso

vos con tu vientre de pan

yo con mi germen de gloria

vos con tu tierra feraz

vos con tus pechos boreales

yo con mi caricia austral

inventamos una patria

patria es humanidad. («Mi patria es la humanidad», Benedetti, 1989, 106)

Esta visión del amor constituye uno de los rasgos más originales de la poética benedettiana. «Una idea que atraviesa la mayor parte de su obra es el paralelismo necesario entre pueblo y amor o sus contextos. Este elemento distingue la obra de Benedetti de otras que entran en lo que se suele llamar 'poesía social', 'poesía comprometida', 'poesía de protesta'» (Mansour, 1979, 67).

En ese sentido, cabe destacar que, si el amor como sentimiento que engloba a toda la colectividad no ha sido frecuentemente abordado desde el ámbito de la poesía, se corresponde, sin embargo, en total sintonía, con el tratamiento con que a menudo es abordado desde los textos del canto libre. Así, tras analizar las canciones compuestas en España entre 1963 y 1983 dentro del movimiento de la nueva canción, González Lucini señala acerca de la visión del sentimiento amoroso que se desprende de este corpus de canciones:

Una revolución en el amor con proyección de futuro que se construye día a día en el vivir

cotidiano. En el presente, con la fuerza del amor, la persona puede encarnarse en su realidad concreta transformándola. Frente al miedo, a la opresión y a la insolidaridad, en el amor y en la ternura, puede provocarse el progresivo nacimiento de un hombre nuevo en cada hombre; un hombre nuevo transformado en signos de generosidad y de entrega, amante de la vida y radicalmente inconformista frente a todo aquello que pueda actuar como fuerza mediatizadora de un vivir digno, justo y equilibrado. (González Lucini, 1989b, 174)

Podemos apreciar cómo este planteamiento coincide plenamente con el expuesto por Mario Benedetti en su lírica amorosa lo que, explica que a menudo el cauce natural para su expresión haya sido a través de la colaboración con músicos que de una forma u otra formaban parte de este movimiento.

Dentro del grupo de canciones que tratan el tema del amor solidario encontramos la que, sin duda, es la canción más celebrada del autor uruguayo y una de las más logradas de toda su producción. Se trata de la canción titulada «Te quiero» (Benedetti, 1989, 85-86), musicada por primera vez por Alberto Favero y popularizada en voz de Nacha Guevara, se trata, probablemente, del tema que más intérpretes han versionado, ya sea a partir de la música de Favero, o con melodías de composición propia.

La canción trata el tema del amor solidario y militante, que trasciende los límites de la pareja para abarcar a toda la comunidad. La estructura métrica del texto está compuesta por seis redondillas que forman el cuerpo de la canción y otra redondilla que hace las veces de estribillo que se repite en diversas partes del tema y cuyos versos finales se repiten en la versión cantada. La redondilla es una estrofa típica de la lírica tradicional adoptada frecuentemente en la canción popular. En este caso resulta una forma

particularmente acertada ya que la rima abrazada sugiere la doble imagen de los amantes abrazados y del amor que abraza al pueblo todo:

si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos

El texto está construido como una declaración de amor en la que el protagonista canoro expone a su amante los motivos por los que está enamorado («te quiero porque tus manos/ trabajan por la justicia»; «te quiero por tu mirada/ que mira y siembra futuro»; «te quiero porque tu boca/ sabe gritar rebeldía»; «porque sos pueblo te quiero»). Las primeras estrofas de la canción desarrollan, como se puede apreciar, la idea del cuerpo del ser amado como portador de valores éticos intrínsecos. De este modo, por un procedimiento metonímico, las manos, los ojos y la boca del ser querido representan a toda su persona y a sus ideales de lucha por la libertad, la justicia y el mañana. Las siguientes estrofas enumeran de forma acumulativa otras virtudes de la persona amada mientras que la última es una explosiva declaración de amor en la que se explicita el salto del amor de pareja al amor solidario que abarca a la gente toda:

te quiero en mi paraíso
es decir que en mi país
le gente viva feliz
aunque no tenga permiso

El estribillo de la canción, reproducido al inicio de estas líneas, condensa con una

fresquísima ternura el mensaje de la composición. Mediante estos cuatro versos se asocian los conceptos de amor y lucha y se redefine la identidad de la pareja como parte de un proyecto más grande. En la versión cantada este estribillo presenta algunas modificaciones que dotan de mayor cohesión a la estructura de significación del texto al tiempo que contribuyen de manera eficaz a la transmisión del mensaje. La más evidente es la repetición a lo largo de la canción del último verso del estribillo (de los dos últimos versos, en el caso del estribillo final): el verso «somos mucho más que dos» constituye una síntesis perfecta del ideario amoroso de Mario Benedetti y la humilde y —y algo descorazonada— opinión del que escribe estas páginas es que su lectura en voz alta puede sustituir sin prejuicio a la de la mitad del apartado que nos ocupa. Tal y como señala Francisco Ramos: «Con el amor, el 'yo' individual del hombre y la mujer se convierte en 'nosotros', la primera persona singular pasa a ser primera persona plural» (1998, 204). Pero a su vez, ese «nosotros» no está formado únicamente por los integrantes de la pareja, sino que incluye a los miembros del grupo social. Mediante el uso de esta persona gramatical Benedetti abre las puertas de la identificación a todo aquel que quiere adherirse al proyecto que esta pareja representa. Estamos ante el amor como matriz creadora de identidad.

Así, la repetición de este verso contribuye a la fijación de la idea que quiere transmitir la voz cantante, mientras que la repetición final de los dos últimos versos subraya la necesidad de romper el aislamiento y salir al espacio público para formar parte de esa lucha compartida. Podemos contraponer esta imagen de la calle como espacio del amor constructivo y comunitario con la evocada anteriormente del cuerpo-casa como prisión del alma. Bajo este prisma, cobran un sentido esclarecedor, las palabras de Vázquez

Montalbán cuando afirma: «Desde el amor como motor de la solidaridad, es posible salir de la lucidez de la soledad, casa al fin y al cabo detenida en el tiempo, en la que también podemos autoengañarnos inmensamente» (1992, 61-62).

La otra variante, aunque de escasa relevancia a primera vista, conlleva unas connotaciones más profundas. En la versión cantada la composición se abre con el estribillo. Podemos suponer que el motivo es subrayar el leitmotiv de la canción contribuyendo así a la clarificación del mensaje. Pero además, este cambio dota a la composición de una estructura circular que aporta nuevos matices de significación. Así, por un lado, mediante el desarrollo circular de la canción se suscita un efecto atemporal que resalta la necesidad de hacer de la lucha por un mundo mejor una batalla constante.

Por otro lado, se puede apreciar cómo la nueva estructura del texto se alía con otros elementos estructurales y semánticos del texto —ejemplos de ello son el uso de la rima abrazada o la gradación ascendente del segundo verso del estribillo— para subrayar el concepto del amor como un sentimiento capaz de englobar a la pareja y a la comunidad. Se crea así una estructura concéntrica que parte del estribillo y se desarrolla a través de toda la composición. Si como hemos señalado anteriormente, el estribillo sintetiza el tema de la canción, su desarrollo se nos aparece, en cierto modo, encerrado ya en estos cuatro versos y se corresponde con la imagen de un amor que, enfocado hacia una persona concreta, abarca una realidad más grande de la que forma parte. La imagen resultante es la de una muñeca rusa a la inversa, donde el cuerpo más pequeño —el estribillo— alberga en orden ascendente los demás elementos de mayor tamaño —la canción, el personaje que la enuncia, la pareja de la que forma parte, la comunidad a la que pertenece y con la que se identifica...— y que incluso puede extenderse más allá del microcosmos literario.

Resulta también interesante, desde el punto de vista de la significación, cómo las alteraciones equivalentes que se producen en la música y en la duración de las frases melódicas durante la cuarta y octava estrofas —que se corresponden con equivalencias textuales a nivel de la estructura— contribuyen a resaltar la importancia de estas estrofas y a crear también una nueva equivalencia de significado, donde el grito liberador del ser amado en la cuarta estrofa («te quiero porque tu boca/ sabe gritar rebeldía») —, que tiene su reflejo más inmediato en la intensidad que adquiere la voz de la cantante—, se equipara, en la octava, al ansia revolucionaria de una población oprimida («la gente viva feliz/ aunque no tenga permiso»).

La sencillez del texto y de la estructura rítmica constituyen otro de los aciertos de la canción. El tono conversacional y la ausencia de marcadores de género crean una cierta ambigüedad que hace posible interpretar la canción tanto como una declaración como un diálogo donde los amantes recitan por turnos las estrofas y, si bien es cierto que esta ilusión parece romperse cuando el texto es cantado por un solo intérprete, no es menos cierto que esta ambivalencia ha favorecido en múltiples ocasiones su interpretación a dúo. Cuando esto ocurre el texto se carga de nuevos significados, donde la música y el diálogo de la pareja parecen imitar el paseo clandestino de los amantes, compañeros solidarios en la lucha (Paoletti, 1996, 168-169).

Mediante esta canción podemos apreciar cómo la sencillez formal, tan a menudo denostada en el campo de la poesía, resulta por el contrario en la canción uno de los recursos que, utilizado con la intuición necesaria, pueden contribuir de forma decisiva a la consecución de un buen tema y a la permanencia de la canción en el imaginario colectivo.

A través del análisis del cancionero amoroso de Mario Benedetti hemos podido constatar que el autor va construyendo una serie de equivalencias mediante las cuales se contraponen el aislamiento psicológico y la realización en el ser amado y la sociedad. Tal y como afirma Mónica Mansour:

las claves de la poesía de Mario Benedetti —tanto en lo que se refiere a su simbología como al plano ideológico— son dos pares de conceptos que pueden ser ya oposiciones ya equivalencias: amor/revolución y soledad/projimo. Los campos semánticos de estos cuatro términos a lo largo de la obra poética de Bendetti marcan, dentro de sus diferentes contextos, los fundamentos de la ideología respecto de lo literario, lo filosófico y moral, lo social y lo político. (Mansour, 1979, 77)

Por medio de estos juegos de oposiciones y equivalencias el autor teje un discurso lírico que pone de relieve una de las preocupaciones más apremiantes para el autor en el contexto de la época: nos referimos al tema de la alienación del ser humano⁷⁴. Según Díez Borque:

Cabe decir que una persona está alienada cuando es distinta de como debiera ser, por haber sido alteradas las relaciones de ella con su medio, de tal modo que [...] no pueda participar en la organización y funcionamiento del todo social, teniendo una presencia meramente pasiva y de aceptación de los fines de esta sociedad. La sociedad se convierte

⁷⁴El concepto de «alienación» es uno de los ejes sobre los que gira nuestro trabajo, y sale a relucir en diversas partes del mismo. A través de estas páginas queremos mostrar cómo se trata de una de las preocupaciones fundamentales tanto del movimiento de la canción protesta como de Mario Benedetti. Se trata, por tanto, de otro aspecto que favorece la colaboración entre diversos músicos e intérpretes y el escritor uruguayo.

así en el espacio de la manipulación de la gran muchedumbre solitaria en manos de unos pocos. (1972, 31)

En las canciones de amor y desamor benedettianas esta inquietud se traduce en el establecimiento de una dicotomía autismo/comunión donde, el primer concepto, se asocia al sentimiento de desamor y al repliegue del individuo con respecto a la realidad circundante y, el segundo, va ligado al poder liberador del amor capaz de configurar una nueva identidad en la que el sujeto es capaz de sentirse realizado sentimental y socialmente. Ambos desenlaces tienen cabida en otro de los textos más populares del autor uruguayo, la canción «No te salves» (Benedetti, 1989, 79-80).

Aunque el texto tal y como lo conocemos forma parte de la sección «Canciones de amor y desamor» perteneciente al libro *Poemas de otros*, podemos encontrar una primera versión más breve con el título «Entre estatuas» en un poemario anterior: *Noción de patria*. Para la musicalización del texto el escritor modifica algunos elementos de la primera parte y alarga considerablemente la segunda creando una estructura bimembre marcada por la oposición:

no te quedes sin labios
no te duermas sin sueño
no te pienses sin sangre
no te juzgues sin tiempo
[...]
y te secas sin labios
y te duermes sin sueño
y te piensas sin sangre

y te juzgas sin tiempo

Mediante esta división en dos partes contrapuestas, el yo lírico enfrenta dos actitudes ante el amor y la vida: la participación y el repliegue. La voz cantante insta a la persona amada a mantenerse fiel a sus ideas y a vivir plenamente la vida («No te quedes inmóvil/ al borde del camino/ no congeles el júbilo»). Consciente, sin embargo, de la dificultad de esa batalla en el devenir diario («pero si/ pese a todo/ no puedes evitarlo/ y congeles el júbilo»), concluye por solicitar únicamente a la persona amada que, de no ser capaz de vencer los obstáculos existentes, no permanezca a su lado:

y te quedas inmóvil

al borde del camino

y te salvas

entonces

no te quedes conmigo.

El título de la primera versión resulta evocador al presentar la imagen de la pareja como reducto vital en un mundo habitado por individuos deshumanizados —alienados— y el temor del sujeto amante de que la persona amada pase a formar parte de ese otro mundo. Resulta también interesante observar que en este texto la alienación amorosa no se refleja mediante la soledad y el desamor, sino mediante la permanencia dentro de una relación apagada («no quieras con desgana»), lo que lleva al sujeto lírico a solicitar el final de la relación amorosa.

2.1.4.C. OTRAS APROXIMACIONES AL TEMA AMOROSO

El cancionero amoroso de Mario Benedetti muestra, además de los dos aspectos principales ya expuestos, otras características y aproximaciones a lo romántico. En este apartado señalaremos de manera escueta algunos puntos de interés.

Uno de los aspectos frecuentemente señalados con respecto a la obra poética de Mario Benedetti es su afán antirretórico. El escritor nos muestra un estilo conversacional que pretende hacer descender la poesía de las alturas y sacarla al nivel de la calle (Alemany Bay, 1998, 247-250). La misma tendencia se puede apreciar en su concepción de las relaciones amorosas, donde el autor aboga por un enfoque natural y desnudo, libre de las ataduras y convenciones sociales. Esto queda muy bien reflejado en la canción «Los formales y el frío» (Benedetti, 1989, 132-133), producto de la colaboración con el músico y cantante catalán Joan Manuel Serrat que dio por resultado la aparición del disco *El sur también existe* dedicado a la poesía del autor uruguayo. El texto conoce una primera versión muy distinta incluida en el libro *Poemas de otros*. Más adelante Benedetti recoge el resultado de su colaboración con Serrat en uno de los apartados del libro *Preguntas al azar*, que comparte título con el disco del cantante catalán. Como ambos artistas han señalado en numerosas ocasiones, la conversión en canción de los textos de Mario Benedetti fue una tarea ardua por las exigencias connaturales al cambio de género. A pesar de esto, creemos que en este caso el sentido del texto no se ve alterado, quizás por tratarse en ambos casos de composiciones que utilizan una técnica narrativa. A ese respecto señala Luis García Gil:

La gestación de la canción resultó compleja y a la postre los cambios efectuados en el poema resultaron muy acertados, ganando incluso en mayor consistencia y equilibrio el

texto resultante, eliminándose palabras que no acababan de cuajar dentro de la extraordinaria melodía que Serrat había creado para el poema. Las alusiones al género de los amantes, que pueden resultar un tanto forzadas en el poema y que motivaron una discusión entre Benedetti y Serrat, se amoldan a la perfección en la canción cobrando una riqueza inusitada. (García Gil, 2010a, 285)

La canción canta la historia de una primera cita en la que los protagonistas gradualmente se van desprendiendo de las convenciones sociales hasta entregarse físicamente al amor. El tema concluye con los versos: «quien hubiera previsto aquella noche⁷⁵/ que el amor ese célebre informal/ se dedicará a ellos tan formales», dejando entrever de manera irónica que el mejor camino hacia el amor es la naturalidad. El tema es, en nuestra opinión, uno de los más logrados del disco⁷⁶, en parte por el tono humorístico presente en el texto y enfatizado a través de la música y la voz del cantante.

El tema de la naturalidad en las relaciones amorosas también es abordado de forma

⁷⁵En la versión definitiva recogida por Benedetti en su poemario la palabra utilizada es «tarde» (Benedetti, 1994, 460). Hasta ahora hemos visto no obstante que en general el volumen *Canciones del más acá* no se hace eco de las variantes integradas en el repertorio de los diversos intérpretes y remite a la versión recogida en los libros de Benedetti. Esta disparidad a la hora de priorizar una determinada versión del texto es un indicio de la necesidad de revisar la edición de este volumen unificando criterios.

⁷⁶García Gil, a pesar de considerar que el disco es el menos logrado de los monográficos que Serrat dedica a la obra de diferentes poetas, afirma sobre esta canción: «La canción posee una sutilidad extrema, fruto de la conjunción de los mundos de Benedetti y Serrat. Es en el contenido amoroso donde parece Serrat hallar el mejor acomodo musical para los poemas de Benedetti.» (García Gil, 2010a, 285.).

humorística en la canción «Ustedes y nosotros» (Benedetti, 1989, 92-93) que forma parte de la extensa colaboración del escritor con Nacha Guevara y Alberto Favero. La canción está compuesta por doce coplas con una estructura circular que repite las dos primeras estrofas al final de la composición. Cada copla expone por turnos la forma de amar de «ustedes» —la clase capitalista— y «nosotros» —el pueblo latinoamericano— y del cotejo se desprende que, mientras que las clases elevadas del mundo occidental han desnaturalizado el amor y complicado las relaciones humanas —en parte por la idealización del sentimiento amoroso—, las clases más populares siguen amando con los pies en la tierra:

Ustedes cuando aman
exigen bienestar
una cama de cedro
y un colchón especial

nosotros cuando amamos
es fácil de arreglar
con sábanas qué bueno
sin sábanas da igual.

A través de estos dos ejemplos podemos apreciar cómo Benedetti propone una naturalización de las relaciones amorosas, tanto en lo tocante a lo físico como a lo psicológico. Para ello sobresale el recurso al tratamiento humorístico del tema, que resta solemnidad al tema y refleja el absurdo de las aproximaciones idealizadas al amor cuando los seres humanos no estamos hechos únicamente de ideas.

Y si Benedetti nos alerta de manera amable sobre los riesgos que entraña complicar demasiado las relaciones amorosas, no podía faltar en su cancionero amoroso alguna referencia a uno de los elementos que más complica la existencia humana: el trabajo. Dentro de estas canciones podemos citar, por ejemplo, la canción, ya expuesta anteriormente, «Yo soy la secretaria» (Benedetti, 1989, 53-54), donde realiza una ácida crítica a aquellos patrones que abusan de su posición para acosar a las mujeres que trabajan para ellos. Sin ser el amor el tema principal de la composición, esta muestra cómo la jerarquización del mundo del trabajo puede contaminar también las relaciones sentimentales que tienen lugar en ese espacio.

El tema del amor sometido a las exigencias del mundo del trabajo aparece también en la canción «Amor, de tarde» (Benedetti, 1989, 17). El texto forma parte del libro *Poemas de la oficina*, volumen que reflejaba la monotonía y la frustración del montevideano medio cuando fue publicado en 1956. Este libro tuvo un enorme éxito agotándose rápidamente todos los ejemplares y supuso el inicio del reconocimiento de la labor de Mario Benedetti como poeta (Alemany Bay, 2000, 20-21; Campanella, 2009, 78-79; Paoletti, 1996, 79-81). En 1972 Nacha Guevara y Alberto Favero proponen a Benedetti la musicalización de algunos de los poemas integrantes del libro. Las canciones también gozaron de un —para Benedetti, inusitado— éxito y supusieron el inicio de una fructífera colaboración entre la pareja y el escritor uruguayo (Benedetti, 1989, 7-89).

La canción presenta a un personaje atrapado por el universo oficinesco cuya válvula de escape consiste en imaginar el reencuentro con la persona amada mientras espera a que acabe su jornada laboral. El texto está compuesto por tres estrofas de seis versos de métrica irregular y sin rima. En cada estrofa los dos primeros versos se repiten

con un tono mecánico cambiando solo la cifra que indica el lento discurrir de las horas («Es una lástima que no estés conmigo/ cuando miro el reloj y son las cuatro»; «cuando miro el reloj y son las cinco»; «cuando miro el reloj y son las seis»). El resto de los versos de cada estrofa se alargan reflejando la dilatación del paso del tiempo («y estiro las piernas como todas las tarde/ y hago así con los hombros para aflojar la espalda») salvo en la última estrofa, donde el verso se acorta con la introducción imaginaria del ser querido que parece anunciar la pronta liberación del protagonista canoro («Podrías acercarte de sorpresa/ y decirme '¿Qué tal?' y quedaríamos»). El verso de arte mayor favorece un tono reflexivo mientras que la ausencia de rima va en consonancia con el entorno oficinesco poco propicio a lo poético.

El texto presenta una estructura paralelística en la que cada estrofa representa el paso de una hora. Dentro de cada fragmento podemos distinguir los dos primeros versos, casi idénticos, que reflejan el paso del tiempo, mientras que los otros, por medio del uso de la anáfora y del polisíndeton subrayan el aspecto repetitivo y tedioso del trabajo. Conforme avanza el texto, el uso de estas figuras retóricas disminuye hasta la desaparición en la última estrofa cuando irrumpe la imagen del ser amado como reflejo del poder desalienante del amor.

El uso predominante del presente de indicativo («acabo», «estiro», «hago») a pesar del paso de las horas evoca la imagen del tiempo detenido, cuya posible ruptura parece anunciar el uso del condicional en los últimos versos («Podrías», «quedaríamos»). Sintácticamente sobresale el uso de oraciones subordinadas temporales que, multiplicadas por procedimientos elípticos, constituyen un reflejo de la esclavitud al reloj:

Es una lástima que no estés conmigo

cuando miro el reloj y son las cinco
y soy una manija que calcula intereses
o dos manos que saltan sobre cuarenta teclas
o un oído que escucha cómo ladra el teléfono
o un tipo que hace números y les saca verdades.

Como hemos comentado en los anteriores niveles esta imagen se rompe en los últimos versos donde la subordinación no se reproduce con lo que, en alianza con los procedimientos anteriores, se augura que la liberación del yo lírico está cercana:

Es una lástima que no estés conmigo
cuando miro el reloj y son las seis.
Podrías acercarte de sorpresa y decirme «¿Qué tal?» y quedaríamos
yo con la mancha roja de tus labios
tú con el tizne azul de mi carbónico.

En el plano del contenido, son de destacar los juegos y correlaciones semánticas que se establecen entre los campos semánticos presentes en el texto relativos al tiempo, al trabajo, al cuerpo humano y a los colores. También son reseñables el uso de la cosificación y de la metonimia («soy una manija»; «o dos manos») que mediante la objetivación del yo lírico y su identificación total con el trabajo plasman el factor alienante de la oficina⁷⁷.

⁷⁷La palabra manija, sinónimo antiguamente de manilla aúna en un único término connotaciones relativas al tiempo, a la ausencia de libertad y a la instrumentalización.

Es en este plano donde se resuelve la canción ya que, pese a que todos los demás elementos parecen sostener la capacidad redentora del amor, incluso en la imaginación, el trabajo consigue tizar las relaciones amorosas. El beso imaginado es un beso de papel carbón, una copia, un sucedáneo, que mancha la imagen del amor («tú con el tizne azul de mi carbónico») y símbolo, por tanto, de la alienación y la incapacidad de superar los muros de la oficina, ni siquiera mediante la imaginación.

En su versión cantada el texto ofrece algunas variantes que añaden nuevos matices de significación. Así por ejemplo, la adición del verso «una lástima aunque estés a diez metros» en la segunda estrofa introduce al ser amado como uno de los integrantes del universo de la oficina aunque esto solo sirva para hacer más patente la soledad de la protagonista canora. Además, cabe la posibilidad de que los diez minutos evocados en la primera estrofa («y acabo la planilla y pienso diez minutos») no sean, como parece en un primer momento, el tiempo que el yo lírico se concede de descanso, sino la estimación de lo que considera le falta para terminar su tarea. De ser así, a través de ese autoengaño, se establecería un paralelismo espacio-temporal —diez minutos, diez metros— en el que un intervalo y una distancia relativamente cortos se mostrarían, sin embargo, como un horizonte inalcanzable, produciendo un efecto absurdo que acrecienta la tristeza de la composición.

También es significativo el cambio de género en los versos finales. Esta transformación, que de alguna forma se establece ya desde el principio mediante la interpretación por una voz femenina, introduce la imagen del mundo del trabajo desde una óptica femenina y, mientras que en el texto original se subraya que es el protagonista poemático el que mancilla el sentimiento amoroso, en esta versión la mancha la recibe la

primera persona gramatical⁷⁸ con lo que se enfatiza el influjo negativo del trabajo no solo en las relaciones sentimentales, sino para el propio individuo que lo desempeña y de forma particular en la mujer.

Por su parte el acompañamiento melódico refleja con gran eficacia la estructura del contenido de las diferentes estrofas al dotar a los primeros versos de un ritmo mecánico y monótono e introducir digresiones musicales en los siguientes versos que reflejan las reflexiones y ensoñaciones del yo lírico.

Hay que mencionar, por último, la aparición nuevamente de la estructura circular al cerrar la versión cantada con la repetición del primer verso («Es una lastima que no estés conmigo»), lo que recalca el sentimiento de soledad de la protagonista. Al mismo tiempo, este recurso altera la temporalidad del texto que ahora puede también interpretarse como un discurso imaginario que tiene lugar en esos diez minutos que el yo lírico se ha concedido de descanso (en los que, al menos en el pensamiento, habrían transcurrido horas, con lo que se acentúa la idea de la lentitud del paso del tiempo). De esta forma, la estructura circular constituye un trasunto estructural del círculo vicioso y alienante que encarna el universo de la oficina.

⁷⁸Los versos cantados por Nacha Guevara (1972) son: «vos con la mancha roja de mis labios/ tú con el tizne azul de mi carbónico».

2.1.5. LA CANCIÓN REFLEXIVA DE MARIO BENEDETTI: ENTRE EL PESIMISMO DEL CRITERIO Y EL OPTIMISMO DE LA VOLUNTAD

Además de canciones de amor y de lucha, en el cancionero de Benedetti podemos encontrar un tercer grupo de canciones formado por composiciones de índole reflexiva. En estas composiciones se puede apreciar cómo el espíritu combativo y la voluntad comunitaria abren paso al desencanto y a la expresión de una visión personal sobre el mundo y la existencia. En ese sentido Vázquez Montalbán señala que el autor discurre, siguiendo a Gramsci, entre el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad. De esta manera, «desde el paradigma poético de Benedetti la tensión entre lo que es y lo que debería ser, desde el reconocimiento constante de la derrota pragmática, es la música de su letra y parte determinante de la unidad total de su poética» (Vázquez Montalbán, 1992, 62). Esta bifurcación se puede apreciar igualmente en las canciones del autor uruguayo y, si hasta ahora, en su cancionero social y amoroso parecía salir victorioso el punto de vista más positivo, en su canción más íntima y personal se puede apreciar muy claramente la tensión entre ambos polos y Benedetti nos descubre un lado pesimista que hasta ahora había gozado de poco espacio en su obra cantada.

2.1.5.A. EL CANTO AL DESENCANTO

Entre las canciones que ofrecen una perspectiva desilusionada del mundo y la existencia humana sobresalen aquellas relacionadas con el paso del tiempo o con la decepción por el devenir de la sociedad. A través de estas canciones Benedetti, con un tono escéptico y resignado, muestra sus preocupaciones y reflexiones sobre el sentido de

la vida, la relatividad de la experiencia o la sinrazón del mundo en que vivimos.

Cuando Benedetti evoca el tema del paso del tiempo en sus canciones el autor tiende a plasmar preocupaciones de tipo social, relativas a los efectos negativos del tiempo en el individuo y en la sociedad; o de corte existencial, relacionadas con el sentido de la vida, la relatividad de la experiencia o la fugacidad del tiempo. De esta forma, la obra de Benedetti ofrece una perspectiva filosófica del paso del tiempo, una reflexión de la metatemporalidad a partir del tópico literario del *tempus fugit* que no pierde de vista al individuo y su concreción cotidiana y social, tratando de mostrar las consecuencias concretas que el tiempo infringe en el alma humana y derrumbando muchos de los tópicos que se asocian normalmente a esta cuestión.

Podemos destacar en un primer momento las canciones que se focalizan en la temporalidad subordinada al universo del trabajo burocrático. En estas composiciones se puede apreciar un tono existencialista que refleja la angustia de un individuo que ha supeditado su vida a las exigencias de un trabajo rutinario y frustrante, destacándose, de esta forma, el efecto alienante que este tipo de labor ejerce sobre el individuo. Los personajes que aparecen reflejados en estos textos viven atrapados en una rutina frustrante postergando su realización personal solo para descubrir, llegado el momento, que han desperdiciado su vida.

En la «La balada del empleado nuevo» (Benedetti, 1989, 11-12) se traza el retrato de un personaje en el que, probablemente, sea su primer día de trabajo. El texto vaticina, a través del tiempo, la degradación del protagonista canoro hasta convertirse en su antónimo, oponiendo a la inocencia e ilusión de la juventud, los desencantos y sinsabores de la experiencia.

El texto puede dividirse en dos partes, dos tiempos, relativos a las dos actitudes antes citadas. En la primera se nos presenta a ese personaje, «el nuevo» que llega al universo de la oficina con una actitud entusiasta y laboriosa. Esta actitud contrasta enormemente con la que, según el texto, presentará el mismo personaje más tarde, tras años de frustración y desengaño. Esta segmentación es producto de una violenta elipsis en la que desaparecen unos veinte años de la vida del protagonista, de forma que no somos testigos de su paulatina transformación, sino que nos enfrentamos a la misma bruscamente, lo cual acentúa las oposiciones presentes a lo largo del texto y delimita la estructura del texto que cobra, así, una dimensión altamente simbólica.

En la primera parte se traza toda una isotopía de la juventud que refleja la ilusión y el voluntarismo del recién llegado. Benedetti nos muestra para ello la actitud del nuevo personaje («Viene contento/ el nuevo»), su aspecto físico («la sonrisa juntándole los labios», «el duro traje azul/ de los domingos»), la laboriosidad en su tarea («se olvida/ de sí mismo», «escribe sin borrones/ escribe escribe»), el respeto e incluso sumisión a sus superiores («Agacha la cabeza»), su inocencia y vitalidad («el lapizfaber virgen y agresivo», «Decente/ un muchachito»). Estamos ante un personaje satisfecho que cree en el trabajo como forma de superación del ser humano y que no se plantea dudas, ni tiene más aspiraciones que las de una labor bien hecha:

Sólo entonces
suspira
y es un lindo suspiro
de modorra feliz
de cansancio tranquilo.

La aparición del asíndeton en la descripción imbuye a la composición de un tono mecánico en consonancia con el ambiente laboral. Este valor se acentúa y se ve reforzado en sus aspectos repetitivo y alienante al combinarlo con la anáfora y la geminación. También es de destacar el uso de procedimientos metonímicos que atribuyen rasgos propios del personaje a objetos que representan su función en la oficina y que tienen, a su vez, una fuerte carga simbólica. El efecto conseguido mediante este proceso de identificación personaje-trabajo es el de disolución de la identidad. Esta disolución se manifiesta también por medio de la omisión de referencias directas al personaje cuya presencia es solo explicitada en calidad de sujeto en los primeros versos y es luego sobreentendida a lo largo de todo el primer fragmento. La desaparición del personaje constituye aquí una forma de destacar su alienación y su dedicación al trabajo («murmura sí señor/ se olvida/ de sí mismo»). Mediante estos procedimientos isotópicos y de estilo, Benedetti traza en esta primera parte el perfil de lo que podemos considerar un personaje-tipo: el empleado nuevo.

Esta actitud contrasta con la que presentará el mismo personaje en la segunda parte, cuando el resentimiento y el desencanto han hecho mella en él y constata, sin poder culpar a nada ni a nadie, que ha desperdiciado su vida. Ahora Benedetti va a trazar el perfil de otro personaje-tipo, esta vez el veterano, producto, como ya hemos señalado, de años de frustración acumulada. Para ello, Benedetti va a trazar una segunda isotopía, la de la experiencia, que el autor equipara en este caso a desengaño. La alegría se ha visto sustituida por la amargura («rezará palabrotas»), su indumentaria es ahora desaliñada y falta de higiene («tendrá unos pantalones/ mugrientos y cilíndricos») y su trabajo se habrá

convertido en una carga («no podrá enderezarse»).

Podemos constatar un nuevo tono en la composición resultante de la nueva isotopía y de la aparición tanto de nuevos procedimientos estilísticos como de nuevos matices en los procedimientos utilizados hasta ahora. Así, por ejemplo, la metonimia no tendrá ya un valor simbólico de disolución y alienación, sino de degradación y desgaste. El asíndeton es menos frecuente, y la aparición de la conjunción copulativa es reflejo de las reflexiones amargas del veterano que han venido a sustituir a la actitud mecánica y obediente de la que hace gala el personaje en la primera parte. Este nuevo matiz —amargo, reflexivo, resabiado— queda también representado por la antítesis presente a nivel isotópico entre las dos secciones del texto, y más directamente en algún momento de la segunda parte («No dirá/ sí señor/ dirá viejo podrido») y por los dobles sentidos de fuerte carga irónica («uno ya lo sabe/ se agacha demasiado», «y un dolor en la espalda/ siempre en su sitio»).

Benedetti al confrontar estos dos personajes pretende despertar la repulsa del receptor hacia la transformación sufrida por el protagonista. Esta es una estrategia con una clara función ejemplificadora bastante común en la canción protesta:

El protagonista es un personaje central, que sirve como representación o símbolo de una clase social determinada. Así, a través ese personaje se critica un determinado aspecto de la realidad. Frente a estos personajes el cantautor no es neutral; se identifica con ellos o los rechaza, gozan de su afecto o su desdén. (Torrego Egido, 1999, 206)

Para conseguir ese rechazo resulta fundamental la estructura del texto, eje en torno al que se vertebra la significación del mismo. Como ya hemos evocado, el texto está

dividido en dos partes, y cada una hace alusión a una actitud, que ya hemos analizado, pero también a un tiempo. Este esquema de dos tiempos es un recurso muy frecuente dentro de la nueva canción⁷⁹. A ese respecto, Torrego Egido señala que este tipo de composiciones «consta de un tiempo lento, distante, sometido a la descripción del personaje y su entorno, y un tiempo final, en el que el ritmo de lectura se acelera hasta culminar con el desenlace, que suele ir acompañado de una consecuencia moral»(Torrego Egido, 1999, 103). Además, señala que este tipo de estructura es utilizado para resolver las canciones de tipología crítica.

Benedetti, en su actualización de este recurso, inicia la narración en el presente donde presenta al personaje y luego nos proyecta en la segunda mitad del texto al futuro, un futuro que sin embargo es presentado como inalterable. La combinación de tiempos verbales contribuye a acentuar el carácter trágico del paso del tiempo ya que, si bien el personaje central se encuentra en el presente, en ese momento de juventud y esperanza, su futuro de desilusión y desengaño está ya escrito:

y dos veces al año
pensará
convencido
sin creer su nostalgia
ni culpar al destino
que todo
todo ha sido

⁷⁹Véase este mismo capítulo, apartado 2.1.3.b.

demasiado

sencillo.

Hemos seguido hasta ahora la hipótesis, sugerida por el texto, de que el poema gira en torno al augurio de la degradación sufrida por el protagonista, resultado de una vida supeditada al universo de la oficina. Según esta hipótesis, encontraríamos dos tiempos enfrentados, presente y futuro, separados por una elipsis temporal que acentúa las antítesis y las diferencias isotópicas de las dos partes de la canción. Pero, además, el texto da cabida a otra interpretación, la de que toda la composición sea reflejo de las reflexiones de un integrante de ese universo de la oficina, testigo de la llegada de un nuevo compañero de trabajo. Este personaje compararía la llegada del nuevo empleado a su experiencia como veterano en ese micromundo del trabajo y vaticinaría un deterioro paralelo al sufrido por él mismo.

Si estudiamos bajo esta nueva perspectiva los elementos analizados con anterioridad podemos ver afirmar que esta hipótesis nos aporta nuevas significaciones que enriquecen el texto. De esta forma, los tiempos enfrentados no serían presente y futuro, sino pasado y presente, y la elipsis temporal no sería hacia el futuro, sino hacia el pasado. El protagonista de la composición sería el veterano antes citado, que activa sus recuerdos ante la llegada del nuevo colega. La elipsis temporal no es el único factor a tener en cuenta para esta nueva interpretación: como hemos señalado al hablar de la disolución de la identidad, el sujeto sintáctico aparece explícitamente en muy raras ocasiones, más concretamente, en dos, en posiciones equivalentes, al principio de cada una de las secciones del texto («Viene contento/ el nuevo», «Claro/ uno ya lo sabe»). Si,

en un primer momento, podemos pensar que ese «uno» hace alusión al autor implícito y que es una marca de su presencia en el texto, bajo esta nueva luz, podemos también considerar que se trata en realidad de dos sujetos bien diferenciados, e integrantes ambos del universo textual: el nuevo empleado y el veterano, portador cada uno, de las isotopías propias del personaje-tipo que encarnan.

Los aspectos críticos ya señalados de recursos tales como los personajes-tipo o el esquema de dos tiempos y el contexto histórico en el que fue escrito el texto evocan una tercera interpretación: que Benedetti esté en realidad haciendo alusión a la situación del Uruguay de la época y que los personajes constituyan una representación simbólica de la sociedad del momento. Las tres interpretaciones no son excluyentes, al contrario se complementan y enriquecen entre sí y nos muestran igualmente la desaparición de un tiempo, solo en apariencia dorado.

En la canción «Cuando te jubiles» (1989, 14-15), Benedetti vuelve a mostrar el lado más amargo del transcurrir del tiempo a través de otro personaje atrapado en las redes del universo de la oficina. Aquí el protagonista enumera, quizás en un momento de evasión del trabajo, las cosas que podrá hacer cuando llegue su jubilación. Sin embargo, cuando haya llegado ese ansiado momento descubrirá que no podrá hacer todas esas cosas que había planeado, con la circunstancia agravante de que habrá sacrificado toda su vida esperando ese instante. Por medio del monólogo interior de este personaje, semejante a una letanía de consuelo, el poeta uruguayo va a exponer la triste ironía de tener que esperar a la vejez para tener tiempo de disfrutar de la vida.

La canción se divide en tres estrofas que siguen la división narrativa tradicional de planteamiento, desarrollo y conclusión. La primera recoge la idea principal

estableciendo los ejes en torno a los cuales se va a desarrollar el resto de la composición:

El cielo de veras que no es éste de ahora
el cielo de cuando me jubile
durará todo el día
todo el día caerá
como lluvia de sol sobre mi calva.

Nos encontramos frente a lo que en apariencia es la explicitación del cielo perfecto y anhelado por el protagonista canoro, para acto seguido desmontar la belleza de esa escena mediante un símil de fuerte carga irónica: la imagen del sol cayendo sobre la calva del protagonista traduce el carácter paradójico y tragicómico de la espera.

Esta disposición de afirmaciones a las que siguen enunciados que hay que interpretar en clave irónica o de humor aparecerá a lo largo de todo el poema y constituye la base de la estructura oracional del texto. Mediante esta doble enunciación podemos percibir las dos voces presentes en la canción, por un lado la del protagonista de la composición, enumerando todo aquello a lo que dedicará el tiempo tras su jubilación, y por otro, la del autor implícito, que se introduce en los enunciados irónicos, aportando el verdadero sentido del texto:

Yo estaré un poco sordo para escuchar los árboles
pero de todos modos recordaré que existen
tal vez un poco viejo para andar en la arena
pero el mar todavía me pondrá melancólico

Los siguientes tres versos («Estaré sin memoria y sin dinero/ con el tiempo en mis

brazos como un recién nacido/ y llorará conmigo y lloraré con él»), que no tienen un contrapunto adversativo irónico, ayudan a discernir el sentido real del poema y resaltan la tristeza y la paradoja de esta actitud de espera.

La última estrofa insiste en la misma idea, profundizando y llegando a la conclusión. El personaje se ha visto reducido a la vida contemplativa. Condenado a ver pasar el tiempo («Claro estaré en la orilla del mundo contemplando»). Aparece de nuevo la antítesis consistente en equiparar niñez y ancianidad («desfiles para niños y pensionistas») y, de esta forma, Benedetti atenúa la oposición entre los dos estados y subraya el desamparo de ambas condiciones frente al paso del tiempo, resaltando el papel, común a ambas edades, de espectador, sin poder para alterar el curso de la vida. Para ello, el verso se reduce al máximo («aviones / eclipses/ y regatas»): líneas en el cielo y en el mar, transcurros que el sujeto puede ver, pero no tocar. Una enumeración cerrada que recalca que esa función pasiva es lo único que le queda al sujeto. Los últimos versos exponen la situación con crudeza: el presente es una cárcel y el futuro una mentira.

Los tiempos verbales que aparecen en el texto también sirven para traducir la idea de renuncia fútil que quiere transmitir el poema. La mayor parte de los verbos aparecen conjugados en futuro («durará», «podré», «estaré»), lo que refleja la actitud de espera que adopta el personaje. El presente de indicativo solo aparece en dos ocasiones, y precedido de una negación («el cielo de veras que no es este de ahora»), lo que se debe interpretar como una negación del momento presente, la renuncia al hoy y al ahora, encarnadas en el personaje protagonista. El presente de subjuntivo que aparece en el verso «el cielo de cuando me jubile», con sus matices subjetivos, introduce la posibilidad de que el personaje este simplemente engañándose a sí mismo, de que las cosas no resulten como

él espera, posibilidad que se ve confirmada de forma rotunda con el futuro perfecto de indicativo «habrá llegado demasiado tarde» que cierra la composición.

Es interesante a la hora de analizar este poema estudiar los diálogos que Mario Benedetti establece con la tradición a partir del mismo. La irónica renuncia que es aquí presentada no es sino otra muestra del tópico clásico del *tempus fugit*, con la que Benedetti pretende recordarnos que el tiempo no da marcha atrás y que no se debe postergar la realización de los sueños, la vida, a un futuro que nunca llegará. En su versión de este tema Benedetti establece una relación de contraste con otros tópicos como el *carpe diem*, el *aura mediocritas* y el *beatus ille*. Mediante el reflejo con tintes humorísticos de la actitud del protagonista de la canción, Benedetti pone en entredicho la felicidad que pueda sentir una persona al margen del mundo y de la vida, lo que, por oposición, acaba siendo una instancia a disfrutar el presente y vivir sin aislarse del mundo.

La noción de renuncia evocada con anterioridad es una actitud muy presente en la sociedad occidental, arraigada en las bases del pensamiento cristiano y frecuentemente criticada desde el entorno de la canción protesta. El parecido de esta canción con una oración repetida como forma de evasión de la realidad cotidiana y, sobre todo, esa referencia constante a un «cielo verdadero (...) que no es este de ahora» favorecen una interpretación crítica con la doctrina de renuncia cristiana. El texto equipara en el plano simbólico la jubilación y el paraíso o la tierra prometida. A ese respecto, Cirlot afirma que «allá donde hay paz y perfección, se realiza en el tiempo lo que en el espacio adopta la forma de una tierra prometida, sea Israel para los hebreos caminantes del desierto, sea Ítaca para Ulises en el océano» (Cirlot, 1995, 441). Siguiendo esta interpretación, la vida es presentada en el poema como una dura travesía que además conduce a una falsa

recompensa, puesto que la paz y la perfección llegarán cuando sea demasiado tarde para disfrutarlas. El verso «como lluvia de sol sobre mi calva» resulta especialmente esclarecedor en este plano simbólico. Podemos aunar en este verso las nociones de fertilización, purificación, luz e influencias espirituales celestes que se asocian a la lluvia y las de distribución de riquezas encarnada por el sol (Cirlot, 1995, 288 y 419). Pero estos dones se ven parodiados al recaer sobre la calva del personaje, un terreno baldío y estéril. El personaje espera recoger los frutos de su espera y sacrificio, pero en su lugar, su actitud se ve recompensada con una burla del destino, en la que no podemos dejar de ver también un pequeño guiño humorístico al mito de Dánae.

De esta forma, Benedetti construye un texto en el que une varias voces, varios significados posibles, para, partiendo de las reflexiones habituales acerca del paso del tiempo, cuestionar algunos de los tópicos tradicionales relacionados con este tema y deconstruir la actitud de renuncia y resignación representadas por el yo lírico.

En otras canciones, Benedetti enfoca el tema del paso del tiempo desde una perspectiva más universal. En lugar de circunscribir el tema de la temporalidad al universo del trabajo, en estas composiciones afloran reflexiones sobre la evolución del individuo, su capacidad de aprender de la experiencia y su relación con la propia mortalidad. Destaca en estos textos la tendencia que muestra el escritor uruguayo por abordar el tema desarrollando el tema de las distintas edades de la vida del hombre.

Este es el enfoque que adopta en «De tiempos y océanos» (Benedetti, 1989, 105)⁸⁰ donde el escritor muestra diferentes momentos de la existencia humana, dejando

⁸⁰ El título original del texto, «Pasatiempo» resulta muy significativo.

constancia de las distintas visiones que a lo largo de la vida tenemos de la vejez, el cosmos y la muerte y subrayando así la subjetividad de la percepción humana. Las asociaciones que se establecen en el texto entre el océano y el final de la vida relacionan la composición con el tema manriqueño de la vida como río estableciéndose nexos con los tópicos del *tempus fugit* y del *memento mori*.

El texto está compuesto por cuatro estrofas que reflejan las distintas edades del ser humano (infancia, juventud, madurez y vejez) y en las que se muestra la percepción que en cada uno de esos momentos se tiene acerca de tres aspectos de la existencia: la vejez, el cosmos (representado en el texto por el océano) y la muerte. En la primera estrofa Benedetti plasma la visión que tiene el niño del universo que le rodea:

Cuando éramos niños
los viejos tenían como treinta
un charco era un océano
la muerte lisa y llana
no existía

Las estrofas sucesivas van presentando la transformación de esta visión del mundo en las subsiguientes etapas de la vida, haciendo uso de paralelismos estructurales y temáticos. El uso de estructuras sintácticas casi idénticas, en el interior de estrofas de igual número de versos y tratando los mismos contenidos temáticos, contrasta con las transformaciones intelectuales que experimenta el ser humano en el transcurso de su vida y que quedan reflejadas en el texto. Por un lado, todo es igual (estructura, temas), por otro, todo cambia (acercamiento a esos temas), lo cual nos lleva a la idea de que el ser humano

tiene una percepción subjetiva de la realidad. Esta percepción, no es solo subjetiva, sino que además es limitada y condicionada. Benedetti juega con la idea del hombre como medida de todas las cosas para dejar constancia de cómo el ser humano es incapaz de establecer juicios que vayan más allá de su situación personal y de que incluso nuestra imagen del transcurso del tiempo es un constructo cultural.

A lo largo del texto, se refleja la visión que el personaje tiene del universo que le rodea. Pero a su vez, esa visión nos habla de la visión que el personaje tiene de sí mismo. Al situar la vejez y la muerte en esferas alejadas del yo lírico, el texto nos revela la voluntad de inmortalidad del ser humano. Al limitar el cosmos (el océano) a su propia medida, el texto nos muestra el antropocentrismo, y más exactamente egocentrismo, innato a la condición humana. Además, la capacidad reflectante del agua supone que evocar su imagen constituye una invitación a realizar una mirada introspectiva. El agua, y por extensión el universo, es espejo del sujeto, que es incapaz de ver más allá, lo cual puede ser visto como un eco del mito de Narciso, atrapado por la visión de su propia imagen reflejada en la fuente. De esta forma, Benedetti plasma el impulso narcisista que guía nuestra percepción del mundo, impidiéndonos tomar conciencia de nuestra propia mortalidad hasta que no se acerca la hora final:

ahora veterano
ya le dimos alcance a la verdad
el océano es por fin el océano
pero la muerte empieza a ser
la nuestra.

Las canciones «La vida cotidiana» (Benedetti, 1989, 97-99) y «Currículum» (Benedetti, 1989, 121-122) presentan una temática y un desarrollo similar. La primera equipara la vida humana al transcurso de un día donde el alba representa el nacimiento, la mañana la juventud, la tarde la madurez y la noche la muerte. Sin embargo, en esta composición Benedetti suaviza la amargura del tema de la fugacidad del tiempo al presentar el amor como forma de vencer la oscuridad de la noche⁸¹.

En la segunda, Mario Benedetti traza un recorrido por la vida de un personaje anónimo desde su nacimiento hasta su muerte. La composición refleja su asombro inicial ante el mundo, su fuerza, su sufrimiento, su gloria, su caída, las sucesivas experiencias que forman su aprendizaje y que concluyen con la muerte. Mediante la vida de este personaje, que representa aquí a toda la humanidad, el escritor hace un repaso de las diferentes etapas que atraviesa el ser humano durante su existencia, dejando constancia de la percepción del mundo que éste tiene en cada una, y mostrando la relatividad de las convicciones que sostiene en cada momento. El poeta rompe así con la tradición, vital y literaria, según la cual el hombre, en el transcurso de su vida, aprende gracias a la experiencia que le otorga el paso del tiempo, y somete a un proceso de deconstrucción las diferentes certezas que el ser humano cree alcanzar a lo largo de su existencia. De esta forma, Benedetti entronca con la gnoseología y se inscribe en el debate filosófico que gira en torno a la capacidad humana de alcanzar el conocimiento.

Una vez más, cada una de las estrofas se corresponde con los sucesivos ciclos de la existencia humana y presenta, normalmente en posición inicial, un verso que sintetiza

⁸¹Véase este mismo capítulo, apartado 2.1.4.b.

la actitud del ser humano en cada una de las diferentes etapas. La primera de estas estrofas corresponde al nacimiento del personaje. La actitud que rige esta sección es la contemplativa, («contempla atribulado»), de sorpresa y descubrimiento ante el mundo que le rodea. Ya en este momento el personaje va a aspirar hacia la elevación, simbolizada por «el pájaro que emigra», despreciando arrogantemente aquello que considera inferior («y el temerario insecto/ que será pisoteado/ por su zapato nuevo»). Benedetti se sirve del oxímoron que aparece en el verso «el rojo azul del cielo» para reflejar la extrañeza y maravilla del mundo para el personaje en este periodo iniciático. En lugar de nombrar el color resultante de la mezcla de azul y rojo (violeta, o rosáceo en el caso de un azul muy claro), el poeta prefiere dejar la referencia a los colores primarios, haciendo así alusión a la pureza e inocencia que invisten el entendimiento del personaje en esta época tan temprana.

Una vez asimilado el descubrimiento del mundo, el protagonista pasa a una visión egocéntrica. Así, en la segunda estrofa el personaje ya no se limita a contemplar sino que «sufre», «reclama» y «llora». Si en la primera estrofa el personaje es un descubridor del mundo, en esta otra se erige como centro del mismo. Benedetti aprovecha también esta estrofa para recoger los aspectos duros y difíciles de la existencia humana, exponiéndolos siempre desde la única perspectiva subjetiva del sujeto protagonista.

La siguiente estrofa nos muestra la otra cara de la moneda, el sujeto hace a otro ser centro de su mundo y conoce, mediante el amor, la sublimación y la gloria. Sin embargo, esta situación de dicha no es perenne («pero las esperanzas/ no llegan al otoño»). El uso simbólico de la estación es una forma de aludir al paso del tiempo y se corresponde con la etapa vital que está a punto de iniciar el personaje. Etapa que se abre bajo el estigma

de la caída («y el corazón profeta/ se convierte en escombros»).

La nueva etapa es la de la deducción. El personaje a lo largo de su vida ha ido acumulando suficientes experiencias para poder, al fin, extraer alguna conclusión, siendo la principal la certeza de la incertidumbre:

para saber que el mundo
es como un laberinto
en sus momentos claves
infierno o paraíso
amor o desamparo
y siempre, siempre un lío

Aquí Benedetti se sirve de un símil que, al equiparar el mundo (la vida) con un laberinto (metáfora de las elecciones vitales) en el que conviven elementos antitéticos, presentados además bajo la acertada forma del quiasmo, resalta el absurdo de la existencia, del que no deja lugar a dudas mediante la geminación del último verso.

Por último, llegamos al momento de la madurez, de la sabiduría, el destino, la comprensión, la muerte. Benedetti pone fin al proceso de aprendizaje del protagonista canoro a la par que a su vida:

quizá se ha vuelto sabio
irremediablemente
y cuando nada falta
entonces usted muere.

Benedetti plantea en este texto un problema gnoseológico: la posibilidad del ser

humano de alcanzar algún tipo de conocimiento, problema frente al cual adopta un escepticismo moderado. Desde un punto de vista filosófico, se pueden trazar varias reflexiones que pueden enriquecer la interpretación del texto.

En primer lugar podemos constatar que las estrofas dividen el texto en diferentes etapas en la vida del ser humano (nacimiento, crecimiento, madurez y muerte) que se corresponden con diferentes momentos de un proceso cognitivo (observación, vivencia, deducción, reflexión). Este proceso es presentado ya por Benedetti como una tarea inacabable ya que cuando el ser humano aprende o cree en algo, acto seguido ocurre algo que derrumba sus convicciones. Así, el individuo pasa del asombro al aprendizaje de una forma circular, sin que las conclusiones puedan ser nunca definitivas e incluso cuando, por fin, el ser humano llega a esa certeza de la incertidumbre, aparece la única certeza insoslayable arrebatándole la vida, junto con esa sola lección que había asimilado.

Podemos afirmar, tras estudiar el texto, que Benedetti parece ser partidario del punto de vista escéptico en lo que respecta a las posibilidades del ser humano de alcanzar el conocimiento. Sin embargo, Benedetti no propone esta opción de una forma directa, sino que son los lectores los que extraen esta conclusión a través de las vivencias del protagonista canoro. Los recursos estilísticos puestos en juego propician que el lector se acerque al punto de vista de Benedetti y comparta su duda frente a la posibilidad del ser humano de alcanzar algún tipo de conocimiento más allá de la seguridad universal de la muerte. Cabe mencionar que en la versión cantada del texto Serrat cierra la canción repitiendo el primer verso, lo que confiere a la tonada una estructura circular que puede inducir a la reflexión sobre otra de las grandes incógnitas de la humanidad: lo que sucede tras la muerte en el plano físico. De esta forma, la canción analizada plantea una

«despistemología» que intenta mostrar que, pese a lo que se afirma en el texto, «el cuento» no es tan sencillo.

Otro grupo de canciones donde Benedetti nos presenta su visión más pesimista de la existencia lo constituyen aquellas composiciones en donde el autor nos presenta el mundo en que vivimos como un lugar inhóspito y deshumanizado. Esta visión se corresponde con la realidad que Benedetti quiere transformar, pero también responde a una constatación desencantada del fracaso de las aspiraciones utópicas de la canción protesta.

En estas canciones también se puede apreciar en ocasiones el pulso entre el naufragio de las aspiraciones comunitarias y solidarias de Benedetti y la voluntad obstinada de la esperanza. Así por ejemplo la canción «Vas a parir felicidad» (Benedetti, 1989, 136) parece profetizar un porvenir dichoso para el planeta —«Vas a parir felicidad/ yo te lo anuncio tierra virgen»—. Sin embargo, esta felicidad solo será posible tras la desaparición y aniquilación del ser humano —«como un abono inesperado/ absorberás la sangre humilde»—. De esta forma, Benedetti presenta una visión descorazonada según la cual la única esperanza para la Tierra es la extinción de la raza humana. De esta manera se equiparan felicidad y desolación:

vas a parir felicidad
como una bendición horrible
y nadie habrá de recogerla
en un futuro que no existe (Benedetti, 1989, 136)

Esta visión negativa del mundo la encontramos de igual modo en dos canciones

de Benedetti interpretadas por Nacha Guevara. Se trata de las canciones «Si el llanto fuera lluvia» (Guevara, 1977) y «Tierra-luna» (Benedetti, 1989, 102-104) sendas adaptaciones de las canciones «S'il pleuvait des larmes» y «Terre-lune» del escritor y músico francés Boris Vian.

Estos dos trabajos constituyen un testimonio muy interesante pues reflejan la fuerte influencia de la *chanson française* en la nueva canción, pudiendo así ser enmarcadas dentro de la misma corriente que lleva a los artistas de la *nova canço* catalana o a Paco Ibáñez a traducir las canciones de Georges Brassens. Se entronca, de esta manera, con una de las características anteriormente señaladas del movimiento: su voluntad de establecer nexos entre diferentes corrientes y formas artísticas para contribuir a la construcción de una identidad comunitaria.

La primera canción no aparece recogida ni en *Canciones del más acá* ni en ninguno de los otros libros de Mario Benedetti. La razón posiblemente sea que mientras que la segunda composición amplía el texto original introduciendo diferentes modificaciones en el contenido y en la estructura⁸², la primera es una traducción bastante fiel al original. Dado que el fenómeno de la traducción y adaptación de canciones es relativamente frecuente dentro del movimiento de la nueva canción y que contribuye a la comprensión de las referencias y de los contenidos de la obra cantada de Mario Benedetti, la transcribimos a continuación⁸³, como un tema que, en nuestra opinión, merecería haber

⁸²De hecho, el texto aparece recogido en el poemario *Viento del exilio* con el significativo nombre de «Variaciones sobre un tema de Boris Vian».

⁸³El texto no aparece escrito en la caratula del disco que hemos utilizado (Guevara, 1977). Para la transcripción y disposición estrófica nos hemos basado en la escucha del tema y en la versión

sido incluido en *Canciones del más acá*:

Si el llanto fuera lluvia
cuando muere un amor
si el llanto fuera lluvia
cuando pesa el dolor

sobre la tierra entera
durante treinta noches
las lágrimas amargas
derrumbarían las torres

si el llanto fuera lluvia
cuando un niño se muere
si el llanto fuera lluvia
cuando ríen los crueles

sobre la tierra entera
un río gris y helado
de lágrimas amargas
arrollaría el pasado

si el llanto fuera lluvia
cuando mueren los puros
si el llanto fuera lluvia
cuando caen contra el muro

sobre la tierra habría
un diluvio interminable
con lágrimas amargas
de jueces y culpables

francesa.

si el llanto fuera lluvia
cada vez que la muerte
blandiendo sus espadas
hace trizas la suerte

sobre la tierra entera
no habría nada más
que lágrimas amargas
de duelo y de azahar.⁸⁴

⁸⁴A continuación se puede leer el original francés (Vian, 1966):

S'il pleuvait des larmes

Lorsque meurt un amour

S'il pleuvait des larmes

Lorsque les cœurs sont lourds

Sur la Terre entière

Pendant quarante jours

Des larmes amères

Engloutiraient les tours

S'il pleuvait des larmes

Lorsque meurt un enfant

S'il pleuvait des larmes

Pour rire des méchants

Sur la Terre entière

En flots gris et glacés

Des larmes amères

Rouleraient le passé

S'il pleuvait des larmes

Quand on tue les cœurs purs

S'il pleuvait des larmes

Quand on crève sous les murs

Sur la Terre entière

Il y aurait le déluge

Des larmes amères

Des coupables et des juges

S'il pleuvait des larmes

Chaque fois que la Mort

Brandissant ses armes

La canción traza una imagen afligida de un mundo asolado por el dolor y la injusticia. La lluvia y las referencias al diluvio muestran, desde el plano simbólico, el deseo del autor de purificar el planeta (Cirlot, 1995, 288).

«Tierra-luna» sigue profundizando en la visión desencantada del mundo. La canción desarrolla más que el texto de Vian aquellos aspectos de la realidad circundante que provocan el rechazo del autor. Podemos apreciar nuevamente la imagen de un planeta destruido por la guerra y el odio. Frente a tal posibilidad, de una forma insólita en la poética benedettiana, el autor opta por evadirse y desentenderse de la suerte del globo:

alguna vez mi vida quieta
verá estallar en el pasado
mi triste y cándido planeta
que se creyó civilizado

ah tierra-luna tierra-luna
mundo caótico y podrido
pierrot de arriba me despido

Fait sauter les décors

Sur la Terre entière

Il n'y aurait plus rien

Que les larmes amères

Des deuils et du destin

adiós. (Benedetti, 1989, 104)

El panorama que ofrecen estas canciones contrasta enormemente con la confianza que, en otras canciones, Benedetti muestra en el pueblo y en sus posibilidades de promover un giro utópico y revolucionario en el devenir de la sociedad. De esta forma, parece que en nuestro autor coexisten la esperanza fundada en la identidad comunitaria y la conciencia desengañada de que la suya es una causa minoritaria y perdida.

2.1.5.B. ALLEGRO MA NON TROPPO: LA TERQUEDAD DEL AGUAFIESTAS

Frente a estas canciones en las que predomina una visión negativa del mundo y la existencia humana, en otras composiciones de su cancionero más reflexivo, predomina, sin embargo y contra todo pronóstico, una empeñada voluntad de aferrarse al optimismo. De esta manera, a pesar de la decepción causada por la realidad circundante —¿Por qué el mundo soñado no es el mismo/ que este mundo de muerte a manos llenas?» («Hasta mañana⁸⁵», Benedetti, 1989, 20)— el autor prefiere cerrar los ojos a la evidencia y mantenerse firme en su posición esperanzada:

Mi pesadilla es siempre el optimismo:
me duermo débil, sueño que soy fuerte,
pero el futuro aguarda. Es un abismo.

⁸⁵Aunque este el título recogido en *Canciones del más acá* en la discografía de Nacha Guevara aparece como «Antes del sueño» (Guevara, 1972).

No me lo digan cuando me despierte. (Benedetti, 1989, 20)

De igual forma, apreciamos que en otros momentos Benedetti aboga por proteger la felicidad a pesar de los muchos motivos que pueden existir para el desconsuelo:

Defender la alegría como una trinchera
defenderla del caos y de las pesadillas
de la ajada miseria y de los miserables
de las ausencias breves y las definitivas («Defensa de la alegría», Benedetti, 1989, 137)

Y aunque desde este parapeto el autor nos alerta también sobre las contradicciones que puede encerrar un júbilo impermeable y nos recomienda recelar «también de la alegría» («Defensa de la alegría», Benedetti, 1989, 137), la fidelidad a las propias ideas y una constancia que raya la tozudez se erigen en su obra como último bastión contra el desaliento.

Desde esa perspectiva cobran un nuevo sentido las composiciones que el escritor uruguayo dedica al tema de la creación literaria. Frente a las adversidades de la vida cotidiana o del contexto histórico, la literatura se convierte en una tabla de salvación, algo que nos empuja a perseverar en nuestros esfuerzos y hacer frente al desaliento. Así por ejemplo, la canción «Testamento de miércoles»⁸⁶ (Benedetti, 1989, 127-128) parece, en una primera aproximación, un alegato contra el desaliento ocasionado por las

⁸⁶ La canción forma parte de las adaptaciones realizadas junto a Serrat, está basada en un poema homónimo incluido en el libro *Cotidianas*, frente al que presenta notables cambios.

frustraciones y las preocupaciones de la rutina diaria. Sin embargo, el texto admite también una lectura metaliteraria, ya que el legado de un escritor, es su obra:

y sólo ahora pienso que en mi árbol
en mis brumas sin rostro y en mi vino
me quedan por legar tantas historias
que alguna se me esconde en el olvido

así que por si acaso y por las dudas
y para no afligir a quien me herede
las dejo para otro testamento
digamos el del viernes

De esta forma, se puede argumentar que la escritura, el arte de contar historias, como testamento cotidiano, protege al escritor frente a las pequeñas muertes de cada día, y al igual que a la narradora de *Las mil y una noches*, le mantiene con vida⁸⁷.

En «Grillo constante» (Benedetti, 1989, 94) aparece de nuevo la tenacidad como impulso vital, aunque en esta ocasión, se trata de la perseverancia en la palabra como fuerza que ilumina en la noche. Así, frente las vacilaciones y temores internos, y frente a los horrores y tragedias externas, la voz de la conciencia encuentra motivos para seguir ejerciendo su tarea, en este caso, literaria: «el grillo canta nuevas certidumbres», «canta el grillo durable y clandestino», «el grillo canta en nombre de los grillos», «tenaz como

⁸⁷Las modificaciones que sufre el texto en su adaptación a la canción contribuyen a construir esta interpretación al sustituir la palabra «cosas» por «historias».

un obrero canta el grillo» (Benedetti, 1989, 94). La alusión a la forma musical de ejercer esta pertinaz labor artística favorece el salto de la literatura escrita a la cantada, y podemos fácilmente equiparar la tarea del grillo en este texto a la de los músicos integrantes del movimiento de la canción protesta.

El mismo aspecto persistente lo encontramos en una de las canciones más conocidas del autor uruguayo. Se trata del tema «Por qué cantamos» (Benedetti, 1989, 95-96), que ha sido cantado por Nacha Guevara, Héctor Numa Moraes, Jorge Bonaldi o Celeste Carballo, entre otros. La canción está dividida en dos partes. En la primera, la voz cantante colectiva enumera toda una serie de aspectos de la realidad del momento que hacen difícil pensar que en tal coyuntura pueda quedar espacio para el canto:

Si cada hora viene con su muerte
si el tiempo es una cueva de ladrones
los aires ya no son los buenos aires
la vida nada más que un blanco móvil

usted preguntará por qué cantamos

No es la primera vez que Benedetti plantea este interrogante. Ya lo hizo en el discurso pronunciado el 28 de mayo de 1972 en el estadio Platense de Montevideo titulado «Canto libre y arte de emergencia» y recogido posteriormente en *Letras de emergencia* donde ya señalaba que «acaso alguien se pregunte cómo en este oscuro presente nos quedan tiempo y ganas para cantar, y para acompañar, aplaudir o corear a quienes cantan» (Benedetti, 1978b, 17). Más adelante en ese mismo discurso afirma como

respuesta:

Sucede simplemente que el cantor dice con su canto su rabia o su alegría. Es un profesional, en el mejor sentido de la palabra, porque su arte se basa en una profesión de fe, en una apuesta hacia el futuro. De algún modo es un intérprete de nuestra indignación y de nuestra esperanza. Y, si, pese a toda la amargura y toda la rabia, cantamos con él, es porque tampoco nosotros apostamos al mundo de ignominia, de injusticia y de crueldad que es hoy nuestro contorno, sino a otro de justicia y alegría. (Benedetti, 1978b, 17-18)

A partir de esta cita podemos extrapolar que si, pese a los rigores del presente, el optimismo del escritor uruguayo aboga por la esperanza hacia el futuro, su pesimismo procede también, no de una realidad circundante frustránea, sino de la pérdida de la esperanza en ese porvenir. En ese sentido, resulta interesante resaltar cómo las canciones más desencantadas del uruguayo se proyectan casi siempre hacia el futuro, ya sea como devenir temporal, en relación al paso del tiempo y la proximidad de la muerte, ya como devenir colectivo, donde la falta de solidaridad del ser humano terminará por llevar el mundo a su destrucción. Esto explica también por qué pesimismo y optimismo aparecen tan frecuentemente asociados en la obra de Benedetti. Porque si el entendimiento puede llevar al uruguayo a renegar del futuro, eso no invalida que, en el presente, la fidelidad a su código personal le lleve a tomar la senda del optimismo.

En la segunda parte de la canción el Benedetti letrista responde también a la pregunta y, además de coincidir con el Benedetti orador al exponer la confianza en el futuro y el valor de la memoria, junto a su poder catártico, como motores del canto, añade, a modo de conclusión: «y porque no podemos ni queremos/ dejar que la canción se haga

ceniza» (Benedetti, 1989, 96). De este modo, se afirma en sí misma la canción, y por extensión la literatura y la perseverancia, como sostén para la vida.

Cabe, por último, destacar cómo la interpretación metaliteraria de estas tres composiciones permite establecer una gradación que pasa de la vocación del escritor solitario reflejada en «Testamento de miércoles» a la tarea de portavoz representada por «Grillo constante» hasta la identificación comunitaria de «Por qué cantamos», la canción más esperanzada del conjunto. De esta forma, se establece por un lado una asociación entre la canción como género y un sentimiento de pertenencia a un grupo, y por otro se verifica que el pesimismo aparece reflejado con mayor intensidad cuando se trata de reflejar un punto de vista individual y no colectivo.

Eso no significa no obstante, que desde la soledad Benedetti no pueda dejar puertas entreabiertas al optimismo. Si la realidad circundante no ha estado siempre a las alturas de las expectativas del escritor el mantenimiento fiel de sus ideales en el presente han contribuido a que el escritor reafirme positivamente su identidad de forma que en última instancia, esta pueda ser la última fortaleza del optimismo:

ésta es mi casa o mi región

o el laberinto de mi patria

pero me gusta repetir

no cabe duda ésta es mi casa («Esta es mi casa», Benedetti, 1989, 115)

Se puede apreciar de nuevo la tendencia a equiparar la identidad individual y la colectiva, pero recordemos también que, como ya vimos con anterioridad, la «casa» representa para Benedetti la interioridad del propio yo. De esta manera, la conciencia se

convierte en un espejo en el que el escritor al reflejarse ve reafirmada positivamente la propia imagen:

ésta es mi casa trasparente
aquí me espera la almohada
aquí me encuentro con mis señas
con mi memoria y mis alarmas («Esta es mi casa», Benedetti, 1989, 114)

Una de las canciones que mejor ejemplifica la importancia de la autoconciencia como refugio frente al desamparo es la canción «Vuelvo» (Benedetti, 1989, 108-109)⁸⁸. La composición refleja el reencuentro con la propia identidad tras el exilio y en sus estrofas se puede apreciar muy bien esa tensión entre elementos negativos y positivos que colindan, intercambian sus roles y en definitiva reflejan esa proximidad del optimismo y el pesimismo que ya hemos señalado en la obra de Benedetti:

hay tanto siempre que no llega nunca
tanta osadía tanta paz dispersa
tanta luz que era sombra y viceversa
y tanta vida trunca

El yo lírico, transitando por las calles de su ciudad perdida y recuperada se reencuentra con su identidad («vuelvo a tener un rostro en el espejo/ y encuentro mi

⁸⁸ El texto aparece en el poemario de Mario Benedetti con el título «Quiero creer que estoy volviendo». Para varios críticos, una de las mejores composiciones del uruguayo. (Véase Ibañez Quintana, 2004, 353.)

mirada»), y puede permitirse recuperar las esperanzas perdidas («por fin puedo creer en lo que sueño/ estoy en mi ventana»), la experiencia le ha hecho mella («me fui menos mortal de lo que vengo») y ha tizado sus convicciones de cierto escepticismo («un poco más gastados y más sabios/ más viejos y sinceros»). Quizás es por eso que no termina de dar crédito a la nueva situación, asume que en su interior conviven tanto lo negativo como lo positivo y aunque el intelecto le recuerda que no puede esperar nada nuevo, el corazón busca, quizás con algo de recelo, dejar la puerta abierta a la esperanza. *Allegro, ma non troppo*:

vuelvo / quiero creer que estoy volviendo
con mi peor y mi mejor historia
conozco este camino de memoria
pero igual me sorprendo

2.1.6. CONSIDERACIONES FINALES: EL CANTO BENEDETTIANO, UNA CANCIÓN DE OTROS

A partir del estudio de las composiciones que forman parte de *Canciones del más acá* hemos podido dejar constancia de las principales temáticas que aborda la obra cantada de Mario Benedetti. Sobresalen dentro de su producción las canciones que tratan de temas sociales, del sentimiento amoroso o sobre la existencia humana. A través de todas estas canciones se puede apreciar la importancia del concepto de identidad, ya sea esta individual o colectiva, como una reflexión subyacente a toda la obra cantada del escritor uruguayo.

En las canciones que tienen como tema principal la protesta y el compromiso

hemos podido constatar su doble función informativa y movilizadora. Añadamos ahora, con el paso de los años, su contribución a la construcción de una memoria histórica colectiva, labor de extraordinaria importancia tanto en un sentido testimonial como terapéutico. También hemos podido comprobar que el reflejo de estas preocupaciones en la obra cantada del escritor no resulta únicamente de una imposición externa producto de la coyuntura histórica sino que a menudo se trata de una necesidad interior de reaccionar literariamente frente a los aspectos más negativos y oscuros de la realidad circundante.

En su cancionero amoroso hemos encontrado canciones que abordan el desamor desde la perspectiva más fiel a la tradición platónica hasta canciones que dan el salto del amor como realización personal a la realización colectiva. A partir de los polos opuestos de la incomunicación y de la comunicación amorosas se construye un imaginario afectivo que equipara por un lado soledad emotiva y alienación social y por otro plenitud amorosa e identidad comunitaria que forma parte de la originalidad de la poética de Mario Benedetti y que encuentra una correspondencia clara con el enfoque del tema amoroso expresado desde el movimiento de la nueva canción.

Por su parte las canciones de índole reflexiva del escritor uruguayo se debaten entre una defensa pertinaz del optimismo que de forma autoconsciente se postula como una elección vital a pesar de los sinsabores y desengaños que derivan de la realidad empírica y una meditación íntima y desencantada sobre los efectos del paso del tiempo y el futuro de la humanidad que refleja el escepticismo y la decepción que se abren paso en la obra de Mario Benedetti tras el fracaso de la utopía de la izquierda de una transformación revolucionaria de la sociedad y que encuentra también un paralelo en el ocaso de la canción protesta.

La escucha de estas canciones y el análisis de sus letras permiten constatar cómo la unión del texto verbal y el texto musical pone en juego factores emotivos, estéticos y culturales que afectan a la significación y al sentido del mensaje transmitido por estas composiciones. De esta forma, la musicalización de poesía se convierte en una recepción guiada hacia una interpretación particular del texto original que requiere, en su transformación, de procedimientos estilísticos a menudo considerados superficiales para la literatura escrita, pero eficaces desde el paradigma de la literatura oral. En ese sentido Benedetti da prueba de su particular aptitud como letrista al lograr adaptar su escritura a las exigencias artísticas de la canción sacando provecho para ello de la oposición entre la simplicidad de las formas y la complejidad de las estructuras y los contenidos que caracterizan el conjunto de su obra lírica.

Canciones del más acá se revela, por tanto, como un cancionero que de forma integral responde a inquietudes latentes en el ser humano y que intenta dar respuesta a los interrogantes que el individuo de un momento concreto de la historia pudo plantearse sobre su lugar en el mundo. Si desde una perspectiva actual en algunos casos puede haberse perdido parte de la vigencia de su mensaje, la canción benedettiana, con la vitalidad que caracteriza a esta forma artística goza de la capacidad de resurgir en contextos de emisión diferentes cargándose de significaciones nuevas. Son en cualquier caso una prueba, de que la revolución buscada por el escritor uruguayo empezaba en la palabra.

2.2. LA VOZ INAPAGABLE: OTRAS EXPERIENCIAS MUSICALES

Desde finales de los años ochenta, las colaboraciones de Mario Benedetti con artistas provenientes del mundo de la música se vuelven cada vez menos frecuentes. La disminución de este fenómeno se puede relacionar por un lado con el declive del movimiento de la canción protesta, cuyos integrantes se han dispersado y se centran ahora en trayectorias personales que, sin dejar necesariamente de lado los antiguos ideales, se focalizan menos en una labor colectiva de transformación de las estructuras sociales; y por otro, con el periodo de desencanto que inicia Benedetti tras el final de la dictadura uruguaya, fruto del fracaso de la utopía marxista y de las esperanzas no satisfechas con la vuelta a la democracia. Si examinamos los propios escritos del autor uruguayo, podemos constatar la transformación de su obra siguiendo una evolución semejante a la de los cantautores apenas mencionada. Los valores de Benedetti van a permanecer inmutables, pero se puede apreciar un cierto distanciamiento de la causa revolucionaria, que trasluce quizás un traslado ideológico desde una ética comunal a una ética personal. Es quizás por esto que *Canciones del más acá* no haya sido revisado en sus sucesivas ediciones, dejando las carencias que mostraba la primera edición, y puede ser también el motivo por el que Mario Benedetti no haya publicado otros trabajos dedicados a recopilar su obra cantada. Acaso en ese sentido el autor uruguayo considera que lo más importante ya está dicho, o en este caso, cantado.

Sin embargo, a pesar de esta nota triste, la voz cantada —por otros— de Benedetti no se apaga, multitud de intérpretes seguirán acudiendo a las letras del escritor en busca de inspiración y él mismo retomará la colaboración con viejas amistades y nuevos

antantes. Además a finales de los setenta había iniciado también la andadura del espectáculo *A dos voces* que, junto a Daniel Viglietti, hará que recorra escenarios de multitud de países durante cerca de tres décadas, uniendo música y poesía en numerosos recitales. Por otro lado y desde su vertiente crítica, Benedetti no dejará nunca de defender los valores de la canción popular.

Desde esta perspectiva, la canción benedettiana se nos presenta como una canción interminable. Como tal, el estudio de todas las manifestaciones cantadas de la obra del uruguayo excede los límites de este trabajo. A continuación presentaremos los trabajos más destacados realizados con posterioridad al periodo central de nuestra investigación, focalizándonos en aquellos que han tenido más repercusión entre la crítica y los medios y señalando de entrada, que constituyen la punta de un iceberg cuyas dimensiones reales están todavía por estudiar.

2.2.1. LAS CANCIONES SUELEN SER PAPEL MOJADO

En la década de los noventa Joan Manuel Serrat vuelve a acudir a la poesía de Mario Benedetti para inspirar las letras de dos de sus canciones, los temas «Maravilla» e «Historia de vampiros» incluidos en los discos *Utopía* (1992) y *Nadie es perfecto* (1994) respectivamente y basados en los poemas homónimos pertenecientes a los libros *Las soledades de babel* (1991) y *Preguntas al azar* (1986). Como es habitual en las colaboraciones con Serrat, los textos se ven transformados en mayor o menor grado en su conversión musical. El primer tema resulta bastante fiel al texto original aunque presenta un estribillo creado expresamente para la canción, mientras que el segundo es modificado

sustancialmente, con cambios en la letra y la conversión de una estrofa en estribillo recurrente. Aunque se trata de composiciones aceptables, no están, en nuestra opinión, entre las mejores adaptaciones musicales de la obra del uruguayo.

Temáticamente la primera canción vuelve sobre el tema del amor carnal como forma de comunión con la amada y de trascender la vida y los posibles sinsabores de la existencia cotidiana. Por su parte, la segunda canción presenta una fábula con tono humorístico en la que un vampiro intenta convencer a sus camaradas de abandonar el consumo de sangre sustituyéndolo por el de agua, propósito que logra tan solo cuando los demás vampiros lo ejecutan a dentelladas, comprobando entonces el buen sabor de la bebida. La posterior conversión en mártir del vampiro visionario permite, junto con el tono irónico de la composición, realizar una lectura crítica del texto que puede interpretarse como una denuncia de la hipocresía de algunas prácticas de la vida política o de la religión católica.

En 1998 el cantante español Loquillo incluye un texto escrito por Benedetti en su disco *Con elegancia*. El tema, «Transgresiones» (Benedetti, 1994, 384-385), aparece con el mismo título en el libro *Preguntas al azar* y es una muestra de que el espíritu constestatorio del autor uruguayo puede pasar con bastante acierto desde la canción protesta al rock:

obedecer a ciegas

deja ciego

crecemos

solamente en la osadía («Transgresiones», Benedetti, 1994, 384)

También en ese año aparece el disco *La vida ese paréntesis*, de la cantante Tania Libertad, el trabajo musical sobre textos del uruguayo más interesante de esta época. Con música de Víctor Merino y con una nota de José Saramago, el Nobel de Literatura se muestra conmovido por este trabajo conjunto, cuya escucha, destaca, contribuye a que el oyente tome conciencia de sí mismo y de su lugar en el mundo:

Ahora Tania Libertad canta a Mario Benedetti, ese gran poeta a quien tan bien le sentaría el nombre de Mario Libertad...

Son dos voces humanas, profundamente humanas que la música de la poesía y la poesía de la música han reunido. De él las palabras, de ella la voz. Oyéndolas estamos más cerca del mundo, más cerca de la libertad, más cerca de nosotros mismos. (Libertad, 1998)

El álbum es producto del trabajo de la cantante a partir de textos, entonces inéditos, que integrarían el libro homónimo de Mario Benedetti y que aparecería en el mismo año. El disco destaca por el amplio abanico de formas musicales que abarca y, de este modo, se puede apreciar cómo los textos de Benedetti son vehiculados a través de ritmos como el tango, el bolero o la salsa, así como referencias a otras músicas populares o incluso a la música sacra. Frente a otros cantantes, Tania Libertad muestra una fidelidad casi absoluta a los textos de Mario Benedetti, sin alterar apenas el contenido de las letras y limitándose casi siempre a repetir en ocasiones el texto o parte del mismo, para adaptar

mejor la estructura al canto⁸⁹.

Los contenidos reflejados en el disco se corresponden con las líneas temáticas ya señaladas a la hora de estudiar las principales inquietudes de la canción benedettiana. De esta forma, entre los diez temas que integran el disco aparecen canciones dedicadas a la crítica y la denuncia social, el canto al desamor y la celebración del amor y el erotismo, la reflexión cantada sobre el paso del tiempo y la identidad, y disquisiciones sobre la creación literaria. Se puede apreciar una disminución del aspecto contestatario de la canción que corrobora lo afirmado anteriormente sobre la importancia del tema social en el cancionero benedettino⁹⁰ y se relaciona también con el cariz más íntimo e individual — y menos militante— que impregna la canción de autor tras el declive del movimiento de la canción protesta. La propia cantante señala este aspecto como uno de los criterios

⁸⁹Tania Libertad refiere cómo la idea de realizar el disco surge durante una celebración nocturna en la que tras escuchar a la cantante, Benedetti leyó algunos de los poemas todavía sin publicar de *La vida ese paréntesis*. Es en ese momento cuando Tania Libertad propone al escritor adaptar los textos al canto y este acepta (Véase Casasús, 2010). Tania Libertad: «no pierdo la esperanza de cantar por primera vez en Chile». El Clarín de Chile. Recuperado de http://www.elclarin.cl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=20366). El disco y el libro surgen en el mismo año y eso nos lleva a pensar que la elaboración definitiva de ambos trabajos transcurrió de forma paralela. De igual forma que el disco incluye una canción cuyo poema correspondiente no fue recogido finalmente en la edición impresa del libro, creemos que las diferencias en las letras no son producto de la adaptación al canto, sino que se deben a la corrección definitiva del autor. Esta suposición se ve respaldada por el hecho de que en el DVD que en su momento acompañó a la publicación del disco y que incluye a Mario Benedetti recitando los poemas correspondientes a cada canción, este recita el texto tal y como luego lo interpreta la cantante.

⁹⁰Véase capítulo III, apartado 2.1.1.

seguidos a la hora de seleccionar los textos:

Elegí poemas de *La vida ese paréntesis* (Alfaguara, 1998) porque en ese libro, el poeta aborda temáticas que van más allá del compromiso político y social, lo que nos permitió, a Víctor y a mí, jugar con diversos ritmos como la salsa, el bolero, el tango, el soul y el pop, entre otros. Me gusta toda la obra de Benedetti, en narrativa, en poesía, en fin, pienso que fue de los escritores más coherentes y comprometidos con su tiempo y con su ideología. (Casasús, 2010)

A pesar de ser minoritaria, la canción comprometida tiene su espacio en el disco a través de dos composiciones: «Papam habemus» (Benedetti, 2003a, 313) y «Niños y niños» (Libertad, 1998). La primera es una crítica en clave irónica de la falsedad de la iglesia. En la segunda, Benedetti aborda el tema de la miseria infantil y reprocha la hipocresía de la clase política respecto a este problema. Se puede distinguir claramente la crítica al doble discurso de la clase política sobre la pobreza que Benedetti ya realizara en canciones como «Pregón» y «¿De qué se ríe?». El texto escrito quedó fuera de la edición definitiva de *La vida ese paréntesis* y su existencia solo es mencionada en una de las referencias que hemos consultado para este trabajo (Campanella, 2009, 324-325), por lo que transcribimos la letra a continuación⁹¹:

Una nube de niños
sin mañana y sin nombre

⁹¹El CD con el que hemos trabajado no incluye la letra de las canciones. Para la transcripción del texto hemos recurrido a la escucha de la canción y del recitado por parte de Mario Benedetti. La separación en versos y estrofas es nuestra.

llegan al desamparo
saludando a la muerte
naufrajan en la sed
y se hartan en el hambre

sobre sus cenicientas
y reseca mulleras
van cruzando las noches
y los cielos sin lluvia
y asimismo los jumbos
con altos dignatarios

quizá estos aprovechen
la larga travesía
para repasar su discurso promedio
sobre los terrorismos
y sobre la lejana mortandad infantil
del tercer mundo

mientras tanto los niños
sin mañana y sin nombre
empachados de hambre
y naufragos de sed
se despiden por fin del abandono
en los brazos piadosos de la muerte. (Libertad, 1998)

El tema amoroso aparece en cuatro composiciones: las canciones «No sé quién es» (Benedetti, 2003a, 274), «Nostalgia» (Benedetti, 2003a, 268), «Piernas» (Benedetti, 2003a, 271) y «Muchacha» (Benedetti, 2003a, 265), en los que Benedetti configura de nuevo una visión del sentimiento romántico que oscila entre los efectos del desamor y el

canto al amor y al deseo. Resulta bastante significativo que las composiciones presenten una visión personal del sentimiento amoroso y no realicen en ningún caso el salto del amor a la pareja al amor al pueblo como pudimos ver en la etapa anterior del cancionero benedettiano.

La canción «No sé quién es» trata sobre una mujer que no ha experimentado nunca el cariño ni los placeres de la carne. A través de este personaje Mario Benedetti muestra la angustia de la existencia sin amor. Para ello, el yo lírico toma la posición, frecuente en la lírica benedettiana, de observador, pero lo hace desde una nueva perspectiva, ya que, si la mirada poética del uruguayo detiene a menudo su andadura para pararse a admirar la belleza femenina, no es tan frecuente que lo haga para lamentar su desventura sentimental. En ese sentido el texto, como ya vimos en otros cantos al desamor del autor uruguayo⁹², ofrece una visión que puede corresponderse con la realidad del universo textual, pero también con las elucubraciones de un yo lírico no explicitado, sin que el receptor pueda establecer claramente los límites entre realidad e imaginación textual. Con respecto a otras canciones tiene, además, la particularidad de que se trata de un canto al desamor ajeno⁹³. La canción se constituye, por oposición, en un alegato a vivir plenamente a través del amor.

⁹²Véase capítulo III, apartado 2.1.4.a.

⁹³Se podría también aducir que es el yo lírico el que en realidad experimenta un sentimiento romántico hacia esa mujer desconocida, motivo por el cual inventa una situación desdichada que le permitiese, al menos desde la imaginación, colmar un vacío que en realidad sería propio y no ajeno.

El tema «Nostalgia» admite dos interpretaciones distintas: se trata bien de una expresión de tristeza ante la ausencia o el recuerdo del ser amado, o bien es una proclamación de amor en espera de un reencuentro futuro. En ambos casos, lo que sobresale es la importancia del aspecto físico de las relaciones —«la válida la única/ nostalgia es de tu piel⁹⁴» (Benedetti, 2003a, 268)—, lo que se corresponde con lo afirmado anteriormente, tanto sobre la defensa de la naturalización y simplificación de las relaciones amorosas como con el valor del erotismo en la lírica benedettiana⁹⁵.

Las dos últimas canciones de tema erótico, «Piernas» y «Muchacha», resultan especialmente interesantes desde el punto de vista métrico. Ambas composiciones constituyen una muestra de la aproximación benedettiana a una de las formas poéticas de más renombre de la tradición literaria: el soneto. A menudo se ha destacado la habilidad de Benedetti para adaptar el verso libre de sus composiciones a estructuras propias de la lírica tradicional con el objetivo de facilitar su conversión en canciones (Paoletti, 1998, 169; Campanella, 2009, 167). No obstante, en este caso el poeta se ciñe a las exigencias de una de las formas clásicas de la poesía que luego es, a su vez, presentada, en su adaptación al canto, con una sorprendente naturalidad y buena fortuna.

El primer tema constituye una proclamación de la plenitud vital a través de la sublimación amorosa —«cuando trazan los signos de la vida/ las piernas de la amada son

⁹⁴ En la canción —y primera versión del poema, según nuestra teoría— se destaca aún más el aspecto físico de la nostalgia: «la válida la única/ nostalgia es de tu piel/ la noche de tu piel/ la noche/ de tu piel» (La disposición de los versos es nuestra).

⁹⁵ Véase capítulo III, apartados 2.1.4.b. y 2.1.4.c.

la gloria» (Benedetti, 2003a, 271)— que podemos relacionar con lo expuesto sobre otras canciones como «Una mujer desnuda y en lo oscuro». Por su parte el dueto en clave de salsa que Tania Libertad realiza junto a Willie Colón en su adaptación de «Muchacha» destaca por la frescura y sensualidad de su ritmo, muy en consonancia con el tema de la composición. El texto nos presenta a un personaje femenino cuya irrupción en el paisaje urbano despierta la admiración y el deseo del yo lírico, que, de nuevo, toma la posición de testigo tan habitual en la poética benedettiana. Se puede distinguir cómo, en este caso, la referencia clásica de Benedetti es doble, pues por un lado adopta la forma métrica del soneto, y por otro adapta a una aproximación moderna y metropolitana los tópicos renacentistas del *carpe diem*, *collige, virgo, rosas* y *descriptio puellae*. Es de destacar la voluptuosidad que adquiere este último tópico, que frente al tratamiento idealizado que caracteriza a las manifestaciones renacentistas, es aquí presentado con absoluta preponderancia de los aspectos más carnales. Por su parte las referencias a los dos primeros se dejan ver en la autoconciencia sin complejos y libre de culpas o remordimientos religiosos del personaje protagonista —«el requiebro vulgar no te arrebola/ pareces satisfecha con tu suerte/ no te inquietan azares ni aureola/ quizás porque estás lejos de la muerte» (Benedetti, 2003a, 265)— y de forma especialmente lograda en los dos últimos versos de la composición —«ya que la luz te ha dejado sola/ aprovecha la luz para esconderte» (Benedetti, 2003a, 265)— donde de forma muy hábil Benedetti hace una alusión directa al tópico —*carpe diem*, «aprovecha la luz»— en un verso que al mismo tiempo puede hacer referencia al alejamiento a plena luz del día de la muchacha, a su belleza deslumbrante, así como a una superioridad íntima de la mujer que se oculta detrás de su evidente hermosura. Se trata sin duda de una de las composiciones más

logradas del disco y es una muestra, junto con la anterior composición, de la capacidad de la canción de cruzar las fronteras que tradicionalmente se trazan entre lo culto y lo popular.

Dentro de las composiciones más reflexivas que forman parte del disco encontramos la adaptación de otro soneto en la canción «Recién nacido». En este texto Benedetti vuelve sobre el tema del *tempus fugit* en un tono muy similar al que encontramos en otras canciones como «De tiempos y océanos», «La vida cotidiana» y «Currículum», aunque de forma bastante más condensada⁹⁶. La contraposición del nacimiento y de la muerte se corresponde con el tópico barroco de la cuna y la sepultura de forma que, nuevamente, Benedetti adopta una forma y una temática clásicas.

El tema del paso del tiempo aparece también evocado en otras dos canciones del disco, esta vez ligado a reflexiones sobre la memoria y la identidad. En «El barrio» encontramos, una vez más, una adaptación musical del soneto. Sin embargo, las referencias intertextuales no remiten en esta ocasión a la temática clásica, sino a la cultura musical rioplatense a través de la forma rítmica del tango. La canción es una reflexión sobre la memoria y el paso del tiempo y está empañada por una mirada nostálgica al pasado realizada desde un presente teñido por una experiencia resabiada:

la infancia / la que fue / sigue perdida

no eran así los patios / son reflejos /

esos niños que juegan ya son viejos

⁹⁶Véase capítulo III, apartado 2.1.5.a.

y van con más cautela por la vida (Benedetti, 2003a)

La melancolía del texto encuentra su cauce natural a través de la conversión al tango, que se constituye, como ya señalase María Figueredo⁹⁷, en una suerte de «guía de lectura» que facilita la interpretación del texto. En ese sentido, la canción no solo sitúa al receptor en una órbita determinada de decodificación del mensaje a través del canal del tango, sino que lo hace a través de referencias intertextuales concretas. Así, resulta imposible no establecer conexiones entre este texto y el popular tango «Volver», conocidísimo en voz de Carlos Gardel, que también evoca ese anhelo por regresar al ayer. Tania Libertad modifica la organización estructural del texto y cierra su interpretación con la repetición del verso inicial, dotando al texto de una estructura circular que subraya la insistencia de la memoria en «volver» al pasado.

La otra canción, «De vereda a vereda», también pone en juego las asociaciones temáticas vinculadas a los ritmos rioplatenses tratando, esta vez, del distanciamiento que afecta a los supervivientes de la dictadura. Este alejamiento es producto de una evolución ideológica diferente, pero también del fracaso de la causa común. Se confrontan, de esta forma, dos identidades, la comunitaria del pasado y la individual del presente, asumiendo la desaparición de una tercera, utópica, que se esperaba alcanzar en el futuro —«sin raíz y sin diáspora/ como fuimos y somos/ como ya no seremos» (Benedetti, 2003a, 226)—. De esta forma, la composición se constituye en una elegía a la identidad perdida. Los

⁹⁷Véanse capítulo III, apartados 2.1.3.b. y 2.1.4.a.

versos finales («¿por qué razón o causa/ seremos tan opacos/ los diez sobrevivientes?») resultan muy significativos ya que traslucen el desencanto que experimenta Benedetti tras el final de la dictadura uruguaya, al no ver colmadas las esperanzas puestas para ese momento. La imposibilidad de entender al otro, la falta de transparencia, se relacionan con la importancia que otorga Benedetti a la comunicación con el prójimo y que caracterizaba su producción anterior. Esa incomunicación insalvable, que se manifiesta en la imposibilidad de cruzar «de una a otra vereda», se constituye, así, en un reflejo del fracaso de aquellos antiguos ideales.

Por último, expondremos algunas consideraciones sobre la canción que abre el disco analizado: se trata del tema «Papel mojado», dueto de Tania Libertad y Joan Manuel Serrat. El texto aborda el tema de la creación poética, así pues, se enmarca dentro de las composiciones de Benedetti con una temática metaliteraria como eran «Grillo constante», «Testamento de miércoles» o «Por qué cantamos»⁹⁸. Si tal y como señala la RAE, la expresión «papel mojado» hace alusión a la escasa importancia o a la inutilidad de algo, su uso para calificar a la poesía sería una forma de quitar trascendencia al hecho poético:

Con ríos
con sangre
con lluvia
o rocío
con semen
con vino
con nieve
con llanto

⁹⁸Véase capítulo III, apartado 2.1.5.b.

los poemas
suelen
ser
papel mojado (Benedetti, 2003a, 285)

Sin embargo, si se presta atención a los elementos que, según el escritor uruguayo, bañan el poema, se puede constatar cómo los líquidos mencionados simbolizan diversas experiencias de la vida trascendentales en la existencia humana. De esta forma, Benedetti, haciendo alusión a las pulsiones vitales que toda forma líquida simboliza por asociación con el agua (Cirlot, 1995, 54-56), ofrece nuevamente un texto que encierra múltiples significados, pues, si en una primera lectura, la composición parece restar valor a la creación lírica, al mismo tiempo, está estableciendo una correlación indisoluble con la vida, lo que, en un sentido opuesto, reafirma la significación de la creación literaria. Esta visión ambivalente se corresponde, en parte, con la actitud que señala Alemany Bay dentro de la poesía coloquial:

El poeta, al menos el coloquial, se convierte a través de este tipo de composiciones en un mero transmisor de lo que está ocurriendo en la vida cotidiana: el lenguaje y la realidad se imbrican para crear un arte de la poesía que va parejo al arte de la vida. Así, la misma condición singular del poeta queda en entredicho. (Alemany Bay, 1998, 248)

Efectivamente, el poema se nutre de las experiencias vitales, lo que hermana al poeta con el común de los mortales pero, al mismo tiempo, se subraya que la poesía está impregnada de vida y, así, se revitaliza la concepción de la lírica, rescatándola de una

esfera que a menudo la relega al ámbito intelectual. Si comparamos la composición con las otras canciones en las que Benedetti aborda esta temática se observa que, frente a las primeras composiciones, donde se destacaba la vocación comunitaria de la literatura — «Grillo constante»— o su capacidad de ser un sostén para la existencia —«Testamento de miércoles», «Por qué cantamos» —, ahora, la relación se invierte, recalándose cómo la vida alimenta la literatura.

El aspecto vital subyacente a esta composición se ve potenciado mediante la adaptación al canto. A través de la repetición sucesiva de la totalidad del texto, las voces de Tania Libertad y de Serrat parecen querer negar el aspecto desechable del texto poético. Al alargar la vida de esos versos, por medio de reproducciones sucesivas, se incide en la capacidad de proyección de la lírica y se inserta la composición en una temporalidad que, si bien tiene una duración finita, es susceptible, sin embargo, de ser prolongada hacia el infinito. En ese sentido, tal y como señala Stéphane Hirschi:

La mise en chanson, considérée de la sorte, insère donc un *devenir*, une temporalité sensible, celle de la mesure, par-delà l'inscription dans l'espace de la page dessiné par l'écriture poétique. Dans cette logique d'audition sans retour possible en arrière, la structure musicale a pour fonction d'insuffler un dynamisme aux évocations textuelles. (Hirschi, 2008, 70)

Se genera, de esta forma, una dinámica extremadamente compleja de relación con el tiempo ya que si, como señala el estudioso francés, al inscribir un texto en una temporalidad físicamente determinada se acentúa la finitud del mismo —pues se dirige hacia la conclusión sin posibilidad de marcha atrás—, paralelamente los procedimientos

puestos en juego constituyen una voluntad de oposición hacia ese desenlace, que es postergado y dilatado con repeticiones estructurales y melódicas o con variaciones y digresiones musicales. De esta manera, la canción se imbuje de un dinamismo que, en definitiva, es un trasunto de su voluntad de vida frente a una muerte representada por el silencio final. Así:

La forme limitée par essence se transfigure alors en vecteur d'une infinie vitalité. Le mécanisme de la résonance est au centre de ce paradoxe: la relation complexe entre une finitude assumée et une dynamique d'ouverture quasi illimitée, d'autant plus vive qu'issue d'une compression puis d'une explosion. (Hirschi, 2008, 87)

La capacidad de permanencia en la memoria del auditorio, con la consecuente posibilidad de reproducción en un nuevo contexto, refuta el aspecto perecedero y desechable de la canción. De este modo, la composición «Papel mojado», a través de su conversión al canto, nos permite realizar interesantes reflexiones teóricas que, como hemos podido observar, ponen en duda la validez del sentido que tradicionalmente se le otorga a la expresión *verba volant scripta manent*.

A partir de esta breve exposición de los contenidos y materiales del disco *La vida ese paréntesis* hemos podido corroborar algunos de los aspectos ya señalados anteriormente en nuestro trabajo. Así, a través de estas canciones, se confirma la división temática establecida en el apartado anterior, al tiempo que podemos constatar una evolución significativa en el tratamiento de esos temas. De esta forma, el menor espacio dedicado a los problemas sociales, la visión del amor desde un punto de vista más

individual y menos comunitario, así como la presencia de un buen número de canciones con un tono reflexivo, nostálgico y pesimista, se corresponden con una concepción más personal de la canción como género, acorde tanto con la trayectoria literaria de Mario Benedetti como con el declive del movimiento de la nueva canción. En ese sentido, la experimentación rítmica que hemos podido observar en estas canciones o el trabajo a partir de formas líricas como el soneto, reflejan un alejamiento de las formas musicales y literarias más tradicionales que, en su momento, caracterizaron a la canción protesta. Al mismo tiempo, la calidad de muchas de estas composiciones y los matices que aportan a la significación de los textos ratifican la predisposición al canto de la obra lírica de Mario Benedetti, revalidando su labor como autor de canciones fuera de los límites del movimiento de la nueva canción: Mario Benedetti, letrista «del más acá», pero también «del más allá».

2.2.2. MÚSICA Y POESÍA: UN ABRAZO A DOS VOCES

Es posible que el lector de estas páginas se pregunte por qué en este trabajo no hemos hecho referencia aún al poema de Mario Benedetti «Un padrenuestro latinoamericano», perteneciente al libro *Poemas del hoyporhoy* y registrado en múltiples ocasiones en la discografía de Nacha Guevara. Si escuchamos alguno de esos discos podremos oír a la cantante recitar el texto acompañada del piano de Alberto Favero. El resultado, en este caso, es una bellísima interpretación que insufla al texto benedettiano de emotividad y dramatismo. Sin embargo, en esta versión el grado de fusión entre texto verbal y texto musical no alcanza el punto donde la poesía se vuelve canción. En efecto,

no se trata de un texto cantado, sino de un poema recitado con acompañamiento musical.

En ese sentido, llama la atención cómo Benedetti, no solo presta sus textos a diferentes músicos para su recitado o conversión en canción, sino que además, como ya hemos comentado, en múltiples ocasiones se ha prestado a participar en espectáculos donde el recitado musical de textos se alternaba con canciones propiamente dichas⁹⁹. Esto constituye una muestra más de la voluntad comunicante de la obra lírica de Mario Benedetti que, incluso cuando aspira a ser recibida como poesía, agradece hacerlo mediante un canal distinto al de la página impresa, buscando un contacto directo con el lector, esta vez, transformado en oyente. De esta forma, el autor uruguayo comparte ese deseo común a muchos poetas, más o menos coetáneos, de experimentar con las nuevas posibilidades que en ese momento ofrecían los medios de comunicación de masas:

la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión, pueden —podrían: y más la propia voz directa— rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada día más ricos y acuciantes. (Otero, 1987, 21)

⁹⁹Véase capítulo III, apartado 1.

Mario Benedetti, de acuerdo con esta postura, ha colaborado con diversos músicos para transformar en canción su poesía, pero también ha aprovechado estos contactos para hacer llegar su poesía al público directamente a partir de sus labios. De esta forma, muchos oyentes han entrado en contacto con la poesía del autor uruguayo con el camino allanado por la música. Entre los diferentes espectáculos de este tipo en los que Benedetti ha participado, sin duda, el que ha gozado de mayor repercusión es el recital titulado *A dos voces*, donde el escritor compartía escenario con su amigo y compatriota, el músico Daniel Viglietti¹⁰⁰. Hortensia Campanella nos relata el encuentro de ambos artistas en Cuba en 1967, en un testimonio que resulta de sumo interés para comprender la unidad de nuestro trabajo:

Éste es asimismo el año del Primer Encuentro de Canción Protesta, en La Habana, iniciado el 29 de junio. Si recordamos el crisol de ideología, comunicación con las masas y poesía que significó la canción protesta en los años sesenta y setenta, entenderemos la importancia que tuvo este encuentro. Allí Benedetti coincidió con un Daniel Viglietti —en ese entonces más músico que cantautor— joven y deslumbrado por la vitalidad de la Revolución cubana, y a partir de entonces la amistad entre ambos se profundizó, convirtiéndose más tarde en estrecha colaboración artística. (Campanella, 2009, 137-138)

Así, se confirma la importancia del componente aglutinador del movimiento de la

¹⁰⁰Cabe destacar también las colaboraciones realizadas con Nacha Guevara y Alberto Favero, entre las que podemos mencionar los espectáculos grabados en disco *Nacha canta Benedetti, con Benedetti y Favero en vivo*, y *Benedetti Favero, en vivo*, en el que además interpretan temas del uruguayo los cantantes Jairo, Adriana Valera y Juan Carlos Baglietto.

nueva canción que, favoreciendo el contacto entre artistas de diferentes disciplinas plantó también la semilla de experiencias artísticas posteriores, como es el caso del espectáculo *A dos voces*. El primero de estos recitales tiene lugar en Ciudad de México, en la Sala Nezahualcóyotl en 1978, durante el exilio de ambos artistas. Tras encontrarse allí y descubrir que cada uno por su cuenta había compuesto versos en honor a la militante paraguaya Soledad Barret —asesinada en Recife por un agente infiltrado de la dictadura brasileña—, deciden presentar esas composiciones de forma conjunta, lo que sirvió como punto de partida para la elaboración de un espectáculo que, con diversas modificaciones, les llevó por escenarios de medio mundo durante cerca de tres décadas (Benedetti, 2010, 129-138; Campanella, 2009, 186-187). El espectáculo gozó de una enorme popularidad y relevancia, tal y como señala Campanella:

La imagen de Daniel con su guitarra y Mario sentado en una mecedora con uno de sus libros en las manos ha recorrido los escenarios de los más diversos países, en salitas solidarias, en teatros consagrados, junto a multitud de jóvenes. Marcó asimismo, el ansiado retorno de ambos a Montevideo, el 2 de mayo de 1985, en el centro de la capital. (Campanella, 2009, 186)

Es en este marco donde los recursos de la poesía conversacional de Benedetti —la estructura dialogada, los juegos de palabras y dobles sentidos, el uso de expresiones populares o los guiños a las referencias compartidas con el receptor— brillan con mayor naturalidad y efectividad. La lírica de Benedetti aspira a saltar de la página para establecer un nexo cercano con el prójimo, como señala Gil Rovira, «toda la obra de Benedetti quiere

ser esa acción, ese folklore, ese canto popular. La obra de Benedetti ama el directo» (Gil Rovira, 1998, 149). Varios son los factores que contribuyen a que la poesía de Mario Benedetti resulte especialmente adecuada para su recepción «en vivo»:

En primer lugar, podemos señalar las implicaciones que conlleva el hecho de que el recitado suponga la presencia corporal de un emisor que trasmite su mensaje a través del soporte físico de la voz. Si la literatura en general provoca un impacto determinado en el receptor mediante las interacciones entre forma y contenido, la puesta en escena en un contexto multimedial, como es el espectáculo oral y público, permite que entren en juego factores formales —cinéticos, gestuales, y vocales— que aportan nuevos matices a la significación y decodificación del texto. María Dolores Abascal señala en ese sentido la potencialidad que encierra la voz humana:

Primeramente, su carácter expresivo, es decir, el hecho de que proyecta al sujeto que habla en su discurso. Esta cualidad es debida, de un lado, a que la voz (igual que el gesto que la acompaña) es distinta en cada persona, por lo que la identifica y la afirma como ente individual y como miembro de un grupo (regional, de clase social...) y, de otro, a que la voz (y el gesto) se modula en relación con lo que la palabra quiere expresar, con el modo en que quiere ser percibida o incluso, inconscientemente, en relación con emociones sentidas que no siempre son expresadas verbalmente. Además, en parte como consecuencia de esa expresividad de la voz y del gesto, la oralidad es altamente persuasiva porque penetra en los oyentes y les afecta: suscita emociones, orienta el pensamiento y mueve a la acción mucho más que cualquier otro modo de comunicar. (Abascal, 2004, 20-21)

De esta forma, el contacto «real» con el autor favorece la complicidad del mismo

con el público, que siente un grado mayor de implicación con la obra que cuando esta le llega mediante un soporte escrito. Esto favorece la persuasividad del texto, aspecto que, en el espectáculo que nos ocupa, resulta necesario tomar en consideración dado el contenido comprometido y militante del mismo, sobre todo en sus primeras manifestaciones. En ese sentido, se puede también establecer un nexo con la voluntad transformadora que caracterizaba al movimiento de la canción protesta, vínculo que, por otro lado, se halla presente desde la base misma del recital, donde se alternan el canto y la lectura.

Otro elemento a tener en cuenta es el sentimiento comunitario que se crea entre los asistentes a este tipo de manifestación. Las características del recital, como celebración de una identidad —y, a menudo, una ideología— compartida, propician la identificación solidaria entre los miembros del público. En ese sentido, muchos son los estudiosos que han señalado la importancia de tener en cuenta el contexto de emisión en el que se manifiestan los textos orales:

Le texte poétique oral, dans la mesure même où, par la voix qui le porte, il engage un corps, répugne plus que le texte écrit à toute analyse qui le dissocierait de sa fonction sociale et de la place qu'elle lui confère dans la communauté réelle; de la tradition dont peut-être il se réclame, explicitement ou de manière implicite; des circonstances enfin où il se fait entendre. (Zumthor, 1983, 40)

La corporeidad del emisor reafirma también la de los asistentes, creándose un entramado de relaciones que incide en una conciencia comunitaria basada en estar

compartiendo una experiencia concreta en el *aquí y ahora*. De esta forma, el evento en el que tiene lugar la representación de un texto oral tiene tanta importancia, o más, que el propio texto como portador de sentido:

Si en una cultura oral la creación se produce en una situación de tipo teatral, una especie de representación —la performance—, que muchas veces se da en el ámbito de una fiesta, ya en la plaza pública, ya en una iglesia, ya en un palacio, algo análogo suele ocurrir en culturas en que la escritura se convierte en voz, como también tendremos ocasión de observar. Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte integrante del fenómeno. (Frenk, 1997, 15)

La importancia del contexto, de la coyuntura histórica y social, explica esa capacidad que ostenta la lírica oral —ya sea recitada o cantada— de remover en el receptor toda una serie de factores emotivos y culturales que inducen a la toma de postura sobre el propio papel en el seno del grupo social:

La pervivencia de esta lírica es paralela a su capacidad de adaptación, tanto a las nuevas técnicas como a la evolución de las sensibilidades. En ella están presentes los temas eternos y en ella se reflejan visiones del mundo compartidas por los miembros de una generación o de un grupo social; y ha mantenido, especialmente en el siglo XX, una importante función cívica en las encrucijadas de la vida política, incitando a la acción, a la solidaridad, a la resistencia y a otras formas de compromiso social. (Abascal, 2004, 140)

Un último elemento a tener en cuenta es la alianza que, en este tipo de recitales, se

establece entre texto musical y texto verbal. Ambos lenguajes, aun en la parte del espectáculo en la que no se produce una comunión total a través de la canción, se interrelacionan y complementan de forma que, gracias a la palabra, la música, abstracta por naturaleza, logra un anclaje en la realidad y asume una línea de interpretación cara al receptor, mientras que, por mediación de la música, los versos, aun los más circunscritos a referencias histórico-sociales concretas, adquieren un valor universal, al tiempo que se benefician de la capacidad de penetración de la música para la mejor transmisión del mensaje¹⁰¹:

Tandis qu'un poème indique, d'une manière ou d'un autre, la circonstance qui est la sienne, une œuvre musicale, par exemple, ne fait que la suggérer: leurs distances respectives par rapport au circonstanciel —on le voit bien— ne sont pas du même ordre. La poésie a depuis toujours cherché l'association avec la musique pour se distancier de sa situation première; la musique, en revanche, a eu souvent besoin de la parole poétique pour être plus nominative! (Matvejevitch, 1971, 157-158)

De este modo, la participación de Mario Benedetti en *A dos voces* y otros recitales del mismo tipo, pese a no contar siempre con la aportación del uruguayo en lo que se refiere a la elaboración de los textos de la parte cantada, puede igualmente relacionarse con el espíritu del movimiento de la nueva canción. La voluntad de esta corriente de establecer nexos con otras formas artísticas y su carácter abierto y colaborativo se ven reflejados incluso cuando no se puede hablar estrictamente de canciones. Lo importante

¹⁰¹A este respecto, véase este mismo capítulo, apartado 2.1.3.

dentro de estas corrientes transformadoras es la participación y que cada participante aporte sus herramientas. Como afirmábamos con anterioridad, el contexto se vuelve más significativo que el propio texto o el género al que este pertenezca.

En este afán de superación de las barreras que tradicionalmente separan las diferentes formas artísticas resulta fundamental la apertura hacia el público. Su implicación en el espectáculo y en el proceso de recepción es lo que suple la falta de compenetración total entre música y poesía. Mediante su interpretación cómplice de los acontecimientos que tienen lugar sobre el escenario el recital adquiere su significación completa y se puede sustituir así la concepción de dos lenguajes artísticos yuxtapuestos, pero independientes, por la conciencia de una manifestación artística con carácter unitario:

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera. La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la interacción entre comunicación y receptor como en las correlaciones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución. (Jauss, 2000, 158-159)

De esta forma, La amistad entre Benedetti y Viglietti, la solidaridad entre música y poesía, la fraternidad con el público, son elementos cargados de significación que desde unas circunstancias espacio-temporales concretas aspiran, sin embargo, a lanzar un mensaje cuya validez es universal. Música, poesía y canción. Autor, intérprete, y público. Todos provenientes de mundos distintos, pero reunidos para crear un mundo nuevo.

2.2.3. *HIC SUNT DRACONES: EL REGISTRO MUSICAL DE AGADU*

Mario Benedetti afirma en una de sus canciones que con la experiencia «ya le dimos alcance a la verdad/ el océano es por fin el océano» (Benedetti, 1989, 105). Es posible que así sea, pero se trata, en cualquier caso, de un océano inexplorado: en nuestro trabajo hemos analizado y comentado solo una pequeña parte de la obra musicalizada de Mario Benedetti.

Gracias a la colaboración de la Fundación Mario Benedetti hemos podido tener acceso a un listado de musicalizaciones de la obra del autor uruguayo elaborado a partir de la información suministrada por la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU)¹⁰². El cotejo de los datos incluidos en esta lista nos ha permitido confirmar la existencia de un elevado número de registros musicales basados en la obra del uruguayo —en el anexo presentamos 190, pero estamos convencidos de que el número es superior—, muchos de los cuales se corresponden con canciones que forman parte de la discografía oficial de diversos grupos y cantantes, pero también con trabajos aún no

¹⁰²Véase Anexo.

publicados o autoeditados y disponibles y consultables solo a través de internet.

Además de esta constatación, la observación de estos datos también ha puesto de relieve algunos problemas para la sistematización de la obra cantada del uruguayo: en primer lugar, el listado no distingue, a veces, entre los títulos de una musicalización can y de un poema, e incluso puede incluir ambos a nombre del mismo compositor, con lo que no sabemos si se trata de composiciones distintas o del mismo registro duplicado con nombres distintos. El listado tampoco proporciona información sobre los intérpretes o la discografía, limitándose a presentar el nombre del compositor de la música, lo que puede dificultar bastante el rastreo de los discos que incluyen estas composiciones. Además, esta relación no permite distinguir si las composiciones que incorpora son canciones, ya que no establece diferencias entre música coral, canción popular, poemas recitados con fondo musical o música para teatro, cine y televisión.

Esta confusión no debe asombrarnos. Ya hemos señalado en varias ocasiones la reticencia de la canción a ser «enjaulada» y sistematizada. Sin embargo, sí constituye una prueba del desentendimiento general del mundo académico hacia la canción como forma artística (solo así se explica que nadie haya acudido aún al registro de AGADU para emprender con rigor esta tarea) y también demuestra que todavía queda mucho por decir sobre la canción benedettiana, tanto sobre la que hemos presentado en estas páginas, como sobre la que permanece incógnita. Esperamos, pues, que nuestro trabajo sirva también como un primer mapa para futuros navegantes de la canción benedettiana.

CAPÍTULO IV. CRÍTICA DE LA CANCIÓN CRÍTICA

Las diferentes facetas de la obra de Mario Benedetti han sido estudiadas en profundidad y, así, encontramos numerosos trabajos que tratan sobre su narrativa, su poesía y su teatro, así como de su obra crítica, sus ensayos y su labor periodística. Este interés que ha suscitado la vasta obra del uruguayo parece, sin embargo, haber pasado de largo y de puntillas en lo tocante a su labor como letrista. Este aspecto es mencionado de pasada en algunos trabajos, e incluso ha dado material para la redacción de algún artículo. Sin embargo, si comparamos la producción científica que ha suscitado esta parte de su trabajo con la que ha generado el resto de su obra, no puede evitarse la impresión de que este aspecto es simplemente una curiosidad literaria, apto solamente para ser citado como anécdota biográfica.

Hasta ahora los juicios emitidos con respecto a esa sección de su obra no han tenido suficientemente en cuenta un aspecto que, a nuestro parecer, resulta fundamental: la pertenencia de estos textos a un género distinto del de la poesía escrita: la canción¹⁰³, forma artística que se distingue por tener un marcado carácter popular. No tener en cuenta esta consideración puede llevar a realizar una valoración errónea de las canciones de Benedetti, al trasladar a esta parte de su obra lírica juicios propios de la poesía erudita

¹⁰³Nos referimos tanto a los juicios negativos como a los positivos, pues muchos de los comentarios positivos que ha recibido esta parte de su producción se centran, como ya hemos señalado, en la utilidad de esta forma artística para difundir la obra poética del escritor, es decir, supeditan el papel de la música a la divulgación de la producción escrita del escritor uruguayo en lugar de basar su argumentación en los méritos connaturales a la canción como modalidad expresiva.

(González Martínez, 1990, 151).

En este capítulo expondremos, en un primer apartado, las razones que han podido llevar a la falta de estudio del cancionero benedettiano. A través de estas páginas mostraremos cómo el rechazo o la ignorancia de esta parte de su obra se basan a menudo en criterios externos al hecho literario y se pueden inscribir dentro de una corriente de menosprecio hacia los productos literarios que utilizan un soporte diverso al libro impreso. Contrastaremos, en un segundo apartado, esta indiferencia con las observaciones que, como crítico, ha realizado Mario Benedetti sobre la canción como género, lo que nos permitirá alcanzar una visión de conjunto y entender mejor los presupuestos de los que parte el escritor uruguayo a la hora de abordar la escritura de canciones.

1. BENEDETTI Y EL ÁGUILA DEL CÁUCASO

En la introducción señalábamos como punto de partida para esta investigación la escasa atención que ha suscitado, hasta la fecha, el estudio de la obra cantada de Mario Benedetti. En ese sentido, en circunstancias normales nuestro trabajo consistiría en dar a conocer un fragmento inédito o poco conocido de la obra del escritor uruguayo o presentar un nuevo punto de vista sobre un sector de su obra valorado de forma incompleta o errónea. Sin embargo, al referirnos a los textos cantados de Mario Benedetti resulta difícil adoptar alguna de estas posturas. Estas composiciones alcanzaron en su momento una notable difusión y han sido para muchos la puerta de entrada a la poesía del autor, aunque hoy el contexto histórico sea muy distinto al de las circunstancias en las que vieron la luz. En contraste con esta amplia divulgación, la escasez de estudios sobre el tema parece indicar que se trata de obras de interés menor para la crítica. Caballero Bonald parece

confirmar esta postura al referirse a estas composiciones en el prólogo que hace a la antología poética de Benedetti, donde se expresa en los siguientes términos:

Un no desdeñable número de poemas de Benedetti o han sido escritos para ser cantados o fueron corregidos por su autor, a partir de la versión primitiva, a tales efectos. La cuestión exigiría un comentario más minucioso del que ahora puedo permitirme, aunque ya es de sobra conocida la diferencia de criterios a propósito de esos pactos o trasvases artísticos. Semejante discrepancia, aparte de banal, parece quedar resuelta si se hace hincapié en que hay una poesía —la que Bécquer llamaba «de todo el mundo»— decididamente apta para ser musicada y cantada, y otra que, por su misma recóndita naturaleza rechaza esa adicional eventualidad. La primera colinda con los recintos populares y la otra con los minoritarios. Ni siquiera hace falta recordar ejemplos en uno u otro sentido. Pues bien, Benedetti ha creído oportuno que un sector de su obra poética —es cierto que el más circunstancial— quedará despojado de cualquier presunta dificultad expositiva y alcanzara el complementario objetivo de su difusión musical. (Caballero Bonald, 1984, 14-15)

Lo primero que se desprende de esta cita es un punto de vista que considera la poesía escrita como una forma artística superior a la lírica cantada. Esto, por ejemplo, lleva a Caballero Bonald a denominar poemas a todos los textos de Benedetti que han sido musicalizados, incluso a los que nacieron ya como canciones. El escritor señala, además, que la finalidad de estos textos sería la difusión por vía de la música de la obra poética del escritor uruguayo, es decir, que la justificación de esta actividad no reside en las propias características que, como forma artística, conlleva la canción, sino que depende de su valor como forma de transmisión de la poesía del uruguayo. La confusión que se deriva de no considerar poesía escrita y canción como formas líricas diferentes con

una idiosincrasia propia tiñe otros apartados del fragmento. Solo así se explica la oposición establecida entre los términos «popular» y «minoritario» que, si bien puede ser aplicada al comparar los destinatarios de la canción y de la poesía escrita de un modo general, debería ser invertida a la hora de aplicarla a los textos cantados de Mario Benedetti. Efectivamente, estos textos forman parte, dentro del universo musical, de un movimiento alternativo que tiene un número muy reducido de seguidores en comparación con los oyentes de otro tipo de canciones.

Por otro lado, tras el análisis de la obra cantada de Benedetti expuesto en el capítulo anterior, podemos cuestionar la supuesta circunstancialidad del cancionero benedettiano, pues, tal y como hemos constatado, además de una serie de canciones «de emergencia», producto de la coyuntura histórica, encontramos abundantes ejemplos de canciones que tratan temas como el amor, la identidad, el paso del tiempo y otras cuestiones que difícilmente pueden ser consideradas como circunstanciales. En cuanto a la claridad expositiva, además de ser una de las características intrínsecas a la forma artística (Torre Egado, 1999, 112-118) —y no una mera estrategia de difusión—, en el caso de Mario Benedetti se trata de una de las características frecuentemente señalada de toda su obra poética (Mansour, 1979, 25-46). Caballero Bonald continúa refiriéndose a estos textos y afirma:

Yo he oído a algunos de los cantantes —Daniel Viglietti, Soledad Bravo, Nacha Guevara— que interpretan poesías de Benedetti. Los temas de esas canciones coinciden puntualmente con los de la casi totalidad de la obra del poeta. Pero ahora se ajustan a una rima tradicional y su adaptación a la música parecía garantizada por la propia sencillez expresiva. ¿Qué ha buscado con todo ello Benedetti, además de obtener por ese conducto una no parca popularidad? Seguro que, antes que ninguna otra cosa, lo que se planteó el

escritor uruguayo fue la divulgación de un íntimo y revulsivo programa de luchas por la libertad a través del halagüeño soporte de la música. Todo lo que ya definía el contenido de su obra poética más exigente, pasó a convertirse en canción popular: los oyentes fervorosos rebasaron en cientos de miles a los lectores atentos. Se cumplía así el ritual de una forma de servidumbre artística que no deja de merecer en este caso toda clase de justificaciones. (Caballero Bonald, 1984, 14-15)

Esta parte de la cita, además de suscribir, mediante el tono, lo afirmado anteriormente sobre la consideración inferior hacia la canción como vía de expresión artística, añade la consideración de que, para Benedetti, la motivación primera sería el uso propagandístico de la forma cantada, finalidad que justificaría una disminución del nivel de exigencia con respecto al resto de su producción. En la segunda parte de este capítulo tendremos ocasión de extendernos sobre esta cuestión, limitándonos a señalar ahora que el escritor uruguayo ha desmentido categóricamente este tipo de afirmaciones de forma reiterada en sus ensayos críticos.

Recapitulando, del conjunto de la cita se desprende, por tanto, que, si bien Benedetti tiene una coartada basada en las circunstancias históricas del momento, sus canciones son un producto «circunstancial» y menor; sumiso a un programa ideológico merced al cual las dificultades estilísticas son puestas a un lado a favor de la transmisión del mensaje; y destinado a difundir la fama del autor entre el público popular, menos exigente y capacitado que el lector educado. Sin embargo, estas afirmaciones contrastan con el hecho de que de los noventa y ocho poemas que incluye la citada antología, al menos veinticinco hayan sido convertidos en canciones.

La facilidad con la que se emite este juicio solo se explica considerando que el

autor de estos comentarios reproduce el discurso, tan generalizado por cierto sector de la crítica, según el cual todo producto artístico que alcanza una gran difusión o que va dirigido a un público no especializado resulta, por ende, carente de auténtico valor estético. Sin embargo, este tipo de alegato se reduce a menudo a la repetición manida de una serie de ideas generales que se consideran verdades evidentes y que son aplicables sin necesidad de otra demostración. Al esgrimir estos principios ante cualquier producto que cumpla las condiciones antes citadas, prescindiendo, por tanto, del necesario análisis crítico y sin delimitar claramente las categorías empleadas, se cae en imprecisiones y errores que no puede pasar por alto una crítica más cuidadosa.

Tanto la ausencia de dificultades estilísticas como la búsqueda del reconocimiento por parte de un sector amplio de la población suelen ser vistas con desconfianza por la élite cultural. Sin embargo, si la sencillez suele caracterizar al arte popular¹⁰⁴, no sucede lo mismo con la popularidad propiamente dicha que, normalmente se entiende como una amplia aceptación por parte del público y se relaciona automáticamente con la cultura de masas. Esta confusión conceptual y terminológica dificulta el estudio de las canciones de Benedetti ya que contribuye al empleo de criterios mal definidos y externos al hecho literario para juzgar esta parte de la producción del autor uruguayo.

La opinión comentada más arriba refleja el punto de vista de un sector amplio de la crítica, que siempre alerta frente a la recepción masiva de un producto literario, responde que la verdadera literatura solo resulta accesible para una élite cultural:

Ainsi voyons-nous —surtout après la révolution romantique— les poètes et les écrivains

¹⁰⁴Entendido este como manifestación cultural de tipo tradicional.

s'en prendre au succès tout comme aux autres formes de la commande en littérature. Écrire *to the happy few*, s'enfermer dans sa *tour d'ivoire*, ne se confier qu'à sa *chapelle* ou ne produire que de la *poésie pure* ou de *l'art pour l'art* sont autant d'attitudes qui reflètent le discrédit du succès et de l'accueil par le «grand public». (Matvejevitch, 1971, 107-108)

Las escuelas poéticas posteriores al romanticismo han potenciado una visión individualista del arte poética, condenando a menudo al ostracismo a aquellos escritores que gozaban del aprecio de un número demasiado elevado de lectores. Estos escritores eran juzgados sospechosos de «comprometer» su arte a cambio de disfrutar de las mieles de un «inmerecido» éxito. Si se acepta este tipo de postulado¹⁰⁵ resulta normal que ciertos productos literarios hayan sido mayoritariamente ignorados por la crítica académica. Desafortunadamente, en numerosas ocasiones este rechazo se ha realizado sin tener en cuenta consideraciones estéticas ni de género. En el caso que nos ocupa, resulta evidente

¹⁰⁵ Matvejevitch analiza el modo en que la poesía ha ido pasando de depender de agentes y circunstancias externos a centrarse en su propio universo. En su trabajo encontramos el testimonio de numerosos poetas que nos advierten del peligro de acercar la poesía al público. Así, por ejemplo, T.S. Eliot afirma: «Si un poète atteint un vaste public très rapidement, c'est là une circonstance plutôt suspecte: car cela nous amène à craindre qu'il ne fasse pas réellement quelque chose de nouveau, mais qu'il se contente de donner aux gens ce à quoi ils sont déjà habitués, et par conséquent ce qu'ils ont déjà reçu de la génération précédente. Mais qu'un poète puisse trouver un public convenable, même s'il est restreint, dans sa propre époque –voilà l'important. Il devrait toujours y avoir une petite avant-garde de gens, ayant du goût pour la poésie, indépendants et quelque peu en avance sur leur temps, ou prêts à assimiler plus rapidement les nouveautés» (Matvejevitch, 1971,107). Como se puede apreciar de la cita, a menudo se ha establecido una relación entre el hermetismo y la calidad literaria.

que la mezcla de lenguaje verbal y musical, junto a la ausencia del prestigioso envoltorio del libro, han generado una cierta reticencia a considerar la canción como un género literario, siendo más frecuentes las aproximaciones desde el mundo del folclore, de la sociología o de la etnomusicología. Unión de Música y Poesía, y madre en última instancia de ésta última, el canto popular recibe, sin embargo, tratamiento de pariente bastardo —otros dirían natural—, indigno de relacionarse con los productos más meritorios de una u otra esfera.

La razón de este desprestigio no se haya, sin embargo, ni en su uso del lenguaje ni en su cualidad sonora. La ópera, género en el que conviven también texto verbal y musical, no ha dejado de merecer trabajos que ayuden a su difusión y mejor comprensión. Sobre la ópera es lícito hablar o, dicho de otra forma, la ópera es *cultura* mientras que la canción se considera normalmente «cultura popular», para muchos, equiparable a «no-cultura». A los prejuicios esgrimidos por este sector de la crítica para defender cualitativamente la «alta cultura» frente a la «cultura popular» se añade el recelo que sustenta la «cultura de masas», frecuentemente equiparada a la segunda.

El debate sobre el papel de los *mass media* en la propagación de la cultura en el seno de una sociedad determinada ha perdido la fuerza que tuvo a mediados del siglo XX. No obstante, muchas de sus consideraciones negativas, sobre todo en lo relativo a la calidad artística, se han convertido en presupuestos que a menudo se esgrimen, sin más datos empíricos, para denostar los productos artísticos que alcanzan una divulgación elevada o se salen de los canales de difusión más tradicionales. Estas ideas constituyen hoy un *a priori*, tanto de la opinión general como de la crítica académica. Esto supone un problema ya que frecuentemente encontramos valoraciones sociológicas y culturales —

raramente estéticas— de tipo general para juzgar la validez y la calidad literaria de un texto concreto.

Por este motivo resulta pertinente, tras haber presentado en las páginas anteriores algunas de las características de la canción como género y haber expuesto las particularidades del movimiento de la nueva canción y de la obra cantada de Mario Benedetti, dedicar unas páginas a esta cuestión. Si tal y como defendemos, el olvido de esta parte de la producción del autor uruguayo se debe a motivos, en parte, ajenos al plano artístico, examinar la validez de estas posturas y confrontar sus argumentos con la propia obra de Benedetti resulta una labor insoslayable para una correcta valoración de la misma. Además, los inicios de Mario Benedetti como letrista coinciden con un momento en el que la polémica sobre la influencia de la industria y de los medios de comunicación de masas en la cultura estaba en auge. El asunto, como veremos más adelante, es tratado de forma abundante en su obra crítica, dando así prueba, tanto de su preocupación al respecto, como de su conocimiento de las distintas posiciones en torno a la cuestión. Conocer la postura del escritor, más allá de cualquier otro elemento externo, forzosamente dará por resultado la mejor comprensión del punto de partida desde el cual escribe sus canciones.

1.1. CAUSAS Y ORÍGENES DEL DESPOTISMO CRÍTICO

Ante la creciente influencia de los medios de comunicación de masas en la sociedad, muchos estudiosos comenzaron a expresar, en el siglo pasado, su malestar por las consecuencias que esto pudiera acarrear en el ámbito cultural. La preocupación era comprensible. El estado de bienestar de las sociedades occidentales, el aumento de la alfabetización y la participación de la industria en la difusión de los productos culturales

permitió que, por primera vez, vastos sectores de la población tuvieran acceso a un campo que, hasta entonces, había estado restringido a una minoría culta. Al entrar en juego factores como las leyes del mercado se abría la puerta de que la producción cultural pasara, de ser dirigida por una minoría preparada, a ser adaptada a las necesidades de unos consumidores potenciales que carecían de la formación necesaria y, por tanto, de criterio selectivo. El arte genuino corría el riesgo de perder el respaldo de sus promotores en beneficio de otros productos más accesibles al gran público y, lo que era más inquietante, el gusto general podía llegar a imponerse, legitimando trabajos mediocres y sustituyendo el elevado canon artístico por una estandarización vulgar.

El subsiguiente rechazo a los gustos populares no se origina, sin embargo, con la aparición de los medios de comunicación de masas, sino que, como muchos estudiosos señalaron ya en su momento, se inscribe dentro de una larga tradición de menosprecio a las costumbres y formas de expresión propias de las clases bajas. Así lo hace ver Daniel Bell cuando afirma:

Que la cultura de masas sea una forma de evasión, y por lo tanto un sometimiento a la autoridad constituida, es una acusación tan antigua como la desesperada protesta de Juvenal, cuando afirmaba que el valeroso pueblo romano «limita ahora sus ansiosos deseos a sólo dos cosas: el pan y los juegos del circo». (Bell, 1974, 28)

Resulta especialmente revelador el agudo análisis realizado por el historiador Peter Burke (1994), quien al estudiar la evolución de la cultura popular entre los siglos XVI y XIX nos muestra cómo, al principio de esta época, esta era accesible a individuos de toda condición social, siendo una segunda cultura para las clases altas. Conforme avanza este periodo la situación cambia: las clases altas van a rechazar progresivamente

la cultura popular hasta separarse de ella por completo. El uso de lenguas distintas, o la burla sobre las costumbres populares demuestran que este rechazo no afecta únicamente a ciertas manifestaciones concretas, sino a la propia visión del mundo de las clases menos favorecidas. Esto mismo se puede apreciar, por ejemplo, en la obra que dedica en el siglo XVIII José Luis Velázquez de Velasco al origen de la poesía española, donde se advierte al lector de que el pueblo carece del criterio necesario para apreciar la buena literatura:

Serà conocido el merito de muchos Poetas nueftros, de que cafi no havia memoria; y los Efrangeros veràn la injusticia, con que han juzgado de el talento Poetico de una Nacion, cuyos verdaderos fentimientos en materia de literatura no fe deben bufcar en medio del vulgo, cafi siempre corrompido, fino en los efcritos de los hombres Sabios, que confervan fiempre el buen gufto, y el honor, que es debido à las Letras; y que fe defentienden à vezes de los defordenes, con que fe pervierte la buena economia de ellas, quando vèn que aman la dolencia, los mifmos de cuya curacion fe trata. (Velásquez de Velasco, 1989, 142)

Pero, además del repudio a los gustos populares, el fragmento trasluce la preocupación por la incapacidad de las clases bajas de percibir lo que es perjudicial para su espíritu y la creencia de que es misión de los ilustrados cultos guiarlas hacia el buen camino. Este afán, entre mesiánico y apocalíptico, confirma la relación entre la repulsa tradicional hacia la cultura popular y la crítica a la cultura de masas, que a través de sus escritos tiende también, a menudo, a reactualizar el «todo para el pueblo pero sin el pueblo» característico del despotismo ilustrado. Resulta significativo en ese sentido el medio por el cual Velázquez realiza su crítica: el libro. Esto, que a primeras luces puede parecer evidente, es muy elocuente, ya que, si por un lado el autor muestra interés por iluminar las mentes del vulgo, se da la paradoja de que manifiesta su preocupación

mediante un canal que, debido al alto índice de analfabetismo y a la escasez de recursos, resulta inaccesible para la gran mayoría del pueblo, contribuyendo, de esta forma, al distanciamiento de ambas tradiciones.

El auge del libro como vehículo de la cultura propiciado por la aparición y el desarrollo de la imprenta ahondará la fractura entre la tradición popular y la tradición culta, llevando al extremo la separación que ya se anunciaba en la Edad Media entre literatura oral y literatura escrita¹⁰⁶. La divulgación del libro va a suponer grandes transformaciones tanto en la producción literaria, donde el escritor se irá aislando de las circunstancias que rodean a su obra, como en el ámbito de la recepción, propiciando el distanciamiento crítico y la individualidad del lector. Como ya hemos señalado, estas transformaciones no afectarán por igual a toda la población, el cambio de paradigma tendrá un mayor efecto entre las clases altas con los recursos para tener acceso a este bien y donde la alfabetización es más común. Burke deja constancia de esta mayor permeabilidad de las clases privilegiadas al hablar del reformismo europeo:

It must not be thought that mystery plays, street ballads, and bull-fights (which were also denounced by Jovellanos) disappeared from Spain at the end of the eighteenth century; there is plenty of evidence to the contrary. In Spain, as elsewhere, the reformers actually achieved very much less than they wanted. They may also be said to have achieved more than they wanted, in the sense that the reform movement had important consequences which they did not intend or even expect. The most obvious of these consequences was the widening of the split between the great and little traditions. The reformers did not want to create a separate purified culture of their own; they wanted to reach the people,

¹⁰⁶Véase capítulo I, apartados 2.3. y 2.4.

to carry everyone with them. In practice, things worked out differently. The reforms affected the educated minority more quickly and more thoroughly than they affected other people and so cut the minority off more and more sharply from popular traditions. (Burke, 1994, 242)

Las élites culturales de la Ilustración aspiraban a atraer a las clases bajas hacia lo que consideraban que era la auténtica cultura. Sin embargo, llevaron a cabo la tentativa sin tener en cuenta cuales eran las formas tradicionales de difusión de la cultura popular. De esta forma, al transformar las estructuras de creación y acercamiento a la cultura, pero propagándose más rápidamente en un único sector de la población, el libro va a contribuir al distanciamiento entre ambas tradiciones y al rechazo de las formas populares por parte de las clases altas. El monopolio de la cultura por parte de estas últimas irá, progresivamente, desterrando a las otras manifestaciones culturales. De este modo, el libro impreso se convierte en el nuevo y único símbolo de la cultura.

Durante estos siglos el nuevo paradigma libresco irá modelando los esquemas del pensamiento europeo. El conocimiento de la existencia de otros patrones y de sus posibles virtudes han sido erradicados al no transmitirse sus valores de manera escrita. Esto explica, por ejemplo, por qué durante mucho tiempo se situó el origen de las literaturas romances basándose en los primeros testimonios escritos descubiertos: el esquema intelectual creado a partir de la propagación de la cultura del libro no podía concebir la existencia de una literatura anterior de tradición oral. También contribuye al nacimiento de los estudios del folclore en el siglo XIX: el distanciamiento de la clase alta y la desaparición de las manifestaciones populares del canal de difusión establecido para la cultura permitirán que, más adelante, los primeros folcloristas se lancen con entusiasmo a recopilar tradiciones

que, en realidad, nunca dejaron de producirse.

En lo que respecta a la cultura de masas, muchas de las críticas negativas van a estar condicionadas por esa visión que sitúa al libro como cima de la cultura y de la literatura. De esta forma, a menudo se argumentará en contra de la cultura de masas diciendo que no permite el distanciamiento necesario para una interpretación crítica. La consideración de este y otros valores como algo primordial se va a traducir en un rechazo a la cultura de masas:

Entre los que están viendo u oyendo un programa radiotelevisivo hay un fondo de comunidad que no se produce entre los lectores de una auténtica obra literaria. El libro es el responsable de la aparición del «yo» occidental, de la individualidad recreadora. Hay que culpar, pues, a los *mass media* de gran parte de la homogeneización y estandarización del gran público. (Díez Borque, 1972, 104)

Sin embargo, este rechazo supone no tomar en consideración aquellos aspectos positivos que ostentaban los canales de difusión anteriores al libro impreso, como son la potenciación del debate y la capacidad de discusión o el estrechamiento de los lazos dentro de una comunidad, y que se revalorizan con el surgimiento de los nuevos medios de comunicación. En ese sentido, la reticencia que pudiera despertar, en su momento, la aparición de los *mass media* entre un sector de la crítica académica parece querer ignorar las transformaciones que, siglos antes, acarreó también la aparición del libro:

The printed book soon liquidated two thousands years of manuscript culture. It created the solitary student. It set up the rule of private interpretation against public disputation. It established the divorce between «literature and life». It created a new and highly abstract culture because it was itself a mechanized form of culture. (McLuhan, 1957, 490)

Así, al considerar los efectos de la sociedad de masas en la cultura hay que tener en cuenta que, a menudo, el debate ha sido planteado desde un círculo ligado a la literatura escrita que deja de lado los aspectos audiovisuales que prevalecen en gran parte de las manifestaciones culturales actuales. El análisis de los estudiosos contrarios a la cultura de masas corre el riesgo de verse desvirtuado pues está realizado desde una perspectiva anterior a la aparición de los medios de comunicación de masas. Se muestran contrarios al cambio de paradigma y critican la industrialización de la cultura sin tener en cuenta que, en su momento, la aparición del libro también supuso un reajuste cultural¹⁰⁷. Desde este criterio, el libro no es ya solo el símbolo de la cultura, se ha convertido en fetiche.

Parte del problema reside en el propio concepto de cultura. Hay que tener en cuenta que «la palabra cultura ha vuelto a ser definida en nuestros días, de tal modo que aquello que en otro tiempo designaba un refinamiento moral e intelectual, ha incorporado hoy los códigos de conducta de un grupo o de un pueblo» (Bell, 1974, 14-15). Así, si durante mucho tiempo la significación de esta palabra estaba basada en las obras de arte y en el desarrollo intelectual del individuo, hoy la noción engloba muchos más aspectos, como costumbres, ideas o valores.

¹⁰⁷Umberto Eco expone de forma brillante esta contradicción al utilizar el ejemplo del *Fedro* de Platón, donde frente al regalo de la escritura que el dios Theut hace a la humanidad el rey responde que esta será más perjudicial que benéfica, pues los hombres ya no necesitarán recurrir a la memoria y confiarán la permanencia del saber a los textos escritos. Según Eco «Algo semejante ocurre con los *mass media*: se les juzga midiendo y comparando el mecanismo y los efectos con un modelo de hombre del renacimiento, que evidentemente (si no por otras, a causa de los *mass media*, y también de los fenómenos que han hecho posible el advenimiento de los *mass media*) no existe ya». (Eco, 2006, 52)

Sin embargo, esta nueva consideración convive con la antigua, lo que contribuye a mantener la confusión entre la cultura tal y como se entendía antes de la aparición de los medios de comunicación de masas y como se considera hoy día. La división entre una alta cultura, una cultura de masas y una cultura popular, muchas veces, responde al deseo de equiparar la primera al antiguo concepto de cultura, despojando así a las otras dos de su potencialidad artística.

Por eso, llegados a este punto resulta necesario advertir de que el objetivo de este apartado de nuestro trabajo no es clasificar las canciones de Mario Benedetti dentro de uno u otro tipo de cultura. Estas páginas no constituyen un intento de reivindicar estas composiciones como pertenecientes a la cultura letrada y, por tanto, injustamente dejadas de lado por los estudiosos. Antes bien, consideramos que al igual que el concepto de cultura, que antes se basaba en las diversas formas artísticas, se ha ido extendiendo para incluir prácticas, ideas, códigos de conducta o costumbres, la separación entre una cultura popular, otra docta y una cultura de masas; y el público de cada una de ellas, ha ido perdiendo vigencia y ha dado muestras de agotamiento.

La conocida separación cultural en niveles «alto, medio y bajo» resulta insuficiente, pues intenta separar el arte genuino del anodino sin establecer criterios estéticos bien definidos y, además, simplifica en exceso un concepto múltiple como el de cultura. Si bien estas categorías pueden ser funcionales a un nivel abstracto —y así es como han sido utilizadas en este trabajo— su uso nunca puede sustituir al estudio de la obra de arte. Es decir, que han de ser empleadas como herramientas de análisis cuya validez depende del objeto estudiado. Por eso, antes que intentar establecer una frontera entre diferentes formas culturales que, además, sea utilizada como pretexto para

encumbrar un tipo de manifestación y condenar al otro, estamos de acuerdo con la línea de investigación que, ante la imposibilidad de marcar un límite claro entre la alta cultura y la popular, prefiere estudiar sus interacciones, resaltando aspectos sociales como la difusión entre círculos abiertos o instituciones cerradas, o el uso social de determinados objetos culturales a través de las diferentes épocas. Además, se puede dar el caso de que una misma creación incluya elementos de diferentes culturas o de que un mismo receptor reclame formas de cultura diferentes. Creemos también que la reacción que la obra provoque en receptores diferentes debe ser tomada en cuenta y que la misma obra, por razones externas al hecho artístico, puede suponer una fuente de conocimiento y de desarrollo para un individuo y resultar insustancial para otro. Todo esto abre las puertas a posibilidades culturales que no pueden dejar de ser tomadas en cuenta a favor de una escala cultural artificial¹⁰⁸. Solo tras tener en cuenta todas estas observaciones podemos pasar a considerar algunas de las características de la comunicación de masas y su pertinencia a la hora de hablar de la obra cantada de Mario Benedetti.

¹⁰⁸Burke propone otras consideraciones que pueden enriquecer sustancialmente el análisis de una obra al distinguir entre las dos culturas según se transmitan en instituciones cerradas o abiertas, la existencia de subculturas, entre las cuales hallamos por su carácter contestatario, contraculturas, la posibilidad de definir lo popular por su oposición a la cultura oficial o como lo rebelde en el fuero interno de cada individuo antes que una cuestión de clase social (Burke, 1994). Todas estas posibilidades exceden una simplificación tipo «alto, medio, bajo».

1.2. CULTURA DEL OLIMPO *VERSUS* CULTURA DE LA LIBERACIÓN

Entre los críticos de la cultura de masas sobresalen dos tendencias, una conservadora que centra sus argumentos en la incapacidad del público para asimilar la verdadera cultura, y otra de origen socialista que alerta contra el uso de los mecanismos del mercado para sustituir la genuina cultura popular por la cultura de masas alienante. Los primeros rechazan el acceso al poder de las masas, mientras que los segundos están decepcionados de que estas, una vez liberadas, no adopten por sí mismas una cultura elevada y las ideas socialistas. En la práctica, muchos de sus argumentos serán muy similares, y así Dwight McDonald, perteneciente al segundo grupo, señala en uno de los trabajos más difundidos sobre el tema:

Durante casi dos siglos la cultura occidental ha representado en realidad a dos culturas, una de tipo tradicional, a la que llamaremos Cultura Superior, producida por los libros de texto, y otra narrativa, fabricada por el mercado. A esta última se la puede definir como Cultura de Masas, o mejor todavía Masscult, dado que en rigor no se trata de una cultura. La Masscult es una parodia de la Cultura Superior. (McDonald, 1974, 59)

En este fragmento se puede apreciar hasta que punto el concepto de cultura de McDonald se ve condicionado por ese paradigma cultural que circunscribe todo producto literario legítimo al universo del libro. Pero además más adelante señala:

Nunca el creador es independiente del tiempo y del lugar en el que vive; siempre las exigencias del público han condicionado el trabajo de alguna manera. Pero antes de 1750 esas mismas exigencias estaban disciplinadas por ciertos *standards* de excelencia aceptados, tanto por el público limitado de conocedores informados como por los artistas que trabajaban para ellos. (McDonald, 1974, 75)

Así, se advierte una correlación entre la crítica a la cultura de masas y la pérdida de poder de la nobleza, con la consecuente pérdida de estatus del artista, el cual pasa de contar con la protección de la aristocracia a depender de las clases bajas y tener que competir en el mercado cultural. Eso puede llevar a la exaltación del paradigma cultural anterior, cayendo en una idealización histórica que en defensa de su concepto de alta cultura olvida convenientemente los aspectos negativos del modelo anterior, donde la cultura era mucho menos accesible y en el que existían formas de entretenimiento como las ejecuciones públicas, las luchas de osos... que difícilmente se pueden considerar menos recomendables que los productos más vulgares distribuidos a través de los medios, que, sin embargo, son utilizados como ejemplo para condenar toda forma cultural irradiada por los *media*. Adoptar esta postura llevará a muchos detractores de la cultura de masas a afirmar que:

Si queremos crear una literatura *adecuada a nuestras posibilidades*, el único público al que el escritor, el artista, el compositor, el filósofo, el crítico o el arquitecto deben tener en consideración, no puede ser otro que el de sus iguales, esa minoría interesada, informada, a la que Stendhal definía *nosotros, los pocos afortunados*. (McDonald, 1974, 131)

Postular, tal y como lo hace McDonald, que la única forma de salvaguardar la calidad de la obra literaria consiste en realizar una literatura accesible solo a una minoría formada «is partly an ideology of defense, constructed to protect the cultural and political privileges of high culture» (Gans, 1999, 77). Esta postura refleja, por tanto, una añoranza de la cultura como privilegio de clase que se justifica afirmando la incapacidad del

público medio para valorar el arte.

Esta postura no es en absoluto compartida por Mario Benedetti, quien ha defendido incansablemente el derecho de todos los seres humanos a la cultura. Para el escritor uruguayo, «nuestro privilegio de haber tenido acceso a la cultura, ese privilegio que tanto entusiasma a alguno de los autores del boom, más bien debería dejarnos tristes y angustiados, porque con ese privilegio estamos usando en exclusividad un patrimonio que es de todos» (Benedetti, 1996b, 52). Además, el autor señala cómo en el contexto latinoamericano, donde no se había producido ese ascenso de las masas, la cultura seguía siendo un factor más de desigualdad:

En la mayoría de los países latinoamericanos, donde las élites de poder están formadas por industriales, terratenientes, militares y profesionales, la posibilidad de la cultura es un rasgo tan distintivo de clase social como un paquete de acciones, un buen automóvil, o una confortable residencia. (Benedetti, 1996b, 84)

Por eso, frente a los que acusan a los autores de literatura comprometida de estar al servicio de un ideario revolucionario, condicionando así la libertad de su obra y tomando un camino fácil hacia la popularidad, Benedetti replica evidenciando cómo la cultura pasa a ser el blanco de la represión cuando esta se difunde entre el pueblo:

Cuando la cultura empieza a llegar paulatinamente a cada vez más vastos sectores del pueblo, a sensibilizar la opinión pública, desenmascarar hipocresías, a señalar responsables, a movilizar rebeldías, o sea, cuando la cultura adquiere una vigencia masiva y esclarecedora, entonces las fuerzas regresivas arremeten contra ella con la misma ferocidad que contra cualquier otro sector que se oponga a la oligarquía y al poder imperial. (Benedetti, 1996b, 78)

Para Benedetti, el camino fácil no es el de la popularidad, que cuando se adquiere mediante el compromiso conlleva un serio riesgo, no solo para la consideración que el artista pueda recibir dentro del círculo académico, sino en ocasiones para su propia integridad física, sino el del intelectual ensimismado, que transita por una senda mucho más segura ya que al no preocuparse por la realidad circundante resulta inofensivo para el poder. Quizás por eso Mario Benedetti va a rechazar rotundamente la postura de una autonombraada élite cultural a la que además considera cómplice muda y, por tanto, sierva del orden establecido:

La cultura de dominación tiende al privilegio, a construir élites. Así como el capitalismo propone el poder desmesurado con base en el dinero, en la cultura burguesa se propone el renombre desmesurado con base en el talento individual, convenientemente apuntalado por la propaganda; y sobre todo el talento que, aunque revolucione el estilo, no contribuya a revolucionar el orden existente. (Benedetti, 1996b, 52)

Ese rechazo es lo que le llevará a abogar por la supresión de las fronteras que imposibilitan la libre circulación de la cultura. El intelectual no debe aislarse sino que ha de situarse en sintonía con el pueblo:

Ahora en cambio, el terremoto ha sido violento y derribo incluso las torres de marfil, que por fortuna no eran antisísmicas. Nadie está exento, ni seguro: el poeta o el pintor, el cantante popular o el novelista, ya no constituyen una élite intocable, garantizadamente ilesa. (Benedetti, 1996b, 43)

Tras estas afirmaciones resulta evidente que si, como señala el propio Mario

Benedetti, la cosmovisión del crítico ha de estar en sintonía con la cosmovisión del escritor para comprender su obra, desde los otros planteamientos expuestos anteriormente resulta imposible acercarse a las canciones del uruguayo, pues éste rechaza el control de las élites sobre la cultura y, por tanto, su labor como escritor no está orientada hacia ellas. Mario Benedetti defiende una concepción abierta de la cultura, no basada en criterios excluyentes que propicien un sentimiento de superioridad frente a una mayoría inculta:

La satisfacción y disfrute del cómplice reside, precisamente, en haber reconocido una señal, un indicio, una clave, que lo aparta de la muchedumbre y lo vincula a una minoría selecta. Sin embargo, esa coincidencia momentánea no es de ningún modo garantía de un nexo permanente y fraterno. Simplemente significa que la soledad del escritor es cómplice de la soledad del lector; cómplice, no solidaria. La complicidad de dos individualismos nunca puede llegar a una integración tan duradera como la solidaridad de dos participantes que comparten una misma conciencia social. (Benedetti, 1978a, 103)

La búsqueda de esa integridad solidaria es, sin duda, una de las razones que propician que Benedetti se acerque al género cantado, pues como hemos podido observar, se trata de una forma artística en la que los factores identitarios y la conciencia grupal juegan un papel determinante.

Entre los rasgos negativos que suelen aparecer a la hora de hablar sobre la cultura de masas hay una serie de ideas que se repiten con relativa frecuencia. La primera de estas críticas es el carácter negativo de la cultura de masas derivado de su aspecto mercantil. Al convertir el arte en mercancía, este tiende a la homogenización para poder llegar así a un mayor número de compradores; por otro lado, resulta perjudicial para la alta cultura, pues banaliza sus logros al difundirlos entre un público no preparado; le roba posibles

talentos y ayudas; y también sacude sus cimientos al adaptar el canon a unos receptores no especializados. Además, no contribuye al desarrollo del individuo. Al no suponer ningún tipo de esfuerzo por parte del receptor la comunicación artística se resuelve de forma frustránea, contribuyendo a la progresiva alienación del individuo. Más inquietante aún, su capacidad de alienación provoca que el individuo sea fácilmente manipulable y genera una conducta conformista, convirtiéndose así en un instrumento de control.

Con respecto al primer aspecto, cabe decir que dentro de los gustos populares también existe la variedad y algunos de los críticos favorables a la cultura de masas no han dejado de señalar que la exageración de la nivelación cultural producida por el aspecto mercantil es producto de un desconocimiento de la cultura popular por parte de la élite culta. De igual modo que la alta cultura resulta a menudo incomprendible para el público menos formado, el público educado se sitúa demasiado por encima del vulgo como para poder percibir las diferentes subculturas que engloba.

El propio Mario Benedetti rechaza esta uniformidad del pueblo, defendiendo su capacidad de selección frente a la monotonía de los productos que le son propuestos. Además, muy sagazmente, pone en duda que esa mercantilización de la cultura se dé solo a nivel de la cultura popular y de masas, y sugiere que la promoción y los galardones que operan en el círculo de la alta cultura pueden tener efectos similares¹⁰⁹. De esta forma, Benedetti trata abundantemente el dilema del escritor que se debate entre el elitismo que

¹⁰⁹En ese sentido resultan significativas las numerosas críticas del autor al «Boom latinoamericano», del que, sin negar su validez artística, subraya su desligamiento con la realidad latinoamericana y su aspecto mercantil al estar apuntalado por las grandes editoriales europeas.

conlleva no participar en el entramado de la difusión y el riesgo de comprometer su obra al distribuirlo por canales comerciales. Finalmente, Benedetti defenderá la legitimidad de estos canales sin optar por ello por hacer concesiones a nivel artístico:

Ahora bien, preocuparse por establecer nexos con el lector, de ningún modo implica hacerle concesiones ni sólo decirle lo que quiere escuchar, sino frecuentemente todo lo contrario. También cabe señalar que no siempre se accede al éxito por canales o medios estrictamente justos. El escritor transita casi siempre por una cuerda floja. En el mundo del consumismo es más bien improbable que un artista pueda alcanzar un gran público con absoluta prescindencia de las vías comerciales. (Benedetti, 1996b, 88)

En cuanto a la posibilidad de manipulación desde arriba mediante los medios de comunicación de masas, esta ha sido puesta en duda por varios investigadores que señalan que «los medios de comunicación de masas son más eficaces cuando actúan en una situación de virtual monopolio psicológico, o cuando el objetivo es canalizar, y no modificar, actitudes básicas, o cuando actúan en forma conjunta con los contactos frente a frente» (Lazarsfeld-Merton, 1974, 257).

Sin embargo, Mario Benedetti es sensible a la cuestión y muestra repetidamente su preocupación en torno a este tema en sus escritos. Pero, en el caso de la obra de Mario Benedetti hay que considerar la cuestión a la luz del contexto situacional de Uruguay en aquella época. Las voces que han venido alertando del peligro que suponen los *media* para la sociedad por su posible acción condicionante lo han hecho desde la perspectiva social de individuos pertenecientes a un sistema donde, al menos aparentemente, se había alcanzado un estado de bienestar y la lucha de clases estaba superada. Estos individuos temían que los *media* pasasen a ser el nuevo instrumento de control de la sociedad,

anulando posibles rebeldías y contribuyendo a la aceptación pasiva del sistema establecido. La realidad latinoamericana del momento es bien diferente. La diferencia de clases sociales resulta mucho más visible y, además, empieza a ejercerse un férreo control cultural consecuencia del imperialismo estadounidense y del giro totalitario que experimentan numerosos gobiernos. Como señala el propio Benedetti, «es evidente que buena parte de la cultura latinoamericana está signada por el dominador» (1978a, 50). Frente a esa «situación de virtual monopolio psicológico» a través de la manipulación y de la censura por parte de las instancias en el poder, el arte buscará, a menudo de forma clandestina, sus vías de contestación. Benedetti tiene confianza en la capacidad de respuesta del pueblo y en la imposibilidad de ejercer un control total sobre la cultura, y afirma que «aquella otra cultura en la que el pueblo es el protagonista, pasará susurrada de boca en boca, pasará arrugadita de bolsillo a bolsillo, pasará fraterna de mano a mano, pasará inagotable de oriental a oriental» (Benedetti, 1978a, 180).

Si esta visión puede parecer contradictoria con la difusión comercial de su obra o con el acercamiento a los *mass media* que realiza a través de formas como el cine o la canción, lo que, en realidad, supone es un punto de vista crítico con respecto a los medios, pero relativizado según las convicciones y la intencionalidad del emisor. Resulta comprensible que, si se teme la manipulación cultural que se pueda ejercer desde los medios, se aproveche la enorme difusión que estos garantizan para lanzar una propuesta alternativa y romper así ese acaparamiento que, ahora sí, podría derivar en una sociedad controlada por una voz monolítica. Limitarse a procedimientos clandestinos, tanto en los canales como en el estilo, contribuiría a la creación de compartimentos estancos donde el mensaje de la cultura alternativa sería difundido únicamente entre un público que ya

comparte ese mensaje¹¹⁰, de igual modo que la preocupación de Velázquez de Velasco por la falta de educación de las clases populares estaba condenado a extenderse únicamente entre la minoría letrada. De hecho, Benedetti no solo va a utilizar los *mass media* para mostrar aquello que las autoridades intentan mantener oculto, sino que, además, a menudo expondrá mediante su literatura esa manipulación ejercida desde el poder. Para ello, como ya hemos podido constatar, el escritor se sirve a menudo del propio lenguaje de los medios de comunicación, pero de tal modo que dejará traslucir que hay oculto tras el uso de ciertos términos, o incluso tras el silencio¹¹¹. Esta capacidad de Benedetti de usar el lenguaje y el estilo de sus adversarios para desvelar sus engaños y su manipulación es de hecho una de las características más revulsivas de la obra de Benedetti y que cobra especial fuerza al difundirse a través de los medios.

Así, si se considera factible que los medios puedan ser cómplices de una estrategia de control, también hay que considerar el reverso de que puedan canalizar la protesta y la contestación. Cuando Benedetti descubre realidades censuradas como la violencia, la pobreza y la corrupción política a través de los medios, busca provocar una reacción de rechazo que movilice a la población en contra. A menudo, estas realidades denunciadas por Benedetti formaban parte de una realidad oculta pero, de alguna forma, intuida. Así, los *media*, «la prensa, la radio y la televisión ponen al desnudo, ante el público, anomalías bastante conocidas, y por lo general, dichas revelaciones exigen, en alguna medida, una acción pública contra lo que se toleró en privado» (Lazarsfeld-Merton, 1974,

¹¹⁰De hecho ésta ha sido a menudo la trampa en la que ha caído la nueva canción (López Barrios, 1976, 30-31; Torrego Egido, 1999, 46-47).

¹¹¹Véase capítulo III, apartado 2.1.3.a.

241). De este modo, el uso de los medios para difundir un arte de protesta puede desencadenar una acción social organizada ya que «sirven con toda evidencia para reafirmar las normas sociales, por medio de la publicidad de todo lo que se desvíe de dichas normas» (Lazarsfeld-Merton, 1974, 243).

La posibilidad de que los medios de comunicación de masas puedan servir para ejercer un control camuflado sobre la población se deriva de otro de los aspectos que comúnmente se achaca a los *mass media* y es su condición alienante, producto de su carácter repetitivo y accesible, donde la carencia de esfuerzo resulta en una imposibilidad de auténtico desarrollo individual, tendiendo a desconectar al individuo con la realidad y generando frustración cuando éste quiere interactuar con aquella. Según Díez Borque (1972, 31):

Cabe decir que una persona está alienada cuando es distinta de cómo debiera ser, por haber sido alteradas las relaciones de ella con su medio, de tal modo que [...] no pueda participar en la organización y funcionamiento del todo social, teniendo una presencia meramente pasiva y de aceptación de los fines de esta sociedad. La sociedad se convierte así en el espacio de la manipulación de la gran muchedumbre solitaria en manos de unos pocos.

Esta pasividad se explica por una ausencia de verdadera comunicación entre autor y receptor. Así, en la cultura de masas el autor es demasiado consciente de las exigencias y expectativas del público, al que dirige un producto que de antemano está concebido para satisfacer aquellas necesidades. Esto se resuelve en una imposibilidad de realización real:

El lector se reconoce en la obra porque no hay en ella sensibilidad artística del autor, sino

conexión [...] con la sensibilidad vulgar del gusto del público. Estamos viendo que el Código del autor es impuro en cuanto que realiza, una calculada operación comercial al ser demasiado consciente de su *feedback*. La obra se convierte en objeto, mercancía de lo sensible, instrumento de alienación en cuanto que se altera la justa proporción de las relaciones *emisor-receptor*. (Díez Borque, 1972, 61)

En el caso de la canción popular, esto lleva a la aparición de productos de una casi inmediata difusión, aptos para ser consumidos sin esfuerzo y que quizás precisamente por su escasa contribución al desarrollo del individuo, se suceden rápidamente desapareciendo sin dejar huella. Además, en estas canciones, como señala Hayakawa (1957, 393-403) se reproduce a menudo el modelo IFD (*Idealization, Frustration, Demoralization*) del semántico Wendell Jhonson: al ser productos concebidos para satisfacer a la masa se da en ellas un grado de generalización idealizada que no se corresponde con la realidad del individuo, lo que genera frustración y un abatimiento que conduce a la inacción. Así, las canciones irradiadas normalmente desde los medios se constituyen en un instrumento de alienación, pues antes que funcionar como herramientas para comprender mejor el mundo y la existencia tienden a paralizar al sujeto, que no encuentra correspondencia entre el universo reproducido en las canciones y su propia realidad. El ciclo se reproduce continuamente mediante la escucha de nuevas canciones donde se repite siempre este mismo modelo.

El tema del aislamiento del individuo dentro de la sociedad no es ajeno a Benedetti. El pequeño burgués atrapado por la enajenación mecánica del trabajo es la figura principal de su obra *Poemas de la oficina* y en diferentes artículos el escritor se mostrará consciente de cómo un individuo alienado contribuye con su actitud pasiva al mantenimiento del

status quo:

Como sucedáneos del genocidio y la penetración culturales: la indiferencia por la cultura, el paulatino deterioro del gusto, la frivolidad como misión cumplida, la ñoñería como obra maestra. O sea cualquier medio que distancia al individuo, y también a las masas, del quehacer y el goce de la cultura, a sabiendas de que en esa separación va implícito un extrañamiento, y en definitiva un rechazo, con respecto a otras tomas de conciencia. Tras el colonialismo político, ésta es una forma de colonización interior, una solución provisional que ha hallado el sistema para conceder a los jóvenes un alarde externo de aparente y ruidosa independencia, en tanto que convierte al intelecto, a la vida interior en fin, en un sutil enclave colonial. (Benedetti, 1996b, 96)

Benedetti, coincidiendo en esto con algunas de las voces más contrarias a la cultura de masas¹¹², es consciente de que a menudo las fuentes de las que emana la cultura popular se ven sustituidas por los intereses del mercado dentro del entramado de la industria cultural. Por eso, a lo largo de su obra crítica rechazará de forma reiterada hacer concesiones en el terreno artístico de la obra literaria, pues esto equivaldría a seguirle el juego a aquellos poderes que el escritor quiere combatir mediante la misma:

No hay que olvidar que muchos de los llamados gustos populares no son otra cosa que el resultado de una masiva campaña alienante llevada a cabo, o por lo menos inspirada, por el imperialismo y sus órganos de penetración. Hacer populismo con respecto a esos gustos,

¹¹²Véase por ejemplo la semejanza con estas afirmaciones de McDonald: «El arte popular crece desde abajo, como producto autóctono, salido del pueblo para satisfacer sus propias exigencias, aun cuando muchas veces padezca la influencia de la Cultura Superior. La Masscult desciende desde lo alto. La fabrican técnicos puestos al servicio de hombres de negocios» (McDonald, 1974, 70).

aunque sea con signo contrario, es de alguna manera dar un aval a aquella penetración sutil. En una realidad revolucionaria, e incluso en la etapa de transformación que la precede, el pueblo debe ir rescatándose a sí mismo de esos gustos y tentaciones enajenantes, a fin de ir descubriendo y afirmando su gusto auténtico, legítimo. Y en esa tarea, el aporte del intelectual y el artista, efectuado desde el pueblo mismo, puede ser decisivo. (Benedetti, 1978a, 97)

Ante este panorama, los críticos apocalípticos predicarán un elevado apartamiento desde el cual poder observar la triste realidad cultural sin verse manchados por ésta. Su rechazo a la sociedad de masas les lleva incluso a rechazar las propuestas de aquellos artistas que denuncian los aspectos negativos de la misma, afirmando que cualquier intento de rebelión contra el sistema que emane de la industria cultural es inevitablemente fagocitado por ésta:

Lo que resiste solo puede sobrevivir enquistándose. Una vez que lo que resiste ha sido registrado en sus diferencias por parte de la industria cultural, forma parte ya de ella, tal como el reformador agrario se incorpora al capitalismo. La rebelión que rinde homenaje a la realidad se convierte en la marca de fábrica de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria. La esfera pública de la sociedad actual no deja pasar ninguna acusación perceptible en cuyo tono los de oído fino no adviertan ya la autoridad bajo cuyo signo el révolté se reconcilia con ellos. (Horkheimer-Adorno, 1974, 190)

Según este ángulo, el sistema funciona de tal forma que incluso aquellos que expresan su descontento con el mismo utilizando sus canales de transmisión, pasan a formar parte de él. En cualquier caso, como ya hemos señalado, este rechazo categórico

encierra una nostalgia hacia una cultura entendida como privilegio de clase y niega la posibilidad señalada por Eco de que alguien pueda usar el sistema para fines que lo trascienden (Eco, 2006, 67). La actitud de los críticos que abogan por una ruptura total con la cultura de masas no es sino una muestra de falta de adaptación al paradigma cultural actual y cae en paradojas de difícil solución ya que si toda creación pierde su validez cuando se difunde a través de los *mass media* eso mismo debería afectar a la postura de los apocalípticos, cuyo rechazo constituye uno de los tópicos culturales más difundidos por los medios.

A través de la industria cultural también es posible encontrar alternativas a la cultura de consumo. Hayakawa, en el mismo trabajo citado anteriormente contrapone esa canción comercial a las canciones provenientes del blues o del jazz. Según el crítico, estas canciones, al tener en cuenta la realidad de la que provienen y no reflejar un ideal imposible e inexistente, cumplen una función en el seno de la sociedad y dentro del grupo al que van dirigidas. A pesar de presentar a menudo realidades tristes o crueles, estas canciones son un instrumento para comprender la vida, por cuanto son lo contrario a la literatura de evasión. En ese sentido, Benedetti va a rechazar el ensimismamiento olímpico y tratará de hacer participar al pueblo de la experiencia artística, o en sus propias palabras «de aludir al público, y no eludirlo», introduciéndolo en la obra:

Para el escritor revolucionario la gran audacia debe ser mirar de frente a ese mismo pueblo, pero no para subestimarle y contarle y cantarle boberías, sino para aprender de él y también para enseñarle, pero todo ello en un dinámico intercambio, en un diálogo fértil, en una educación recíproca. (Benedetti, 1978a, 77)

De esta forma, Mario Benedetti, transitando por los mismos temores que la crítica

más negativa, llega a una respuesta totalmente contraria. Esta diferencia viene probablemente del punto de partida. Si para unos, la cultura es la cima a la que ha de llegar la civilización, para Mario Benedetti, la cultura es lo que posibilita llegar a la cima. Se trata de dos visiones enfrentadas desde la base pues, aunque puedan compartir algunas inquietudes, la primera parece preocupada únicamente por el lugar que ocupa la cultura en la sociedad, mientras que Benedetti nunca pierde de vista el conjunto de los problemas sociales, incluyendo el cultural. Para el escritor, la cultura es una herramienta más que ha de contribuir a la lucha por construir un mundo mejor. No es un objeto precioso que debe ser salvado, al contrario, es un instrumento de salvación. No es una cultura del Olimpo. Se trata de una cultura de la liberación:

Para la cultura, la revolución es siempre un tremendo desafío. Por un lado, la revolución conmina a la cultura a que abarque al pueblo todo. Y por otro, la cultura se obliga a sí misma (y lo bien que hace) a no hacer populismo, o sea a no limitarse a lograr una rutinaria satisfacción de las masas populares. (Benedetti, 1978a, 96)

La posición de Benedetti difiere así de la de los críticos contrarios a los medios de comunicación de masas que «no quieren convertirse en artífices y prefieren seguir siendo críticos» (Bell, 1974, 46). Esta actitud negativa, que el autor uruguayo achaca frecuentemente al intelectual europeo, resulta estéril para Benedetti, que, pese a los peligros que encierra el nuevo paradigma cultural, considera que «el pesimismo, es, en cierta manera, una actitud conservadora, autodefensiva, destinada a resguardar lo que ya se tiene; mientras que el optimismo es el gesto primario destinado a alcanzar aquello de que se carece» (Benedetti, 1996b, 110). Por eso, de igual forma que rechaza el populismo en el arte, rechaza encerrarse en un arte elitista ajeno a las clases populares:

Quienes, frente a cierta indefinida y congénita necesidad espiritual del lector promedio, se proponen satisfacerla con un producto que, ellos antes que nadie, saben que es espurio, apócrifo, o por lo menos de ínfima categoría, no sólo no evidencian el amor al pueblo que sostenidamente figura en sus consignas, sino que además demuestran un profundo menosprecio por las confusas pero legítimas apetencias populares. Claro que esta nota no debe ser interpretada como una defensa del gratuito hermetismo; también lo esotérico puede ser incurablemente frívolo. (Benedetti, 1968, 12)

En lugar de ello, Benedetti prefiere contemplar la posibilidad de que los medios puedan elevar el gusto de las masas, tal y como sostienen algunos de los críticos favorables a la cultura de masas:

En cualquier orden, la conquista del gran público es una razonable y legítima aspiración. Pero cuando semejante empresa es encarada mediante una consciente deformación de los objetivos en verdad culturales, pasa a convertirse sencillamente en una estafa y no arroja mucho mérito sobre el conquistador. Después de todo, la verdadera proeza es realizar la conquista con medios dignos, es decir, no bajando el arte hasta el nivel del público, sino elevando el público hasta el nivel del arte. (Benedetti, 1968, 13)

Esta preocupación por elevar el gusto del público, junto con la de crear una cultura al servicio de la sociedad y no a la inversa, pone de relieve uno de los rasgos más popularizantes de la obra de Benedetti, su orientación hacia el receptor (Mansour, 1979, 84-85). Frente a la cultura letrada, donde predominan la figura y las intenciones del autor, la cultura popular está orientada hacia el usuario. Este rasgo conlleva diferencias importantes entre una y otra cultura que a menudo no se tienen en cuenta a la hora de

juzgar la validez de la segunda.

Ya hemos señalado que este rechazo prescinde frecuentemente de valoraciones estéticas y artísticas y se limita a menudo a hacer un juicio moral o sociológico. Tal y como señala Bell:

En la extraña dialéctica de este debate, la sociología popular — el análisis de la cultura de masas— ha casi sustituido a la crítica literaria como árbitro de la calidad del gusto. La sociología popular establece categorías tales como *highbrow*, *middlebrow* y *lowbrow* o *masscult* y *midcult* —fundadas ya sea sobre la reacción del público o sobre la presunta intención de la obra cultural—, y juzga de acuerdo con esas categorías y no según explícitas normas de valoración literaria o estética. Se trata de una usurpación de funciones que no beneficia ni a la sociología ni a la crítica literaria. En términos críticos, una obra es buena o mala prescindiendo del público al que se dirige. (Bell, 1974, 44-45)

Aunque diferimos con Bell sobre la pertinencia de tener en cuenta al público implicado a la hora de juzgar la validez de un producto artístico, estamos de acuerdo con la importancia de hacer primar criterios estéticos a la hora de valorar un texto literario o cualquier otro tipo de creación artística. El problema es que las escasas apreciaciones que se hacen en ese sentido a la hora de estudiar la cultura de masas están hechas a partir de los principios estéticos del paradigma cultural circunscrito al universo del libro.

Si examinamos algunas de las propuestas de aproximación a la cultura de masas desde un punto de vista estético podemos señalar una serie de rasgos que son frecuentemente utilizados para desmerecer los productos culturales provenientes de estos canales de difusión. Así, por ejemplo, entre los rasgos formales aplicables al mal gusto, Díez Borque afirma que en ese tipo de literatura se puede apreciar «desprecio de la

exactitud geográfica e histórica, despreocupación por la unidad humana de los personajes, descuidos narrativos, descuidos psicológicos, predominio del funcionalismo narrativo sobre la verosimilitud» (Díez Borque, 1972, 26). Otro aspecto formal al que frecuentemente se hace alusión es al carácter formulaico y redundante de la cultura de masas. Así, por ejemplo, Adorno y Horkheimer señalan que mediante la aplicación de fórmulas la cultura de masas anula la posible tensión subyacente en toda obra de arte legítimo (Horkheimer-Adorno, 1974). Por su parte Díez Borque afirma que:

En la cultura de masas la originalidad propuesta por el mensaje cultural es mínima en cuanto que el receptor sólo está capacitado para recibir mensajes con un nivel máximo de redundancia. La necesidad de información —característica del arte superior— es falseada por la necesidad de redundancia, que tendrá como consecuencia el impedir una participación activa. (Díez Borque, 1972, 26)

El análisis realizado en el capítulo anterior rechaza la validez de los primeros rasgos señalados por Díez Borque a la hora de considerar el valor de la obra cantada de Mario Benedetti. Sin embargo, no es posible negar la existencia de un aspecto formulaico y repetitivo en las canciones del uruguayo, atributos que como acabamos de ver, los críticos suelen vincular al menoscabo de la calidad de la obra literaria. Sin embargo, la consideración negativa que se hace de estas cualidades constituye una prueba de que este tipo de crítica está condicionado por una perspectiva que no tiene en cuenta los diferentes tipos de cultura y que considera que el único modelo válido es el propuesto por la cultura letrada basada en el soporte formal del libro. Autores como Burke o Zumthor han constatado el uso de fórmulas y recurrencias en la cultura popular y en la canción, señalando cómo su uso permite al intérprete relajarse durante la actuación e ir

preparándose para la siguiente parte, o la importancia que adquieren estos recursos para la construcción de sentido y para fomentar la participación de los oyentes.

El hecho de que la redundancia se relacione inevitablemente con una cultura masificada frustránea no es sino una huella del paso de la cultura oral a la escrita con la condena a la primera que este cambio conlleva. En la comunicación oral, donde el receptor no tiene la posibilidad de volver al párrafo anterior para releer el texto —práctica bastante común en la lectura y que constituye otra forma de redundancia—, resulta normal el recurso a estos procedimientos para la mejor transmisión del mensaje y, por eso, se encuentra de manera frecuente en la poesía, donde perviven rasgos orales como la rima, los *couplings* y recurrencias fónicas, estructurales y conceptuales que contribuyen a la construcción de sentido.

En conclusión, podemos constatar cómo en el caso de Benedetti resulta evidente que al igual que muchos autores en su momento, el escritor se muestra preocupado por los efectos que pueda tener la difusión industrial de la cultura o el control ejercido sobre la misma. De forma similar a alguno de los críticos citados, afirma que la cultura ha de ser creadora y recreadora y debe suponer un esfuerzo para ser auténtica y no frustránea. Sin embargo, a diferencia de éstos, esta postura no le lleva a la desesperación y al aislamiento. El presupuesto artístico de Benedetti es el de una «cultura de la liberación» donde la creación artística no solo se rescate a sí misma del entramado de la comercialización, sino que contribuya a la mejora de la sociedad en su conjunto. Benedetti, sin hacer concesiones en el rigor artístico se propone, tal y como aventuraba Eco, servirse de los medios a su disposición para alcanzar un fin superior y, siendo consciente de los peligros existentes, acepta el riesgo que esto conlleva sin dejarse llevar por un pesimismo

estéril que se resuelva en mutismo a la hora de proponer alternativas. Su preocupación por los gustos de las masas no se traduce en un simple rechazo, como el de Velásquez y sus sucesores, ni en una aceptación sin escrúpulos de las reglas del juego. Su actitud se basa en un «todo para el pueblo, *desde el pueblo*». De esta manera, el escritor, frente a una cultura destinada a unos «pocos afortunados», aboga por una cultura que abarque a toda la comunidad.

Con tal propósito, revitaliza en su obra aspectos propios de la literatura oral y popular, y establece un modelo comunicativo distinto al que predomina en la literatura desde que el libro se identifica como vehículo de la cultura. Un modelo donde la figura central del autor se difumina y pierde importancia. Una literatura que abre las puertas de la participación al receptor, al oyente, para contribuir a su formación. En definitiva, las canciones de Mario Benedetti cumplen con uno de los aspectos que ya ha sido señalado con respecto al conjunto de su obra lírica: la «desolimpización» de la literatura. Rescatar de las alturas el fuego poético ha sido uno de los logros que le sido reconocido al autor uruguayo en numerosas ocasiones:

En términos generales, su poética se entiende como un intento, por otra parte muy propio de los poetas coloquiales, de desdramatizar nuestra visión sobre el hecho poético, de entender la poesía como elemento vital y cambiar la percepción de lo poético; y ello desde la humildad crítica de quien asume ser así «el aguafiestas» de la poesía o el monaguillo de lo que se ha llamado alta poesía, y quien, con verdadera humildad, ha declarado considerarse a sí mismo un «poeta menor». Un poeta menor, que acaso sea el hermano mayor — diríamos con Borges — de tantos poetas futuros. Pero lo realmente importante es que Mario Benedetti nos convencerá de que la poesía significa libertad, libertad también estética, y esperanza. (Alemany Bay, 2000, 54)

Tal empresa conlleva sus riesgos. La condena del olvido sobrevuela una obra que no ha sido concebida para arrancar la admiración de la crítica académica. Durante mucho tiempo Benedetti ha sido considerado narrador antes que poeta. Incluso hoy en día, cuando su obra lírica ha ganado importancia con respecto a la narrativa, algunos sectores de la misma se consideran obras menores producto de las circunstancias históricas. Tal es el caso de su amplia producción como letrista. De esta forma, el águila del Cáucaso abre sus alas para castigar a aquel que osa alumbrar a la humanidad con el fuego sagrado. No obstante, «si ce qu'on dit du voleur dans presque toutes les langues est vrai, à savoir que c'est l'occasion qui le fait, pourquoi ne pourrait-on dire autant du voleur de feu et de sa circonstance?» (Matvejevitch, 1971).

2. LA CRÍTICA MUSICAL DE MARIO BENEDETTI

A lo largo de este trabajo hemos acudido en numerosas ocasiones a la obra crítica de Mario Benedetti para ilustrar nuestros razonamientos y así evidenciar que los problemas aquí tratados han formado también parte de las inquietudes intelectuales del escritor uruguayo. Llegado el momento de cerrar este capítulo dedicado, por un lado, a la crítica de la canción en general y, por otro, a la canción benedettiana en particular, resulta oportuno hacerlo dedicando todavía unas breves páginas a las aproximaciones críticas que, desde su obra, Mario Benedetti ha realizado sobre la canción y los problemas que la atañen.

Mario Benedetti ha reflexionado frecuentemente sobre las particularidades de la

canción popular a lo largo de sus artículos críticos y escritos ensayísticos. En ese sentido, podemos destacar dentro de su obra el discurso «Canto libre y arte de emergencia» incluido en el libro *Letras de emergencia*, o el libro que escribió para la editorial Júcar en 1974 sobre el músico Daniel Viglietti y que en 2007 volvió a salir, ampliado, en Alfaguara con el título de *Daniel Viglietti, desalabrando*. A partir de estos y otros trabajos se puede apreciar el interés que, para Benedetti, suscita «ese núcleo de música y poesía, ese peculiar y complejo desarrollo que es la canción como género, como enlace, como intermediación» (Benedetti, 2010, 36).

Así, Benedetti se hace eco en numerosas ocasiones de muchas de las inquietudes expuestas en el apartado anterior de nuestro trabajo, y deja constancia, por ejemplo, del pernicioso influjo que la industria cultural puede ejercer sobre esta forma artística debido a la primacía que otorga a los intereses comerciales frente a los artísticos y culturales:

La gran maquinaria comercial sostiene, promueve, difunde y hace célebres a intérpretes cuyas canciones no cuestionan el sistema, sino que más bien lo adornan, lo idealizan, lo proponen como meta. No hay demasiada distancia entre las letras, las melodías y las imágenes con que son anunciados los artículos del mercado de consumo, y las que difunden las grandes vedettes del disco y del show televisivo. (Benedetti, 2010, 51)

Benedetti se muestra particularmente duro con las letras y el mensaje que emanan de este tipo de canción comercial y así, más adelante, describe, con la mordacidad que le caracteriza, la simplicidad y el vacío de esos textos fabricados por la industria para la canción comercial:

No exagero si digo que las letras de esas canciones tienen un vocabulario más monótono

y reducido que el empleado por Washoe, la joven chimpancé rigurosamente entrenada por los psicólogos R. A. y B. T. Gardner, de la Universidad de Nevada, y que ha logrado un lenguaje gestual de dimensión y expresión casi humanas. En 1970, cuando otro psicólogo, Roger S. Fouts, de la Universidad de Oklahoma, posibilitó el encuentro de sus dos chimpancés machos, Bruno y Boes, con la célebre Washoe, ésta formó, en su lenguaje gestual, dos frases que al parecer no estaban previstas en su aprendizaje: «Ven a acariciarme» y «Dame fruta». En el mundo de la canción mercantil, la primera cita podría quizá figurar sin demasiada violencia en el estribillo de un *hit*, pero la segunda en cambio es demasiado escueta, despojada y vital; ergo, no sirve. No es cuestión de ponerle música al hambre, venga de donde venga. (Benedetti, 2010, 51)

Como ya se pudo ver en el apartado anterior, este rechazo no es provocado por la utilización de los canales de difusión propios de la cultura de masas, que Benedetti considera en ocasiones necesarios en la sociedad actual para la divulgación de los productos artísticos y culturales, sino que tiene su causa en la desvirtuación que sufre la canción en el plano artístico cuando en lugar de primar los criterios estéticos y culturales, estos son puestos en segundo plano en función de criterios económicos. Esta actitud ha sido frecuentemente atacada por el escritor uruguayo, que de forma reiterada en su obra crítica ha señalado que el objetivo de la creación artística debe ser contribuir al desarrollo del individuo.

Tras esa crítica no existe únicamente una discordia entre la ideología de Mario Benedetti y los principios capitalistas de la sociedad de mercado. Benedetti, como también pudimos ver en el apartado anterior, se muestra preocupado por el efecto negativo

y neutralizador que el control ejercido sobre los medios puede tener en la conciencia de los individuos. Así, cuando en su obra crítica se refiere a la escasa calidad de muchas de las canciones del momento, lo hace no solo preocupado por el empobrecimiento artístico del género, sino que también está advirtiendo al lector contra el poder alienante de ciertas canciones irradiadas por la industria cultural, a sabiendas de que una población anestesiada culturalmente se muestra más manipulable por el poder e insensible frente a los problemas de la sociedad:

Una trama que vale la pena dilucidar es la que se relaciona con la lírica popular, más con las letras que con la música. Esa canción de hoy, habitual y pegadiza, con sus trovas y salmodias, con sus cantinelas y boleros, con sus tangos y sus coplas, con su samba y particularmente con su rock, puede desarrollar como motivo efusiones de amor, destellos de alegría, clamores de protesta, pero también puede simplemente difundir un estribillo monótono, estéril y pueril, que nada dice y sólo sirve para aletargar al oyente o para enloquecerlo con el estrépito de un ritmo ensordecedor. Se vapulea con razón a la televisión basura, pero nadie se ocupa de la canción basura, que paulatinamente va desgastando la veta sensible de los jóvenes. (Benedetti, 2004, 51)

Esa inquietud por el contenido de las letras de las canciones puede estar detrás de la aproximación inicial a este género, acercamiento que Benedetti llevó a cabo durante los años de apogeo del movimiento de la nueva canción. Como ya hemos señalado en varias ocasiones en este trabajo¹¹³, una de las características de este movimiento fue la

¹¹³Véase capítulo II, apartados 2.2. y 2.3.

confluencia de artistas de diversas esferas en aras de llevar a cabo un proyecto transformador de la sociedad de aquel periodo. Parte de la idiosincrasia del movimiento estribaba en la importancia que otorgaba a la calidad literaria de los textos lo que favoreció el trabajo conjunto de poetas y músicos. El propio Mario Benedetti hizo ya alusión en su momento a este tipo de colaboración, explicando así su motivación para participar en ese tipo de labor artística y justificando, de esta forma, su actividad como letrista:

Hay escritores que hoy se dedican a escribir letras de canciones. Los cantantes populares, aun los mejores, no siempre poseen el oficio poético imprescindible para que la letra de una canción funcione impecablemente como tal. El poeta (y a veces también el músico profesional) participan entonces en una labor de equipo, y la canción (que pasa a ser así el resultado del trabajo conjunto de poeta, compositor y cantante) sale al aire como un producto más acabado, más garantizado en su calidad. (Benedetti, 1978a, 99)

Con respecto a este fenómeno, el autor uruguayo se hace eco de la inexactitud que implica el término «cantautor¹¹⁴», destacando cómo es una de las características del movimiento la musicalización e interpretación de obras ajenas y resaltando las consecuencias positivas que este tipo de trasvase tiene para la divulgación de la obra poética de gran número de escritores:

Por otra parte, no son cantautores en la exacta dimensión que esta palabra tiene en otras tierras, ya que indistintamente interpretan canciones propias o ajenas. Si un tema que les

¹¹⁴Veáse capítulo II, apartado 2.1.

atrae, o preocupa, o inquieta, ha sido tratado por algún poeta o por otros cantantes con calidad y eficacia, no vacilan en incorporarlo a su repertorio. Uno de los positivos resultados de esa actitud abierta es que muchos poetas han tenido hoy acceso a capas mayores de público, es decir, han podido pegar un difícil salto: despertar interés más allá del consabido cogollito cultural, gracias al vehículo que significa la canción. (Benedetti, 2010, 66)

Esta difusión masiva trae consigo otro fenómeno, cuyas implicaciones resultan de gran interés para nuestro trabajo: nos referimos a la desaparición de la figura del autor. Quizás resultaría más acertado referirnos a un desplazamiento de la autoría, pues como suele suceder en el terreno de la canción popular, la canción suele ser asociada a un determinado intérprete, quedando en segundo plano la labor de compositores y letristas¹¹⁵. Lejos de sentirse ultrajado por esta falta de reconocimiento, Mario Benedetti reivindica con orgullo esta forma de anonimato:

Muchas de esas letras adquieren popularidad, y como pasa casi siempre con las canciones de éxito, el público las identifica a partir del cantante, y rara vez conoce los nombres del autor de la partitura o de la letra. Sin embargo, ¿qué satisfacción mayor para un poeta que escuchar cómo el pueblo canta sus canciones sin saber que son suyas? En este caso, el anonimato es, paradójicamente, un triunfo mayor, entre otras cosas porque incluye una lección de modestia (¿o acaso será el más profundo y más legítimo de los orgullos?), que

¹¹⁵A este respecto podemos citar alguna divertida anécdota sobre cómo alguna de las canciones de Benedetti han sido atribuida a otros escritores (MARRAS, 1990, 203-204) o sobre cómo los libros de Antonio Machado fueron retirados de las librerías uruguayas durante la dictadura «por ser el letrista de Serrat» (Benedetti, 1985, 31.).

dignifica y airea la vida y el arte de un escritor¹¹⁶. (Benedetti, 1978a, 99)

A partir de este fenómeno se pueden establecer varias consideraciones interesantes. En primer lugar, cabe señalar la originalidad que, como actitud literaria, muestra Benedetti mediante esta aceptación voluntaria de pasar, literariamente, de incógnito. Mediante la conversión en canción, la obra poética de Benedetti contribuye a borrar las fronteras establecidas entre el arte culto y el popular y consigue la pervivencia en el tiempo amparándose, no en el prestigio académico, sino a través de la permanencia en la memoria colectiva. Si uno de los rasgos que ha sido frecuentemente destacado de la poética benedettiana es su afán de desacralizar la poesía, resulta extremadamente sugestivo que, paradójicamente, el escritor consiga en el proceso inmortalizar su obra y que esta alcance ese estatus en base a la significación adquirida por sí misma cara al público y no por ir asociada a un nombre más o menos ilustre.

Por otro lado, esta valoración del alcance de la canción por sus propios méritos podría ser la causa de que Benedetti haya continuado siempre trabajando con diversos intérpretes y prestando sus letras a multitud de cantantes, pero, al mismo tiempo, haya optado por no inmiscuirse en la vida posterior de esas canciones, dejando su supervivencia en manos del público al cual iban dirigidas. Bajo esta óptica, las inexactitudes no corregidas que podíamos apreciar en *Canciones del más acá*, o el hecho

¹¹⁶ El escritor deja constancia en múltiples ocasiones de la satisfacción que le provoca el hecho de que sus canciones pasen a formar parte del sustrato popular perdiéndose la identidad de la autoría en el proceso (véase también BENEDETTI, 2010, 66.).

de que Benedetti no haya realizado otros trabajos de compilación de su obra cantada, pueden interpretarse como un reconocimiento tácito de que la canción es un género vivo y mutable que tiene sus propias vías de conservación y difusión y de que, por tanto, tratar de reinsertarla en el circuito de la cultura letrada —y somos conscientes de las objeciones que este razonamiento puede plantear para nuestro propio trabajo— significa ir en contra de la propia naturaleza de esta forma artística. Desde esta perspectiva, la postura de Benedetti hacia la canción como género sería de tal consideración, que no solo llevaría al escritor a ejercer como letrista en numerosas ocasiones, sino que además le induciría a sacrificar su papel cara a la posteridad para adecuarse mejor a las reglas de funcionamiento del género. Todo un ejemplo de modestia que, en el ámbito literario, resulta también una singular muestra de originalidad¹¹⁷.

La denuncia que hace Benedetti de la manipulación con fines comerciales o programáticos de la canción puede resultar incoherente teniendo en cuenta que el propio escritor inició su andadura en la creación musical dentro del movimiento de la canción protesta, como forma de concienciar a la población de la necesidad de llevar a cabo una

¹¹⁷A pesar de que la hipótesis resulte atractiva, no podemos suscribirla con total seguridad. Muchas de las afirmaciones que el escritor realiza sobre el valor del anonimato fueron realizadas con anterioridad a la aparición de *Canciones del más acá*. Además su participación física en recitales como los realizados con Nacha Guevara y Alberto Favero, centrados en su obra, pueden entenderse también como una forma de reivindicar la autoría de los textos. En ese sentido, es posible que la postura del escritor se halle a medio camino entre la búsqueda del reconocimiento literario y la aceptación del anonimato. Nótese sin embargo que este segundo argumento no contradice totalmente la hipótesis expuesta ya que la consecución de cierta popularidad a través de un espectáculo público significa basar la misma no en la obra propiamente dicha, sino en la *performance*, lo que supone una asunción de las formas de difusión inherentes a la canción.

transformación revolucionaria de las estructuras sociales. En ese sentido se le podría reprochar al escritor uruguayo el criticar precisamente lo que él intenta conseguir mediante sus canciones y, de hecho, Benedetti ha sido frecuentemente acusado de supeditar su obra a un programa ideológico en detrimento de la calidad de la misma.

El propio escritor hace alusión en 1973 al contexto en el que ha compuesto gran parte de su obra cantada en un artículo titulado «El testimonio y sus límites», recogido en *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, declarando: «En estos tres últimos años sólo he escrito poemas de emergencia, letras de canciones, y fundamentalmente textos políticos. Por supuesto, no es la situación ideal» (Benedetti, 1978a, 22-23). En la misma línea, el escritor había afirmado en 1972:

El hecho de que hoy todos estemos haciendo un arte de emergencia: canciones o afiches, fábulas o panfletos, no significa que consideremos que estas sean las formas más depuradas o más profundas. Simplemente aportamos nuestras herramientas, aportamos lo que creemos puede servir, puede contribuir en alguna medida a que el impulso revolucionario se haga —como canta Daniel— «pueblo de voces, aire desatado». (Benedetti, 1978b, 23-24)

Estas palabras parecen avalar a quien quisiera argumentar que la canción benedettiana sufre del mismo lastre que la canción comercial a la que el escritor condena, ya que se trata de una forma artística legitimada solo por las circunstancias y al servicio de un programa revolucionario. En el mismo texto el escritor añade, más adelante, que probablemente en otra coyuntura los artistas que en ese momento focalizaban su producción en un arte comprometido estarían realizando otro tipo de trabajos:

Nuestro arte circunstancial, nuestra poesía o nuestro teatro de emergencia, nuestras canciones o nuestros dibujos de rebeldía, son de algún modo el precio que hoy pagamos para que mañana nosotros mismos, o quienes nos sigan, podamos quizá sentarnos tranquilos y plenos a escribir las novelas mayores (esas que algunos latinoamericanos pueden escribir hoy desde París o Barcelona), a componer las trascendentales cantatas o a pintar los grandes frescos, todo ello, por supuesto, de acuerdo a la capacidad, el talento o la intención de cada uno. Pero cuando hacemos este arte urgente, acaso transitorio, provisional, no se piense que somos sectarios o esquemáticos, capaces de negar o descartar la significación y el disfrute de aquel otro arte mayor. Somos sencillamente militantes, y como militantes tenemos nuestras prioridades: como militantes tratamos de decir nuestras convicciones con honestidad, con calidad y con modestia. (Benedetti, 1978b, 24)

De este modo, Benedetti parece estar reconociendo la menor significación artística de la canción frente a otras formas, aceptando, no obstante, el detrimento de la calidad de su obra literaria a causa de las exigencias del contexto histórico-social. Sin embargo, al mismo tiempo señala que la labor ejercida es una propuesta creativa rigurosa y de calidad. Por eso, los reparos expresados por el escritor uruguayo no deben ser entendidos como un menosprecio hacia las canciones y otras manifestaciones creativas afines. El lamento manifestado por Benedetti no está originado por la modalidad que debe adoptar su actividad creadora en esa situación, sino por los condicionantes que este trance impone a la propia creación literaria. Libres de estas imposiciones, los artistas podrían tener mayor libertad de elección en las temáticas abordadas, o someter su creación a ritmos más madurados, pero expresándose, si tal es su deseo, con aquellas mismas formas.

La defensa de la calidad y de la honestidad promulgada por Benedetti es lo que permite diferenciar aquella canción comercial criticada por el escritor y su propia obra como letrista. Si la primera es capaz de supeditar los criterios artísticos a la rentabilidad económica, el cancionero benedettiano no pierde nunca de vista su primera función como expresión de tipo cultural. En ese sentido, en el prólogo a *Letras de emergencia* —y recordemos que se trata del libro que incluye un mayor número de textos creados o adaptados para ser cantados— el escritor señala:

Simplemente creo que este libro es literatura, pero de emergencia: es decir, directamente motivada por la coyuntura, y también claramente destinada a desempeñar una función social o política, pero no como **panfleto** sino como **literatura**. [...] Su primera vigencia debe ser por tanto la literaria. Y si cualquiera de estos textos no alcanza a cumplir con ella, no pasará a ser automáticamente un buen panfleto, sino más bien un producto literario malogrado. (Benedetti, 1978b, 9)

Mientras que la intencionalidad programadora de la canción de consumo sería un objetivo subliminal y soterrado, la intencionalidad, a menudo política y social, de la canción benedettiana es desempeñada de forma honesta y coherente, ya que para el escritor «la literatura de intención política obliga a una honda sinceridad; cualquier transgresión a esa regla de oro quedará inmediatamente en evidencia. [...] Le está permitido ser violenta, insultante, mordaz, demoleadora, pero nunca insincera» (Benedetti, 1978b, 9). De esta forma, el hecho de que la canción benedettiana esté a menudo puesta al servicio de ideales políticos, no constituye, como abundantes críticos han pretendido subrayar con respecto a la totalidad de su obra, un menoscabo a la calidad artística de su

mensaje, por estar este condicionado por circunstancias externas. El hecho de que para esos críticos esas circunstancias sean externas, no significa que Benedetti las sienta como tales. Para el escritor uruguayo, la influencia que la realidad, en todas sus facetas, ejerce en la conciencia del escritor es la fuerza que nutre la creación literaria¹¹⁸:

Quien se obligue externamente a escribir una obra literario-política, sin que su necesidad sea vital, entrañable, caerá en productos híbridos, tediosos, maniqueístas, que poco o nada beneficiarán el mensaje político que intentan transmitir, por la sencilla razón de que no cumplirán la condición previa de existir como arte. Quizá el único camino para llegar a una obra artística de dimensión política, sea precisamente el inverso: es decir, que la injusticia social, la enajenación, el atraso de los pueblos subdesarrollados, provoquen tal conmoción en el artista, que éste sienta el impulso interior de incorporar esos temas a su quehacer artístico. (Benedetti, 1978a, 128)

Por eso, que la canción sea el vehículo de una ideología no es óbice para que esta alcance una meta literaria. Como toda forma artística, las canciones presentan una dualidad de forma y contenido, y a través de ellas se reproduce una determinada manera de concebir el mundo y la existencia:

En algún sentido, la canción es como un iceberg: se ve un trozo, que es el que está sobre la superficie, pero no siempre se ve todo lo que está debajo de la canción y que, sin embargo, en una concepción más profunda, también forma parte de ella. Esa parte oculta suele ser el

¹¹⁸Para profundizar sobre la cuestión del compromiso como circunstancia exterior o inherente a la creación literaria véase MATVEJEVITCH, 1971.

contenido ideológico. (Benedetti, 2010, 84)

Sin embargo, el compromiso que asume la canción protesta no recaba por fuerza en una merma de su calidad artística, pues este nace dentro del propio individuo, y se ve respaldado en los demás aspectos de su vida profesional y personal (Torrego Egido, 1999, 38). Por su parte, en la canción-mercancía las carencias o contradicciones ideológicas pueden entrar en discordancia con la supuesta profundidad de los temas y sentimientos que aborda, anulando, de este modo, sus posibilidades artísticas.

La coherencia personal y creativa no constituye una garantía de calidad, pero si resulta, dentro de la corriente del canto libre, una condición ineludible para legitimar la figura del artista y de la causa que defiende. En un contexto de represión «si detrás de las canciones hay además una actitud decidida y coherente, ya entonces el mero hecho artístico se vuelve peligroso, poco menos que subversivo» (Benedetti, 2010, 54).

La importancia de la imagen que trasmite el intérprete es tal porque dentro del grupo social este cumple una función casi mítica en calidad de portavoz, categoría que se sustenta en la credibilidad que ostenta su persona tanto a nivel artístico como humano. Este aspecto resulta muy importante, ya que es el factor que le otorga su poder de convocatoria y que impulsa el desarrollo de un sentimiento identificativo de tipo comunitario:

Cuando se asiste en alguna plaza de barrio a un encuentro de muchachas y muchachos, de amas de casa y jubilados, de estudiantes y obreros, de militantes y simples vecinos, alrededor de una canción que agrade, que se burla, que informa, que festeja, que anuncia y que denuncia, que combate y que convoca, somos conscientes de que algo efectivamente

cambió en las leyes de nuestra convivencia. Y esto es así porque tampoco la canción es un fenómeno aislado y aislante. No es el texto o la música neutralizadora, a veces histérica y a veces somnífica, que la radio, el disco y la televisión difunden constantemente, como un medio adicional de desinformación o de anestesia. No, aquí tanto el que canta como el que escucha traen consigo un compromiso, una actitud, y la canción adquiere el sentido y la significación que el contorno le agrega. [...] Yo les decía a los compañeros que muchas veces, en las canciones, el autor ponía las líneas y la realidad las entrelíneas. (Benedetti, 1978b, 18-19)

De esta forma, Benedetti es consciente de la importancia, ya señalada en este trabajo¹¹⁹, que el contexto de emisión adquiere para las formas artísticas destinadas a ser representadas en un espacio público. En ese escenario, la significación del texto no depende solo del contenido de las letras, sino del mero hecho de cantarlo en un espacio compartido. En ese espacio la canción canaliza el sentir de la comunidad y reafirma su identidad y su conexión con el mundo. Por ello, frente a esa canción prefabricada, sin contorno social, Benedetti reivindica la labor de los cantautores, más allá incluso del final de los tiempos de dictadura. El compromiso que antes expresaban en lo político se canaliza más tarde a través de otras temáticas¹²⁰, porque no se trata de un compromiso

¹¹⁹Véase capítulo III, apartado 2.2.2.

¹²⁰ Véase por ejemplo el artículo titulado «La comarca y el juglar» incluido en *El desexilio y otras conjeturas*, donde Benedetti se interroga sobre el motivo por el que los medios que antes negaban la difusión a los cantautores por el contenido político de sus canciones, pasaron luego a sostener que lo mejor de su producción era la contestataria, desmereciendo sus aportaciones posteriores. Frente a ese punto de vista el uruguayo defiende la valía de las propuestas

con una determinada causa política, sino de un compromiso con la realidad de la que esta deriva. Un compromiso en definitiva, con el arte y con la vida.

CONCLUSIONES

En la introducción de nuestro trabajo señalábamos que esta investigación partía del escaso estudio que hasta ahora había recibido la obra cantada de Mario Benedetti por parte del mundo académico. Tras haber expuesto en estas páginas las principales características de los trabajos más representativos del autor uruguayo dentro de este campo podemos establecer las siguientes conclusiones:

Mario Benedetti inicia su labor como letrista en un contexto histórico-social marcado, por un lado, por la represión y el autoritarismo creciente en Uruguay y gran parte de Latinoamérica, y por otro, por el nacimiento y proliferación de numerosos movimientos de contestación que a lo largo de todo el globo van a cuestionar la legitimidad del sistema establecido, proponiendo alternativas normalmente inspiradas en una ideología de izquierdas con un marcado carácter utópico. El aspecto más destacado de la propia obra del escritor en esta etapa va a ser el de la urgencia, urgencia que responde a la necesidad interior de Mario Benedetti de dar respuesta mediante el arte a los interrogantes y problemas que plantea la realidad circundante.

En este contexto resulta natural la alianza entre el escritor uruguayo y numerosos

artísticas de los cantautores tras la dictadura, ejemplificando con el tratamiento del tema amoroso, la valía de sus composiciones frente a la monotonía de las propuestas de la canción al uso.

músicos y cantantes vinculados en mayor o menor grado con el movimiento de la canción protesta o nueva canción. Esta tendencia musical, que surge al amparo de las distintas corrientes de pensamiento alternativo difundidas en este periodo, se caracteriza, además de por su voluntad transformadora, por su lucha contra la enajenación social del individuo, proponiendo desde la música una mirada a la realidad empírica que pretende ubicar nuevamente al ser humano en el mundo y aspira a la formación de una identidad comunitaria. Con este fin y desde una concepción artística e ideológica que destaca por su apertura, la canción protesta establecerá frecuentes alianzas con otras ramas de la cultura, especialmente con sectores vinculados a la poesía escrita. El resultado será un tipo de creación artística que va en una doble dirección, aspirando, por un lado, a la dignificación artística de las formas cantadas populares y persiguiendo, por otro, la difusión de la cultura poética en amplios sectores de la población, rescatando así a la poesía de los circuitos más minoritarios.

Este afán inscribe plenamente el movimiento de la nueva canción en las coordenadas artísticas del siglo XX, un siglo caracterizado por la irrupción en la industria cultural de los medios de comunicación de masas y por la tendencia a la disolución de las fronteras entre las diversas formas artísticas. Al mismo tiempo, si en ese sentido el movimiento puede ser considerado una corriente de vanguardia, hemos podido constatar la importante influencia que sobre esta forma artística ejerce la tradición. De esta forma, en el movimiento de la canción protesta se revitalizan los rasgos más destacados que desde sus orígenes caracterizan a las formas cantadas.

En primer lugar, tenemos que destacar el peso que ejerce sobre la canción su origen vinculado a prácticas de tipo ritual y mágico. Como hemos podido comprobar, esta

primera finalidad pragmática contribuye a configurar algunos de los aspectos, como el recurso a las repeticiones estructurales o la presencia del estribillo, que hoy son considerados consustanciales al género y que responden, en su origen, a la necesidad de transmitir el mensaje de forma clara y sin interferencias. También el aspecto ceremonial, mediante el cual la comunidad se reúne en torno a una figura central que tiene en sus labios el poder de la palabra mágica, se puede relacionar con el espíritu que imperaba en los recitales de la canción protesta donde, por unos instantes, reinaba la ilusión de que con una canción se podía transformar el mundo. De este modo, el valor que debemos otorgar al origen mágico de las canciones no se deriva de su capacidad real de metamorfosear la realidad, sino que proviene de las energías que hace nacer en el individuo y que contribuyen a que este pueda hacer frente a esa realidad. Poco ha cambiado, en ese sentido, la función que la canción pudiese desempeñar en las sociedades primitivas y en las actuales:

Above all it is an art and does what art always does for those who practise it with passion and devotion. It enables them to absorb experience with their whole natures and thereby to fulfill a want which is fully satisfied neither by action nor by thought. In the end, like all true art, it enhances the desire and strengthens the capacity to live. It has, after all, a justifiable claim to be called a form of enchantment, since through its words men, who might otherwise give in to the malice of circumstances, find their old powers revived or new powers stirring in them, and through these life itself is sustained and renewed and fulfilled (Bowra, 1962, p. 286).

Cabe también recalcar la importante función que, como medio de información de las clases populares, ha desempeñado siempre la canción. Si en épocas pasadas podemos

señalar la función divulgadora de los juglares, en el periodo estudiado, como hemos podido desarrollar en este trabajo, la canción constituye una forma de contrainformación y de concienciación en un contexto caracterizado por un monopolio autoritario de los canales oficiales de comunicación. Esta labor, que tiene a menudo un fuerte cariz apremiante, explica la proliferación de las formas cantadas durante la segunda mitad del siglo XX, cuando, frente a la censura y el control de los medios, y la gravedad de los acontecimientos que tenían lugar en gran parte del mundo, el canto libre ofrecía una rápida capacidad de respuesta y una difusión difícilmente controlable.

Este carácter urgente nos lleva a tomar en consideración el elemento popular presente en este tipo de canciones. La vinculación de las formas cantadas con las formas de entretenimiento tradicionales de las clases bajas tiene varias consecuencias que hemos podido confirmar durante nuestra investigación. En primer lugar, la separación que se produce durante la Era Moderna entre la tradición cultural letrada y la popular provoca que la segunda se vea menos afectada por las innovaciones que tienen lugar en otras artes, permaneciendo durante mucho más tiempo bajo el influjo del paradigma cultural anterior a la aparición y difusión de la imprenta. Este factor contribuye, como hemos podido apreciar, de un modo sustancial a la configuración de las características formales del género. Llegados al siglo XX, esta filiación popular va a suscitar un inusitado interés entre intelectuales y miembros de la burguesía culta que van a ser conscientes de la potencialidad de esta forma artística para difundir un mensaje contestatario entre amplios sectores de la sociedad. De este modo, lo popular es entendido como lo opuesto al poder, a las élites culturales y políticas, lo que en las formas musicales se traduce, en un primer momento, en una reivindicación de los ritmos folclóricos autóctonos como forma de

oposición a la penetración extranjera y como matriz formadora de identidad comunitaria.

De esta forma, una de las conclusiones más destacables de nuestro trabajo es que la canción, como intermediación entre música y poesía, establece a través de las manifestaciones desarrolladas dentro del movimiento de la nueva canción, un diálogo intertextual entre diferentes formas artísticas, pero también entre diferentes paradigmas culturales, reunificando, en cierto modo, dos tradiciones que durante siglos habían permanecido separadas.

El estudio del cancionero benedettiano, además de habernos permitido confirmar las afirmaciones expuestas más arriba, contribuye a iluminar una parte de la producción lírica del autor frecuentemente dejada de lado y considerada menor. Estas composiciones, estudiadas desde la perspectiva de su pertenencia a la forma artística de la canción —y no como mera vía de difusión de un corpus de poesía escrita— y puestas en relación con los principios de la canción protesta, dan muestra de una calidad literaria que, por un lado es coherente con los principios estéticos que Mario Benedetti desarrolla en toda su producción escrita, y, por otro lado, manifiesta unos valores propios que encuentran su vehículo idóneo a través del canto.

De este modo, el análisis de las canciones compuestas por Mario Benedetti nos sitúa frente a una producción integral que aborda las principales preocupaciones del escritor y que más allá de infundadas acusaciones de superficialidad, refleja, desde múltiples ángulos, las diferentes facetas de la existencia humana. El tratamiento que Benedetti lleva a cabo de las diferentes temáticas abordadas en sus canciones coincide en muchos aspectos con el promulgado desde la nueva canción, lo que, por un lado, evidencia las similitudes entre los principios estéticos e ideológicos del escritor con este movimiento y,

por otro, trasluce la influencia que este último ha podido tener en algunos de los rasgos considerados más originales de la poética benedettiana, como son la búsqueda de una identidad comunitaria o su voluntad utópica.

Los procedimientos formales propios de la poesía conversacional de Benedetti se ajustan a la perfección con las exigencias de la canción como forma artística al tiempo que el escritor uruguayo muestra un singular talento de adaptación para adecuar sus versos al canto. La difusión oral y musicalizada de estas letras pone, además, en juego elementos formales que completan o modifican la significación de los textos. De este modo, la conversión en canción se convierte en una interpretación guiada que a menudo aporta nuevas significaciones a las composiciones. Por otra parte, el uso ocasional del verso libre o de formas estróficas y tópicos de la literatura clásica, adaptados de forma singularmente acertada, constituye, junto a otros elementos, una prueba más de la capacidad de la canción para difuminar los límites entre las distintas tradiciones culturales.

El único volumen que Benedetti dedica a la compilación de su obra cantada, *Canciones del más acá*, adolece de varias omisiones e imprecisiones. A través de nuestro trabajo hemos podido completar gran parte de estas carencias incluyendo en el cancionero benedettino composiciones que, de otro modo, podrían haber caído en el olvido. El hecho de que Mario Benedetti no haya corregido y ampliado el corpus de las composiciones que integran este volumen en posteriores ediciones, o no haya dedicado otras antologías a la recopilación de su obra cantada posterior, refleja, por un lado, el carácter unitario de esta primera y única obra dedicada a tal efecto, obra que se corresponde con el periodo en el que la colaboración del escritor con diversos músicos puede ser enmarcada dentro del movimiento de la nueva canción. Por otro lado, deja

entrever, en cierto modo, el respeto de Mario Benedetti a los canales de transmisión y difusión propios de la canción. Composiciones como «Te quiero», «Por qué cantamos», «Vamos juntos», o «El sur también existe» se han incorporado, por mera vía de su aceptación popular, a la memoria colectiva, difuminándose en muchos casos la autoría de la letra de la canción. El autor, lejos de mostrar desencanto ante esta ausencia de reconocimiento ha mostrado en numerosas ocasiones el orgullo que esta forma de transmisión anónima le provoca. Esta renuncia a la posteridad constituye, en sí misma, todo un rasgo de originalidad poética.

Mario Benedetti continuará prestando sus textos a numerosos intérpretes tras el ocaso de la canción protesta. A partir del estudio de estas otras composiciones se puede apreciar cómo el escritor uruguayo mantiene una misma línea temática al tiempo que se produce un giro en el tratamiento de los temas, que son abordados desde una perspectiva más personal y menos comunitaria. Este viraje se corresponde tanto con el cariz más pesimista que insufla la obra de Benedetti desde finales de los años ochenta como con la trayectoria que emprenderá una gran parte de los integrantes del movimiento de la nueva canción. En este contexto, la labor artística de estos músicos pasará a centrarse en el desarrollo de una carrera individual, dejando de lado, o en segundo plano, la pertenencia a una causa común.

A pesar del sabor agridulce con que se cierra el momento de esplendor de la nueva canción, Mario Benedetti no cesará —ni siquiera tras la muerte— de prestar su pluma a diferentes músicos a lo largo de los años. Asimismo el escritor defenderá siempre las propuestas artísticas provenientes del canto libre, refutando desde sus escritos que su vigencia se ciñese solo a los tiempos de represión y señalando que, frente a la canción

embrutecedora, los cantautores plantean desde sus canciones nuevas formas de compromiso con el arte y con la vida en la sociedad actual. En ese sentido, tanto la canción política como la amorosa, cumplen una misma función, es decir, ser un sostén para la vida y, así, el testimonio de Benedetti —que conecta con las afirmaciones realizadas por Bowra recogidas más arriba— sobre la función de la canción en el periodo de represión, sigue siendo válido hoy, como también lo era hace miles de años:

Sus canciones eran ventanas abiertas, algunas veces hacia el pasado aleccionante, y otras, a un futuro que queríamos ganar. Pero siempre que esas ventanas-canciones se abrían era como si circulara por el sórdido callejón en que la represión quería embretarnos una corriente sana, un aire puro, algo que en cierta manera nos oxigenaba y nos ayudaba a cumplir con dignidad y con valor esa dura tarea que era vivir, simplemente vivir. (Benedetti, 1985, 34.)

La función que la canción puede desempeñar como forma artística para ayudar al individuo a comprender mejor la realidad en la que vive o para soportar sus episodios más duros, es uno de los argumentos por los que desde hace tiempo reclamamos que esta disciplina sea estudiada como forma artística. Frente a los críticos que, desde una paradigma cultural elitista rechazan los posibles méritos de esta modalidad creativa, el análisis de la obra cantada de Mario Benedetti es un ejemplo de cómo es posible realizar una canción que funcione como tal y al mismo tiempo cumpla sobradamente con las más altas exigencias de rigor artístico, siempre y cuando se la juzgue según sus propios estándares y no supeditando su valía a las normas establecidas para la cultura letrada.

La escasez de trabajos sobre la obra cantada de Benedetti o sobre la canción como

forma literaria solo puede explicarse a través de una concepción de la literatura que menoscaba, basándose en prejuicios de tipo academicista, el valor de las creaciones artísticas populares o difundidas a través de los medios de comunicación de masas. A través de este trabajo hemos brindado nuestra pequeña aportación para corregir esta postura, mostrando cómo una aproximación literaria a la canción benedettiana podía arrojar luz sobre su significación en sí misma y dentro del conjunto de su obra. Se trata, tan solo, de un pequeño paso. Todavía queda una gran parte de la obra cantada de Benedetti por estudiar y sistematizar de igual forma que, seguramente, aún se puedan hacer valiosas aportaciones sobre el material expuesto en este trabajo. Deseamos, pues, que esta y otras experiencias similares contribuyan a evidenciar la necesidad de que el estudio de la Literatura abra sus puertas al trabajo de las particularidades formales y artísticas, que, como forma de arte vehiculada a través de la palabra, encierra la canción.

BIBLIOGRAFÍA

- Abascal, M. D. (2004). La teoría de la oralidad. Málaga: Campus de Teatinos/
Universidad de Málaga.
- Albuquerque L. y Atencio, K. (2007). Stratégies du discours anti-autoritaire dans les
chansons de Benedetti: un discours de l'autre côté du miroir. En Ponce, N. (Ed.), *Le
Discours autoritaire en Amérique Latine de 1970 à nos jours* (pp.121-136). Rennes:
Presses Universitaire de Rennes.
- Aleman Bay, C. (1998). Sobre las artes poéticas de Mario Benedetti: evolucion y
conclusiones. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti:
inventario cómplice* (pp.247-256). Alicante: Universidad de Alicante.
- (2000). *Mario Benedetti*. Madrid: Eneida.
- Alonso, D. y Blecua J. M. (1964). *Antología de la Poesía Española: lírica de tipo
tradicional*. Madrid: Gredos.
- Alpera, L. (1998). La poesía coloquial en Mario Benedetti y en Vincent Andrés Estellés.
En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario
cómplice* (pp. 311-318). Alicante: Universidad de Alicante.
- Aristóteles (2011). *Poética. Magna Moralia*. Madrid: Gredos.
- Ayestarán, L. (1972). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- Barrera, T. (1998). El sur también existe: Mario Benedetti poeta. En Alemany, C., Mataix,
R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp.269-276).
Alicante: Universidad de Alicante.
- Bell, D. (1974). Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales.
En Bell, D. et al, *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 11-29). Caracas:

Monte Ávila Editores.

Benedetti, M. (1968). *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa.

----- (1971). La actual literatura de Uruguay. En *Panorama de la actual literatura latinoamericana* (pp. 157-186). Madrid: Fundamentos.

----- (1978a). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México: Nueva Imagen.

----- (1978b). *Letras de emergencia*. México: Nueva Imagen.

----- (1984). *Mario Benedetti: Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (1985). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País.

----- (1989). *Canciones del más acá*. Madrid: Visor.

----- (1991). *La realidad y la palabra*. Barcelona: Destino.

----- (1993). *Inventario: Poesía 1950-1985*. Madrid: Visor.

----- (1994). *Inventario Dos: Poesía 1986- 1991*. Madrid: Visor.

----- (1996a). *El amor, las mujeres y la vida*. Madrid: Alfaguara.

----- (1996b). *El ejercicio del criterio: Obra crítica 1950-1994*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1999). *Poesía, alma del mundo*. Madrid: Visor.

----- (2000). *Canciones del más acá*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

----- (2003a). *Inventario tres: Poesía 1995- 2002*. Madrid: Visor.

----- (2003b). Prólogo. En Rivière M., *Serrat: a los 60 años* (pp. 13-14).

Madrid: Algaba Ediciones.

----- (2004). *Memoria y esperanza: un mensaje a los jóvenes*. Barcelona: Destino.

- (2009). *Pedro y el capitán*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2010). Daniel Viglietti, desalambrando. Madrid: Alfaguara.
- Blacking, J. (2001). Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk. En Harrington, D. L. y Bielby, D. D. (Eds.), *Popular culture: production and consumption* (pp. 19-23). Malden: Blackwell.
- (2006). *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1955). Prólogo. En *Poesía gauchesca* (vol. I) (pp. VII-XXII). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bowra, C. M. (1962). *Primitive Song*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Burke, P. (1994). *Popular culture in early modern Europe*, Aldershot: Ashgate.
- Caballero Bonald, J. M. (1984). Prólogo. En Benedetti, M., *Mario Benedetti: Antología Poética* (pp.7-15). Madrid: Alianza.
- Campanella, H. (1992). Mario Benedetti: A ras de sueño. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*), 132, 25-32.
- (2009). *Mario Benedetti: un mito discretísimo: biografía*. Madrid: Alfaguara.
- Cantalapiedra, R. (1970). *Psicoanálisis de la canción de hoy*. Madrid: PPC.
- Cantaloube-Ferrieu, L. (1981). *Chanson et poésie des années 30 aux années 60 : Trenet, Brassens, Ferré... ou les «enfants naturels» du Surréalisme*. París: A.G. Nizet.
- Capagorry, J., Rodríguez Barilari, E. y Martins, C. (1980). *Aquí se canta: Canto Popular 1977-1980*. Montevideo: Arca.
- Carpentier, A. (1976). *Visión de América*. Buenos Aires: Lotus Mare.
- Casas, A. (1994). Pragmática y poesía. En Villanueva, D. (Ed.), *Avances en Teoría de la*

Literatura: (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas) (pp. 229-308). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Casasús, M. (2010, 3 de junio). No pierdo la esperanza de cantar por primera vez en Chile.

El Clarín de Chile. (Recuperado de http://www.elclarin.cl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=20366, consultado el 29 de septiembre de 2015).

Castilla del Pino, C. (1983). El psicoanálisis y el universo literario. En Aullón de Haro, P. (Coord.), *Introducción a la crítica literaria actual* (pp. 251-345). Madrid: Playor.

Cervera Salinas, V. (1991). Benedetti y la catarsis contemporánea. En Polo García, V. (Ed.), *Mario Benedetti. El escritor y su tiempo* (pp.35-40). Murcia: Universidad de Murcia.

Chicharro, A. (1989). *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*. Granada: Universidad de Granada.

Chirinois, S. (2008). Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición cultural. *Revista Estudios Culturales*, 1, 137-154.

Cirlot, J. E. (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Clouzet, J. (1975). *La nouvelle chanson chilienne*. París: Seghers.

----- (1987). *Boris Vian*. Madrid: Jucar.

----- (1989). *Jacques Brel*. Madrid: Jucar.

Combarieu, J. (1972). *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musical son influence et sa fonction dans les sociétés*. Ginebra: Minkoff Reprints.

Da Cunha-Giabbai, G. (1992). Despistes y franquezas: otro Benedetti, ¿o es el mismo?.

- Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*), 132, 71-73.
- Davis, R. G. (1990). La música de la poesía. En Hernández Guerrero, J. A. (Ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura* (pp.119-132). Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura.
- De Castro, J. (2010). Presentació. En De castro, J. (Ed.), «*Ens calen cançons d'ara*»: *retrospectiva sobre la Nova Canço a 50 anys vista* (pp.15-24). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Díez Borque, J. M. (1972). *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak.
- Eco, U. (2006). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Feito, A. (1983). Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro. En Claudin, V (Ed.), *Pueblo que canta* (pp. 9-14). Madrid: Asociación para la Música Popular/ Grupo Cultural Zero.
- Fernández Retamar, R. (1971). Antipoesía y poesía conversacional en América Latina. En *Panorama de la actual literatura latinoamericana* (pp. 331-347). Madrid: Fundamentos.
- Figueredo, M. (2005). *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX. Uruguay 1960-1985*. Montevideo: Linardi y Risso / Wilfrid Laurier University.
- Fleury, J. J. (1978). *La nueva canción en España: antología crítica y temática*. Barcelona: Hogar del libro.
- Fornet, A. (1992). Mario Benedetti o la admirable historia de una terquedad infinita. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la*

realidad), 132, 36-37.

Frenk, M. (1997). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Gámez, C. (1997). *Serrat: un camino compartido*. Valencia: La Máscara.

Gans, H. J. (1999). *Popular Culture and High Culture*. New York: Basic Books.

García Barrientos, J. L. (1996). *El Lenguaje literario. 1. La comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.

García Gil, L. (2010a). *Serrat: cantares y huellas*. Lleida: Milenio.

----- (2010b). Serrat. Gènesi d'un mite popular. En De castro, J. (Ed.), «*Enscalen cançons d'ara*»: retrospectiva sobre la Nova Canço a 50 anys vista (pp. 103-120). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

García Robles, H. (1969). *El cantar opinando*. Montevideo: Alfa.

Gil Rovira, M. (1998). Mario Benedetti: recepción, lectores y público. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 147-154). Alicante: Universidad de Alicante.

Gómez, A. (1983). ¿Es posible hoy el folklore? En Claudin, V (Ed.), *Pueblo que canta* (pp. 23-32). Madrid: Asociación para la Música Popular/ Grupo Cultural Zero.

González Lucini, F. (1983). Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra. En Claudin, V (Ed.), *Pueblo que canta* (pp. 43-54). Madrid: Asociación para la Música Popular/ Grupo Cultural Zero.

----- (1989a). *Veinte años de canción en España (1963-1983). 1. De la esperanza/ apéndices*. Madrid: Ediciones de la Torre.

----- (1989b). *Veinte años de canción en España (1963-1983). 2. Libertad*,

identidad y amor. Madrid: Ediciones de la Torre.

----- (1989c). *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 3. *Los problemas sociales y la solidaridad*. Madrid: Ediciones de la Torre.

----- (1989d). *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 4. *De un tiempo, de un país*. Madrid: Ediciones de la Torre.

----- (2006a). *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España (vol. I)*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales/ Fundación Autor.

----- (2006b). *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España (vol. II)*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales / Fundación autor.

----- (2006c). *...Y la palabra se hizo música. El canto emigrado de América Latina (vol. III)*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales / Fundación autor.

González Martínez, J. M. (1990). El fenómeno musical en la teoría de la literatura. En Hernández Guerrero, J. A. (Ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura* (pp.149-154). Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura.

Gramsci, A. (1972). *Cultura y literatura*. Barcelona: Península.

Grande, F. (1998). Mario por Mario. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 155-160). Alicante: Universidad de Alicante.

Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte (Vol. I)*. Madrid: Guadarrama.

Hayakawa, S. I. (1957). Popular Songs vs. The Facts of Life. En Rosenberg B. y White D. M. (Eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (pp. 393-403). Glencoe, Illinois: The Free Press.

Herrera, B. (2002). Literatura política en Hispanoamérica. De las guerras culturales al

compromiso ida y vuelta. En Aguila, Y. y Tausin Castellanos, I. (Eds.), *Les écritures de l'engagement en Amérique latine* (pp. 7-36). Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.

Hirschi, S. (2008). *Chanson: l'art de fixer l'air du temps*. París: Les Belles Lettres: Presses Universitaires de Valenciennes.

Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1974). La industria cultural. En Bell, D., MacDonald, D., Shils, E., Adorno, T. W., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P. y Merton, R. K., *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 177-230). Caracas: Monte Ávila Editores.

Ibáñez Quintana, J. (2004) *La obra poética de Mario Benedetti (1948-1985)*. Burgos: Universidad de Burgos/ Servicio de Publicaciones, 2004.

Iglesias Santos, M. (1994). La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas. En Villanueva, D. (Ed.), *Avances en Teoría de la Literatura: (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* (pp. 35-116). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

----- (1994). El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas. En Villanueva, D. (Ed.) *Avances en Teoría de la Literatura: (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* (pp. 309-356). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Jakobson, R. (1973). *Questions de poétique*. París: Seuil.

----- y Waugh, L. (1987). *La forma sonora de la lengua*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jauss, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.

- Lago, S. (1992). Mario Benedetti: la pregunta elucidante. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*), 132, 44-51.
- (1996). *Mario Benedetti: cincuenta años de creación*. Montevideo: Universidad de la República.
- Lazarsfeld, P. y Merton, R. K. (1974). Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizadora. En Bell, D., MacDonald, D., Shils, E., Adorno, T. W., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P. y Merton, R. K., *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 231-260). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Lechner, J. (1968). *El compromiso en la literatura española del siglo XX (Parte primera: De la Generación de 1898 a 1939)*. Leiden: Universitaire Pers Leiden.
- López Barrios, F. (1976). *La nueva canción en castellano*. Madrid: Jucar.
- Lowenthal, L. (1957). Historical Perspectives of Popular Cultures. En Rosenberg B. y White D. M. (Eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (pp. 46-58). Glencoe, Illinois: The Free Press.
- Luna Alonso, A. (1998). La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens. En *VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española)* (vol. 1) (pp. 205-212). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Mansour, M. (1979). *Tuya, mía, de otros: la poesía coloquial de Mario Benedetti*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1998). Rescatar las palabras perdidas. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 139-146). Alicante: Universidad de Alicante.

- Marras, S. (1990). *América latina : marca registrada*. Barcelona: Editorial Andrés Bello.
- Martins, C. A. (1986). *Música popular uruguaya: 1973-1982. un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (1990). *Música popular como comunicación alternativa: Uruguay 1973-1982*. Diálogos de la comunicación, 27, s.n.
- Masello, L. (2002). El sujeto escindido o Cuerpo y Logos en *Pedro y el Capitán*. En Lago, S. (Ed.), *El cuerpo como espacio político: literatura uruguaya insurrecta* (pp 138-155). Montevideo: Universidad de la República.
- Mataix, R. (1998). Contra las soledades de Babel. La vocación comunicante en la obra de Mario Benedetti. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 257-268). Alicante: Universidad de Alicante.
- Matvejevitch, P. (1971). *La poésie de circonstance: étude des formes de l'engagement poétique*. París: A. G. Nizet.
- Mc Luhan, M. (1957). Sight, Sound, and the Fury. En Rosenberg B. y White D. M. (Eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (pp. 489-496). Glencoe, Illinois: The Free Press.
- McDonald, D. (1974). Masscult y Midcult. En Bell, D., MacDonald, D., Shils, E., Adorno, T. W., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P. y Merton, R. K., *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 59-140). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Menéndez Pidal, R. (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Miró, R. (2010). La Nova Canço i la literatura. En De castro, J. (Ed.), «*Ens calen cançons d'ara*»: retrospectiva sobre la Nova Canço a 50 anys vista (pp.81-102). Lleida:

Edicions de la Universitat de Lleida.

- Mitidieri, M. C. (1998). Los versos se hacen canciones: Benedetti y Serrat. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp.227-234). Alicante: Universidad de Alicante.
- Molina, R. (1971). *Función social de la poesía*. Madrid: Guadarrama.
- Morello-Frosch, M. (1992). El diálogo de la violencia en Pedro y el capitán de Mario Bendetti. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*),132, 79-82.
- Moutin, P. y Schweitzer, M. (1994). *Les crimes contre l'humanité. Du silence à la parole*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Nogueira Dobarro, A. (1992). Mario Benedetti. Literatura e Historia. El arte como proceso, proyecto y compromiso intelectual de liberación social. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*), 132, 2-24.
- Otero, B. de (1987). *Verso y prosa*. Madrid: Cátedra.
- Paoletti, M. (1996). *El aguafiestas Benedetti: la biografía*. Madrid: Alfaguara.
- (1998). Mario Benedetti y la lagartija erótica. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 161-172). Alicante: Universidad de Alicante.
- Pardo, J. R. (1981). *El canto popular: folk y nueva canción*. Barcelona: Salvat.
- Parra, N. (1969). *Obra gruesa*. Santiago del Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, O. (2004). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.
- Pedrosa Gutiérrez, A. (1998). La contracultura en la poesía de Mario Benedetti. En

- Alemaný, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 341-348). Alicante: Universidad de Alicante.
- Pérez Flores, H. (2012). La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970). *Humania del Sur*, 13, 139-154.
- Peris Llorca, J. (1998). «Troperos y gauchos nos recorren». La tradición según Mario Benedetti. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 65-75). Alicante: Universidad de Alicante.
- Pi de la Serra, F. (2010). Els problemes de text en la Nova Canço. En De castro, J. (Ed.), *«Ens calen cançons d'ara»: retrospectiva sobre la Nova Canço a 50 anys vista* (pp. 7-14). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Picún, O. (2009-2010). La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 33-44.
- Polo García, V. (1992). Mario Benedetti, un poema, un libro, un encuentro. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*), 132, 65-70.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *El lenguaje literario*. Madrid : Catedra.
- (2007). *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo.
- Pring-Mill, R. (1986). Cantas/canto/cantemos: Las canciones de lucha y esperanza como signo de reunión e identidad. En Yurkievich, S. (Coord.), *Identidad cultural de iberoamérica en su literatura* (pp. 131-154). Madrid: Alhambra.
- Ramos, F. (1998). La luz de Benedetti. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.),

- Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 201-210). Alicante: Universidad de Alicante.
- Riquer, M. de (1992). *Los trovadores: historia literaria y textos (vol.I)*. Barcelona: Ariel.
- Rubio, F. (1992). La palabra compartida de Mario Benedetti. Impresiones. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*), 132, 74-75.
- Ruffinelli, J. (1998). Mario Benedetti y mi generación. En Alemany, C., Mataix, R. y Rovira, J. C. (Eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 25-36). Alicante: Universidad de Alicante.
- Ruiz Rodríguez, R. (2012). La Nueva Canción: su origen, evolución e impacto en la sociedad. *Revista Conrado*, 35, 62-66.
- Salicrú-Maltas, M. (2010). D'«El Pele» a Raimon. El crit, la força i la lluita d'una veu i una guitarra. En De castro, J. (Ed.), «*Ens calen cançons d'ara*»: retrospectiva sobre la Nova Canço a 50 anys vista (pp. 53-80). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Saramago, J. (1998). Nota. En Libertad, T., *La vida ese paréntesis* [CD]. México/ España: Mulata Records/ Editorial Alfaguara.
- Sau, V. (1972). *Historia antropológica de la canción*. Barcelona: Ediciones Picazo.
- Seppilli, A. (1962). *Poesia e Magia*. Turín: Einaudi.
- Sgalambro, M. (1997). *Teoria della canzone*. Milán: Bompiani.
- Shils, E. (1974). La sociedad de masas y su cultura. En Bell, D., MacDonald, D., Shils, E., Adorno, T. W., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P. y Merton, R. K., *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 141-176). Caracas: Monte Ávila Editores.

- Stilman, E. (1962). *Antología crítica de la canción protesta*. Buenos Aires: Corregidor.
- Tanner, L. E. (1994). *Intimate violence: reading rape and torture in the twentieth-century fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Torrego Egido, L. (1999). *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Torres Blanco, R. (2005). Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, 223-246.
- Vázquez Montalban, M. (1992). Benedetti o el romanticismo ante el tercer milenio. *Anthropos* (Monográfico *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*), 132, 61-62.
- (2000). *Cancionero general del franquismo*. Barcelona: Crítica.
- (2003). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Debolsillo.
- (2010). *Joan Manuel Serrat*. Barcelona: Nortedur.
- (2014). *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Nortedur.
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y pasado. Revista de Historia*, 23, 139-153.
- Velázquez de Velasco, J. L. (1989). *Orígenes de la poesía castellana*. Oviedo: Pentalfa.
- Vian, B. (1966). *Textes et chansons*. París: Julliard.
- Viñar, M. y M. (1989). *Exil et torture*. París: Denoël.
- Zamora Pérez, E. C. (2000). *Juglares del Siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Zumthor, P. (1979). Pour une poétique de la voix. *Poétique: revue de theorie et d'analyse*

littéraires, 40, 514-524.

----- (1983). *Introduction à la poésie orale*. París: Éditions du Seuil.

Discografía

Baglietto, J. C. y Vitale, L. (2001). *Qué más hacer en esta tierra incendiada sino cantar* [CD]. Argentina: Ciclo 3.

Benedetti, M. y Favero, A. (2002). *Benedetti Favero, en vivo* [CD]. Argentina: Acqua Records

----- y Viglietti, D. (2010). *A dos voces* [CD]. España: Alfaguara.

Bravo, S. (1975). *Canto la poesía de mis compañeros* [LP]. Venezuela: Polydor.

Guevara, N. (1972). *Nacha canta Benedetti* [LP], Argentina: Music Hall.

----- (1977). *Amor de ciudad grande* [LP], España: Hispavox.

Guevara, N. (1996). *En vivo* [CD], España: Hispavox.

Ibañez, P. (1976). *Paco Ibáñez en el Olympia* [LP]. España: Polydor.

Jara, V. (1978). *Canto libre* [LP]. España: Movieplay.

Libertad, T (1998). *La vida ese paréntesis* [CD]. México/ España: Mulata Records/
Editorial Alfaguara.

Loquillo (1998). *Con elegancia* [CD]. España: Picap.

Serrat, J. M. (1985). *El sur también existe* [LP]. España: Ariola.

----- (1992). *Utopía* [LP]. España: Ariola.

----- (1994). *Nadie es perfecto* [CD]. España: Ariola.

Páginas web recomendadas:

<http://www.fundacionmariobenedetti.org/fundacion/>

<http://www.cancioncontodos.com/>

<http://www.cancioneros.com/>

<http://fernandolucini.blogspot.com.es/>

<http://www.albertofavero.com.ar/>

<http://www.geocities.ws/lanachaguevara/index-2.html>

<http://www.jmserrat.es/>

<http://www.joanbaez.com/>

<http://www.discogs.com/>

ANEXO

LISTADO DE MUSICALIZACIONES DE LA OBRA DE MARIO BENEDETTI REGISTRADAS EN LA ASOCIACIÓN GENERAL DE AUTORES DEL URUGUAY (AGADU)
(adaptado a partir de la información proporcionada por la Fundación Mario Benedetti)

Título del texto, poema o canción	Compositor
A vivir	López Garzón, Antonio; Zulueta Cuadrado, Amado Lázaro
Alguien	Gómez Valverde, Santiago Antonio
Alguien	Domínguez Bermúdez, Emiliano
Alguien limpia	Favero, Alberto Valentín
Almohadas	Navarro Stein, Samantha Déborah
Amor de tarde	Favero, Alberto Valentín
Amor de tarde	Hernández Rovira, Enric
Ángelus	Favero, Alberto Valentín
Antes del sueño	Favero, Alberto Valentín
Aquí lejos	Favero, Alberto Valentín
Aquí no hay cielo	Favero, Alberto Valentín
Arco iris	Navarro Stein, Samantha Déborah
Arco iris	Polo Martín, Javier
Argentino que naces	Favero, Alberto Valentín
Ausencia	Trochón Ghislieri, Luis Camilo Alejandro

Título del texto, poema o canción	Compositor
Ausencia de dios	Navarro Stein, Samantha Déborah
Botella al mar	Serrat Teresa, Joan Manuel
Botella al mar	Andreu Beneit, Daniel
Botella al mar	Navarro Stein, Samantha Déborah
Brindis II	Domínguez Bermúdez, Emiliano; Jimenez Medina, Jesús
Calles	Perera Báez, Homero Raul
Canciones de la oficina	Favero, Alberto Valentín
Cava memorias	Corona Rodríguez, Beatriz del Carmen
Chau número tres	Polo Martín, Javier
Cielito de los muchachos	Viglietti, Daniel Alberto
Cielito del 26	Favero, Alberto Valentín
Cielo del 69	De Moraes Rosa, Héctor Numa
Corazón coraza	Darnauchans Miralles, Eduardo
Corazón coraza	Polo Martín, Javier
Corazón coraza	Brenes Alfaro, Alberto; Badalato Munuera, Luis; Medina Gámez, Juan José; Arroyo Martín, Daniel
Corazón coraza	Marín Pérez, Sergio
Corazón coraza	Petit, Ángel Jorge

Título del texto, poema o canción	Compositor
Corazón coraza	Corona Rodríguez, Beatriz del Carmen
Cotidiana uno	Simkin, Carlos Alberto
Credo	Polo Martín, Javier
Cuando te jubiles	Favero, Alberto Valentín
Cumpleaños feliz	Favero, Alberto Valentín
Currículum	Serrat Teresa, Joan Manuel
De árbol a árbol	Serrat Teresa, Joan Manuel
¿De qué se ríe?	Favero, Alberto Valentín
De tiempos y océanos	Ross, Marilina
Defensa de la alegría	Simkin, Carlos Alberto
Defensa de la alegría	Navarro Stein, Samantha Déborah
Defensa de la alegría	Monxolí Cerveró, Elies
Defensa de la alegría	Serrat Teresa, Joan Manuel
Desde el alma	Favero, Alberto Valentín
Después	Favero, Alberto Valentín
Diez haiku	Campos Mico, Celso Oscar
Distancia	Simkin, Carlos Alberto
¿Dónde está mi país?	Elorriera Larrusea, Enaut

Título del texto, poema o canción	Compositor
El hígado de dios	Favero, Alberto Valentín
El nuevo	Favero, Alberto Valentín
El sur también existe	Serrat Teresa, Joan Manuel
El triunfo de los muchachos	Favero, Alberto Valentín
Ella que pasa	Reinoso Ortíz, José Enrique
Embarazoso panegírico de la muerte	Favero, Alberto Valentín
Es tan poco	Bravo, Soledad
Esa batalla	Simkin, Carlos Alberto
Eso no	Perera Báez, Homero Raul
Esta es mi casa	Favero, Alberto Valentín
Esta paz	González, Javier Fernando
Estado de excepción	Simkin, Carlos Alberto
Estados de ánimo	Canoura Sande, Laura
Estados de ánimo	Corona Rodríguez, Beatriz del Carmen
Estados de ánimo	Polo Martín, Javier
Estados de ánimo	Rallis, Nicolás Sebastián
Fin de fiesta	Favero, Alberto Valentín

Título del texto, poema o canción	Compositor
Gracias por el fuego	Favero, Alberto Valentín
Grillo constante	De Moraes Rosa, Héctor Numa
Grillo constante	Taddei Lista, Rossana
Guardería	Favero, Alberto Valentín
Guerras	Domínguez Bermúdez, Emiliano
Habanera	Serrat Teresa, Joan Manuel
Hagamos un trato	Serrat Teresa, Joan Manuel
Hagamos un trato	Favero, Alberto Valentín
Hasta mañana	Favero, Alberto Valentín
Hasta mañana	Corona Rodríguez, Beatriz del Carmen
Historia de vampiros	Serrat Teresa, Joan Manuel
Hombre preso que mira a su hijo	Milanés Arias, Pablo
Hombre preso que mira a su hijo	Favero, Alberto Valentín
Incitación	Polo Martín, Javier
Índice	Taddei Lista, Rossana
La casa y el ladrillo	Taddei Lista, Rossana
La culpa es de uno	Andrés Jimenez, Carmen

Título del texto, poema o canción	Compositor
La secretaria ideal	Favero, Alberto Valentín
La secretaria ideal	López Jerez, Alberto
La vuelta de Mambrú	Favero, Alberto Valentín
Las palabras	Favero, Alberto Valentín
Las palabras	Domínguez Bermúdez, Emiliano
Lento pero viene	Favero, Alberto Valentín
Lingüistas	Favero, Alberto Valentín
Los cinco	Drexler Prada, Daniel Gustavo
Los formales y el frío	Serrat Teresa, Joan Manuel
Los lugares comunes	Taddei Lista, Rossana
Maravilla	Alonso, Javier
Maravilla	Serrat Teresa, Joan Manuel
Me sirve y no me sirve	Favero, Alberto Valentín
Me sirve y no me sirve	Álvarez Calero, Alberto Jesús
Me sirve y no me sirve	Kuropatwa Pérez, Diego Martín
Miserias	Domínguez Bermúdez, Emiliano
Mujer de Lot	Favero, Alberto Valentín
No me gaste las palabras	Favero, Alberto Valentín

Título del texto, poema o canción	Compositor
No te salves	Favero, Alberto Valentín
No te salves	Cardozo Amaya, Juan Carlos
No te salves	Madueño Vizurraga, Jorge Enrique
No te salves	Polo Martín, Javier
No te salves	Rojo Perel, Luis Javier; Llave Aguillo, Roberto
Oda a la pacificación	Márquez Ibarguren, Mikel
Ojalá que no	Favero, Alberto Valentín
Ojos secos	Molla Morales, Ismael
Orientalito	Favero, Alberto Valentín
Otro cielo	Polo Martín, Javier
Ovillos	Taddei Lista, Rossana
Papel mojado	Merino Aponte, Víctor Teófilo
Pasatiempo	Drexler Prada, Daniel Gustavo
Patria es humanidad	Martín Cobos, Manuel
Patria es humanidad	Favero, Alberto Valentín
Piedritas en la ventana	Halty Calzabara, Gonzalo
Piedritas en la ventana	Navarro Stein, Samantha Déborah
Pobre señor	Favero, Alberto Valentín

Título del texto, poema o canción	Compositor
Poema frustrado	Favero, Alberto Valentín
Poema onomástico	Favero, Alberto Valentín
Poemas del hoyporhoy	Favero, Alberto Valentín
Por qué cantamos	Polo Martín, Javier
Por qué cantamos	Baldeolivas López, Emiliano
Por qué cantamos	Sánchez Zamora, Diego José
Por qué cantamos	Medina Canalejo, Luis Manuel
Por qué cantamos	Favero, Alberto Valentín
Posibles	Placeres Guedes, Carlos Manuel
Pregón	Trípodi, José Orlando
Quejío	Lorente Matesans, Armando
Rastros	Simkin, Carlos Alberto
Rostro de vos	Favero, Alberto Valentín
Rostro de vos	Mateu Navarro, Antonia Pilar
Saberte aquí	Corona Rodríguez, Beatriz del Carmen
Señales	Nasser Cabrera, Jorge Alfredo
Seré curioso	Favero, Alberto Valentín
Si dios fuera mujer	Isella, Julio César

Título del texto, poema o canción	Compositor
Síndrome	Navarro Stein, Samantha Déborah
Socorro y nadie	Navarro Stein, Samantha Déborah
Sonata para dios y flauta	Perera Báez, Homero Raul
Sonata para dios y flauta	Polo Martín, Javier
Soneto de rigor	Navarro Stein, Samantha Déborah
Soneto Kitsch a una mengana	Kuropatwa Pérez, Diego Martín
Soneto Kitsch a una mengana	Favero, Alberto Valentín
Suburbia	Simkin, Carlos Alberto
Táctica y estrategia	Corona Rodríguez, Beatriz del Carmen
Táctica y estrategia	Polo Martín, Javier
Táctica y estrategia	Saavedra Borelli, Inés Isabel
Táctica y estrategia	Cabo Regueira, Jordi
Táctica y estrategia	Escribano González, Lorena
Tango para un fin de fiesta	Favero, Alberto Valentín
Te quiero	García Díaz, Ana María
Te quiero	Favero, Alberto Valentín
Tenés tal mañana, tal arte	Favero, Alberto Valentín
Testamento de miércoles	Serrat Teresa, Joan Manuel

Título del texto, poema o canción	Compositor
Tierra luna	Vian, Boris Paul; Favero, Alberto Valentín
Todavía	Álvarez Calero, Alberto Jesús
Todavía	Misol Roche, Santiago Carlos
Todavía	Polo Martín, Javier
Todavía	García Real, Rubens; Páez Leal, Carmen
Todavía	Veloso Torres, André
Todavía	Alonso, Javier
Todavía	Favero, Alberto Valentín
Todavía	Martínez Núñez, Eduardo Nicolás
Todo lo contrario	Favero, Alberto Valentín
Traigo el mar en un dedal	Polo Martín, Javier
Transgresiones	Sopena Genzor, Gabriel
Tu quebranto	Favero, Alberto Valentín
Tu quebranto	Corona Rodríguez, Beatriz del Carmen
Últimas golondrinas	Coates Álvarez, Erik Von James
Un padrenuestro latinoamericano	Favero, Alberto Valentín
Una mujer desnuda y en lo oscuro	Serrat Teresa, Joan Manuel

Título del texto, poema o canción	Compositor
Ustedes y nosotros	Favero, Alberto Valentín
Ustedes y nosotros	Rodríguez Mugarra, Norberto Aldrobandi
Ustedes y nosotros	Polo Martín, Javier
Utopías	Polo Martín, Javier
Utopías	Rallis, Nicolás Sebastián
Utopías	Favero, Alberto Valentín
Vamos juntos	Pages Madrigal, María Jesús
Vamos juntos	Favero, Alberto Valentín
Vas a parir felicidad	Serrat Teresa, Joan Manuel
Versos para cantar	Favero, Alberto Valentín
Viceversa	Claro Arévalo, John Jairo
Viceversa	Polo Martín, Javier
Vida cotidiana	De Moraes Rosa, Héctor Numa
Vidalita por las dudas	Favero, Alberto Valentín
Vos lo dijiste	Favero, Alberto Valentín
Vuelo 202	Favero, Alberto Valentín
Vuelvo	Favero, Alberto Valentín