

Oralidad y difusión poética en la Nueva Canción Latinoamericana

José Antequera
Maestría en Literatura Iberoamericana
joseantequera7@hotmail.com

Resumen

El presente estudio está orientado a determinar el papel de la Nueva Canción Latinoamericana, a través de una pequeña selección de sus máximos exponentes continentales, en la creación de una noción ampliada de Literatura, utilizando para ello, enfoques críticos metodológicos propuestos por los Estudios Culturales y la Crítica Cultural Latinoamericana. Tal ampliación de la noción de Literatura pasa por entender las novedosas relaciones que dentro de la N. C. L. van a establecer: el texto poético de la canción junto con la revalorización de la oralidad como proceso proyectado por los medios de la cultura de masas. La Nueva Canción Latinoamericana es un movimiento de la canción popular (nacido, formalmente, en los años sesenta) que reconstruye, reelabora y actualiza los valores poéticos y musicales de la tradición folclórica latinoamericana. Este movimiento de la canción popular latinoamericana, en tanto forma alternativa de difusión poética, aparece en el escenario latinoamericano como un movimiento artístico emergente en el que se relacionan distintos niveles de la cultura continental, en función de crear, además de una propuesta estético-literaria, un horizonte comunicacional que integre los valores de la cultura oral y la cultura escrita.

Palabras Claves: Nueva Canción Latinoamericana, oralidad, concepto ampliado de literatura.

Abstract

The purpose of this article is to determine the role of the New Latin American Song, by means of a small selection of its major artists in the continent, in the creation of a broad notion of Literature. To this end, we will adopt critical and methodological approaches developed by the disciplines of Cultural Studies and Latin American Cultural Criticism. This amplification of the notion of Literature encompasses the new relationships that are generated in the New Latin American Song: the poetic text of the song together with a vindication of orality as a process propelled by the popular culture media. The New Latin American Song is a popular movement (inaugurated formally in the sixties) which reconstructs, recomposes and renews the poetic and musical values of Latin American folklore tradition.

This movement, ie, the popular Latin American song, as an alternative form of poetic dissemination, appears on the Latin American scene as an emerging artistic movement which brings together different levels of continental culture so as to create both an aesthetic-literary theory and a bridge of communication which will integrate the values of oral and written culture.

Key words: New Latin American Song, a broad concept of Literature.

La oralidad, los procesos culturales que despliega en sus operaciones, más allá de las implicaciones lingüísticas que la caracterizan, comporta un ensanchamiento notable de los circuitos de comunicación de las formas en que se expresa lo literario. Si se busca entender la literatura como un complejo sistema que interrelaciona distintos niveles, estratificaciones y vertientes que se comunican a través de circuitos la mayoría de las veces subterráneos, esta definición ampliada de literatura con *espesor* vendrá sustentada con la inevitable presencia de la oralidad.

Esta presencia desarticula, las más de las veces, el esquema de interpretación que mecánicamente unía la literatura a la escritura, y que además ponía a valorar en un juego de dicotomías y dualismos insalvables, un innecesario y superficial antagonismo entre las nociones oralidad/escritura —disposición, ésta, típica de algunas visiones conservadoras de la crítica literaria—, para, desde esa presencia, proyectar una interacción edificante entre estos términos *aparentemente* antagónicos, que promueva una mayor comprensión de las prácticas significativas literarias dentro de la cultura continental.

La superación de tal esquema se genera dadas las presiones de un entorno de producción literaria que busca estrategias de difusión que combinen distintas fuentes de comunicación de esa literariedad trashumante de estos tiempos. Negar esto, es cerrar los ojos frente a una realidad que parece abismarse en un vertiginoso tránsito hacia los orígenes siempre presentes de la expresión verbal comunicada: la oralidad. Para el estudioso de la literatura, Carlos Pacheco (2002), la crítica al recalitrante binarismo de los esquemas de pensamiento que ponían a enfrentar olímpicamente la escritura a la oralidad y viceversa, pasa por comprender que

Las transformaciones tecnológicas y socioculturales tan aceleradas de los últimos años nos obligan a poner en tela de juicio entre otros el modelo binario de oralidad vs. escritura, que es por supuesto un constructo conceptual. Tal como hemos intentado demostrar, este modelo, que sin duda fue útil durante un tiempo, parece haber sido desbordado por la realidad. Desde la nueva perspectiva permitida por todas estas

transformaciones, la oralidad no puede ser vista sólo como un vestigio del pasado que merecería ser rescatado de alguna manera, sino como parte -de modos cada vez más complejos- de nuestro presente y como propuesta para el futuro. Como promesa, en interacción creciente y cambiante con la letra escrita, con diversas combinaciones de imagen y sonido, así como con todos los demás recursos. Esto posibilita además el abandono del maniqueísmo que ha rondado siempre a los estudios de la oralidad: ni las restricciones del prejuicio letrado, ni la idealización romántica de la oralidad como paraíso perdido, tienen cabida. (pp. 110-111).

Desde esta perspectiva, la superación del modelo binario presentado como única vía de interpretación de las relaciones entre oralidad y escritura, y viceversa, pasa por admitir la presencia de los vasos comunicantes no antagónicos que relacionan ambos paradigmas.

La oralidad ha sido siempre la vía más directa de comunicación. Desde la más remota antigüedad, la expresión poética se difundía a través de ella. Los recursos nemotécnicos y expresivos encontrados en los textos épicos, líricos y dramáticos clásicos que fundan la literatura occidental, hablan de un estadio anterior que los conservaba y transmitía. Estos recursos de la memoria estaban inmersos en una cultura eminentemente oral. Esa oralidad primaria, *pura* (Ong, 1987: 20), que no dependía de la escritura para la conservación de sus manifestaciones poéticas, halló en el canto su más entrañable forma de difusión. Él representa la estrategia de conservación y difusión de los textos orales más concreta. Comporta todo un aparato extralingüístico que los acompaña. La instrumentación musical, los elementos expresivos de la voz, la indumentaria, la actuación, entre otros, y el contexto de recepción del canto: el escenario y el público, giran alrededor del texto poético, potenciando los recursos lingüísticos orales.

La canción, ese artefacto extraordinario, punto de convergencia de música, poesía y oralidad, se diría uno de los géneros poéticos simultáneamente más antiguos y novedosos de la literatura. Su inclusión dentro del canon rebasa las limitadas nociones clásicas de

género literario impuestas por la cultura escritural, para adentrarse en las múltiples relaciones que la incluyen, en el caso de la canción, dentro de un proceso complejo de relaciones establecidas con la oralidad. Esta ampliación del género hacia los valores del discurso poético oral como constructo permanente, ahistórico, de la(s) cultura(s), aparece dentro de los Estudios Culturales y la Crítica de la Cultura como un severo cuestionamiento a la idea de relacionar lo literario única y exclusivamente con la escritura.

Si la literariedad del texto se viera restringida únicamente al plano de la escritura, hoy sería inexplicable la presencia de Homero dentro el canon literario; tal restricción, además, atentaría contra la inclusión de los géneros históricos (épicos, líricos y dramáticos) dentro de la noción de literatura, pues hoy no cabe duda de que ellos tienen sus orígenes en las formas poéticas orales legadas por la tradición. Conviene en este punto hacer referencia a los factores que hacen de la canción uno de los géneros poéticos fundadores de una noción ampliada del concepto *literatura*. Para Michał Głowiński (1993), intérprete de las ideas de Bajtin sobre los géneros del discurso como formas cambiantes en permanente evolución y renovación de la literatura en la historia, la presencia de un nuevo género y su valoración o recepción social implicaría que

son a la vez los factores sociales (por ejemplo, los cambios sufridos por el público literario) y las transformaciones de los medios de difusión (...) los que entran aquí en juego. En efecto, la evolución del género afecta no sólo a sus propiedades inmanentes sino también a las funciones que satisface (o puede satisfacer) en la vida social, estos factores, por otra parte, muchas veces son inseparables puesto que hay estrechas relaciones entre la función y la estructura (p. 107).

En este sentido, la canción como género literario que cumple una función social en estrecha relación con los elementos estructurales que la conforman, es la manifestación de ese proceso evolutivo de la literatura como sistema en constante cambio que contradice las restricciones canónicas impuestas por factores críticos que la relacionan únicamente al plano de la escritura. Frente a esta visión restringida de la literatura se contraponen la que, a través de un canon

y corpus críticos, elabora una noción que incluye, aparte de otros factores, el plano oral de la difusión literaria como valor intrínseco, constitutivo de un proceso literario en evolución. Al respecto, Juan Calzadilla (1996), en un interesante estudio sobre las potencialidades de la oralidad como valor esencial de la difusión poética que marca un proceso evolutivo dentro de la percepción de la literatura en la actualidad, señala que:

la audición de la poesía puede sustituir al libro por el hecho de que, como lo vaticinaba McLuhan, también esta sustitución (la de la oralidad por la escritura) se estaría cumpliendo en nuestra época con respecto a todos a los géneros literarios, en grado hasta ahora inadvertido por nosotros, y se estaría cumpliendo —repetimos— gracias a la potencia ascendente del fenómeno de lo audiovisual. (p. 199).

Los movimientos transformadores de esa evolución literaria ubican al canto dentro de los factores de difusión poética inicialmente como uno de los componentes esenciales de la producción oral primaria que no guardaba relación con la cultura escritural. Luego de la implantación de la escritura como tecnología que de manera extraordinaria potencia los valores de conservación, difusión y expansión del texto, el canto establece una curiosa relación con la escritura en el sentido de que ésta funcionará como una memoria portátil o base textual que tendrá su *performace* en la interpretación oral de ese texto. Trovadores y juglares del Medioevo europeo utilizaron la escritura y la oralidad para recrear una forma de canto trashumante en el que incluso la música que acompaña al texto poético comienza a ser anotada en partituras que faciliten, posteriormente, su ejecución. Esta conjunción entre ambos factores lingüísticos funcionando dentro de una amplia estrategia de difusión del canto, dará la medida de la evolución de este género literario en virtud de que la función y la estructura de la canción estarán estrechamente vinculadas a extensos circuitos de producción y recepción relacionados a otras maneras de percepción de la literatura.

Particularmente la canción, como singularidad de la cultura latinoamericana, funcionará como agente religante de esa otra percepción de la literatura, ya que “es ella la que ha compuesto, más

con la voz que con la escritura, sus obras maestras” (Rama, 1974: 101). La función que cumple dentro del ámbito de la cultura continental es la de servir de vehículo al caudal poético de la cosmovisión americana, en el sentido de que utilizará como estrategia de difusión un tipo de oralidad que guarda relación con la escritura, los medios impresos y, más contemporáneamente los medios de difusión masivos como la radio, los soportes musicales (discos, casetes, CD, entre otros), el cine y la televisión. Esta oralidad, calificada por Walter Ong (1987) como *secundaria* (pp. 12, 20, 134-135 y 166), en el caso de la canción latinoamericana, obedece a las características de los sectores sociales que la reciben. Si se piensa en las masas campesinas ágrafas dispersas en extensos territorios y en los grupos humanos hacinados al margen de las grandes metrópolis latinoamericanas, que también adolecen de la cultura escrita como vehículo central de expresión,¹ es lógico pensar que *su literatura*, su relación con lo poético-literario venga primordialmente a través de la canción.

Los alcances de la oralidad secundaria rebasan el plano de la comunicación directa, bidireccional. Ella, a través de los poderosos medios de difusión modernos, llega hasta los lugares más remotos de las zonas rurales latinoamericanas, donde a partir de los años cincuenta la gente suele reunirse para escuchar y ver las emisiones de programas de radio y televisión, cuando se dispone de los aparatos receptores adecuados, cuando no, se reproduce en alguna vieja vitrola las canciones de moda impresas en los surcos de los pesados y quebradizos discos de vinilo que alguien había llevado a esos lugares principalmente a través de las remotas y difíciles vías de acceso comercial. En las urbes —siendo éstas los centros de reproducción de esos medios—, el tipo de oralidad aquí estudiado genera una forma de cultura audiovisual envolvente, cuya omnisciencia crea, sobre la realidad contingente de la ciudad, una virtualidad que inventa, por así decirlo, un mundo posible, verosímil, que proyecta sobre el individuo urbano una imagen heroica, dramática o lírica de sí mismo, como si la ficción literaria finalmente se hubiera apoderado de la realidad.

Es a partir de allí —de la conciencia transformadora de la oralidad como vehículo de comunicación total—, que los exponentes de la Nueva Canción Latinoamericana realizan su obra. Desde los

orígenes del Movimiento, hasta los primeros Encuentros continentales a finales de la década de los sesenta, que asumen un decidido accionar sobre la necesidad de difundir el canto a través de los medios de masas, los cantores intuyen que su trabajo pertenece a un circuito de producción poética que tiene en la oralidad secundaria su principal aliado en la difusión masiva de esas obras. No por casualidad en la “Resolución Final” del Encuentro de la Canción Protesta, realizado en Cuba en 1967, se señala, entre otras cosas, que:

Los trabajadores de la canción protesta deben tener conciencia de que *la canción, por su particular naturaleza, posee una enorme fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forman parte.* En consecuencia, la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos. Los trabajadores de la canción protesta tienen el deber de enriquecer su oficio, dado que la búsqueda de la calidad artística es en sí una actitud revolucionaria. (Osorio, 1967: 143-144). (El subrayado es mío).

Se quiere de esta manera, que más allá de los circuitos de recepción de la cultura escrita que implicaría una necesaria alfabetización para establecer una vía de comunicación con las masas, existe, por la “particular naturaleza” de la canción, un vínculo más estrecho con ellas, en el sentido de que la cultura oral de las masas analfabetas es de por sí un sistema de recepción o circuito de comunicación autónomo, en el que los valores del arte pueden circular impulsados por las poderosas herramientas de la oralidad secundaria.

Apoyados en esto, los exponentes de la Nueva Canción saben que su obra tiene un alcance mayor que el que pudiera tener, por ejemplo, los contenidos y formas poéticas de esa misma obra en el libro. Incluso cuando éstos llegan a producir textos poéticos escritos, como es el caso de las *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra, inevitablemente esos textos son atraídos por el poder difusivo de la oralidad. Al respecto, Silvia Lafuente (1990) explica que Violeta Parra

no pensó que su obra subsistiera en el libro, en el texto, sino en el espacio de la oralidad, de la recitación, de la canción. La cultura de las clases populares es una cultura cuyos mensajes no viven en el libro, ni del libro, viven en la canción, en los cuentos, en los proverbios (...)

Esta concepción estaba presente en Violeta. Prueba de ello es que en vida de la autora la obra no fue publicada. Grabó en cambio, antes de morir, algunas décimas recitadas por ella misma. (p. 74).

Es evidente, entonces, que la mayoría de los exponentes de la Nueva Canción, utilizarán el canto como vehículo de proyección de sus obras poéticas, en virtud del nivel de amplitud y los alcances de éste en el ámbito social. Y como precisamente se quiere lograr, entre otras cosas, que el canto se comprometa con los avatares de los procesos transformadores de la sociedad,² entonces se puede ver claramente que su deliberada utilización en ese sentido es una muestra directa de que la función de la canción como género poético ha evolucionado, no anquilosándose la difusión poética únicamente en la cultura escrita del libro, sino que la pone a funcionar dentro de un circuito de recepción que tiene en la oralidad secundaria de los medios de masas, a su más consecuente aliado para articular una novedosa forma de comunicación literaria con la cultura y sociedad latinoamericanas.

Tan importante es la comunicación de la obra para los escritores en general, que Osvaldo Rodríguez, exponente de la Nueva Canción Chilena, para hacer referencia a las estrategias de difusión necesarias para dar a conocer mucha de esa producción literaria, señala que el poeta chileno Hernán Valdés

planteaba en mil novecientos setenta que *no escribía* ya poesía porque los poetas se leían sólo entre ellos, que él estaba dispuesto a *buscar un contacto con la canción para ser oído por más gente*. Sin duda Valdés se refería a la N. C. CH. [Nueva Canción Chilena], que por esos años ya era adulta. (Bianchi y Bocaz, 1978: 164). (El subrayado es mío).

Poesía, entonces, para ser escuchada por más gente, que de manera estratégica utiliza la oralidad secundaria de los medios de

masas, con apoyo en la escritura pero sin el formato de difusión tradicional en ella (el libro), y con el invaluable soporte de la música que es en la canción latinoamericana el vehículo de expresión cultural más característico de la cosmovisión continental. Ahora bien, si por el contrario los cantores llegaran a rechazar la amplitud difusiva de los medios, y se conformaran con el Recital, la Peña, los Conciertos, los Encuentros y Festivales internacionales, se cumplirá lo que en su oportunidad señaló Isabel Parra, exponente de la Nueva Canción e hija de una de las fundadoras del Movimiento, Violeta Parra: “sin discos, sin radio, sin televisión un artista debería cambiar de profesión en el medio en que nos movemos”. (Bianchi y Bocaz, 1978: 161).

En la época de la oralidad secundaria de los medios de comunicación masivos, la difusión poética adquiere un nuevo sentido. Atrás quedaron los tiempos en que el libro –el texto para ser leído- era la única vía para conectarse con la poesía. A decir verdad nunca lo fue completamente. La canción siempre estuvo al margen de esa conexión en su relación traumática y/o conflictiva con la presencia de la poesía en la cultura escrita, pero de cualquier modo ella fue históricamente un reducto permanente del caudal poético de la cultura oral. Es en este sentido que se plantea en este trabajo revisar la noción de oralidad como un valor intrínseco de la literatura. Por supuesto, esta propuesta incluiría necesariamente una noción ampliada de literatura, con espesor, funcionando dentro de extensos circuitos de producción y recepción que se relacionen con un canon y un corpus literarios críticos, que incluyan muestras de canciones en los procesos de construcción histórica, crítica y teórica del conocimiento sobre la literatura latinoamericana.

Muestras significativas de los desarrollos poéticos de una obra que sustenta la idea de una literatura latinoamericana con espesor, a partir del abordaje contingente que la Nueva Canción hace de motivos literarios recurrentes, son algunas de las canciones del Movimiento que dieron un tratamiento particular al tema del amor y las relaciones de pareja desde una perspectiva poética comprometida con los procesos de transformación social. En este sentido, la canción *Te recuerdo Amanda*³ de Víctor Jara, sería uno de los ejemplos más notables de esa mirada particular dada a ese tema:

Te recuerdo Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.
La sonrisa ancha, la lluvia en el pelo,
no importaba nada, ibas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él.

Son cinco minutos.
La vida es eterna en cinco minutos.
Suena la sirena de vuelta al trabajo,
y tú caminando, lo iluminas todo.
Los cinco minutos te hacen florecer
Te recuerdo Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.
La sonrisa ancha, la lluvia en el pelo,
no importaba nada, ibas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él.
La sonrisa ancha, la lluvia en el pelo,
no importaba nada, ibas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él.

Que partió a la sierra.
Que nunca hizo daño. Que partió a la sierra,
y en cinco minutos quedó destrozado.
Suena la sirena, de vuelta al trabajo.
Muchos no volvieron, tampoco Manuel.
Te recuerdo Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.

Esta canción, desde una estética fundada con el fin práctico de generar cambios en la dinámica social y cultural del Continente, ubica al receptor en un espacio y un tiempo en los que las relaciones de pareja y el amor funcionan dentro de un esquema de mediaciones que surge desde el fondo de la historia y se instala en la totalidad de

la narración: el trabajo enajenante de la fábrica, los cinco minutos de una sistemática explotación que separa a los obreros del amor y los acerca tempranamente a la muerte, y la frase “de vuelta al trabajo”, como emblema de una maquinaria industrial que nunca se detiene, ni siquiera por los *accidentes* laborales.

Los idilios banales de la canción ligera comercial, en donde el amor y la pareja figuran dentro de un esquema de valores impuesto por la moral convencional, tienen en esta canción a su contraparte vivencial, alternativa. Frente a esta moral, surge la que valora las relaciones humanas en un plano social, político y hasta económico que las involucra con los procesos de construcción de una sociedad posible. De allí que la tragedia que involucra a Amanda, en la catarsis reveladora del problema a superar, será el descubrimiento de la impersonal y fatal explotación de los trabajadores.

Otra canción que guarda estrecho contacto con *Te recuerdo Amanda*, por el tratamiento que da a las relaciones filiales –que incluye a la pareja y a la prole– en relación con el trabajo enajenante y la muerte, es *Construção*⁴ (*Construcción*) de Chico Buarque, exponente y cofundador del Tropicalismo, corriente de la canción popular brasileña tributaria de la Nueva Canción Latinoamericana.

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima.

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro

E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado
Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego.

Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público.

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado.

En este caso, las relaciones del amor filial aparecen en el fondo del relato para contextualizar el tránsito premonitorio hacia la muerte trágica de un obrero de la construcción. Se impone durante el desarrollo del poema una lógica que —con el uso de una técnica narrativa que desarticula la estructura central sintáctica de las dos primeras estrofas del texto poético para luego rehacerla en las posibles combinatorias en la sintaxis de las estrofas finales— demuestra que

la realidad también es una construcción, tal y como lo es el edificio que construye el obrero, en el que ineluctablemente se fabrica su trágico fin. Frente a la lógica formal de un proceso que no detiene la construcción de un sistema económico enajenante y corrosivo, por la muerte de un obrero anónimo, se construye el edificio crítico de la canción que, con otra lógica, fragmentaria y absurda, muestra la vida y los amores que un obrero rescatado del anonimato deja atrás con su muerte. Ante la linealidad del relato periodístico que anuncia un accidente de trabajo, y los pormenores del hecho, la canción desarrolla, desmontando esa lógica, el relato fragmentario, absurdo e *ilógico* que muestra la realidad de los obreros de la construcción urbana.

La problematización del amor y la pareja en la Nueva Canción, surge, desde luego, como una poética que ayuda a plantear la idea de un hombre nuevo. Tal búsqueda dentro del naciente proceso político cubano de los años sesenta, que tanto influyó en los procesos de transformación social de Latinoamérica, aparece como reacción contestataria frente a los resabios de los valores de la moral pequeño-burguesa que afloran en la cotidianidad de una sociedad que intenta construir un modelo socio- económico alternativo al capitalismo.

La Nueva Trova Cubana desde sus inicios será receptáculo de esas preocupaciones. Sistematizará con el canto toda una teoría de los asuntos del amor, contribuyendo, de esta manera, a crear una importante vertiente que se extiende por todo el Movimiento en América Latina. *La familia, la propiedad privada y el amor* de Silvio Rodríguez y *Comienzo el día* de Noel Nicola, inician ese proceso en el que se produce un cambio de percepción importante sobre el abordaje que la canción latinoamericana hace del tema del amor y la pareja.

En el caso de la canción de Silvio, la voz poética puntualiza de manera directa los elementos formales manejados por los valores de la sociedad de clases que, a través de las instituciones (la familia, la iglesia y los condicionamientos socio-económicos que contextualizan los encuentros y desencuentros de las parejas) controlan y reprimen la sexualidad de una adolescente. *La familia, la propiedad privada y el amor* en el contexto de una sociedad y cultura por transformar —que es uno

de los indudables fines del Movimiento— plantea radiográficamente el esquema de una sociedad conservadora que a través de los estamentos históricos y antropológicos fundacionales de la sociedad (la familia, la propiedad y la religión) define el tipo de relación amorosa adecuada para un tipo de sociedad (la de clases, en este caso).

Las contradicciones aparecen, precisamente, cuando se quiere transformar esa sociedad. A partir de allí, las relaciones amorosas, el tipo de sexualidad y los valores de una nueva moral replantean el esquema, poniéndolo en crisis y dando, además, las pautas para su superación:

El derrumbe de un sueño,
algo hallado pasando,
resultabas ser tú.
Una esponja sin dueño,
un silbido buscando,
resultaba ser yo.
Cuando se hallan dos balas
sobre un campo de guerra
algo debe ocurrir
que prediga el amor
de cabeza hacia el suelo
una nube vendrá
o estampidas de tiempo
los ojos tendrán.
Fue preciso algo siempre
y no fue porque tú
tenías lazos blancos en la piel,
tú, tenías precio puesto desde ayer,
tú, valías cuatro cuños de la ley,
tú, sentada sobre el miedo de correr.

Una buena muchacha
de casa decente no puede salir.
Qué diría la gente
el domingo en la misa
si saben de ti.
Qué dirían los amigos,
los viejos vecinos

que vienen aquí.
Qué dirían las ventanas,
tu madre y su hermana
y todos los siglos
de colonialismo español
que no en balde
te han hecho cobarde.
Qué diría Dios
si amas sin la Iglesia y sin la ley,
Dios, a quien ya te entregaste en comunión,
Dios, que hace eternas las almas de los niños,
que destrozarán las bombas y el napalm.

El derrumbe de un sueño
algo hallado pasando
resultabas ser tú
Una esponja sin dueño
un silbido buscando,
resultaba ser yo.
Busca amor con anillos
y papeles firmados
y cuando dejes de amar
ten presentes los hijos,
no dejes tu esposo,
ni una buena casa,
y si no se resisten,
serruchen los bienes
—pues tienes derecho también—
porque tú
tenías lazos blancos en la piel,
tú, tenías precio puesto desde ayer,
tú, valías cuatro cuños de la ley,
tú, sentada sobre el miedo de correr.⁵

Esa otra mirada del amor y la pareja a través de la estética de la Nueva Canción, propone en *Comienzo el día*⁶ de Noel Nicola, la crisis espacial de las nociones de lo público y lo privado. Frente a la idea de que el espacio del amor de pareja es siempre privado, se establece la posibilidad de que “el afuera” social, público y colectivo como contexto cultural e histórico, siempre presente en la vida de los individuos,

entre y desborde ese espacio íntimo y cálido del hogar, e irrumpa y reclame el necesario compromiso transformador con la sociedad y la cultura en la que se habita. Pese a las *naturales* resistencias ejercidas por el espacio privado e íntimo del amor de pareja, éste termina por fluir hacia el espacio público de la calle, hacia esa otra casa mayor que es el mundo, hacia ese otro amor posible:

Es tan temprano y tú ya me despiertas,
no me dejas dormir, algo sucede.
A ojos cerrados busco la ventana
para mirarte a ti mientras los abro.

Te digo que estás bella como nunca,
así, sin arreglarte aún el pelo.
Rodamos en un beso cama abajo
y siento que estás viva de milagro.

Comienzo el día, así como si nada,
apretado a tus pechos, pidiéndote café y amor.
Comienzo el día, aún alucinado,
los ruidos suenan lejos a esta hora turbia.

Afuera la gente hace lo suyo por vivir,
afuera la gente quiere averiguar,
afuera la gente habla del amor,
afuera me están llamando.

Comienzo el día, y antes de que me hables
ya te he hecho mil promesas que no voy a cumplir.
Comienzo el día y al mirar hacia fuera
me entra como un mareo y tengo que sentarme.

Afuera la vida apenas comenzó,
afuera todo tiene que cambiar,
afuera los lobos son lobos aún,
afuera hay que salir armado.

Quiero darle mi día a los que sueñan,
a los que hacen el pan de madrugada,

a los que ponen piedras sobre piedras,
a los que te mantienen tan despierta.

Comienzo el día, aseguro las llaves,
registro mis bolsillos en busca de monedas.
Comienzo el día y aún detrás de la puerta,
te pido un beso fuerte para salir al sol.

Afuera comentan la televisión,
afuera el sindicato discute una ley,
afuera la patria está por reventar,
afuera me están llamando,
y voy.

Sin duda alguna, estas muestras de la Nueva Canción en relación a un motivo tan abordado por la poesía de todos los tiempos como lo es el amor y las relaciones de pareja —muy trajinado, además, por la canción popular latinoamericana—, prefigura la estética de un movimiento literario-musical de vanguardia —trovadoresco— que utilizó las estrategias difusivas de la oralidad secundaria de los medios de masas para extender su comunicación a otros sectores ubicados en amplios circuitos de consumo dentro del extenso horizonte, a veces subterráneo —como esos ríos que fluyen ocultos bajo la piel del Continente—, de la literatura latinoamericana.

Para finalizar, y como colofón a las ideas desarrolladas, se pasa a transcribir una penetrante y sugerente reflexión de Eduardo Galeano (1991) que de manera panorámica amplía y sintetiza lo hasta aquí expuesto:

Yo me pregunto, en tren de citar ejemplos, si la obra de Chico Buarque de Hollanda carece de valor literario porque está escrita para ser cantada. ¿La popularidad es un delito de lesa literatura? El hecho de que los poemas de Chico Buarque, quizá el mejor poeta joven del Brasil, anden de boca en boca, tarareados por las calles, ¿disminuye su mérito y rebaja su categoría? ¿La poesía sólo vale la pena cuando se edita aunque sea en tirajes de mil ejemplares?

Lo mejor de la poesía uruguaya del siglo pasado —los “cielitos”, de Bartolomé Hidalgo— nació para que la acompañaran las guitarras, y sigue viva en los repertorios de los trovadores populares. Me consta que Mario Benedetti no cree que sus poemas para ser cantados sean [sic] menos «literarios» que sus poemas para ser leídos. Los poemas de Juan Gelman, que no imitan al tango porque lo contienen, no pierden nada de su belleza cuando en tango se convierten. Lo mismo ocurre con Nicolás Guillén. ¿Acaso el «son», su fórmula poética más característica, no proviene de la música popular afrocaribeña? En un sistema social tan excluyente como el que rige la mayoría de los países de América Latina, los escritores estamos obligados a utilizar todos los medios de expresión posibles. Con imaginación y astucia, siempre es posible ir abriendo fisuras en los muros de la ciudadela que nos condena a la incomunicación y nos hace difícil o imposible el acceso a las multitudes. En los años de la segunda guerra mundial, Alejo Carpentier escribía dramatizaciones radiales muy populares en toda Cuba y uno de los narradores venezolanos de la actualidad, Salvador Garmendia, escribe telenovelas en Caracas. Julio Cortázar armó uno de sus últimos libros «Fantomas contra las multinacionales», sobre la base de una historieta, y como historieta se vendió en los quioscos en México.

Lejos está de mi intención negar el valor del libro como medio de expresión literaria. Simplemente creo que convendría empezar a cuestionar su monopolio. (pp. 26-7).

Notas

- ¹ Es válido aclarar en este punto, que con lo señalado no se trata de alimentar ningún prejuicio desarrollista moderno sobre el tema de la necesidad o no de la alfabetización de esas masas.
- ² Al respecto, Joaquín Rodríguez y Dionisio Cabal (1975) consignan la siguiente opinión en un manifiesto público de la Nueva Canción en Costa Rica, en la que destaca precisamente el uso de la canción como estrategia de difusión oral: “la canción es uno de los medios

más eficaces de concienciar, de politizar. *Quien no lee o no sabe leer, puede aprender y escuchar lo que no lee, a través del canto; quien no tiene acceso al cine y otros medios de comunicación, puede dar su mensaje a través del canto que, por su forma, es ampliamente aceptado*, y sirve de barrena para perforar dentro de esta sociedad, cuyos medios de comunicación masiva están en manos de los poderosos, que la reprimen y ocultan su existencia, salvo cuando se puede comerciar con el talento del cantor” (p. 91). (El subrayado es mío).

- ³ Esta canción, con música y letra de Víctor Jara e interpretada por él, aparece por primera vez en el disco *Pongo en tus manos abiertas*, LP, DICAP: Jota-Jota, Chile, 1969. Para mayor información sobre la discografía de Víctor Jara consúltese la página Web: <http://www.nuevacancion.net/victor/2001esp.html>
- ⁴ Esta canción, con música y letra de Chico Buarque e interpretada por él, aparece por primera vez en el disco *Construção*, LP, Philips-Phonogram, 1971. Para mayor información sobre la discografía de Chico Buarque consúltese la página Web: http://es.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque. La traducción de esta canción, utilizada para este estudio, es la de Daniel Viglietti, y se encontró en: “Amó aquella vez como si fuese última,/ besó a su mujer como si fuese última,/ y a cada hijo suyo cual si fuese el único,/ y atravesó la calle con su paso tímido./ Subió a la construcción como si fuese máquina,/ alzó en el balcón cuatro paredes sólidas,/ ladrillo con ladrillo en un diseño mágico,/ sus ojos embotados de cemento y lágrima./ Sentóse a descansar como si fuese sábado,/ comió su pobre arroz como si fuese un príncipe,/ bebió y sollozó como si fuese un naufrago,/ danzó y se rió como si oyese música/ y tropezó en el cielo con su paso alcohólico./ Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro,/ y terminó en el suelo como un bulto flácido,/ y agonizó en el medio del paseo público./ Murió a contramano entorpeciendo el tránsito. Amó aquella vez como si fuese el último,/ besó a su mujer como si fuese única,/ y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo,/ y atravesó la calle con su paso alcohólico./ Subió a la construcción como si fuese sólida,/ alzó en el balcón cuatro paredes mágicas,/ ladrillo con ladrillo en un diseño lógico,/ sus ojos embotados de cemento y tránsito./ Sentóse a descansar como si fuese un príncipe,/ comió su pobre arroz como si fuese el máximo,/ bebió y sollozó como si fuese máquina,/ danzó y se rió como si fuese el próximo/ y tropezó

en el cielo cual si oyese música./ Y flotó por el aire cual si fuese sábado,/ y terminó en el suelo como un bulto tímido,/ agonizó en el medio del paseo náufrago./ Murió a contramano entorpeciendo el público.

Amó aquella vez como si fuese máquina, / besó a su mujer como si fuese lógico, / alzó en el balcón cuatro paredes flácidas, / Sentóse a descansar como si fuese un pájaro, /Y flotó en el aire cual si fuese un príncipe, / Y terminó en el suelo como un bulto alcohólico. / Murió a contramano entorpeciendo el sábado.”

- ⁵ Esta canción, con música y letra de Silvio Rodríguez e interpretada por él, aparece por primera vez en el disco *Silvio Rodríguez (1968/1970). Al final de este viaje*, LP, EGREM, 1978. Para mayor información sobre la discografía de Silvio Rodríguez consúltese la página Web: http://es.wikipedia.org/wiki/Silvio_Rod%C3%ADguez.
- ⁶ Esta canción, con música y letra Noel Nicola e interpretada por él, aparece por primera vez en el disco *Cuba va! Songs of the new generation of revolutionary Cuba (GESI)*, LP, Paredón, 1971. Para mayor información sobre la discografía de Noel Nicola consúltese la página Web: <http://www.trovadores.net/cc.php?NM=25>

Referencias

- Bianchi, S. y Bocaz, L. (1978). Discusión sobre música chilena. *Araucaria de Chile*, 2, 111-173.
- Calzadilla, J. (1996). El acceso a la oralidad en un marco posmoderno de la poesía latinoamericana. *Actual*, 34, 191-200.
- Galeano, E. (1991). Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina. En *El descubrimiento de América que todavía no fue y nuevos ensayos* (2ª ed.). (pp. 25-51). Caracas: Alfadil.
- Głowinski, M. (1993). Los géneros literarios. En VV. AA., *Teoría Literaria* (pp. 94-108). México: Siglo XXI.
- Lafuente, S. (1990). Folklore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra. *Cuadernos Hispanoamericanos / Los complementarios*, 5, 57-74.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ossorio, J. (1967). Encuentro de la canción protesta. *Casa de las Américas*, 45, 139-145.

Pacheco, C. (2002). La comarca oral revisada: Oralidad y literatura a fines de milenio. *Actual*, 50, 95-114.

Rama, A. (1974). Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 5, 9-38.

Rodríguez, J. y Cabal, D. (1975). La canción política. *Alero*, 12, 88-91.