



ESTÉTICA DEL CANTO HISPANO AMERICANO GUILLERMO BARZUNA

*"Solo así he de irme?
Como las flores que perecieron?
Nada quedará en mi nombre
Nada de mi forma aquí en la tierra
Al menos flores, al menos cantos!"*

*Cantos de Huexotzingo
(Muros del Museo de Antropología, México)*

En la genealogía cultural de América Latina ocupa un lugar relevante la manifestación denominada canción popular o de proyección folklórica, junto a otros textos como el poema, la narración, el ensayo, el teatro.

Oscilante y perteneciente al ámbito de la lírica ("la canción es una forma estrófica") y de lo rítmico-musical; es una producción que no puede abordarse únicamente como un objeto-escritura, sino que habría que considerar otros signos no lingüísticos a los que se recurre en la concreción del canto, además de lo puramente textual: auditorio, intérprete, instrumentación, escenario, luces etc.

Semióticamente, resulta junto con el teatro un producto de posibilidades sígnicas que trascienden los límites de lo lingüístico.

Además existe una gran gama de posibilidades métricas que se escudan bajo el nombre de canción. Formas que van desde el versolibrismo total hasta la asunción de estructuras poéticas convencionales; bajo tonos que ríen en lo concreto, en lo conversacional, pasando por lo panfletario algunas veces, alcanzando grandes momentos líricos en otras y abordando lo documental y hasta narrativo en el caso de los corridos mejicanos que bien recuerdan la estructuración del romance medieval español.

Semánticamente, la canción presenta los mismos paradigmas que el resto de la producción literaria del subcontinente: la defensa de la tierra y del indio, colonización, la tiranía, el amor etc. En cuanto a las posiciones de los autores, sus poéticas también resultan coincidentes con las de otros escritores ubicados en coyunturas paralelas a las suyas.⁽¹⁾

De origen colonial, la canción hispanoamericana, es un texto en donde se concreta claramente la idea del mestizaje de los pueblos del continente. A los elementos de origen hispánico (lengua sobre todo) se unen los del mundo precolombino y en el caso de las Antillas, elementos del Africa. Esto se concreta claramente en la asimilación de instrumentos y ritmos, americanos y europeos simultáneamente: El charango, la quena, el bombo junto a la guitarra, el bangó y otros. La presencia de melodías tales como la copla, la balada, la canción, la mazurka; a la par de la chacarera, el joropo, la cueca, el chamamé, el vals peruano, la canción corrido, el carnavalito, la vidala, la bomba, el samba argentino, la zambra brasileña, el lamento, la sirilla, el tango, la milonga, de elaboración americana. Encuentro de instrumentos, de culturas africanas, europeas y americanas que da lugar a un sincretismo, a una simbiosis y a una transculturación desde los inicios de la colonia hasta el presente.

Conyunturalmente, la canción ha ocupado un lugar relevante en distintos momentos del desarrollo histórico americano: De la época colonial ha permanecido el siguiente documento-canción, hallado en la región del Chaco y escrito por un poeta mocobí:

*"Gustando trabajar
pero cuando patrón pidiendo plata
para pan
dando su ropa vieja
y si protestando pobre indio
patrón echando y pegando
Y si policía va reclamando
patrón diciendo: indio robando
y policía también pegando. . ."*

La trayectoria de cantores que han reflexionado y manifestado su sentir en textos por medio de la posibilidad de cantar "opinando" se manifestaría también con bastante importancia en los albores de la independencia. Incluso en la producción lírica del siglo XIX José Hernández por la boca de su personaje payado Martín Fierro recomendaba "acostúmbrense a cantar en cosas de fundamento".

Igual referencia podría hacerse de la música de candombe naval inicial, de raíces populares en el Brasil.

<i>"Pueden prenderme pueden pegarme pero no cambio de opinión de aquí del cerro no salgo yo" (Zéketi)</i>	<i>"Podem me prender podem me boter mas eu ñao mudo de opinar da qui do morro eu ñao soio nao"</i>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La situación que afectó a México a partir de 1910 que iniciaría el proceso de revolución, generó una serie de manifestaciones, (muralismo, novela etc) claramente intertextuales, en las que la "canción corrido" ocupó un sitio significativo en la expresión de los principios revolucionarios.⁽²⁾

*"Escuchen señores, oigan el corrido
de un triste acontecimiento
pues en Chinameca fue muerto a mansalva
Zapata el gran insurrecto.
Abril de mil novecientos
diecinueve en la memoria
quedará del campesino
como una mancha en la historia
Campanas de Villa Ayala,
Porqué tocan tan doliente?
— es que ya murió Zapata
y, era Zapata un valiente". . .*

(Anónimo, México)

Textos referenciales que en su mayoría remiten a momentos claramente verificables en el devenir de la historia de América:

Los nombres de Simón Bolívar, Juana Azurduy, Zapata, Villa, Manuel Ascensio Padilla, Recabarren, Pablo Prudencia, Tupac Amaru, Che Guevara, Sandino, Alfonso Storni, Salvador Allende y muchos más, habitan instantáneamente en las gargantas de los intérpretes del continente. De ellos, se marcarán las pautas de tres contemporáneos: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra y Silvio Rodríguez; cantautores que han vertido poéticas voces, de implicaciones generacionales con los demás compositores. Pero desde luego para plantear una "ars poética" del canto hispanoamericano habría que recorrer gráficamente muchísimos documentos del dominio público de estos pueblos, de quehacer anónimo, que deambulan de boca en boca desde tiempos inmemoriales. Por el momento se hace referencia a estos tres autores, planteando la urgencia de un trabajo mayor en donde se recopilen los materiales de una poética totalizadora del canto continental.

Una última aclaración: A estos ritmos tradicionales se han enumerado como claves en el quehacer de la canción habría que añadir la importante ingerencia de otras dimensiones como la producción salsa (Willie Colón, Rubén Blades, Celia Cruz entre otros), aproximaciones a la música progresiva (Argentina) y el enriquecimiento por los caminos del rock; como producciones inherentes con el desarrollo y las tendencias actuales del poplar.⁽³⁾

En los años cincuenta un grupo de intérpretes y compositores en Argentina y Chile sobre todo, se dieron a la tarea de rescatar, crear y difundir la auténtica música popular de América Latina por medio de tribunas, escenarios, salas de conciertos, cintas magnetofónicas, libros etc. Labor que se desarrolla fecundamente, más allá de los mares en la década de los setenta. La labor inicial está a estar encomendada a la figura de los conjuntos "Los Fronterizos", "Los Chalchaleros", Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui fundamentalmente. Pioneros de los años más tarde se llamarían las nuevas trovas a lo largo de todo el Continente.

Atahualpa Yupanqui (Argentina) incorpora en su producción una múltiple variedad de temas del cancionero popular argentino. Le canta al amor, a la pampa, a la

montaña, al indio aborigen, al campesino, asumiendo diversos estados anímicos en la expresión de esos mundos, desde posiciones humorísticas hasta actitudes de intensa denuncia hacia estructuras políticas y religiosas consideradas injustas por el cantor.

En las "Coplas al payador perseguido" expresa una poética en la que aparecen íntimamente ligadas sus experiencias de trabajo con su concepción artística. Es una especie de cosmogonía del mundo gaúcho en donde se intercalan rasgos del discurso autobiográfico. Se puede establecer una marcada intertextualidad con el "Martín Fierro" de Hernández: las coplas son del dominio público, se dicen sin establecer procedencia, simplemente se escribe la tradición. La figura del hablante lírico o payador en Yupanqui también remite al tono y actitud del "Martín Fierro": Estas cosas que yo pienso/ no salen por ocurrencia/ Para formar mi experiencia/ Yo marco antes de trazar/ ha sido largo el rodar/ de donde saqué mi advertencia".⁽⁴⁾

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

Fragmentos del "Payador Perseguido"

*"El trabajo es cosa buena,
es lo mejor de la vida;
pero la vida es perdida
trabajando en campo ajeno.
Uno trabaja de trueno
y es para otros la llovida...*

*...Una canción sale fácil
cuando uno quiere cantar.
Cuestión de ver y pensar
sobre las cosas del mundo
Si el río es ancho y profundo
cruza el que sabe nadar.*

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

*...Amigos, voy a dejar
Está mi parte cumplida
en la forma preferida
de una milonga pampera
canté de manera llana
ciertas cosas de mi vida.*

*Que otros canten alegrías
si es que alegres han vivido.
Que yo también he sabido
dormirse en esos engaños.
Pero han sido más los años
de porrazos recibidos.*

*Nadie podrá señalarme
que canto por amanzao
Si he pasado lo que he pasao
quiero servir de advertencia
El rodar no será cencia
pero tampoco es pecao.*

Yo he caminao por el mundo

*he cruzao tierras y mares
sin fronteras que me paren
y en cualesquiera guarida
yo he cantao, tierra querida
tus dichas y tus pesares...*

*Aura me voy. No se adonde
Pa mi todo mundo es gueno
Los campos con ser ajenos
los cruzo de un galopeto.
Guarida no necesito,
yo se dormir al sereno...*

*...Siempre hay alguna tapera
en la falda de una sierra,
y mientras siga esta guerra
de injusticias pasa uno
Yo he de pensar desde allí
canciones para mi tierra.*

*Y aunque me quiten la vida
o engrillen mi libertad
Y aunque chamusquen quizá
mi guitarra en los fofones,
han de vivir mis canciones
en l'alma de los demás! (5)*

Texto relativo al oficio del canto y del cantor en donde se manifiesta una estrecha interrelación con el texto del siglo XIX antes mencionado: la remisión a un destinatario activo, la presencia colectiva del hablante, el reiterativo sentido y afirmación con lo telúrico, la estrofa métrica, la espacialidad del mundo gaucho; el tono de rebeldía en la figura del payador entre otros paradigmas expresan el mundo del cantor. Arte, cuya función no es gratuita sino que aparece en estrecho vínculo con los andares del poeta a través del recorrido por su pueblo, realizando todos los oficios y dando testimonio de cuanto ve. Lo que constituye la materia prima o sustancia referencial para sus coplas.⁽⁶⁾

Además la dialéctica que el hablante expone en cuanto a las razones de su canto, se expresa en esa posibilidad de cantar opinando, reflexionando sobre su mundo: "Estas cosas que yo pienso / no salen por ocurrencia / Para formar mi experiencia / Yo marco antes de trazar / ha sido largo el andar / de ande saqué mi advertencia".

En relación con el oficio de cantor, propiamente dicho, se presenta en Yupanqui una tendencia a desmitificar el concepto que comercialmente se tiene de él. El cantor vendría a ser un hombre más que expresa las aspiraciones, sueños, dolores, de muchos de su entorno:

"El poeta"

I

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

II

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

III

Vete a mirar los mineros

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

IV

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

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

VI

*De tanto mirar la luna
ya nada sabes mirar,
eres como un pobre ciego
que no sabe donde va" (7)*

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

Por su parte *Violeta Parra* (Chile 1917-1967) escribió un texto de dimensión autobiográfica "Décimas" donde incorpora como material de su canto, la larga tradición decimista presente en prácticamente toda la producción musical del continente Americano.

En torno a su obra se han escrito varios estudios de interés biográfico e histórico. Destacan el de Patricia Manns "Violeta Parra" (1978), el del Bernardo Subercaseaux "Hay que saber como tratar a las Violetas" (1976) y el de Alfonso Alcalde "Violeta Entera".⁽⁸⁾

Un primer texto en el que enuncia explícitamente la concepción del canto es "Talento para cantar".

*"Pa cantar de improviso
se requiere buen talento
memoria y entendimiento
fuerza de gallo castizo
cual vendaval de granizos
han de florear los vocablos,
se ha de asombrar hast'el diablo
con muchas bellas razones
como en las conversaciones
entre San Pedro y San Pablo*

*También, señores oyentes
se necesita estruemento
muchísimos elementos
y compañero elocuente;
ha de ser guen contendiente,
conoce'or de l'istoria
quiera tener memoria
pa' entablar un desafío
pero no se da el senti'o
pa' finalizar con gloria" (9)*

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

un punto de vista sémico.

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

Asimismo, incorpora en su poética una especial concepción religiosa de raíces populares, en la cual se sintetizan ficciones místicas producto de las cosmogonías de su pueblo:

*"Cristo cuando vino al nuestro
vino a desposar con su iglesia;
bajaron santos y santas
a hacer una buena fiesta
a hacer una buena fiesta:
Santa Filomena hizo ricos pollos,
arinó Santa Juana una pastelera"...*

(Los santos borrachos)

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

(Rin del angelito)

Otro elemento intertextual con la restante producción del canto hispanoamericano se realiza en la información de rasgos tales como la referencialidad con el mundo designado, la posición del hablante lírico y el interés por el destinatario. En cuanto al primer aspecto, su escritura resulta, en términos de Jakobson, fuertemente referencial, dada la persistencia de nombres propios, alusiones históricas, datos geográficos; espacios americanos; personajes tales como Arauco, Huenchillán, Manuel Rodríguez y otros más. El hablante del texto si bien alcanza fuertes momentos de lirismo, asume también posiciones genéricas en relación con los intereses y valores de su entorno cultural y humano:

*"Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado la risa y me ha dado el llanto
así yo distingo dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes que es el mismo canto y
el canto de todos, que es mi propio canto. . ."*

(De "Gracias a la vida")

En cuanto al destinatario, su canto remite fuertemente a la dimensión comunicante. Especialmente convoca a un interlocutor activo mediante signos tales como el vocativo, el modo imperativo y los tonos de invocación y conversación que intensifican las coordenadas entre el emisor y el receptor del discurso. Algunos textos al respecto:

*"Me han preguntado muchas persónicas
si peligrásicas para las másicas*

*son las canciones agi tadóricas
Ay que pregunta más enfática
Solo un pinúflico la formulática
pa' mis adentricos yo comentática. . ."*

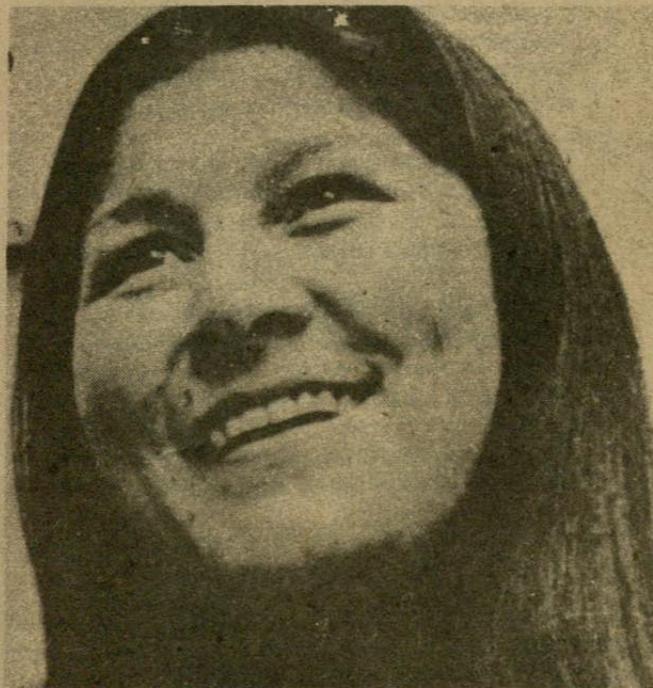
(Mazúrica moderna)

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

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

(De "Yo canto la diferencia") (11)

Silvio Rodríguez (Cuba), junto con Pablo Milanes entre otros, se inscriben en lo que se ha llamado la nueva trova cubana. Este movimiento que va a dar a luz su producción más importante en la década de los setenta y en lo que va de esta década, incorpora algunos elementos de la música tradicional cubana ("el son" entre ellos) junto con caracteres del quehacer musical contemporáneo en Occidente: (rock, elementos progresivos etc). Esto representa una asunción, al igual que en la poesía actual y en la nueva novela, de posibilidades de un nuevo canto, que asimila la rica tradición folklórica cubana ("Bola de Nieve" por ejemplo) y añade posibilidades temáticas y rítmicas al desarrollo del canto hispanoamericano. Desde luego que las condiciones coyunturales de su país son distintas a las del resto del continente. De ahí que los textos de la nueva trova cubana presenten motivos que aunque críticos en su esencia, no se inscriben en la denominada "canción protesta".



Entre la producción más importante de Silvio Rodríguez pueden citarse las colecciones "Días y Flores", "Rabo de nube", "Unicornio". De ellas, algunos textos presentan rasgos de una poética que implica ruptura con la producción comercial o de masas según Sánchez Vázquez, y propone en su lugar, nuevas alternativas en la conformación del discurso - canción:

*"Compañeros poetas, tomando en cuenta
los últimos sucesos en la poesía
quisiera preguntar, me urge
Qué tipo de adjetivos, se deben usar
para ser el poema de un barco sin que se
haga sentimental.
Fuera de la vanguardia o evidente panfleto
Si debo usar palabras como flota cubana de
pesca y Playa Girón".
(De "Días y Flores")*

Texto que se funda en la presencia de otros textos (vanguardia, panfleto, música cursi) y crea una escritura particular:

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

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

*No he estado en los archivos ni en las papelerías
No he estado en los mercados grandes de la
palabra pero he dicho lo mío a tiempo y sonriente
no he estado enumerando las manchas en el sol
pues sé que en una sola mancha cabe el mundo*

*He procurado ser un gran mortificador
Para si mortificado no vayan a acusarme
Aunque se dice que me sobran enemigos
Todo el mundo me escucha
Bien quedo cuando canto*

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

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

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

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

("Resumen de noticias")

Su declaración sobre el canto, coincide en el carácter referencial y en el constante tono de conversación con el destinatario, con los textos de Yupanqui y Parra. Pero a



su vez, sus preocupaciones ya no solamente incorporan la tierra y el campesino americano como en los representantes del cono sur, sino que agregan, además la problemática urbana, y legitiman la dimensión individual junto a la social entre otros elementos.

"Debo partirme en dos" es un texto en el cual, se establece la dialéctica entre las pretensiones del público y la posible evolución creadora del poeta-cantor. El problema de la conformación de un nuevo destinatario que debe situarse en alternativas distintas de la producción de su época y de su espacio:

*"No se crean que es majadería
que nadie se levante aunque me ría
Hace rato que vengo lidiando con gente
que dice que yo canto cosas indecentes
(Te quiero, mi amor, no dejes solo no
puedo estar sin ti, mira que yo lloro)
No ven, ya soy decente, me fue fácil
que el público se agrupe y que me aclame*

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

*Yo también canté en tonos menores.
Yo también padecí de esos dolores.*

Yo también parecía cantar como un santo
Yo también repetí en millones de cantos
(Te quiero mi amor, no dejes solo...)

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

("Debo partirme en dos")

De esta forma se puede observar como la canción en el continente marca y se inscribe en el mismo camino seguido por otras producciones de escritura; desde la ascensión de una problemática rural hasta la incorporación de representaciones que introducen también lo urbano; desde formas métricas tradicionales hasta técnicas o artificios modernos de composición; desde un tono de fuerte denuncia hasta expresiones de un marcado subjetivismo; desde lo puramente referencial hasta un canto de dimensiones trascendentalistas o de alcances metafísicos (sobre todo

Establecidas someramente estas correlaciones entre la producción textual del continente, debe aclararse desde un punto de vista semiológico, la masiva audiencia del texto canción, frente a otros textos limitados a la escritura, gracias a la presencia del fonógrafo, las grandes salas, tribunas plazas donde habita el canto más allá de barreras idiomáticas y de intereses exclusivamente intelectuales.

Un estudio que queda pendiente para ulteriores investigaciones sobre este tipo de creación, es el análisis y descripción de una evidente intertextualidad entre las producciones americanas y sus referentes en la canción de origen hispánico y africano, en el caso de las Antillas. Se presenta en muchas manifestaciones, una analogía textual; así como una semejanza en la recurrencia de formas métricas y estróficas comunes. Interesaría en este sentido, estudiar esta coincidencia de textos entre América y España sobre todo (al igual que en los textos costumbristas: Larra, Magón por ejemplo) y de país a país del mismo continente. Dicho estudio demostraría los sincretismos, relaciones y connotaciones sociales y culturales que adquieren las diferentes canciones, de acuerdo con el contexto histórico en que se generan. Así se encuentran algunos cantos que en Argentina por ejemplo se cantan en un tono mayor, mientras que en España se dieron en un tono menor. Otro ejemplo, sería la posible variación temática que se presenta en determinadas canciones de acuerdo con los intereses y vida cultural de cada país. En Costa Rica, a muchas baladas españolas, argentinas, mexicanas, de tono melancólico, se les atribuye una tonalidad más bien humorística o satírica.

... "Me dices que te casas
Como lo publica el tiempo
se te juntarán dos bailes
mi muerte y tu casamiento"...

(Argentina, Catamarca)

... "Las estrellas en un tiempo
alumbraban para mí
ahora se me oscurecen
desde que mi bien perdí"...

(Argentina, Catamarca)

el nuevo tango argentino). Asimismo la posición del hablante como "Vox populi" remite intertextualmente a las poéticas de algunos representantes (Neruda, Cardenal etc): "Yo tengo tangos hermanos / que no los puedo contar" dice Atahualpa Yupanqui. En cuanto a la conformación del destinatario, puede afirmarse que este ocupa un lugar relevante en el canto continental operando coherentemente con las copias del Martín Fierro). "Hermano dame tu mano / vamos juntos a buscar / una cosa pequeñita / que se llama libertad"; "Canta mi amigo canta / hermano americano / libera tu esperanza". "Escuchen señores, oigan el corrido", son versos del cantonero americano que reafirman la importancia del receptor.

En lo relativo a lo referencial, ya Andrés Bello, ha concretado en sus textos una dimensión americanista de la que el canto se nutriría fecundamente en tanto a motivos culturales, geográficos, étnicos y políticos del continente. También la posibilidad de "cantar pariendo" sobre la realidad de estos pueblos tiene sus raíces, entre otros, en la estrofa de Martín Fierro.

COLECCION REVISTA TEATRAL

ESCENA

Publicación semestral con información de primera mano sobre el acontecer teatral nacional e internacional.

Solicite los números que le faltan a: Teatro Universitario, Apdo. 92, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio" Universidad de Costa Rica, San Pedro Montes de Oca. COSTA RICA.

...“Dicen que te estás casando
mi vida y mi tormento
dos cosas serán a un tiempo
mi entierro y tu casamiento”...

(Costa Rica, Meseta Central)

“El cielo que yo más quiero
se ha comenzado a nublar
mis ojos de nada sirven
los mata la oscuridad”...

(Chile, Violeta Parra)

Finalmente el canto, tradición en el tiempo y espacio de lo humano, en sus inicios de dominio público, en la actualidad con sello editorial o discográfico. Lo cierto del asunto es que representa en ambos casos, la referencia a la poesía inicial, de los orígenes, que se cantaba por excelencia, aprovechando así el juglar (culterano o popular) las posibilidades rítmicas y fónicas de este tipo de discurso.

NOTAS

- (1) Entiéndase por poética el credo estético del cantor, del autor del texto, así como su sentido del canto, de su oficio de cantor y de sus relaciones con la historia, el hombre etc.
- (2) Vicente Mendoza. *(El Corrido mexicano)* (México, Fondo de Cultura Económica, 1976)
Alejo Carpentier. *La música en Cuba* (México, Fondo de Cultura Económica, 1972)
Guillermo Barzuna “La canción popular en América Latina: pautas metodológicas y perspectivas” en *Revista Praxis* (Heredia, UNA, abril-junio, 1978) Np. 8.

1970-1985 semanario
15 **Universidad**
ANIVERSARIO

15
años
al servicio
de la cultura

- (3) Algunos intérpretes, compositores y cantautores del nuevo canto en Hispanoamérica son entre otros; Pablo Milanes (Cuba), Sara González (Cuba), Les Luthiers (Argentina), Alberto Cortés (Argentina), Jorge Cafrune (Argentina), Angel e Isabel Parra (Chile), Víctor Jara (Chile), St. Géneris (Argentina), Chabuca Granda (Perú), Susana Rinaldi (Argentina), Alfredo Zitarrosa (Uruguay), Daniel Viglietti (Uruguay), Carlos Mejía Godoy (Nicaragua), César Isella (Argentina), Amparo Ochoa (México), Carlos Puebla (Cuba), Facundo Cabral (Argentina), Soledad Bravo (Venezuela), Alfí Primera (Venezuela), Enrique Ballester (México), Chavela Vargas (México-Costa Rica), Bola de Nieve (Cuba), los brasileños Mario Bethania, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gaetano Veloso, los conjuntos Quilapayún, Inti Illimani, Los Folkloristas, Quinteto Tiempo. Astor Piazzola etc. En Costa Rica entre otros Emilia Prieto, Cantares, Rubén Pagura, Adrián Goizuet, Canto Andino etc.
- (4) Luna, Félix. *Antología y Ensayo sobre Atahualpa Yupanqui*. (Madrid, Ed. Júcar, (1974) pág. 126.
- (5) Yupanqui, Atahualpa. *Coplas del payador perseguido* Félix Luna, Opus cit) Pág. 122-28.
- (6) Coincide además con Martín Fierro deliberadamente en el tono de persecución hacia el gaucho, el campesino. Así mismo ideológicamente como puede leerse a luz del siglo XX, el choque entre la civilización urbana y la cultura popular del campo. Las estructuras de poder que se anunciaban a inicios del siglo, la repartición de la tierra y las versiones extranjeras. De ahí el fuerte tono de denuncia y la posibilidad de un canto a la liberación del hombre americano.
- (7) Yupanqui (Opus cit pág. 144). En una serie de entrevistas en 1941 Atahualpa dijo lo siguiente en cuanto a la canción “protesta”
—Yo soy un artista que canto las cosas, los problemas de mi tiempo. Digo verdades que son de todos...
—Yo no creo en los protestadores. Eso es demasiado fácil. Mi canto es otro. El que ofende a cualquier hombre me ofende a mí. Aunque soy cantor de artes olvidadas que tiene su mejor público entre la pisanada joven, sé que las virtudes del coraje y el silencio se están perdiendo...
Me parece falso eso de ser profesionalmente protestador. Creo que se debe hacer la poesía y fijar su tiempo, el que toca vivir: Fijar su época. A mí me causa gracia cuando leo la palabra “mensaje”. Gente que empezó anteayer a la mañana a cantar con la guitarra y hablan de “mensaje”. Nosotros los que tenemos cuarenta años de guitarra caminando, no nos atrevemos a hablar de mensaje ¿Sabe? Falta humildad... En *Revistas “Extra”, “Panorama”, “Primera Plana”* de Buenos Aires.
- (8) —Manns, Patricio. *Violeta Parra* (Madrid, Ed. Júcar 1978)
—Subercaseaux, Bernardo. “Hoy que sabes como tratar a las violetas” en *Revista Cambio* No. 2), (Enero-Marzo 1976)
—Alcalde, Alfonso. *Toda Violeta Parra* (Argentina, Ediciones de la Flor, 1974).
- (9) —Parra, Violeta. *Décimas* (Barcelona, Pomaire, 1976) Pág. 27.
- (10) Pero también asume un fuerte tono de denuncia hacia la institución religiosa como tal: la iglesia católica. CF “Ayúdeme Valentina” “Qué dirá el Santo Padre”
- (11) *Textos poéticos* de otros representantes del canto son:
—“Manifiesto” de Víctor Jara. Chile
—“Si se calla el cantor”. Angel Parra. Chile
—“Oficio de cantor”. A. Morelli. Argentina.