



Troveros orientales contemporáneos, nuevas escuchas y lecturas

Luis Bravo¹

Instituto de Profesores "Artigas"
Universidad de Montevideo
tarja@netgate.com.uy

Resumen: Desde el concepto de puesta en voz de la poesía se replantea la escucha y la relectura de la poesía uruguaya contemporánea, haciendo ingresar las voces de quienes se denominan "troveros orientales". La conjugación del soporte oral, enraizado en una tradición de origen gauchesco, y su renovada puesta en voz hacia mediados de la década del sesenta, propuso desafíos que sacudieron arraigados prejuicios a un lado y otro del espectro cultural: el de la metrópolis letrada y sus academicismos canónicos por un lado, y el de los que provenían de una conservadora tradición campera, por otro. En un territorio cultural que aún mantenía las dicotomías campo-ciudad, alta y baja cultura, surgían nuevas formas de emisión poética que pergeñaban una senda de renovación en un género siempre adelantado a los cambios y las rupturas estéticas, a la vez que crecientemente desplazado del mercado editorial.

Palabras clave: poesía uruguaya- puesta en voz - troveros - nuevas lecturas

Abstract: From the concept of the staging of poetry's voice we propose to revisit listening and reading the contemporary Uruguayan poetry, bringing in the voices of those called "troveros orientales" (the literal translation would be "oriental minstrels" due to the fact that Uruguay sits on the eastern or oriental side of the Uruguay river across from Argentina). They combined the oral format, rooted in the gauchos' tradition and the renewed staging of the voice in

¹ **Luis Bravo.** Montevideo, 1957. Poeta, performer, ensayista, investigador. Profesor de *Literatura Universal III* (I.P.A) y de *Literatura Latinoamericana II*, y *Literatura Uruguaya II* (Universidad de Montevideo). Artículos suyos han sido publicados en Revistas y libros colectivos en Francia, Canadá, Portugal, Estados Unidos, México, Perú, Colombia, Brasil, Argentina. Recibió tres premios del Ministerio de Educación y Cultura de su país en Ensayo. Es Investigador adjunto de la Academia Nacional de Letras; Investigador asociado de la Biblioteca Nacional. Participó del *International Writing Program 2012*, Universidad de Iowa. Su último libro es *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973* (Estuario, 2012). tarja@netgate.com.uy

the oral poetry during the mid sixties, presenting challenges that shook deeply seated prejudices on both sides of the cultural spectrum: those of the cultured metropolis and its canonic academia and those arising from the conservative country tradition.

In a cultural territory still firmly entrenched in the dichotomies country/city, high/low culture, new forms of poetry kept surging, creating a path of renovation in a genre always ahead of the aesthetic changes and ruptures, while being increasingly marginalized from the editorial market.

Key words: Uruguayan poetry-staging of poetry's voice- minstrels (troveros)- revisiting reading.

1. La puesta en voz: aproximaciones teóricas en curso

Si bien las modalidades orales de la poesía hacen a la práctica ancestral del género lírico, es preciso actualizar este concepto a formulaciones que nos permitan comprender el alcance de nuevas formas de enunciación poética que se vienen gestando desde la segunda mitad del siglo XX hasta el presente.

Según Ángel Rama, a finales de los sesenta –en plena renovación de las confluencias entre palabra y música– era posible visualizar a un creador “que los cultos llamarían interdisciplinario” (Rama, “La Canción Protesta” 145) y que, sin embargo, no era consciente de su pertenencia a una tradición antigua y universal:

[...] la palabra como medida musical y la música como palabra significante, un creador que los cultos llamarían interdisciplinario, pero que es simplemente el poeta antiguo de siempre. Como empieza casi desde cero, no debe sorprendernos la torpeza frecuente de su invención: descubriendo su presente urgido descubrirá a la vez la gran tradición a que pertenece y lo augusto de un ministerio que le parece casi humilde (146).

Los oficiantes de esa vasta tradición oral de la poesía (aedas, rapsodas, juglares, trovadores, así como el payador gauchesco rioplatense) nunca desaparecieron, aunque lo multimedial de su labor fue siendo obnubilado durante el período moderno. La función del poeta se fue restringiendo a la publicación de poemas cuyo destino privilegiado era el soporte del libro; un prestigio sustentado por el aura de trascendencia que ese producto industrializado representó ya en la cultura colonial. Es posible que el paradigma letrado –que históricamente conllevó una depreciación de las vías orales de expresión– haya colaborado, en parte, con el prejuicio que impedía a aquellos trovadores de los sesentas reconocerse en una tradición de naturaleza literaria. Pero nada es tan sencillo. El formato canción (de origen literario) no sólo había sido captado por el campo musical, sino que la industria fonográfica lo volvió extraordinariamente redituable. Este fenómeno se acrecentó en la década del 50 con el estallido de la música popular en todo el mundo. Algo similar, aunque de signo contrario,

sucedió en los ochentas con los *performers*, puesto que no fueron éstos los que renegaron de su condición poético-literaria sino la institucionalidad literaria –la crítica, la academia, el profesorado– que pretendió ignorar la cualidad artística de esta vía. Sin embargo, en esa misma década lo performativo se abrió un camino propio–reconocido, redituable, profesional– en el campo de las artes plásticas. Recién en los primeros años del siglo XXI lo performativo ingresa como vertiente teóricamente reconocible en los campos de la poesía y de la danza, en este presente de fusión y disolución de categorías. Es aquí cuando el término “literatura” – restringido al lecho de Procusto de la *littera* en la que encaja la letra de molde– expone sus limitaciones².

En Latinoamérica este tema implica una discusión aún en pugna. Un cuestionamiento axial provino del padre Ángel M. Garibay (1953) cuando, al exhumar la literatura náhuatl, fustigó a “doctos e indoctos” que subordinaban “literatura a escritura” (11). Según Walter Mignolo (1996) recién los estudios postcoloniales comienzan a atender a los discursos en lenguas nativas, replanteando una concepción de la literatura hasta entonces supeditada a la lengua española:

Pienso que la paulatina toma de conciencia de la complejidad cultural y lingüística del modelo que ofrece la colonia, se ha ido manifestando en un conjunto de estudios que comienzan a publicarse alrededor de 1980. De esta manera, el dominio de los textos escritos en castellano y con valor literario, va dejando paso al dominio de textos escritos en otras lenguas y a las transcripciones de relatos orales, sin necesario valor estético (4).

La crítica y la historia literaria latinoamericanas evidencian dificultades epistemológicas para tratar la diversidad de las literaturas orales, no sólo las precolombinas sino incluso las actuales, desde un sistema que insiste en una supra-identidad homogénea. El mismo Á. Rama se orienta a una demarcación de

² “El vocablo ‘literatura’ proviene de ‘letra’ (*littera*, letra del alfabeto; del griego *gramma*, signo escrito que significa un sonido). En su sentido primigenio designa la escritura alfabética y la distingue tanto de la voz (*phoné*, *vox*, grito, llamado) como de las formas de escritura no alfabética” (Mignolo, “La lengua, la letra”: 8).

centralidad que atiende a lo nativo pero solo si su “otredad” funciona integrada al marco homogéneo ya establecido:

Los productos literarios indios que pertenecen al cauce de la resistencia cultural son los que diseñan los límites de la literatura en América Latina, pues manifiestan como ninguna otra comunicación lingüística, la otredad cultural. Por lo mismo postulan una nueva funcionalidad de la literatura a la cual competirá la integración de estos discursos en un marco homogéneo (Rama, *Transculturación Narrativa* : 57).

Al respecto, Uruguay Cortazzo, el revulsivo crítico uruguayo de los ochenta, plantea:

[...] un pluralismo que va más allá de la idea de diferencias regionales o del modelo de la unidad en la diversidad. Una teoría literaria que dé cuenta de la complejidad y conflictividad que se observa en las literaturas de América, tiene que romper con la fascinación de la unidad y comenzar a pensar en modelos plurisistémicos y en nociones de texto no enteramente previstas para la literatura occidental (48).

Me centraré ahora en la re-jerarquización de los usos orales de la literatura, específicamente en la poesía como tipo textual compuesto para ser escuchado y representado por la voz. El punto de partida es ahora más complejo que el de las originarias culturas orales, en tanto hemos sido atravesados por la escritura. En tal sentido, planteo que la escritura poética es un tránsito. Primero es una huella alfabética de una voz interna, primigenia manifestación que acontece en el plano psíquico del sujeto que escribe. En este punto quiero ser muy claro: en el campo poético esa pulsión que se denomina “voz interna”, es el primerísimo vehículo, a la vez motivador, de lo que será el texto escrito. Luego, la puesta en voz vuelve sobre lo escrito, dándole al poema el alcance vocal y sonoro, al que este por naturaleza aspira. Por tanto, considero a la escritura del poema como un paréntesis entre dos voces.

La primera puesta del texto ocurre entre la voz interna y la escritura, si bien aún no es científicamente posible determinar los procedimientos de ese fenómeno infinitesimal. La conexión entre la voz inmaterial y su descenso gráfico –acaso algún día medible en yoctosegundos, equivalentes a la cuatrillonésima parte de un segundo– que se produce a nivel psíquico, va pulsando ese registro que luego llamamos escritura. De quién es, o de dónde

viene esa voz (del lenguaje, del inconsciente colectivo o individual, del “funcionamiento real del pensamiento” según A. Breton, del cosmos, de la conversación, del sueño, de las musas) como puede apreciarse tampoco cuenta hoy con unanimidades. Lo que sí cabe considerar es que la escritura es un pasaje que permite fijar formas discursivas de la interioridad psíquica, no necesariamente es el punto final del poema. El poema no tiene un final en la escritura, así como la voz interna no se agota en el registro escrito. El texto escrito es una convención y una necesidad que impone límites necesarios a ese infinito entre dos voces.

Según Mike Weaver (1966) el *modus operandi* de las poéticas de la voz es el de “la figura (sonido) que surge del suelo (silencio) produciendo una configuración de tiempo lleno contra tiempo vacío” (Bernstein, *Close Listening* : 172). Esa configuración que da existencia a lo que antes no tenía forma física, esa figuración fónica que se recoge del suelo del silencio interno, puede ilustrar tanto a la voz de la que procede la escritura, como a la voz que sale del texto escrito para representarse en la oralidad. El proceso creativo del poema, tal y como desde estos postulados se concibe, consta entonces de una primera *puesta escrita de la voz*, así como de una segunda *puesta en voz de lo escrito*.

Lo que aquí se denomina *puesta en voz de un poema* no es, por tanto, la mera mimesis oral de una escritura previa. No se trata de un traslado en “piloto automático” del texto que reside en la página. De hecho, glosando a Shklovski (1987) en el soporte oral el poema logrará su cometido estético en tanto *la puesta en voz* – como forma elaborada – rompa con otros automatismos: el de la lectura de quien lo interpreta, el de la recepción de la audiencia, por lo menos. El cometido, como erróneamente suele concebirse, no es la motivación del escucha para obtener lectores futuros, sino el presente –el instante y el obsequio– del poema como envío estético. En la *puesta en voz* se llevan a un primerísimo plano las múltiples posibilidades de representación fónica de un texto. Si bien los códigos paralingüísticos inciden como en cualquier forma de representación escénica (gestualidad, movimiento, iluminación, vestuario, canales, otros) serán las elecciones rítmicas y las formas expresivas de la voz los

elementos medulares de la puesta. El alcance poético de la palabra se mide allí desde la forma en que el intérprete asume una relación creativa del texto. Si éste no logra dar, por ejemplo, con el tono o con las intenciones que el texto propone, el poema no estará cumplido aunque la técnica vocal sea excelente. Esto suele suceder cuando los actores profesionales leen poesía y priorizan la impostación, u otras técnicas teatrales, sin conectar con el poema en sí. La voz a la que aquí referimos no es, por tanto, la mera cualidad fisiológica e histriónica del intérprete, sino aquella que incluye una sintonía con la voz interna de la que el texto es portador. La conciencia de este desafío es tan antigua como el arte de los rapsodas, oficio caracterizado por Platón en *Ion o de la poesía* como “el segundo anillo” de la inspiración divina, siendo el primero el del aeda. Hacer pasar el poema por la voz implica no solo comprender el texto sino convocar, si esto fuera posible, algo de la primigenia inspiración del poeta. Gustavo Guerrero (1988) rastrea en la obra del filósofo griego lo que éste entendía por *melos*. En *La República* (Libro III) aparece en boca de Sócrates la clasificación de los modos enunciativos de la Edad Lírica. El *melos* lo conforman tres elementos: la palabra (*logos*), la música (*àrmonia*), y el ritmo (*ruthmos*) de la danza. Si bien los dos últimos debían someterse al dictado del *logos*, se subraya que la composición no se realizaba en plenitud sino en la conjunción de los tres aspectos simultáneos. Guerrero concluye en que los *melos* eran “una poesía de y para la voz”. Incluso refiere a que entre los griegos cuando el propio poeta asumía la voz durante la representación se le adjudicaba el nombre de *melopoios*, que significa “inspirado por los dioses”.

Sea quien sea el oficiante –poeta, rapsoda, trovador, recitante, actor, cantor, lector – el poema se ve desafiado a cobrar un cuerpo sonante ante una audiencia. En ese instancia lo que se pone en juego en *la puesta en voz* es la significación del poema en una dimensión integral. En esa instancia el poema escrito recupera algo que le es propio a su naturaleza: el ser un objeto de lenguaje compuesto para ser ejecutado ante una audiencia. El grado de elaboración interpretativa hace que la puesta en voz opere como un arte que hace a la propia tarea poética. Al respecto, Ana Porrúa observa: “El poema puede dar un giro de 180 grados, deshacer, distorsionar, y hasta inventar. Sin embargo,

los modos de leer el poema no siempre acompañan estos procesos.” (41). En ese caso –el más habitual en las lecturas de poesía– si la cualidad artística del poema no comparece en el modo de leer, el poema se verá sometido a una paradójica forma de rebajamiento, opuesta a lo que pretende.

Para decirlo en un significativo juego de palabras: la lectura de poesía sin elaboración de su *puesta en voz* es algo que suele ocurrirle a los poemas, pero los poemas en verdad ocurren cuando su *puesta en voz* ha sido elaborada como parte de su arte. Allí se trasvasan energías a un lado y otro de la palabra, siendo la voz y su corporalidad, el vehículo y la forma privilegiada del vínculo.

En efecto, la *puesta en voz* es un acontecimiento que implica una mediación corporal y un complejo intercambio energético. Primero entre intérprete y texto, entre texto y audiencia en segunda instancia. Según el *projective verse* de los años 1950 –determinante para las lecturas experimentales de los Beats norteamericanos– el poeta recibe y proyecta una particular carga de energía que transfiere primero al poema y luego al lector, dice su teórico, el poeta Charles Olson (1999).

En esa línea de reflexión Régis Durand concibe que la voz es “un concepto cultural y psicoanalítico, posicionado entre realidad y representación, funcionando en un soporte metafórico de puro tiempo y de producción física” (99). En efecto, la *puesta en voz* es una acción performática en tanto se inscribe de una manera única e irrepetible en un espacio-tiempo en el que la palabra adquiere el valor de acontecimiento. Con la salida de la voz – ondas sonoras producidas en la laringe por la salida del aire que pone a vibrar las cuerdas vocales– entran en juego múltiples aspectos que hacen al artificio poético. El tono –determinado por la longitud y masa de las cuerdas vocales–, la resonancia –en pecho, garganta, cavidad bucal– así como la articulación, la dicción, la entonación, las acentuaciones, todo lo cual hace al resultado estético del poema. Según Roland Barthes la granularidad de las modificaciones vocales incide en una recepción que va más allá de la significación:

[...] como un entrelazado de timbre y lenguaje cuyo propósito no es la claridad de los mensajes sino la fruición gozosa de incidentes pulsionales, de lenguaje contorneado de carnalidad, un texto en el que

se puede oír la granulación de la garganta, la pátina de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, una completa estereofonía carnal: la articulación del cuerpo, de la lengua, no del significado del lenguaje (66-67).

La producción y ejecución de la nueva poesía se sistematizó en el *Cabaret Voltaire* de Zurich, en 1916. Allí no solo se dieron a conocer los poemas fónicos y asemánticos de Hugo Ball, sino que se hizo evidente la crisis del significado en la poesía verbal, en pos de un lenguaje puramente sonoro. En el valioso testimonio de sus “diarios” (escritos durante el intenso período 1913-1921) el artista reflexiona sobre lo determinante que le resulta el recitar en voz alta para la composición del poema. La experiencia *on stage* hace que el poeta se replantee los modos y el alcance de la escritura *on page*, en una sintonía similar a los conceptos que aquí se vierten en torno a *la puesta en voz* :

No hay otro lugar en el cual se detecte mejor la debilidad de un poema como en una lectura pública. Una cosa es cierta: el arte triunfa solo mientras alcance vida y riqueza en sí mismo. Para mí, el recitar en voz alta se ha vuelto la piedra de toque de la calidad de un poema, y he aprendido (desde el escenario) que en lo que respecta a la literatura de hoy todo se maneja como un problema de escritorio, para una especie de pasivos coleccionistas de palabras, en lugar de para el oído del ser humano viviente (Ball, *Flight out of time* : 54).

Enrique Buenaventura afirma que “por poético que sea un texto escrito, la verdadera dimensión de su función poética se produce en el proceso de la puesta en escena y en su relación con el público” (26). Al señalar la pérdida de valor artístico sufrida por la palabra viva en la civilización occidental, opta por ilustrar el caso con las palabras de Antonin Artaud en torno al teatro balinés:

El lenguaje verbal como lo concebimos en Europa no es más que la terminación de un proceso, como el cadáver es la terminación de una vida, y hay que librarse de esta convención cadavérica del lenguaje [...] a causa de su carácter determinado, fijado de una vez por todas [las palabras] detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo [...]. Todo lo que tiene que ver con la enunciación particular de una palabra, con la vibración que puede tener en el espacio, se les escapa. (Buenaventura, “Texto visual, texto sonoro”: 26).

Según Michel De Certeau, la heteroglosia vanguardista puso en juego una inquietante permeabilidad de energías entre textualidad y corporalidad:

[...] la voz se mueve, en efecto, en un espacio entre el cuerpo y el lenguaje, pero solo en el instante de pasaje del uno al otro el cuerpo, que es un engrosamiento y una ofuscación de fonemas, no es aún allí la muerte del lenguaje. La articulación de significantes que es agitada y borrosa aún permanece como modulación vocal, casi perdida pero no absorbida en los temblores del cuerpo; es un extraño intervalo en el que la voz emite un discurso carente de 'verdades', y donde la proximidad es una presencia sin posesión (Certeau, *The Writing* : 230).

Si la *puesta en voz* posibilita múltiples vías que atañen a la composición poética en sí, esto afecta de manera indisoluble a la concepción de la poesía que cada poeta construye. Si para De Certeau (1988) la voz es un signo del cuerpo que viene y habla, según el psicoanalista Pablo Garrofe (2007) para Lacan la voz del poema es escritura que encuentra su tono y nos habla. Así, desde el aparente silencio de la escritura hablan o resuenan las voces del lenguaje (la del poema, la del poeta) en la voz interna del lector.

2. La puesta en voz perspectivas históricas en curso

2.1. De la cultura hispánica provienen los melólogos que proliferan en el teatro español del siglo XVIII, replicándose en los escenarios ciudadanos de las colonias, incluyendo a Montevideo. A inicios del siglo XIX surgen las primeras obras sobre asuntos locales escritas por autores criollos: *La lealtad más acendrada*, y *Buenos aires vengada* (1807), del presbítero Juan F. Martínez; *Sentimientos de un patriota*, *La libertad civil* (ambas de 1816), y *El triunfo* (1818), pertenecientes al poeta de la Patria Vieja, Don Bartolomé Hidalgo (Montevideo, 1788 - Buenos Aires, 1822). Si bien las partituras de estos melólogos no han sido halladas, lo que sí consta en los textos de Hidalgo son las indicaciones del tipo de composición musical que debía ejecutarse en pasajes precisos durante su representación escénica. En *Sentimientos de un patriota*³ pueden leerse las siguientes acotaciones: “Música patética”, “Música apasible [sic], “Cajas dentro”,

³ Hidalgo, Bartolomé. 1818. *El Parnaso Oriental*, Tomo I, comp. Lira, Luciano. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1981: 28-37.

“Música bélice”, “Cajas y música con marcha a un mismo tiempo”. Si nos guiamos por estas y por la definición del melólogo que da el musicólogo Lauro Ayestarán, se puede aventurar que este poema con acotaciones sonoras constituye el primer testimonio de *una puesta en voz* llevada a cabo en un escenario criollo, más precisamente en la *Casa de Comedias de Montevideo* el 30 de enero de 1816. Si bien todo indica que las representaciones eran realizadas por actores, aún no se ha investigado si hubo ocasiones en las que el poeta hiciera *la puesta en voz*. Esta modalidad, dirigida para audiencias de alta cultura, es posterior a la popular payada gauchesca que, acompañada por la vihuela, tenía su propia tradición “no letrada” (término que adquirió connotaciones despectivas) en coplas de contrapunteo oral, en ambos márgenes del Plata. De su práctica en fogones de estancia y de troperos había pasado a ser representada en el Circo Criollo. El marco épico de esa tradición cimarrona se lo dio finalmente José Hernández en *El gaucho Martín Fierro* (1872).

Según lo define Ayestarán, aunque no sea ésta su intención, puede deducirse que lo sustancial del melólogo es el texto poético, siendo la música algo incidental sujeto a las intenciones del autor del poema y/o al servicio de quien realiza *la puesta en voz* :

El melólogo es una acción escénica, por lo general para un solo personaje, con un comentario sinfónico que ya teje un fondo sonoro a la voz del actor, ya se alterna con la palabra para subrayar su expresividad o anticipar el sentimiento que va a declamarse de inmediato. Mario Falcao Espalter fue en nuestro medio el primer crítico de Hidalgo que reveló la existencia del melólogo, aun cuando no llega a precisarlo como forma musical escénica, que podía ser no solo unipersonal sino también servir a un texto literario con varios personajes (Ayestarán, *La Música en el Uruguay* : 182).

De acuerdo a todo lo dicho resulta factible alterar entonces el punto de vista musicológico de la denominación *melólogo* (*melos*: música; *logos*: palabra) para poner en un primer lugar el elemento central que lo constituye, el *logos* o palabra poética, y no la música que lo acompaña. En tal caso se obtendría un neologismo más adecuado a su naturaleza: *logómelo*. De hecho, es una práctica

habitual entre los jóvenes poetas hacer *la puesta en voz* de sus textos usando pistas de audio, o en vivo junto a Djs, siendo estos los *logómelos* del siglo XXI.

2.2. Desde lo cultural Lauro Ayestarán definió el folclore “como la suma de supervivencias musicales de patrimonios culturales desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes”.⁴ De la tradición gauchesca (la payada, las danzas y una serie de formas musicales) se había conformado ese *corpus* folclórico que, a partir de la década del 60, evoluciona hacia una renovación que dio en denominarse *Canto Popular*. A partir de la segunda posguerra, en pleno auge de las tecnologías masivas de soporte audiovisual –grabadores de cinta, empresas fonográficas nacionales, transmisiones radiales, surgimiento de la televisión– se sumó un nuevo enfoque cultural e ideológico. Me refiero a las tendencias de reintegración cultural identitaria propiciadas en el continente latinoamericano por el centro irradiador de la Revolución Cubana (1959). En cuanto a las manifestaciones del folclore, la renovación no solo operó en el campo musical sino en el enfoque crítico que las poéticas comenzaron a diseminar en el formato cancionístico de esa tradición. El “cantar opinando” –ya establecido desde *Martín Fierro*– el “cantar con fundamento” de Atahualpa Yupanqui, la “nueva canción” chilena de Violeta Parra, las trovas catalana y francesa, “la nueva trova” cubana, el *Bossa Nova* (aparcería del poeta Vinicius de Moraes y los músicos Tom Jobim y João Gilberto), la renovación que significó en el campo de la poesía para niños *la puesta en voz* y la musicalización de Leda Valladares y María Elena Walsh, y la “canción protesta”, fueron todas manifestaciones de un gran movimiento cultural en cuya médula es necesario reconocer la conjunción entre voz poética y música. Según Hugo García Robles el brote de la “canción comprometida” tuvo en Uruguay una determinante influencia de sonos y guarachas cubanas que celebraban a figuras de la revolución isleña, posibilitando que se cantara “al mismo tiempo que los sucesos ocurrían, es decir, una verdadera gacetilla musical asociada a la problemática latinoamericana” (107). Así, difusión radial mediante, Carlos Puebla era ya

⁴ Citado del librito del CD Lauro Ayestarán, *Un mapa musical del Uruguay*. Montevideo: Ayuí-Intendencia Municipal de Montevideo, 2003.

conocido antes de su primera actuación en el Departamento de San José, en 1961. En Uruguay, el fenómeno del “cantar opinando” resignificó la tradición combativa de los *Cielitos* y *Diálogos* patrióticos de Bartolomé Hidalgo, así como trajo un acercamiento a los poetas gauchescos y nativistas de décadas anteriores: Yamandú Rodríguez, Serafín J. García, Romildo Risso, Pedro L. Ipuche y Fernán Silva Valdés, quien con orgullo solía decir de sí mismo “Soy un payador con un curso más de estética”. El canto poético se reproduce entonces con una penetración que el libro jamás había alcanzado. Y es aglutinante de las identidades vernáculas, en ritmos que celebran la lucha por una segunda independencia, abonando el mito telúrico de la revolución sin fronteras.

Si bien hoy se considera un hecho que ese cancionero acrecentó el patrimonio nacional musicológico, es necesario señalar que tal fenómeno involucró, a la vez, al repertorio poético uruguayo. Sobre ese aspecto, el concepto de *puesta en voz* posibilita investigar el fenómeno desde la perspectiva literaria. Al recuperar su raíz lírica mediante el soporte oral, se abren significaciones liberadoras de los arraigados prejuicios acarreados a un lado y otro del espectro cultural: el de la metrópolis letrada, y el de la tradición campera. Es decir, un contexto bipartito en el que, hasta bien entrados los años sesenta, aún se mantendrían las dicotomías campo-ciudad, alta y baja cultura, sin las integraciones plurales que, en su diversidad, hacían a la identidad colectiva.

Sin mayores desarrollos teóricos que los ya planteados, partimos de la simple acepción del término “canción”, según la RAE: “composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música [...]. Nombre antiguo de composiciones poéticas de distintos géneros, tonos y formas [...]”. En cuanto a concebir a la canción como poesía de una oralidad activa, y en este caso como variable del más amplio espectro de la *puesta en voz*, remito al teórico Lawrence Kramer: “la canción es una manera ‘pulida’ de poner de relieve el lenguaje [...] es una disociación parcial del habla, aflojando la articulación fonética y sintáctica, disuelve el lenguaje a su origen físico, a la vocalización”. (129) En su tesis sobre poesía y canción popular, la Profa. María Figueredo señala:

Para la 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. [...] La correlación entre el ritmo (como portavoz cultural) y el significado es una premisa fundamental de la poesía y la música popular. [...] la afiliación poesía y música puede considerarse como prueba de la vitalidad de ambas en su capacidad para responder a la creación del mundo cultural. [...] Northrop Frye [1967] describe que, en el vaivén entre la poesía y la música, el texto original acarrea sus propios elementos a la nueva vehiculización. El cambio ejercido sobre las obras literarias a través de la musicalización popular, y la predisposición del público para recibirlas, manifiesta las tendencias de la época (20).

La articulación letra-música que configura la canción popular de ese período es una vertiente crucial de lo que he denominado “las poéticas comunicantes” desplegadas en nuestro país hacia 1960 (Bravo, *Voz y palabra* : 105-145). Esa impronta *comunicante* cumplió, en una de sus varias líneas de representación, un papel de refundación de esta nueva oralidad poética en la que el encordado de la voz y de los instrumentos confabuló, religando la tradición oral con un presente de históricos desafíos políticos

Washington Benavides (Tacuarembó, 1930), poeta-trovador quien ha reflexionado sobre este tema desde la década del 80, dice sobre los cruzamientos entre la “canción de texto” española y el “canto popular” latinoamericano:

[...] en la ‘canción de texto’ la estructura musical sostiene, sin privarse de sus valores, la importancia de la letra [...] Para la crítica española, el renuevo de la canción hispánica comienza con las notorias influencias de los baladistas franceses [...] Cuando se le otorgó el Premio Nacional de poesía a [Georges] Brassens, parte de la crítica quedó sorprendida. Se nos ocurre que este suceso es revelador de los prejuicios que permanecen en ciertos niveles críticos, para juzgar la ‘poesía de libro’ y la ‘poesía de la canción’. [...] Me remito al tiempo. Él dirá si buena parte de lo que hoy es ‘texto de canción’, mañana no se integrará dentro de lo más relevante de nuestra poesía (Benavides, “Registro sensible del canto poético”: 59).

El resurgir poético comenzó con la puesta en voz de ritmos del folclore regional –el cielito, la vidalita, el estilo y la milonga–, pero prosiguió con nuevas formulaciones del canto urbano. Desde el neo-tango de Horacio Ferrer y Ástor

Piazzolla, hasta la fusión de ritmos del candombe-beat. Esta vertiente se inscribe en lo que he denominado *poéticas disidentes*, que irían desde 1964-65 hasta el primer lustro de los setentas. Allí figuran los *Conciertos Beat*, las *Musicaciones* – donde es protagónica la poética del dúo Horama (Horacio Buscaglia y Eduardo Mateo) en una fusión de psicodelia beat, ritmos de la India y bossa nova brasileño–. Ambos tipos de conciertos contaron con componentes performáticos multimediales desde una impronta filo-surrealista y de humor absurdo. Le sigue la primera puesta en voz de actitud rockera, con el L.P *Un tal Leo Antúnez* (1972), y la fusión de blues y milonga en la poética de *Dino y los Montevideo Blues*. La iconoclasta *Revista Los Huevos del Plata*, y el menos conocido *Grupo Vanguardia*, coronan esas poéticas contraculturales del período (Bravo, “Voz y palabra”: 201-249).

Desde el cuestionamiento que esa oralidad de los sesentas reintrodujo en el género lírico, Á. Rama observó que la poesía “acantonada en la escritura” intentaba salir “violentamente del encierro que parecía marcar su extinción”:

[...] la voz insufló nuevas cadencias a una poesía escrita, las palabras no prestigiosas, propias del habla, pusieron color y estremecimiento en el poema, el ritmo aspiró al discurso o a la canción, alternándolos ambos muchas veces (Rama, “La canción protesta”: 146).

3. Troveros orientales contemporáneos

3.1. La adaptación de formas de la tradición hispana –ya sea la décima, la de mayor arraigo en nuestro país, o la quarteta y la copla octosílaba, entonadas por cifra, estilo, milonga, cielito, media caña y gato, entre muchas otras formas cantables y danzables– constituye lo que ahora consideraré como *la puesta en voz* de los troveros contemporáneos. Si bien varios de estos creadores publicaron ocasionalmente en libro, otros nunca lo hicieron, aunque conformaron su *corpus* en cancioneros dispersos (grabaciones en programas radiales o televisivos, conciertos de registro con escasa calidad, discos sin reedición). Por otro lado, entre quienes publicaron en libro, la mayoría no suelen ser considerados por la historiografía letrada, aunque sus poemas hayan sido de gran circulación, principalmente en el interior del país. En los sesenta –cuando la difusión radial tenía mayor penetración que la televisión– la labor poética de

estos autores comenzó a ser opacada. Ya porque el protagonismo del intérprete dejaba en un segundo plano al poeta, ya porque la categoría “letra de canción” remitía a un rango inferior de la poesía. Esa discriminación, erigida por una cultura letrada y urbana, es hoy impugnable como una derivación más del ideologema civilización/barbarie, entre otros equívocos producidos durante nuestra modernidad neocolonial.

Según lo cita Leonardo Garet, para el músico e investigador Juan J. de Mello habría dos etapas diferenciadas en la conformación de un proceso que, iniciado a mediados de siglo XX en el ámbito de la investigación folclórica, derivará luego en la promoción de autores que conformaría el *Canto Popular*:

En nuestro país el primer movimiento de creatividad nacional fue principalmente de investigación y de difusión folclórica, nació a mediados de 1950 en dirección hacia la reafirmación de la cultura popular de los valores autóctonos. Esta es la base sobre la cual se edificó el movimiento de los años sesenta. Las figuras más portantes de esta primera época son: Osiris Rodríguez Castillos, Alán Gómez, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau que, por distintos caminos, se convirtieron en fuentes vivas del canto folclórico, descubriéndole al pueblo uruguayo su propia riqueza escondida. Rodríguez Castillos es el puente que une a esta primera generación de cultores del folclore puro y de investigadores, con la segunda generación que, a partir de ese trabajo previo, plantó la semilla de la música popular actual (Garet, “Descubrimiento de Víctor Lima”: 29).

Muchos de estos creadores no han sido asimilados a nuestra poesía; no figuran en diccionarios, antologías ni panoramas literarios, tal y como si no hubiesen ejercido el oficio poético. Los denomino *troveros* desde el prestigio de una voz de cuño oriental.⁵ Para el caso no resulta determinante que el *trovero* se acompañe por un instrumento musical, sino que el instrumento de la voz sirva de vehículo a su poesía.

3.2. Osiris Rodríguez Castillos (Montevideo, 1925-1997) es, en efecto, un pionero en hacer de sus *puestas en voz* una vía de reintegración de la poesía con

⁵ La voz “trovero” designa a aquél que “acompañado por guitarra canta sus décimas”, según *Vocabulario Criollo Oriental*, de Carlos A. de Freitas. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1996.

audiencias populares. Su labor anticipa un poetizar comprometido desde el terruño, alimentándose de raíces musicales nativas y desde una metafísica que aspira a lo universal. En el prólogo-manifiesto de su primer libro, *Grillo nochero* (1955) defiende una “poesía para el pueblo”, con una convicción por entonces inédita en nuestro medio:

[...] Y no es cierto que el pueblo menosprecie a la poesía. Muy por el contrario, se muestra ávido de ella, mediante diversidad de expresiones particulares [...]. Pero...exige algo que pueda usar todos los días...y que le sea fácil de llevar en la memoria...y que le sirva para vivir. Y conste que no se trata de hacer concesiones al mal gusto de la mayoría, sino de apoyarse en los índices de buen gusto de la misma (Rodríguez Castillos, “Palabras del autor”: 8-9).

De allí también construye su propia poética de identidad telúrica:

Nuestros únicos problemas, de toda índole, radican en la no aceptación del espíritu de la tierra. En el desprecio de las costumbres emanadas de nuestra economía. En el absurdo desconocimiento de nuestra personalidad telúrica. La tierra también hace a los hombres ‘a su imagen y semejanza’. (Rodríguez Castillos, “Palabras del autor”: 9).

Desde nuestra perspectiva el hecho de que *Grillo nochero* agotara cinco ediciones en poco tiempo se relaciona con *la puesta en voz* de sus poemas. En efecto, Rodríguez Castillos venía captando la atención de una audiencia que escuchaba el recitado de sus poemas en Radio Rural, desde el programa “Un poeta oriental dice sus versos”. Sus cantos calaron hondo en el folclore rioplatense, refundándolo, tal y como lo afirmara Atahualpa Yupanqui al decir que junto a Violeta Parra y a Osiris, la canción telúrica del Cono Sur estaría cubierta. Hábil metrista de coplas octosílabas, cultiva a la vez el soneto endecasílabo y el verso alejandrino, en un entramado en el que canto y poesía son indisociables. Todo su enfoque compositivo pone de relieve que la poesía no es un género meramente de la escritura. Fue ese derrotero, sin embargo, el que llevó a que su obra fuera desatendida por la crítica literaria, siendo más historiada por su aporte musical que por su notable valor poético. Aunque nacido en Montevideo, Osiris creció desde los tres años de edad en Sarandí del Yí, junto al río homónimo al cual regresaron finalmente sus cenizas. Su voz quiso dar cuenta de lo que significa para el hombre de campo la aculturación

metropolitana. El conflicto que lleva al sujeto de tierra adentro a un decir libresco que la educación metropolitana impone, lo expresó en “Canción para las púas de mis alas”: “Supe ser un gurí bien de mi raza: / pero dejé en los libros el dialecto, / y perdí el fresco aroma de las flores / con nombre guaraní, que fue mi griego” (Rodríguez Castillos, *Grillo Nochero* : 15).

En su poética hay imágenes sugestivas, y desafiantes para el canon letrado, en torno al valor que porta la figura del trovero. Ese trovero que, perteneciendo al ámbito de la oralidad, deja una huella de arraigo telúrico en la memoria popular. Así lo canta en “Huella del rastreador”: *No hay camino más duro/ que el del trovero/ ni habrá huella más firme, por eso mismo.*⁶

Es crucial su aporte conceptual en cuanto a la conjugación entre poeta e intérprete, un camino que transitó de manera pionera con su voz y con su guitarra. En la contraportada del LD *Cimarrones* (1962; 1963; 1973) dejó establecida la concepción de un nuevo género en el que *la puesta en voz* del verso junto a la improvisación rítmica de la guitarra, articula un arte poético-musical por él denominado “concertante”:

[...] son ahora Poemas para guitarra y recitante. Se trata de un nuevo género logrado por simple formalización de la tendencia popular a improvisar música acompañante para versificaciones recitadas.

Esta formalización ha consistido en escribir silábicamente (y con sonidos indeterminados) los dibujos rítmicos producidos por la enunciación de los versos, componiendo en base a ellos, música concertante. [...] Cuando se trata de expresar ideas sin abandonar la atmósfera musical, definiríamos la música como un arte que ‘pide` la palabra. (Rodríguez Castillos, *Cimarrones* : 1973)

3.3. En “La canción del cantor”, una milonga del LD *Yo sé quién soy* (1968), Alfredo Zitarrosa (Montevideo, 1936-1989) presenta una de sus tramas metadiscursivas entre poesía y canción, o entre canción y cantor. Allí expresa el alcance que el término “trovero” tiene en su poética: “*No hay canción*

⁶ Rodríguez Castillos, Osiris. “Huella del rastreador”, track 4 de *El Forastero*. L.D., RCA Víctor, Buenos Aires, 1966. Montevideo: Ayuí /A/M 41 CD, 2008.

que me cante, dice el trovero, / para el buey de adelante sobra el sendero. / Porque el canto me sale como aprendido / desde el nacer peleando contra el olvido...” (Zitarrosa, YSQS : 1968). Una concepción similar a la enunciada por el personaje Martín Fierro (“las coplas me van brotando/ como agua de manantial”) en la que la simbiosis hombre-tierra-canto es postulada por Osiris. A contrapelo de una nueva fase de modernización –la de los medios de comunicación y la industria del espectáculo– esta rebeldía del Canto Popular apuesta a resignificar la memoria de una tradición cultivada en la oralidad que no se entrega al olvido del orden civilizatorio, amparado en los soportes tecnológicos.

Dedicado a moldear un cancionero que representase lo popular –en tanto “voz del pueblo”– Zitarrosa alimenta su poética desde un lenguaje amasado en el habla. Una concepción que, como señala Guillermo Pellegrino, fue formulando en sus canciones, pero también en artículos y entrevistas, como la siguiente:

[...] el artista, el cantor popular, el trovador, trabaja con el material más innoble y más precioso a la vez: la palabra hablada de uso corriente, las variantes melódicas ya acuñadas en el alma de la gente por acumulación sucesiva, los sentimientos más universales y la lógica del sentido común; si con ese material logra una obra perdurable, merece el calificativo de artista popular. (Pellegrino, *Cantares del alma*: 173).

“El que canta es un protagonista vivo de la poesía”, afirma Zitarrosa según lo cita Mónica Salinas (2006), quien logra presentar sus composiciones desde un definido estatuto poético-literario:

[...] el texto poético es un organismo viviente al que la voz del cantor dará nueva carnadura, pues el cantor es, según se explicita en la frase citada, protagonista [...] Interpretar se vincula con comprender; el intérprete es aquel que desentraña el sentido, explica, aclara, ilumina. (24-25).

Asunto relevante es reconocer que el repertorio construido por Zitarrosa es el resultado de lo que su mirada de poeta, de arquitecto de la palabra, quiso que fuese. No es una mera acumulación de canciones a instancias de lo que el público o el mercado le fueran demandando. El conjunto revela una meditada selección de composiciones, tanto propias como de otros compositores. Esa vigilancia es propia del modo de procesar una obra poética, más que del

espectacular derrotero de un cantor popular. Al respecto, dice una nota suya publicada en el diario *Ya* (Montevideo, 11.6.1970):

Tal canción, asociada a la voz de tal intérprete [...] pasa a tener la cara y el gesto, la voz y el *pathos* de su cantor. [...] De ahí la enorme importancia de la elección que un intérprete ha de hacer de su repertorio. Un repertorio ya completo... ha de tener una coherencia interior y un tal arraigo en la sensibilidad de sus oyentes y del cantante mismo, que no pueda separarse una parte sin menoscabo del total, ni tampoco agregársele nada. Para un verdadero cantor popular, por muy tentadora que resulte una canción, es preferible no cantarla, aunque pueda hacerlo muy bien, si no tiene un parentesco con las que ya ha cantado, desde la primera hasta la última. (Pellegrino, *Cantares del alma*: 134).

3.4. En 1990 el guitarrista y compositor Santiago Chalar (Montevideo, 1938-1994) rescató al decano de los troveros orientales, aún vivo a finales del siglo veinte, Wenceslao Varela Cabrera (San José, 1908 - Canelones, 1997). Juntos grabaron *El fogón de Wenceslao Varela* (1990) con temas del poeta, incluyendo la voz de éste, ya octogenario, en introducciones y recitados. Así, este cabal trovero –que no pudo terminar la escuela y aprendió a leer y escribir con su madre– va dando cuenta de su arte y de los oficios que la vida en el campo le fue enseñando: la intemperie del tropero, la obediencia o la rebeldía del peón de estancia, el coraje del domador, el canto del guitarrero. Temas que recogió en su libro más popular *Diez años sobre el recáo* (1968). Entre sus poemas narrativos las temáticas son variadas. Para “Me visitó la Virgen”, escrito a pedido del Padre Berardi, hace una introducción en la que pone en evidencia la discriminación letrada, de la que él mismo se hace eco, reproduciendo el sentirse en falta: “*en lenguaje culto yo no ando, porque todavía encajo unas faltas de ortografía, que han sido de mis peores faltas, siempre*” (Varela, *El fogón de Wenceslao*: 1990). El poema es una epifanía que, según adelanta, le cambia la rutina “al solitario habitante de aquel rancho”. En la introducción de “Ida” afirma con sesgo moral: “el juego es peor que la bebida”. En ese poema la simbología de las barajas, el corte pictórico y el uso de tropos originales muestra un arte que, nacido de la tradición, se ha vanguardizado. El protagonista recibe el encargo de una madre: ir en busca de medicamentos para un hijo enfermo. En el camino, el hombre se topa con la

tentación, un tópico de la gauchesca. Al describir la partida de barajas, las imágenes van dando cuenta simultánea del advenimiento del drama: en tanto el hombre pierde sus dineros, la muerte se cierne sobre el niño:

Se estrellaba con oros la medianoche en peso
las espadas cortaban de las ansias los flecos
y el tin tin amarillo de las libras
al sueño le colgaba los cencerros;
de los gajos torcidos de los bastos
colgaban esperanzas caras como los pesos
y volcaban las copas sobre el poncho
su mudo contenido de silencio.

El vaso mesturaba sus cuarenta secretos
como cuarenta dudas o cuarenta misterios
echando buenas pa' los hombres malos
y echando malas pa' los hombres buenos;
y me llevó una sota lo que traiba pa' comprar los remedios,
el rey zurdo el facón de plata y oro
y Salomón el poncho p' al recuerdo
y después un caballo sobre lomo
hasta la última pilcha de mi apero;
pero me queda el moro, yo pensaba
pa' jinetearlo en pelo y atravesar la noche
como un pájaro negro...(Varela, *El fogón de Wenceslao*: 1990).

Antes del recitado de “Mi rancho”, Varela se disculpa nuevamente. Esta vez lo hace por encarar un tema que ya había sido transitado por Elías Regules, por *El Viejo Pancho* (José Alonso y Trelles) y por Serafín J. García: “De atrevido escribí este verso, me le animé a hacer mismo tema que habían hecho esos grandotes”, dice, rebajando su condición de poeta oral ante esas figuras letradas de la poesía gauchesca. Su poema, sin embargo, no tiene nada que envidiarle a esa irregular tradición a la que nombra –poco tienen en común las medianas retóricas de *Viejo Pancho* y Regules, con la buena poesía social de S. J. García—. En el poema, el motivo son los valores del hombre que habita el rancho, y no la viñeta del mismo. Un lugar especial ocupan los temas “Mujer uruguaya” y “María Chiripá”; el último dedicado a una payadora entrerriana, a quien el poeta declara su admiración. Ese reconocimiento a una payadora, una rareza en un oficio de rabiosa tradición masculina, es una postura de género que sitúa a Varela en una

actitud opuesta a la misoginia de los populares versos de *Viejo Pancho*: “Mujeres y perras –tuitas son lo mismo–”.

El arte de Varela cuyo primer libro, *El Nativo*, data de 1930, ya no cuenta con representantes de misma raigambre en la actualidad. Fue, probablemente, el último portador de la tradición oral del trovero de campaña que, según se desprende del siguiente testimonio, aún existía en nuestro territorio en las primeras décadas del siglo XX:

Mis primeros versos nacieron borroneados sobre las caronas. Así nomás, a golpes de corazón, sin tiempo para correcciones ni artificios. En un pastoreo de tropas cerca del Colorado o del Mataojo, escuché mis versos en otros labios, los oí en otras bocas. Como no los había firmado, tampoco podía decir que eran míos (Varela, “Testimonio”: 7).

3.5. Entre quienes delinearon ese cancionero nacional que la literatura aún no ha sabido incorporar a su propio acervo, están el salteño Víctor Lima (Salto, 1921-1969) y el olimareño Ruben Lena (Treinta y Tres 1925-Montevideo, 1995). Sus respectivas canciones –interpretadas principalmente por el popular dúo *Los Olimareños*– los convierte en los troveros fundacionales del nuevo derrotero oral que marcó a la poesía desde la promoción del sesenta.

Lima compuso un enjundioso cancionero que incluye polcas, valseados, zambas, milongas y el “Candombe mulato” (1967). Su espíritu trashumante, y su paradójico apego al pueblo natal, están presentes en “Adiós mi Salto”, elegía de resonancias machadianas cuyo estribillo reza: “Hoy el camino tiene mil huellas / para mis ansias de caminar / nadie camina mejor, te juro / que aquel que aprende sobre su andar.” En 1981, W. Benavides compiló un *Cancionero de Víctor Lima*, pero un definitivo rescate de toda su poesía fue recogido en *Víctor Lima: con guitarra y sin guitarra* (2009), prologado y anotado por Leonardo Garet. La multifacética producción lírica del trovero norteño, así como la omisión crítica en reconocer a Lima como el poeta que es, son señaladas por el investigador:

Víctor Lima poeta es asunto no planteado en la literatura uruguaya. No aparece en ninguna antología, ni se lo nombra en ninguna historia crítica. Su nombre no trascendió el folklore y aparece exclusivamente

como autor de algunas de las canciones más populares del Uruguay (Garet, “Descubrimiento de Víctor Lima”: 7).

El maestro Ruben Lena trabó amistad con Lima cuando éste había hecho nido en el Olimar:

Cuando comencé a trabajar de maestro conocí a Víctor Lima, cuya obra de gran calidad nos impresionó a todos los jóvenes de aquél entonces. [...] Lima representaba un sacudimiento de belleza profundo y extraño a la vez. Era un hombre que no le importaba otra cosa que estar creando y cantando [...]. Tenía una voz hermosa y alguna originalidad. Cantaba a capela –no le gustaba que lo acompañara– y lograba concitar la atención de todos, gente letrada y gente de campo, de poquísima cultura. (Pellegrino, “Vida y obra de Ruben Lena”: Sitio web).

En 1959 Lena fue becado por la OEA al Centro Interamericano de Educación Rural, en San Cristóbal, Venezuela. Allí convivió con 74 becarios de 16 países, y recorrió toda América Latina, salvo Chile. Esa experiencia fue clave para reconocer la carencia de una identidad lírica popular:

[...] el Uruguay carecía de un cancionero propio, todos los maestros de los demás países cantaban sus canciones menos los uruguayos, que en ese entonces estaban muy influenciados por el folklore argentino [...] Dicha comprobación resultó el puntapié inicial para que a su vuelta, con mayor ahínco, encarase lo que él consideraba una misión: crear canciones identificatorias, sabiendo muy bien por qué y para quién. (Pellegrino, “Vida y obra de Ruben Lena”: Sitio web).

En 1961 se propuso hacer canciones para la Escuela N° 73 del barrio 25 de agosto, donde era maestro y director. De esa tarea pedagógica surgió la letra y la tonada de “A Don José”, con la que pretendía “acercar el héroe al pueblo, buscar una imagen popular de Artigas”, según sus palabras. Al año siguiente, la escuela invitó a participar de unas jornadas a un joven guitarrista, José Pepe Guerra – entonces discípulo del músico e investigador de cultura indígena, Óscar Laucha Prieto– y a su aparcerero, Braulio López, que cantaba y tocaba bombo. Desde entonces el dúo *Los Olimareños* fue componiendo junto a Lena – “hacedor de canciones”, como él prefería denominarse– un cancionero que daría nuevo impulso al folclore nacional, denominación que empezó a mostrar sus limitaciones y que, en poco tiempo, derivaría en la más amplia vertiente del

Canto Popular. Lena y Osiris Rodríguez Castillos son los artífices pioneros y conscientes de la gestación de un cancionero de y para el pueblo oriental:

Y empecé a componer, sabiendo para quién y por qué componía. Las canciones son para nuestro pueblo, si trascienden mejor, pero la finalidad es la de colaborar con otros en la creación de un cancionero nacional actual. Son el esfuerzo por lograr la liberación espiritual de nuestro pueblo en ese ámbito modesto de las canciones populares. (Pellegrino, “Vida y obra de Ruben Lena”: Sitio web).

En 1980 por iniciativa de W. Benavides, en plena censura dictatorial, Lena se dispone a realizar una primera selección de sus canciones. Esa antología, acompañada por breves introducciones, dio lugar a *Las cuerdas añadidas* (1980), título que sugiere la conjunción de las cuerdas vocales y las de la guitarra que siempre usó para componer y dar apoyo a *la puesta oral* de los textos.

Gustavo Espinosa hizo un balance de la aparcería entre Lena y Los *Olimareños* en los sesenta. Sus palabras sirven de síntesis a planteos aquí señalados en torno a *la puesta en voz* de los troveros orientales:

Hacer canciones es también un ejercicio de regreso (*nostos*), es restituir la poesía a su oralidad, a su música primitiva. Pero no es sólo eso. En la segunda mitad del siglo pasado, período en el cual Lena concibió y realizó su proyecto, hacer canciones ya significaba, como hoy, integrarse a una banda sonora densa y continua que acompaña cada momento de nuestras vidas desde los medios de comunicación masiva, que se integra a nuestra existencia, que constituye como una especie de atmósfera, nuestro ambiente sonoro. Para poder participar de ese ambiente es necesario, por un lado recurrir en formatos y temáticas que no desafíen de modo demasiado ostensible los hábitos del público masivo, que sean percibidas, digamos, como naturales. Pero si lo que se pretende es una especie de integración entre la cultura popular y la cultura de masas sin resignarse a ser una esquirra más de ruido dentro del monstruoso bolo auditivo que viene proponiendo la industria del entretenimiento, si se quiere transmitir un mensaje de cierta relevancia estética, es necesario también buscar una ruptura con lo hegemónico, en la forma, en el sentido, es decir, en el lenguaje (Espinosa, “Acerca de”: Sitio web).

3.6. Finalmente, para actualizar este trabajo, dejo planteada una propuesta para los lectores interesados en *la puesta en voz* relativa a

producciones del presente. Considero que las poéticas de Fernando Cabrera (Montevideo, 1956) y de Jorge Drexler (Montevideo, 1964) prosiguen en nuevos registros, y atravesados por nuevas pautas compositivas y musicales, la *puesta en voz* del cancionero uruguayo en sus respectivos repertorios.

Para aquilatar el ya sostenido valor poético de sus obras, propongo que sus últimos CDs –*Viva la patria* (2013), de Cabrera, y *Bailar en la cueva* (2014) de Drexler– sean concebidos y analizados como poemarios musicalizados. Si tomamos el concepto de O. Rodríguez Castillos, las composiciones “concertantes” de estos troveros contemporáneos, no solo “llaman a la palabra”, sino que en sus canciones la palabra en estado poético resulta medular en la factura de las canciones. Del poemario-disco de Cabrera cabe destacar “Mercadería fresca” (track 11). Se trata de un recitado en la voz de Cabrera, en el que asume una cadencia gauchesca que ya le es propia, pero que no se presenta sino como resignificación de tales tonadas: “usé la tradición como rebozo/ de un libro eliminé al Viejo Vizcacha”, dice metaforizando la intervención subjetiva en la tradición. Esa modulación de *la puesta en voz*, que juega a imitar las coplas de los payadores, es utilizada por Cabrera para composiciones en las que lo autobiográfico y lo identitario colectivo, la historia propia y la historia del país, se entrecruzan. Es en tales temáticas que suele intercalar canto y recitado, como lo hace en “Viva la patria”, homónimo al título del CD, y en “La huella de Montevideo”: “Lindo Montevideo te han demorado/ heredaste este paso ensimismado/ contrabando de gente seguís pasando/ yo me afinco y te pueblo y si puedo canto” (Cabrera, *Viva la patria*, 2013).

Por su parte Drexler, desde una plataforma de mayor alcance internacional, alterna, como lo ha hecho anteriormente, textos líricos e intimistas con otros de agudo sentido crítico. Entre estos destaca “Data Data” (track 3) que recalca en la voracidad derivada del afán de posesión y consumo: “El oro es lo que importa / en el Becerro de Oro// Todos quieren todo/ todo siempre es poco”. El alcance poético de proyección universal está en “Bolivia” (track 2), que recoge asuntos autobiográficos, el de su padre niño y sus abuelos intentando huir de la Alemania nazi: “Europa 1939/ Todos

decían que no en las cancillerías/ (Años de guerra caliente/ varios años antes de la guerra fría). /Todos decían que no/ cuando dijo que sí Bolivia”. Cuando se dice ese último verso ingresa la sonoridad andina en la canción, un ejemplo de cómo Drexler conjuga con arte trovadoresco, el sentido poético y el musical. La imagen sonora con la que, aliteración mediante, da cuenta del fanatismo hitleriano, es de alto voltaje crítico y poético: “El paladín de la bravata, gritaba/ llenaba estadios/ de un árido erial de desvarío, ario.” Al finalizar el tema entra la voz de Caetano Veloso, recitando un fragmento en el que la metáfora del péndulo advierte que la noria de la historia “va y viene”. Remata la voz de Drexler diciendo sencillamente: “una puerta giratoria/ no más que eso, es la historia” (Drexler, *Bailando en la cueva*, 2014).

La síntesis y la economía verbal, la articulación significativa de lo musical y lo semántico, las tematizaciones que estructuran ambos trabajos, hacen que sus canciones se perfilen como *puestas en voz* de piezas líricas en las que la composición sonora aparece, como en los antiguos *melos*, al servicio del logos. Son las voces de dos troveros orientales contemporáneos, conectando desde cada una de sus particulares poéticas, con audiencias del siglo XXI.

Bibliografía

Ayestarán, Lauro, *La música en el Uruguay*, Volumen I, Montevideo, S.O.D.R.E. 1953.

---. Lauro Ayestarán, *Un mapa musical del Uruguay* (CD). Montevideo: Ayuí-Intendencia Municipal de Montevideo, 2003.

Ball, Hugo. *Flight out of Time: a Dada diary*. 1927. New York: Viking Press, 1974. La traducción es de mi responsabilidad.

Barthes, Roland. *The pleasure of the text*. New York: Hill & Wang, 1975. La traducción es de mi responsabilidad.

Benavides, Washington. "Registro sensible del canto poético del siglo xx. La letra y el texto". Montevideo: Revista *La Tertulia* N° 8, 2004: 57-59.

Bravo, Luis. *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Ed. Estuario-M.E.C., 2012.

Buenaventura, Enrique. "Texto visual, texto sonoro". Revista *Graffiti*, Segunda Etapa Año II, N°10 (Julio 1991): 26-27.

Cabrera, Fernando. *Viva la patria* (CD). Montevideo: Ayuí - Itaú, 2013.

Certeau, Michel de. *The Writing of history*. New York: Columbia University Press, 1988. La traducción es de mi responsabilidad.

Cortazzo, Uruguay. *Indios y latinos: Utopías, ideologías, literaturas*. Montevideo: Vintén editor, 2001.

De Mello, Juan José. "La poesía en la música popular uruguaya" (audiolibro), citado por Leonardo Garet en Prólogo de Víctor Lima: *con guitarra y sin guitarra*, Tomo 18. Salto: Colección de Escritores salteños, 2009. p 29.

Drexler, Jorge, *Bailar en la Cueva* (CD). España: Warner Music, 2014.

Durand, Régis. "The disposition of the voice". *Performance in Postmodern Culture*, Editors M. Benamou & Ch. Caramello. Madison: Coda Press, 1977: 99-110. La traducción es de mi responsabilidad.

Espinosa, Gustavo, "Acerca de 'Todos detrás de Momo'". Sitio oficial Ruben Lena <http://www.rubenlena.com.uy/index.php>. Consultado por última vez: 26/12/2010.

Figueredo, María. *Poesía y canción popular, su convergencia en el siglo xx: Uruguay 1960-1985*. Montevideo: Linardi y Risso - Wilfrid Laurier University, 2005.

Freitas, Carlos de, *Vocabulario Criollo Oriental*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1996.

García Robles, Hugo, *El cantar opinando*, Alfa, Montevideo, 1969.

Garet, Leonardo, "Descubrimiento de Víctor Lima", Prólogo en *Víctor Lima: con guitarra y sin guitarra*, Tomo 18 Colección Escritores Salteños. Salto: Centro Comercial e Industrial de Salto - Intendencia Municipal de Salto, 2009.

Garibay, K, A.M. *Historia de la Literatura Náhuatl*. Vol. I. México: Porrúa Ed., 1953.

Garrofe, Pablo. *Lacan, entre el Arte y la Ideología -Letra, Música y Voz-*. Buenos Aires: Editorial Quadratta, 2007.

Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*, México: F.C.E, 1998.

Kramer, Lawrence. *Music and Poetry: the Nineteenth Century and after*. Berkeley: University of California Press, 1984. La traducción es de mi responsabilidad.

Lena, Ruben. *Las cuerdas añadidas*. Montevideo: Ed. Banda Oriental, 1980.

Lira, Luciano (compilador). *El Parnaso Oriental*, Tomo I. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1981.

Mignolo, Walter. "La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)". *Lectura crítica de la literatura americana*. Volumen I. Comp. Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996. 3-29.

Olson, Charles. "Projective verse". 1950. *Selected Writings*. Ed. Robert Creeley, New York: New Direction, 1999: 15-26.

Pellegrino, Guillermo. *Cantares del alma*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

---. "Vida y obra de Rubén Lena", en *Sitio oficial Ruben Lena*: <http://www.rubenlena.com.uy/index.php>. Consultado por última vez: 26/12/2010.

Porrúa, Ana. "Simetrías y asimetrías: la voz en la poesía". *Punto de vista* N° 89, (Dic. 2007): 41-45.

Rama, Ángel, "La canción protesta", Introducción, Montevideo, *Enciclopedia Uruguaya*, N°57, Arca, 1969: 145-46.

---. *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982. Montevideo: Fundación Á. Rama, 1989. p.57.

Rodríguez Castillos, Osiris. *Grillo nochero*. 1955. "Palabras del autor", Prólogo, 3ª edición. Montevideo: Ed. Cumbre, 1959.

---. *El Forastero* (L.D.). Buenos Aires: RCA Víctor, 1966; Montevideo: Ayuí /A/M 41 CD, 2008.

---. *Cimarrones* (L.D). 1962; 1963. Incluye texto de contraportada. Montevideo: Sondor, 1973.

Salinas, Mónica. *Poesía y mito: Alfredo Zitarrosa*. Buenos Aires: Seix Barral-Planeta, 2006.

Shklovski, Víctor. “El arte como artificio”. 1917. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Todorov Tzvetan. México: SXXI editores, 1987. 55-70.

Varela, Wenceslao y Santiago Chalar, *El fogón de Wenceslao Varela* (CD). Montevideo: Sondor, 1990.

---. “Testimonio”, *Revista Rincón del payador*, N° 4 (1980): 7-8.

---. *Diez años sobre el recáo* (1968). San José: I.M. de San José-U.T.U., 2009.

Weaver, Mike. “Concrete Poetry”, *Lugano Review*, N°s 5/6, 1966: 101. Citado en Bernstein Charles (Ed.), *Close Listening, Poetry and the performed word*. New York: Oxford University Press, 1998. La traducción es de mi responsabilidad.

Zitarrosa, Alfredo, “La canción del cantor”, en *Yo sé quién soy* (CD). Montevideo: Orfeo, 1968.