



Instituto  
Nacional  
de la Música

MANUAL DE  
FORMACIÓN N°  
(TERCERA EDICIÓN)

3

# Más letra para nuestras letras

CONSEJOS, ANÁLISIS  
Y TESTIMONIOS DE  
RECONOCIDOS AUTORES:

Miguel Cantilo  
(redacción general)

Silvio Rodriguez

Litto Nebbia

Lisandro Aristimuño

Teresa Parodi

Peteco Carabajal

Jorge Drexler

Gabo Ferro

Isabel de Sebastian

Horacio Fontova

Victor Heredia

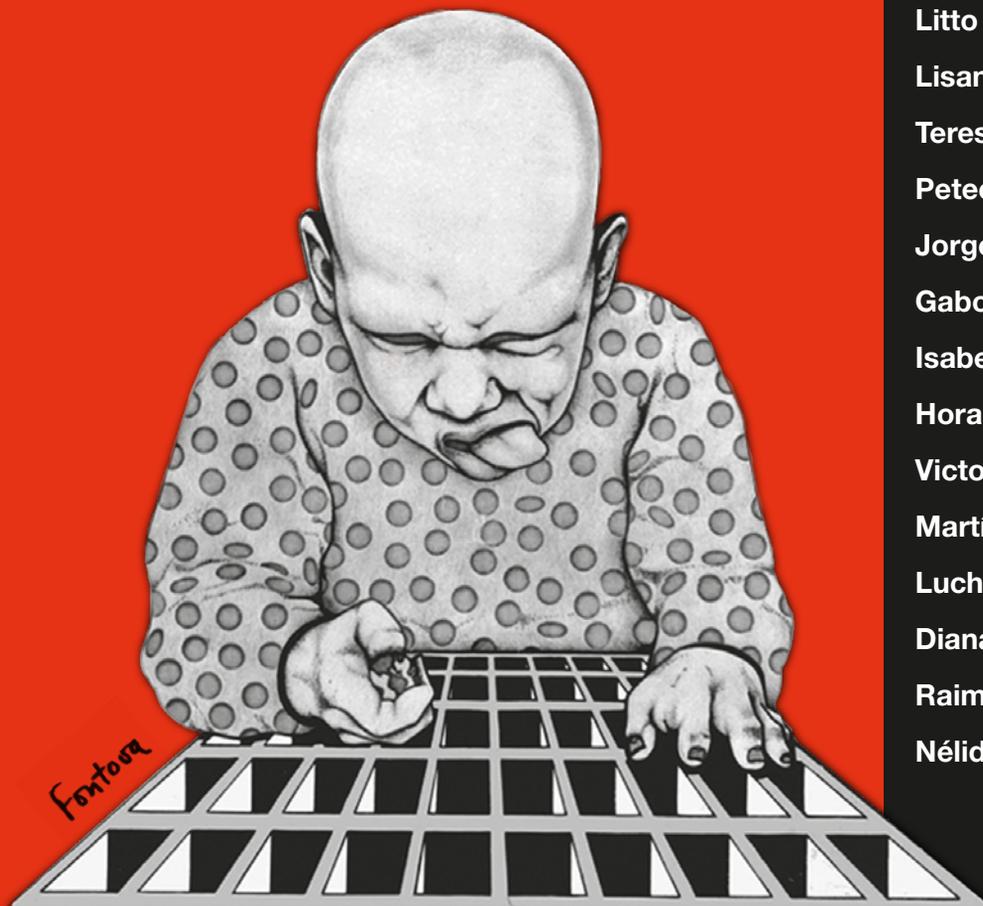
Martín "Poni" Micharvegas

Lucho Guedes

Diana Bellessi

Raimundo Rosales

Nélida Saporiti





info@inamu.musica.ar  
www.inamu.musica.ar

## Manual de formación musical N° 3

### DIRECCIÓN

Instituto Nacional de la Música (INAMU)

### CONSEJO EDITORIAL

Diego Boris  
Paula Rivera

### COORDINACIÓN Y EDICIÓN

María Claudia Lamacchia

### REDACCIÓN GENERAL

Miguel Cantilo

### COLABORAN EN ESTA PUBLICACIÓN

(por orden alfabético)

- . Lisandro Aristimuño
- . Diana Bellessi
- . Peteco Carabajal
- . Jorge Drexler
- . Gabo Ferro
- . Horacio Fontova
- . Lucho Guedes
- . Víctor Heredia
- . Martín "Poni" Micharvegas
- . Litto Nebbia
- . Silvio Rodríguez
- . Raimundo Rosales
- . Nélide Saporiti
- . Isabel de Sebastián
- . Teresa Parodi

### DISEÑO GRÁFICO

Jimena Medina Aguilar  
Sebastián Nicoletti  
Hernan Vargas

### ARTE DE TAPA

Horacio Fontova

### ILUSTRACIONES DE INTERIORES

Horacio Fontova

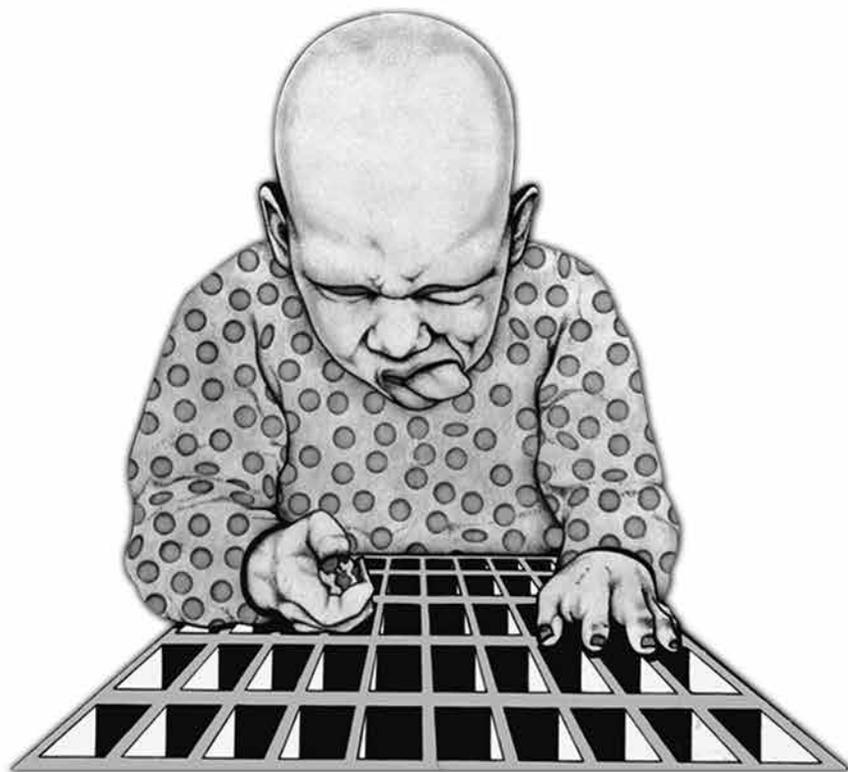
### COMUNICACIÓN INAMU

Rodrigo García Olmedo  
comunicacion@inamu.musica.ar

### CONTACTOS

info@inamu.musica.ar  
www.inamu.musica.ar

Los Manuales de Formación para el Músico/a/x son publicaciones de distribución gratuita del Instituto Nacional de la Música (INAMU). Tienen como objetivo brindarles información sobre el arte de la música su proceso de producción, los derechos intelectuales y laborales y sobre todo lo que aporte a su desarrollo como artista-trabajador. El N°3 "Más Letras para nuestras Letras" tuvo su tercera edición en diciembre de 2019.



“ La música  
es el arte  
más directo,  
entra por el oído  
y va al corazón...  
es la lengua universal  
de la humanidad. ”

. astor **piazzolla**

## SOBRE EL INSTITUTO NACIONAL DE LA MÚSICA

El Instituto Nacional de la Música (INAMU) es un órgano específico de fomento para la actividad musical en general y la nacional en particular. Fue creado por la Ley N° 26.801. Su figura técnico legal es la de ente público no estatal. Esta figura mixta permite articular federalmente políticas públicas entre representantes del Estado y diversas organizaciones que conforman el sector.

El **INAMU** tiene entre sus funciones: promover la actividad musical en todo el territorio de la República Argentina, proteger la música en vivo, fomentar la producción fonográfica y de videogramas, propiciar entre los músicos el conocimiento y los alcances de la propiedad intelectual, de las entidades de gestión colectiva, así como de aquellas instituciones que defienden sus intereses y derechos como trabajadores, y contribuir a la formación y perfeccionamiento de los músicos en todas sus expresiones y especialidades.

El proyecto de Ley de Creación del INAMU, también conocido como Ley Nacional de la Música (parte I), surgió de una experiencia inédita, federal y colectiva donde los músicos se organizaron para participar en la definición de los puntos principales de la Ley,

de acuerdo al consenso que hubo sobre las necesidades que tenía la actividad musical de mejorar sus condiciones de producción, circulación y difusión.

Luego de un largo camino, el 28 de noviembre de 2012, se aprobó por unanimidad –tanto en general como en particular– la Ley de Creación del Instituto Nacional de la Música en el Senado de la Nación Argentina. En marzo de 2014 se designaron como autoridades del organismo a los músicos Diego Boris Macciocco (presidente) y Celsa Mel Gowland (vicepresidenta).

Una vez finalizada la primera gestión, en abril de 2018 se designó nuevamente a Diego Boris Macciocco como presidente y a la gestora cultural María Paula Rivera como vicepresidenta.

El INAMU desarrolla las siguientes acciones:

- Creación y administración del Registro Único de Músicos/as/xs Nacionales y Agrupaciones Musicales Nacionales, el cual posee más de 55 mil grupos y solistas registrados, validados por el Registro Nacional de las Personas (RENAPER). En total se alcanzan a más de 200 mil personas que se dedican a la música.

- Creación y administración del Registro de la Actividad Musical, destinado a todos los sectores que comprenden la actividad en nuestro país.
- Convocatorias de Fomento anuales, las cuales ya beneficiaron a más de 4.300 proyectos para realizar producciones discográficas, música en vivo, audiovisuales, difusión y proyectos editoriales.
- Garantizando una lógica de fomento federal, más de 60 organizaciones de músicos/as/xs de todo el país son protagonistas en las decisiones de fomento a través de los 6 Consejos Regionales y el Comité Representativo, órganos evaluadores en las Convocatorias.
- Creación de 6 sedes, una en cada región cultural del país.
- Beneficios para la actividad musical: descuentos en pasajes nacionales en micro para viajes de media y larga distancia y en instrumentos musicales. Desde junio del 2015 a octubre de 2019 se gestionaron 39.000 pasajes con el 40% de descuento, lo que representa un ahorro para la actividad musical de \$23.350.000 aproximadamente.
- Publicación de una colección gratuita de Manuales de Formación Integral (Nº 1 Derechos Intelectuales en la Música, Nº 2 Herramientas de Autogestión, Nº 3 Más Letra para Nuestras Letras, Nº 4 Prevención de Riesgos Escénicos y Nº 5 La Voz Cantada). Manuales impresos y en versión digital de libre descarga, también disponibles en sistema Braille y audiolibro para músicos/as ciegos o con disminución visual.
- Se realizaron 400 actividades (charlas, clínicas y talleres) de Formación en las 23 provincias del país y la Ciudad de Buenos Aires. Participaron de estas actividades más de 35 mil personas vinculadas a la actividad musical.
- Construcción del Circuito Estable de Música en Vivo, Una red de espacios de música en vivo en diversos puntos del país con condiciones favorables para que los músicos puedan realizar conciertos y el público disfrutar de sus obras. De este modo el INAMU fomenta el intercambio entre artistas y público de distintas ciudades del país brindando el acceso a escenarios más allá de su lugar de residencia.
- Construcción del Circuito Cultural Social y el Circuito Universitario de Música Independiente.
- Creación de un canal audiovisual y realización de documentales, tutoriales y videos especiales para difundir nuestra cultura musical, actividades y acciones del organismo y tutoriales de formación. Entre los audiovisuales realizados se destacan: "El Cine a través de la Música", "Prevención de Riesgos Escénicos", "Músicos/as en los Espacios Públicos", Ciclo "Entre Músicos" con Gustavo Santaolalla, Litto Nebbia y Nahuel Pennisi, tutoriales sobre los Derechos Intelectuales en la Música y Conversando con Geoff Emerick, entre otros.
- Construcción de una Agenda de Género que permite federalmente debatir y realizar

- propuestas sobre cómo mejorar las condiciones en las que se desarrollan las mujeres y personas de género autorpercibido ante las desigualdades patriarcales.
  - Promoción de la circulación de música argentina en el exterior a través de distintas herramientas generadas a partir de Convenios con diferentes plataformas musicales del mundo.
  - Promoción del conocimiento de los Derechos Intelectuales en la Música y de las entidades de gestión colectiva a través de charlas, publicaciones y audiovisuales.
  - Programa Nacional Primera Canción, a través del cual los músicos que registran por primera vez sus composiciones en la Dirección Nacional de Derecho de Autor pueden resguardar sin costo alguno hasta 15 canciones de su autoría.
  - Publicación de "Luis Alberto Spinetta: partituras y cancionero", "Corazón alegre: la obra de Gustavo 'Cuchi' Leguizamón" y "El Taita: obra de Mario del Tránsito Cocomaola", ediciones especiales de distribución gratuita en escuelas de educación artística de todo el país.
  - Creación, junto a NIC Argentina, administradora del Registro de nombres de dominio de internet, del dominio específico para la actividad musical argentina: ".música.ar"
  - Implementación de la fiscalización para asegurar la "actuación necesaria de músico nacional" en ocasión de que un músico o agrupación musical extranjera se presente en vivo en el país (Art. 31 Ley 26.801)
  - Recuperación del histórico catálogo discográfico de Music Hall, compuesto por más de 2.500 discos nacionales, donde se encuentran obras emblemáticas de nuestro folklore, tango, música clásica, popular y rock. El INAMU les otorga una licencia a los intérpretes principales o a sus herederos para que ellos mismos administren las reediciones y/o monetizaciones en internet. El Instituto sólo se reserva el derecho de percibir los importes que se liquiden por Comunicación Pública, recaudación que es destinada a la realización del Proyecto "Mi Primer Disco", a través del cual se fomenta la primera producción discográfica de solistas o grupos musicales de nuestro país.
- El INAMU participó activamente, entre otras normas legislativas, en el proyecto de Ley que instituyó el Día Nacional del Músico.
- Más información en [www.inamu.musica.ar](http://www.inamu.musica.ar)**

## 10 EDITORIAL

---

## 12 DOSSIER LA COMPOSICIÓN DE CANCIONES *Por Miguel Cantilo*

---

- 14 INTRODUCCIÓN
- 15 ¿QUÉ VA PRIMERO, LA MÚSICA O LA LETRA?
- 16 EL ACTO DE COMPONER
  - 16 La Memoria Profunda
  - 17 El Compositor es un Recreador
  - 18 El Oficio del Letrista
  - 18 El Compromiso del Creador
  - 19 Acentuaciones
  - 20 El Soneto
- 22 EJERCICIOS DE AUTORÍA Y DE COMPOSICIÓN
- 23 ÚLTIMAS REFLEXIONES SOBRE LA COMPOSICIÓN DE CANCIONES
- 26 MÚSICA EN LA LENGUA

## 32 LA HISTORIA DE LAS CANCIONES CONTADA POR SUS AUTORES

---

- 35 *Cita con Ángeles.* *Por Silvio Rodríguez*
- 38 *De la ausencia de ti.* *Por Silvio Rodríguez*
- 40 *Historia de las sillas.* *Por Silvio Rodríguez*
- 42 *Apremios Ilegales.* *Por Miguel Cantilo*
- 44 *Gente del Futuro.* *Por Miguel Cantilo*
- 48 *Tu nombre y el Mío.* *Por Lisando Aristimuño*
- 50 *A la abuela Emilia.* *Por Teresa Parodi*
- 52 *La Canción del Brujito.* *Por Peteco Carabajal*
- 54 *La Canción y la Décima.* *Por Jorge Drexler*
- 58 *Dios me ha perdido un techo.* *Por Gabo Ferro*
- 61 *Aquí.* *Por Isabel de Sebastián*
- 64 *La Moza y el Patrón.* *Por Horacio Fontova*
- 67 *Aquellos Soldaditos de Plomo.* *Por Víctor Heredia*
- 69 *Décadas.* *Por Martín "Poni" Micharvegas*
- 74 *Ada.* *Por Lucho Guedes*
- 79 *Informe Especial: Sólo se trata de Vivir.* *Por Litto Nebbia*
- 86 *El Proceso de escribir canciones.* *Por Litto Nebbia*

## 88 ANÁLISIS DE LETRAS DESTACADAS

---

- 90 *Angelito mexicano.* *Por Diana Bellessi*
- 92 *Uno.* *Por Raimundo Rosales*
- 96 *La Libertad y la Tumba.* *Por Raimundo Rosales*
- 98 *Malena.* *Por Nélica Saporiti*

## 102 ANEXO ANÁLISIS DE POEMAS ROMÁNTICOS QUE INSPIRARON CANCIONES FAMOSAS *Por Miguel Cantilo*

---

## EDITORIAL

Dentro de las funciones del Instituto Nacional de la Música (INAMU) se encuentra la de realizar aportes para la formación integral del Músico. En esta línea de acción hemos publicado el Manual Número 1 que describe de forma organizada los “Derechos Intelectuales en la Música” y el Número 2 que brinda “Herramientas básicas de Autogestión”. Ahora nos involucramos en la parte creativa y, con más precisión, nos enfocamos en *Las Letras de Nuestras Canciones*. Para eso contamos con la valiosa y generosa colaboración de Miguel Cantilo, sin duda uno de los cantautores que mejor maneja nuestro lenguaje a la hora de escribir sus propios temas.

Asimismo, en esta publicación participan otras reconocidas personalidades de nuestra música popular, representativas de distintas generaciones, zonas geográficas y géneros musicales. Estas destacadas figuras cuentan la génesis de letras propias y ajenas, las cuales analizan y desmenuzan de manera didáctica para una fácil comprensión.

En general, cuando los músicos empezamos a componer solemos caer en algunas prácticas que, sin saberlo, pueden desvalorizar nuestro tenaz trabajo compositivo. Así aparecen algunas limitaciones como la mala acentuación, problemas de métrica, uso escaso de sinónimos, entre otras. Muchas veces, mediante la lectura y el oficio se van corrigiendo esas faltas; pero también es usual escuchar a artistas de gran popularidad que no solo no mejoran la escritura de sus letras, sino que van profundizando ciertas falencias con los años.

En consecuencia, la presente edición está orientada tanto para noveles autores como para aquellos que necesiten información útil al momento de escribir canciones. Seguramente ningún manual nos dará mayor inspiración, pero con este material esperamos enriquecer el “trazo fino” de nuestras letras y, sobre todo, volvernos un poco más exigentes ante una mala acentuación, una dificultad métrica o el uso de metáforas de complejo entendimiento.

No pretendemos dar un “taller de letras de canciones”, sino brindar consejos para que el autor pueda disponer de un abanico más amplio de opciones cuando deba elegir cómo redondear una frase, transmitir un concepto o una emoción. En resumen, entendemos a la música como un modo de comunicación y desde allí buscamos contribuir al fomento de esta forma de expresión.

**Diego Boris**

PRESIDENTE DEL INAMU

# U

DOSSIER

## / La composición de canciones

. por **Miguel Cantilo**

La memoria profunda

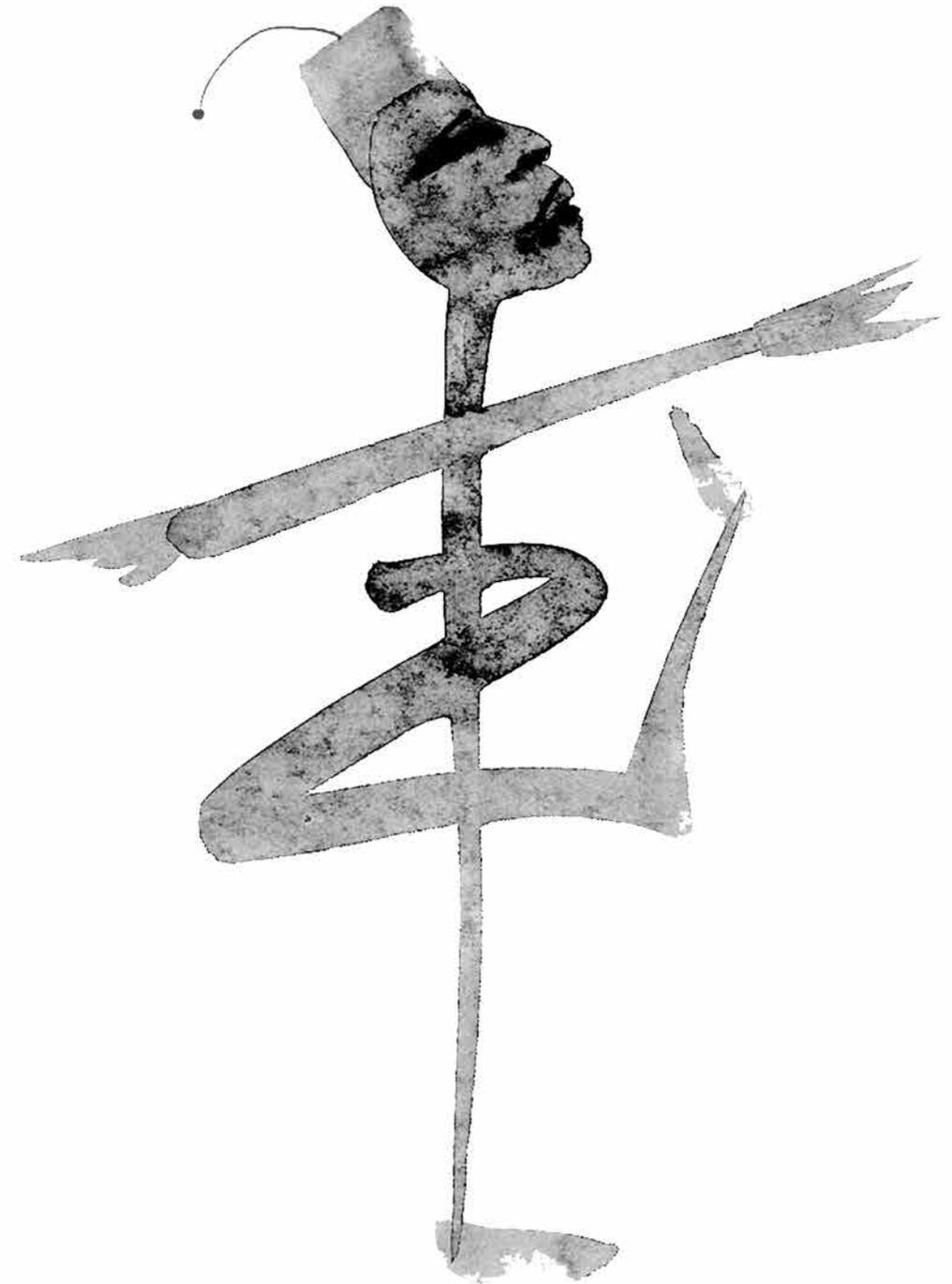
El compositor es un recreador

El oficio del letrista

El compromiso del creador

Acentuaciones

El soneto



## LA COMPOSICIÓN DE CANCIONES

Por Miguel Cantilo

### INTRODUCCIÓN

Me he pasado la vida componiendo temas y como decía un catalán “Nada me gusta más que hacer canciones”. Por ello, si por medio de estas páginas puedo estimular en algún lector la tendencia a expresarse en este género, pues, me doy por satisfecho.

Así como para actuar es muy incentivador ver obras de teatro o cinematográficas tratadas con rigor, y para tocar un instrumento es bueno escuchar a los que le “sacan chispas”, para componer canciones hay que transitar un largo camino de interpretar, escuchar atentamente y analizar las obras que nos seducen. Esas que nos ponen la piel de gallina.

Hay una parte técnica en todo esto que trataré de minimizar. Podría hablarles de versificación, de acentuación, de tetrasílabos, de endecasílabos, de tropos y metáforas pero ¿para qué? Si todos esos ítems pueden encontrarlos en Internet o en libros acreditados al respecto. Prefiero, volviendo al párrafo anterior, decir que para escribir hay que leer, al igual que para hacer música hay que escucharla primero. ¿Cómo aprendemos a escribir letras? Leyendo poesía. En principio lo que suele llamarse poesía regular, es decir aquella que tiene un ritmo y una métrica pareja, no necesariamente rimada, pero respetuosa del ritmo silábico.

Existe todo tipo de poesía que puede alimentar nuestra inquietud por escribir y cantar bellos textos. Desde la poesía regular hasta la libre, desde la rimada hasta la que se rebela a ese recurso. Pero la brújula principal está dada por los grandes poetas. Estos no son los que recibieron el Premio Nobel ni aquellos a los que se les negó. Grandes poetas son los que nos emocionan, nos conmueven, nos arrancan expresiones de asombro, sonrisas del corazón, lágrimas sinceras. No importa si leemos sus traducciones o sus originales en el idioma en que fueron escritos. Por supuesto que esto último reviste una ventaja, pero la buena poesía atraviesa los siglos, los idiomas... todas las barreras. La buena poesía no precisa ser clásica. Aunque en los clásicos encontraremos el molde del que se han nutrido las sucesivas generaciones.

Destacados musicalizadores de poesía (como Joan Manuel Serrat) han reconocido que les gustaría ponerle música a poemas de Julio Cortázar, por ejemplo, quien escribía de una forma tan libre como su narrativa. Así, existen varias composiciones para los textos de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda u Oliverio Girondo, grandes autores que posiblemente ni contaban con que sus textos pudieran ser cantados.

Por eso, lo primero que recomiendo a quien esté interesado en escribir buenas canciones dotadas de letras que dignifiquen las músicas que las acompañan, es que se consigan una buena antología de poesía castellana, latinoamericana, hispanoamericana o como sea dado presentarla, y que exploren los textos, caminen los estilos, buceen los contenidos. Es el único camino que conozco, que he recorrido y que garantizo que es productivo y análogo en el terreno de las músicas. Escuchar, leer, cantar.

Nada de lo valioso es fácil de conseguir.

### ¿QUÉ VA PRIMERO, LA MÚSICA O LA LETRA?

Esa es una pregunta que los periodistas y entrevistadores suelen hacer y que en realidad no tiene respuesta. Es como preguntar: cuando estás con tu pareja en una situación de alto contenido erótico ¿qué va primero, el beso o la caricia?

Las músicas, tanto como las letras, son formas maleables. Imaginemos un molde en el que hay que hacer entrar música o letra. Si la música para la canción fue compuesta en su totalidad primero, la letra tendrá que entrar y adaptarse a ese molde, para lo cual habrá que contar sílabas, analizar la posición de los acentos y armonizarla lo más posible con la melodía. Es decir, no buscar las palabras exclusivamente por su sentido, sino atendiendo a la musicalidad propia y a la combinación sonora que produce al hermanarse con otros fonemas.

Por otra parte, si se trata de un texto concreto al cual hay que musicalizar uno se enfrenta a la otra cara de la moneda. Debe tener experiencia en la manipulación de melodías para encontrar el marco adecuado que haga sonar el poema como canción. En ese terreno ha habido musicalizaciones de grandes poetas que fra-

casaron por esperar que un gran poema revestido con cualquier marco musical pueda transformarse en una buena canción. Sobre esta tarea, como paradigma de trabajo musical sobre poesía en nuestra lengua, recomiendo escuchar y analizar atentamente lo realizado por Joan Manuel Serrat en base a la obra de Antonio Machado y Miguel Hernández.

### EL ACTO DE COMPONER

Componer una canción es un acto múltiple y unitivo a la vez. Múltiple porque involucra una gran cantidad de procesos internos, de selección, de inspiración y de memoria. Unitivo porque es concreto y directo como el armado de un rompecabezas. Se puede utilizar más o menos tiempo pero siempre es un acto, un impulso que se convierte en realidad cantante y sonante.

Respecto a los procesos internos, son tantos y algunos tan misteriosos, que sería demasiado pretencioso analizarlos. A continuación, más bien se señalan algunas de las fuentes generadoras de su actividad.

#### La Memoria Profunda

La memoria es una de las protagonistas claves de la composición. Pero no me refiero precisamente a la memoria superficial donde navegan las impresiones recientes que han quedado como huellas todavía frescas, sino a esa “bodega del subconsciente” que es la memoria profunda. De allí nuestro criterio selectivo echa mano a los más diversos elementos que sirven a sus intereses creativos. Es como un buceo en el que la intuición nos guía.

En mi caso, cuando compongo música para una canción, si parto de un texto previo estoy bastante condicionado a medidas y formas rítmicas, debo respetar la métrica<sup>1</sup> de los versos y la disposición de sus estrofas. No obstante tengo un margen de selección siempre extenso. Entonces, me sumerjo en el océano de la

<sup>1</sup> La métrica es la cantidad de sílabas fonéticas en las que se divide un verso; es lo que diferencia a un verso de la prosa. Entonces, la “sílabas métrica” es el conjunto de todas las letras que se pronuncian en una sola emisión de voz y que no siempre coincide con las sílabas gramaticales. Por ejemplo, en la frase: “Dul-ce-en-can-to” hay cinco sílabas gramaticales pero hay sólo cuatro sílabas métricas pues se pronuncia “dul-cen-can-to”. Esto es una licencia métrica: cuando dentro de un verso se encuentran juntas dos o más vocales de distintas palabras suelen reunirse en una sílaba métrica. A esto último se le llama “sinalefa”. Otras licencias son la “diéresis” (división de un diptongo para formar dos sílabas) y “la acentuación de la última palabra de cada verso”.

memoria del brazo de mi compañera inseparable: la guitarra. Cada instrumentista lo hace en compañía de su instrumento predilecto. Algunos usan dos o más, y hay quienes lo hacen solo con la voz o acompañados por algún instrumento de percusión. Lo interesante es no llevar demasiado lastre porque la movilidad por esas profundidades suele ser asunto delicado. Allí se encuentra toda la colección de melodías, juegos armónicos, acordes, enlaces y yeites que hemos escuchado desde nuestra primera infancia.

En mi experiencia, esa colección se compone de la música clásica que escuché cuando niño, por supuesto de la gama ocurrente de los Beatles con que alimenté mi devoción adolescente, y de toda música en la cual he depositado mi atención reiterada.

#### El Compositor es un Re creador

Cuando elijo retazos y fragmentos, inevitablemente me enfrento al implacable verdugo censor que cuestiona semejanzas y combate el fantasma del plagio. Porque para ejercer su función, el censor también hace uso de la memoria, comparando los resultados parciales de la composición con ese archivo innumerable de temas y líneas melódicas que se acumulan por años.

Esto sucede porque en realidad el compositor es un re creador. No inventamos nada, lo que hacemos es disponer de una manera diferente, en lo posible original, los mismos tramos armónicos que descuartizamos de alguna pieza favorecida por nuestro recuerdo. Como si armáramos un androide con pedazos de miles y miles de cuerpos. Lo que importa no es el rasgo ajeno, la inflexión que tomamos prestada, sino el soplo de vida que infundimos al nuevo muñeco y su identidad propia.

Cuando la canción está terminada, cuando la cantamos y suena por sí sola, puede decirse que ya tiene vida individual. A partir de allí, en la medida en que no se asocie evidentemente a una obra ajena, nos parecerá más valiosa por nueva y original. Sin embargo, sería deshonesto afirmar que es totalmente inventada por su autor.

La música es orden, armonía, y el componer canciones es un hecho artesanal. Pero aun aquellos compositores que se consideran vanguardistas por incluir ar-

monías estrambóticas, acordes y timbres inéditos están reciclando. Ellos también están devolviendo al medioambiente la reelaboración de algo que este les brindó.

### **El Oficio del Letrista**

En lo que a textos de canciones respecta, sucede exactamente lo mismo que al componer música, con la concurrencia de un factor extra que se asocia a la palabra como sonido: la idea.

En tal caso la canción, además de una belleza formal y fonética, arrastrará el sentido que le da la suma de ideas sugeridas por sus palabras. Y allí nos internaremos en el mundo de la poesía, de la filosofía, un templo fascinante donde refranes, máximas, metáforas y otras entidades verbales nos sugerirán combinaciones y resonancias para tamizar por un criterio de selección similar al musical.

Por otro lado, cuando partimos de una música con el fin de ponerle letra se invierte el desafío. Aquí lo que condiciona no es la acotación de regularidad silábica de un verso ya escrito, sino la existencia de una forma rítmica previa.

La siguiente anécdota, que escuché de boca del Maestro Mariano Mores, sirve para ilustrar este fenómeno:

Mariano Mores había entregado a Enrique Santos Discépolo la música del posteriormente famoso tango “Uno” para que le pusiera letra. Cuando Discépolo se la entregó terminada, Mores observó con sorpresa que el genial poeta había puesto poesía inclusive a la primera parte, cuando el músico la había concebido como una introducción puramente instrumental. Esa primera parte es la que hoy escuchamos como inicio del tango.

Con este ejemplo se demuestra cómo el dominio del oficio de letrista no se intimida ante ninguna dificultad métrica.

### **El Compromiso del Creador**

Tanto el creador de música como de letra (o de ambas) tiene un compromiso consigo mismo. Un compromiso de auto-superación, de mejoramiento de su obra. Puede acceder a sugerencias externas para lograr que su canción sea más accesible a la

masa consumidora, más popular o comercial; o tal vez en caso contrario puede enrarecerla una y otra vez buscando el perfil vanguardista. Pero lo único que quedará explícito será la evidencia de su canción cuando suene. En ese sonido se dejará claramente expuesto el grado de acuerdo o contradicción interna de su creador. Desde esta perspectiva, lo más valorable de una canción, sea del tipo que sea, cantada en el idioma que se quiera, es su autenticidad.

A pesar de que es clave la interpretación, lo auténtico atraviesa todas las barreras y se percibe porque encuentra eco en el corazón de quien escucha y no en su oído o en su intelecto.

Por esa razón componer un tema representa ante todo un acto de compromiso con uno mismo, respetado por algunos en mayor o menor medida. Porque cantar una canción propia es “cantarse”, desnudarse ante el que escucha y ese es un riesgo que no cualquiera está dispuesto a correr.

### **Acentuaciones**

Es reconocible que hay autores que transgreden abiertamente las acentuaciones previsibles.

El caso de Luis Alberto Spinetta es el más notable. Pero hay algo que debe ser regla de oro, a mi modo de ver: no se puede prescindir de las reglas hasta que uno haya aprendido a usarlas. En otras palabras, para transgredir reglas ortográficas, sintácticas, etcétera, hay que tener la autoridad de haberlas usado y luego haber demostrado que se las puede dominar.

Spinetta fue un gran revolucionario en el aspecto literario, además del musical, pero para llegar a ese punto tuvo que pasar previamente por la composición de quién sabe cuántas canciones como “Barro tal vez” o “Ella también” (en la que se respira un aire regular en lo atinente a acentos). Así, una vez dominado ese campo pudo darse el lujo de escribir temas como “Figuración” en el cual acentúa caprichosamente las palabras logrando un efecto impactante.

Todo está motivado por un ideal estético, por un gusto personal, en el que queda expuesto cuándo un autor es original o cuándo está imitando un original. Esto sucede en todos los campos del arte.

### El Soneto

En la poesía las formas tienen bastante respetabilidad. Es bueno aprender los diferentes formatos, pero por sobre todo es interesante explorar el "Soneto". Este se trata básicamente de dos cuartetos (versos de cuatro líneas) y dos tercetos (versos de tres) endecasílabos (11 sílabas) rimados en un determinado orden, parámetros que no siempre se respetan rigurosamente ya que muchos poetas cambian las reglas a su antojo.

La mejor manera de aprender la forma clásica del soneto es examinando el siguiente poema humorístico del "Fénix de los Ingenios". En respuesta a una amiga llamada Violante, quien le encomendó la escritura de un soneto, Lope de Vega realizó esta obra maestra, paradigma formal de soneto, aunque se trate de una jugarreta poética.

### Soneto de Repente

DE FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO

*Un soneto me manda hacer Violante,  
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;  
catorce versos dicen que es soneto,  
burla burlando van los tres delante.*

*Yo pensé que no hallara consonante  
y estoy a la mitad de otro cuarteto,  
mas si me veo en el primer terceto,  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.*

*Por el primer terceto voy entrando,  
y parece que entré con pie derecho  
pues fin con este verso le voy dando.*

*Ya estoy en el segundo y aun sospecho  
que voy los trece versos acabando:  
contad si son catorce y está hecho.*

Puede parecer un artificio, pero el dominio de esta forma de versificación abre las puertas a un inacabable mundo de combinaciones. Por carácter transitivo, esas combinaciones permiten manejarse con gran libertad y solvencia dentro de cualquier molde musical que pretenda condicionar nuestra voluntad expresiva.

Otra forma muy abordable en el género canción es el octosílabo combinado con heptasílabo (8 y 7 sílabas respectivamente), utilizado por José Hernández en su Martín Fierro. De hecho el personaje es un payador que escribe, piensa y canta en estructura poética, elegantemente rimada. Su lectura es una fuente de inspiración para cualquier poeta (argentino especialmente) además de una exposición clara de filosofía de vida.

*Debe trabajar el hombre  
para ganarse su pan  
pues la miseria en su afán  
de perseguir de mil modos  
llama a las puertas de todos  
y entra en la del haragán.*

*Ave de pico encorvado  
le tiene al robo afición  
que el hombre que es bien varón  
no roba jamás un cobre  
pues no es vergüenza ser pobre  
y es vergüenza ser ladrón.*

Estas formas, como tantas otras no son de uso obligado en la canción, pero facilitan la libertad de maniobra en la búsqueda de transmisión de ideas y sonidos verbales.

Finalmente, cabe aclarar que no es necesario dominar el metro regular y la acentuación pareja para escribir canciones. Sólo que el manejo de esos parámetros nos dará la posibilidad de abordar formas más libres. En este sentido, la poesía de Pablo Neruda es un buen ejemplo de una libertad que prescinde a menudo de la rima y del metro rígrado; y más de un cantautor ha realizado canciones con sus poemas.

Sin embargo, si uno quiere trabajar con métricas regulares, aun tomándose licencias poéticas, sugiero contar las sílabas con los dedos. Fijarse dónde pone uno los acentos y de esta forma resultará mucho más fácil abordar el texto con una música.

## EJERCICIOS DE AUTORÍA Y COMPOSICIÓN

Recomiendo a los estudiosos de este género, o a quienes pretendan escribir canciones, que experimenten con los siguientes ejercicios:

**1) Tomar una canción tradicional del género que sea:** tango, rock, folklore, bolero u otro; una que se recuerde bien por haber escuchado desde niño. Sobre la línea melódica que se guarda en la memoria elaborar otro texto respetando los acentos de cada verso, en lo posible las rimas y, sobre todo, el número de sílabas de cada línea. Tratar a continuación de cantar aquella vieja melodía con la letra que se escribió recientemente.

Este procedimiento es muy usado en las Murgas Uruguayas, que llegan a recrear famosas canciones adaptando sus músicas a letras que comentan con ingenio la realidad actual.

Es un arte muy antiguo que los uruguayos heredaron de los gaditanos. En España, específicamente en Cádiz, se acostumbra a realizar este tipo de ejercicio poético hace muchos más años, desde la época de los juglares y trovadores.

Cuanto más veces se pueda efectuar este ejercicio, más puertas se van a abrir para expresarse libremente en las canciones.

**2) Tomar una copia de la letra de algún famoso tema de cualquier género.** Puede ser hasta una canción patria aprendida en el colegio. Enfrentarse al texto completo tratando de que sea una copia autorizada (así evitamos todo tipo de errores y omisiones).

A continuación componer otra música, del estilo que a uno se le ocurra en el momento, siempre teniendo en cuenta no modificar la extensión ni la acentuación de los versos. Cantarla una y otra vez hasta que se adapte perfectamente. Repetir este experimento cada tanto para agilizar la capacidad de musicalizar.

## ÚLTIMAS REFLEXIONES SOBRE LA COMPOSICIÓN DE CANCIONES

Aquellos que alguna vez han compuesto una canción sabrán a qué me refiero. La creación en cualquier tipo de disciplina es siempre una suerte de navegación, a veces a la deriva, otras en cierta dirección, pero siempre con esa incertidumbre de balancearse en un espacio ignorado. Esa es la atracción que posee lo creativo, el enfrentamiento con lo desconocido.

En el “océano cancionero” uno se hace a la mar seducido por todo tipo de cantos de sirena, ecos de caracol y armonías estereofónicas. Cuando el compositor canturrea fundido en su instrumento casi pierde referencia del mundo físico en que se encuentra. Podríamos decir que se vale de acordes y líneas melódicas para ir abriéndose paso por un enigmático medio sonoro, poblado de recuerdos, semejanzas y delirios. Allí tiene su protagonismo la capacidad improvisadora pues componer no es otra cosa que capturar trozos de improvisación, eslabonarlos, articularlos y presentarlos de un modo armónico, fácil de acceder a quien escucha, aunque laboriosamente difícil de construir para el creador.

Cuántos compositores se han inspirado en su tierra, o en la reverberación que ella dejó sonando en su memoria. Cuántos en la voz o en la presencia de una pareja ausente, devotos del “bien perdido” que extraen de su pasado la materia prima para su trabajo. Cuántos otros se apoyan en la ciencia ficción de sus intuiciones futuras. Todo marco sirve para encerrar las imágenes que se debaten en el ámbito creador. Porque la imagen tiene un valor específico aún para componer música. Los arquetipos de formas humanas o espirituales aparecen una y otra vez para fortalecer las ideas que origina un tema musical.

Mujer ideal, ángel cósmico o niño inocente pueden ser imágenes que nutren cierto tipo de inclinación romántica. Robots, engranajes siderúrgicos o armaduras metálicas son fuente de inspiración para la elaboración de otro tipo de música más emparentada con el ambiente de las urbes superpobladas. Pero tales modelos visuales influyen directamente en el sonido y las combinaciones rítmico-armónicas. En todo caso la elección obedece a las preferencias del autor y a la corriente musical en que se siente más a gusto. Cada imagen tiene su correlativa música y es arte de cada autor saber representarla a través del sonido y la palabra.

La poesía desde tiempos inmemoriales estuvo ligada a la imagen. Podríamos decir que la poesía es síntesis e imágenes. De allí que la canción también sea tributaria de la imaginación, cuyo tenor más o menos refinado tipifica las intenciones expuestas por el autor.

La exigencia de autosuperación puede recorrer la gama estética desde la imagen burda (“cortate el pelo cabezón”) hasta la sofisticación surrealista (“la pelícana y el androide”), pero siempre al pie del compromiso se encuentra la “Mesa Examinadora”. No se trata por cierto de la Sociedad de Autores. Me refiero a la mesa examinadora que todo autor o compositor lleva en sí mismo. Este es el último control de calidad por el que pasa la composición antes de llegar al público. Dicha “mesa” está formada por profesores más o menos rigurosos, más o menos benevolentes: desde el que no termina de mostrarse satisfecho, al tolerante que sopla o al ogro que rechaza una y otra vez la prueba oral. Gracias a la eficacia de estos “fantasmas autorales” una canción rinde examen una y otra vez hasta obtener su punto de cocción adecuado.

Sin embargo, por culpa de una negligente terna de mediocres, las radios están llenas de canciones chatas, con letras sin sentido, con exitosas melodías obvias y plagarias. En tal autocrítica radica gran parte del desarrollo cultural de un país. La cultura, en gran medida, está representada por el cancionero del pueblo y este último absorbe y transmite lo que sus trovadores le brindan. Si el examen final está condicionado por la comercialidad, por el panfleto o la imitación exitista, nuestra música y nuestra poesía serán esclavas de otros intereses. Sonarán, como es habitual, a “otra música”, frecuentemente extranjera.

Por el contrario, si la imagen de la mesa examinadora se mantiene bien alta, respetuosamente cuidada, es probable que los nuevos cancionistas hagan honor a la tradición de una cultura en la cual el tango logró hacer de las canciones populares pequeñas arias de ópera, en la que los poetas del folklore supieron reflejar fielmente un paisaje y una identidad por décadas.

Los pueblos, según su desarrollo musical, van forjando lo que me gusta imaginar como un “horizonte auditivo”. Como un listón que marca el nivel de lo que son capaces de oír, crear y consumir sus comunidades. Tal vez no sea el que frecuen-

ta la mayoría, pero sí el que designa una capacidad ligada a la herencia cultural de la región. Nuestro horizonte cultural ha llegado a límites meritorios pero vive amenazado por la vulgarización de expresiones musicales propias del bastardeo auditivo que oculta una intención de rebajar la creación al mero entretenimiento subnormal. Ya ocurrió a mediados de los sesenta y sin embargo en respuesta a esa tendencia surgieron los nuevos autores y compositores elevando el horizonte para dar salida a un nuevo sol.

Creo que es tiempo de rescatar la poesía, la melodía, la imaginación que en otras épocas dotó a nuestro cancionero de verdaderos valores. De lo contrario estaremos “perdiendo imagen”, como solía repetir una canción facilista.

## MÚSICA EN LA LENGUA

Por *Lucho Guedes*

Las historias y personajes de La Ilíada y La Odisea circularon durante siglos en boca de aedas<sup>2</sup>: poetas cantores que improvisaron extensos relatos épicos mucho antes de que se extendiera el uso de la escritura. Durante la Edad Media, sin saber leer ni escribir, los juglares cantaron sus gestas ante un pueblo también iletrado.

¿Qué tiene que ver todo esto con la canción? Los rasgos musicales de nuestra lengua, el ritmo, las estructuras seccionales, las concomitancias acústicas, las simetrías y sus desvíos, no son una invención de las culturas escritas, son formas de saber propias de sociedades premodernas y ajenas por completo al ímpetu cientifista del racionalismo y el iluminismo. Es por eso que el concepto de “métrica” es al menos problemático, la imagen de un procedimiento artificial que consistiría en dividir sobre el papel un flujo sonoro que sería naturalmente libre es un anacronismo, una proyección de nuestras categorías de pensamiento sobre un arte que las desconoce por completo. El proceso histórico es inverso, la composición de versos en castellano es una técnica que los escritores heredaron de la tradición oral: la poesía culta es hija de la canción analfabeta.

Paralelamente a la literatura escrita y las normas de versificación establecidas durante el Siglo de Oro (Renacimiento y Barroco), la transmisión oral se mantuvo viva. Gracias al trabajo de músicos como Joaquín Díaz tenemos un vasto registro de romances castellanos recopilados durante el siglo XX. Se trata de relatos mucho más extensos que las canciones que estamos acostumbrados a escuchar en la actualidad. Cito solo las dos primeras estrofas de “La militar”:

*Pon/gan/ a/ten/ción/ se/ño/res  
lo/ que/ va/mos/ a ex/pli/car:  
es/te/ ca/so/ que ha o/cu/rri/do  
con/ un/ jo/ven/ mi/li/tar.*

*Un/ pue/ble/ci/to as/tu/ria/no,  
a/llí u/na/ jo/ven/ na/ció*

<sup>2</sup> Los aedas o aedos eran, en la Antigua Grecia, artistas que cantaban epopeyas acompañándose de un instrumento musical.

*y/ sus/ pa/dres/ al/ mo/men/to  
la/ vis/tie/ron/ de/ va/rón.*

Este ejemplo muestra que los famosos y problemáticos octosílabos no son una unidad de medida sino una célula rítmica: “Un/ pue/ble/ci/to **as**/tu/ria/no”, tiene ocho sílabas, en tanto que “a/llí **u**/na/ jo/ven/ na/ció” tiene siete (las vocales sombreadas se pronuncian ligadas en una misma sílaba, es lo que se conoce como sinalefa). Lo que establece una regularidad perceptible auditivamente no es la cantidad de sílabas de cada uno de ellos tomados de manera aislada sino la repetición del acento fuerte en la séptima sílaba (marcada en negritas) a lo largo de toda la secuencia de versos.

Pensemos en una cultura ágrafa<sup>3</sup>, sin libros, en la que la canción es el mejor recurso de fijación disponible. ¿Tendría sentido que un músico que no escribe ni lee se pusiera a contar cuántas sílabas tiene cada frase mientras que canta una historia larguísima que aprendió escuchando de otros y la recrea con sus propias variantes espontáneas? El octosílabo nunca se contabilizó, es una unidad musical que se reconoce auditivamente en función del sistema rítmico que genera dentro de una sección mayor.

A fines del siglo XX, en otro continente, Manuel Castilla escribe la “Zamba de Juan Panadero”:

*Por/ su a/mis/tad/ en/ el/ **vi**/no  
sin/ voz,/ que/rien/do /can/ta/ba  
y a/ su/ can/ción/ co/mo al/ **pan**  
la i/ban/ sa/lan/do/ sus/ **lá**/gri/mas.*

Todos reconocemos auditivamente la regularidad rítmica de esta estrofa, sin embargo, los versos 1 y 2 tienen ocho sílabas, el tercero siete y el cuarto nueve. ¿Cuál es el rasgo estructural? La última sílaba tónica, la séptima (marcada en negritas). *Octosílabo* puede ser una nomenclatura algo confusa, incluye versos graves de ocho sílabas, agudos de siete y esdrújulos de nueve, y no hace referencia

<sup>3</sup> Cultura ágrafa: que no posee escritura.

al efecto rítmico que genera la *pregnancia*<sup>4</sup> sonora. Por una cuestión convencional y estadística (la gran mayoría de las palabras en castellano terminan en sílaba átona –sin acento de intensidad relevante–), los tipos de versos se diferencian y se nombran según su métrica grave y se incluye en la misma categoría los agudos y esdrújulos que coinciden rítmicamente, sean octosílabos, heptasílabos, decasílabos, etcétera.

La cuarteta octosilábica que utiliza Castilla, si bien es un esquema adoptado por autores letrados de zambas, tonadas, chacareras, milongas, tangos y muchos otros géneros criollos que la industria cultural del siglo XX estandarizó, es resultado de la evolución de la forma romance y pertenece a la tradición oral popular rioplatense desde mucho antes.

A modo de ejemplo, cito dos estrofas sueltas de un cantar sobre el asesinato de Facundo Quiroga recopilado por Juan Alfonso Carrizo en su *Cancionero Popular de La Rioja*, un extenso relato que alterna de manera aleatoria versos graves de ocho sílabas con agudos de siete:

*“Tie/nen/ or/den/ de/ ma/tar  
de/ pos/ti/llo/nes<sup>5</sup>/ a/rri/ba,  
nin/gu/no/ de/be/ sal/var  
ni/ los/ ca/ba/llos/ con/ vi/da.”  
“Le/ ma/ni/fies/ta a/ Qui/ro/ga  
su in/ten/ción/ de/ no/ se/guir,  
a/ lo/ que es/te/ le/ res/pon/de:  
-Es/ peor<sup>6</sup>/, a/mi/go/, no/ ir.”*

<sup>4</sup> Cuando hablamos de “pregnancia” hacemos referencia a una cualidad que puede ser aplicada a objetos, formas, ideas, sonidos o diseños, que quedan en la mente de una persona gracias a la facilidad de ser recordados al ser observados, asimilados o comprendidos.

<sup>5</sup> Antiguamente se denominaba “postillón” a la persona que iba delante a caballo para guiar a las postas (conjuntos de caballerías que estaban preparadas para hacer el relevo de sus predecesoras en determinado punto del recorrido), al ganado o a los viajeros.

<sup>6</sup> La sinéresis es un fenómeno de la oralidad que consiste en romper el hiato gramatical. Aunque la grafía sea «e»-«o», el hablante pronuncia /io/ y genera un diptongo para reducir la emisión a una sola sílaba.

Esta canción, fijada por escrito recién en 1940, es la fuente de la que Sarmiento extrae la narración en prosa del asesinato de Quiroga que figura en el *Facundo*, libro editado en 1845 (se puede comprobar la refundición comparando los dos textos). Lo que demuestra que los versos, que ya circulaban apenas unos años después del suceso (1835), se mantuvieron casi intactos durante un siglo. ¿Cómo? De cantor a cantor, a través de la transmisión oral, mediante el mismo recurso mnemotécnico de los juglares medievales: el octosílabo.

Vuelvo al siglo XX. “Volver”, de Alfredo Le Pera, 1934:

*Yo a/di/vi/no el/ par/pa/de/o  
de/ las/ lu/ces/ que a/ lo/ le/jos  
van/ mar/can/do/ mi/ re/tor/no  
son/ las/ mis/mas/ que a/lum/bra/ron  
con/ su/ pá/li/do/ re/fle/jo  
hon/das/ ho/ras/ de/ do/lor*

Esta sextilla<sup>7</sup> establece una expectativa sonora en base a la repetición de versos graves de ocho sílabas, con una última sílaba átona, y cierra con uno agudo de siete. Sin embargo, nadie duda que la última sílaba de “dolor” clausura la rima que quedó suspendida en “retorno” aunque la métrica sea distinta. La concomitancia se establece entre las vocales de las sílabas sobre las que recae el peso rítmico: la séptima de cada verso. No necesitamos subdividir y medir este fragmento para percibir su música.

“Canción para mi muerte”, Charly García, 1972:

*Hu/bo un/ tiem/po en/ que/ fui her/mo/so  
y/ fui / li/bre/ de/ ver/dad,  
guar/da/ba / to/dos /mis/ sue/ños  
en /cas/ti/llos/ de /cris/tal.*

Esta cuarteta, también octosilábica, es equivalente a la citada del cantar sobre la muerte de Quiroga y a cualquier par de versos del romance antes mencionado

<sup>7</sup> La sextilla es una estrofa formada por seis versos.

de “La militar”. Podríamos cantar la melodía sobre el acompañamiento de cualquiera de los otros temas sin problemas.

“Canguro”, Wos, 2019:

*So/mos/ de/ los/ po/cos/ **lo**/cos  
que an/dan/ bus/can/do/ pla/**cer**  
y aun/que/ quie/ran /ver/nos/ **ro**/tos  
no/ da/mos/ bra/zo a/ tor/**cer***

Esta estrofa, grabada en el 2019 por un *freestyler*, responde al mismo principio compositivo que los ejemplos anteriores: un romance castellano de fecha incierta y un cantar popular recopilado en La Rioja durante el siglo XIX, ambos anónimos, una zamba, un tango y un tema de Charly. La rítmica octosilábica es apenas una forma específica dentro de una enorme variedad de posibilidades, pero alcanza para mostrar que el material con el que trabajamos, la música de la lengua castellana, es parte de una memoria popular que trasciende las épocas, los géneros musicales y, muchas veces, la propia conciencia de los artistas.

Para finalizar, un ejemplo que evidencia lo confuso que puede ser el criterio numérico para esclarecer la lógica de los esquemas rítmicos.

“Viernes 3:00 AM”, Charly García:

- 1) *La/ fie/bre/ de un/ sá/ba/do a/**zul***
- 2) *y un/ do/min/go/ sin/ tris/**te**/zas,*
- 3) *es/qui/vas/ a/ tu/ co/ra/**zón***
- 4) *y/ des/tro/zas/ tu/ ca/**be**/za*

Estos cuatro versos poseen ocho sílabas, sin embargo, auditivamente, la simetría no se establece entre uno y otro por separado sino entre el primer y el segundo par (marcados con llaves). Mientras que los versos pares, 2 y 4, son octosílabos graves (su último acento fuerte recae en la séptima sílaba y la octava es átona), los impares, 1 y 3, aunque cuenten la misma cantidad, al agruparse en torno a otra sílaba tónica, la octava, suenan como enesílabos agudos (si fueran graves, contarían nueve). Lo que me interesa destacar es que métricamente son iguales pero

rítmicamente, es decir, percibidos dentro del sistema de resonancias de la estrofa, son diferentes. Al igual que en los romances castellanos, la simetría no se da al nivel del verso simple sino del compuesto:

*La fiebre de un sábado **azul** y un domingo sin **triste**zas,  
esquivas a tu **corazón** y destrozas tu **cabe**za.*

La división de la estrofa en cuatro versos simples es más tipográfica que musical y responde a normas impuestas por la cultura escrita. Acústicamente (sintácticamente también), la meta sonora es doble y coincide con la posición de las rimas al final de los versos pares. El sentido rítmico de la frase completa es comprensible solo dentro de ese sistema seccional, la escansión (división) silábica de cada verso por separado no refleja ninguna forma.

Algo del antiguo pasaje de la oralidad a la escritura subsiste en estos desfases entre la voz y la letra. El desplazamiento es mucho más que un asunto formal, remite necesariamente a un problema político: la distancia entre el uso y la norma. El conflicto es bastante más transparente y fácil de ver en el pasado; hasta el siglo XIX las divisiones entre los estándares del mundo letrado y los desvíos de la cultura popular son tajantes. Pero a partir del siglo XX, ¿dónde está la cúpula que ordena, censura y legitima?

¿Por qué solemos hablar de la canción como si fuera una sola cosa: la forma estandarizada por la industria discográfica que fue de la radiofonía a Spotify y del LP al celular? ¿Por qué en las redes digitales, en los diarios, en las escuelas de música y en los escenarios hacemos desaparecer detrás de nuestra imagen las miles de posibilidades de un arte popular que tiene siglos de historia? ¿Cuánto hay de la “mano invisible” del mercado y cuánto de nosotros en la naturalización de las nuevas normas?

Me gusta pensar que detrás del cambio de tecnologías del libro al disco y del CD a YouTube, del refinamiento de los sistemas de control y homogeneización, del catolicismo monástico y el racionalismo ilustrado a las industrias culturales de la economía neoliberal, del mito del pensador y el artista al del *influencer*, más allá de toda superstición de progreso, hay una reunión de amigos y una voz humana contando una historia al ritmo de su lengua íntima y familiar.

# / La historia de las canciones contada por sus autores

- Silvio Rodriguez
- Miguel Cantilo
- Lisandro Aristimuño
- Teresa Parodi
- Peteco Carabajal
- Jorge Drexler
- Gabo Ferro
- Isabel de Sebastian
- Horacio Fontova
- Victor Heredia
- Martín "Poni" Micharvegas
- Lucho Guedes
- Litto Nebbia
- Diana Bellessi
- Raimundo Rosales
- Nélica Saporiti



## LA HISTORIA DE LAS CANCIONES CONTADA POR SUS AUTORES

*Por Silvio Rodríguez*

Hacer canciones es uno de los pocos oficios para el que no hay colegios ni universidades, aunque por supuesto hay escuelas, formas de hacer, cultura cancionística. Cantar lo que nos pasa es una de las más viejas formas de dejar testimonio. La cultura occidental, sobre todo la vastedad que empieza a aparecer cuando se inventa la radio y las formas de registrar y amplificar la música, a veces dificulta ver otras cosas. No hablo sólo de América y Europa, sino sobre todo de Asia y África, donde hay tradiciones milenarias de historias cantadas.

A todos los jóvenes que hacen canciones y se me acercan, sean de donde sean, les digo lo mismo: mientras más cultura tengan, mientras más lean, mientras conozcan más cine, teatro, ballet, artes plásticas, historia... mejor va a ser lo que hagan. No se queden en la primera idea, no se conformen. Las primeras ideas son como chispas. Y no es que cantar chispas esté mal. Es que, si tienes una chispa ¿por qué no pensar en un incendio? Tampoco se trata de dilatar por gusto, de querer a toda costa sacar de donde no hay. Lo que quiero decir es que siempre se debiera intentar un poco más de lo evidente. Intentar ir un poco más allá es un ejercicio saludable; mejor aún si es con disciplina.

### CITA CON ÁNGELES

Aunque no lo explicita, "Cita con ángeles" (canción que da nombre al disco) fue compuesta entre dos sentimientos muy distantes: uno fue causado por la guerra de Iraq, que sentí como una agresión a un pilar de mi infancia, porque "Las mil y una noches" fue un libro muy importante para mí (esto lo digo en "Sinuhé", otro tema de ese mismo álbum). El otro sentimiento fue el nacimiento de mi hija más pequeña, que para mí fue una bendición.

Aquí usé una vieja fórmula: una tonada para estructurar versos que van contando los capítulos.

La idea de la letra es muy simple: las calamidades ocurren cuando los ángeles no llegan a tiempo. Con esto no pretendía una declaración filosófica, o mística; sólo fue una forma muy benévola (por no decir irónica) de explicar algunas desgracias; pero más que nada fue el pretexto para mencionarlas, para dejar testimonio sobre ciertos sucesos. Por ejemplo, la primera situación que se me había ocurrido describía a un ángel que no llegaba a tiempo para salvar a María Antonieta de la guillotina. Es obvio que aquella idea la deseché, aunque fue la que me dio "el modo" y, por supuesto, la canción.

*Desde los tiempos más remotos  
vuelan los ángeles guardianes,  
siempre celosos de sus votos  
contra atropellos y desmanes.  
Junto a las cunas infantiles,  
junto a los tristes moribundos,  
cuentan que velan los gentiles  
seres con alas de otro mundo.  
Cuando este ángel surca el cielo,  
no hay nada que se le asemeje.*

El fin de su apurado vuelo  
 es la sentencia de un hereje.  
 No se distraiga ni demore,  
 todo es ahora inoportuno.  
 Va rumbo al campo de las flores  
 donde la hoguera espera a Bruno.  
 Se lanza un ángel de la altura,  
 caída libre que da frío.  
 La orden de su jefatura  
 es descender hasta Dos Ríos.  
 Es 19 y también mayo,  
 monte de espuma y madre sierra,  
 cuando otro ángel a caballo  
 cae "con los pobres de la tierra".  
 Dicen que al filo de la una  
 un angelote compasivo  
 pasó delante de la luna,  
 sobrevolando los olivos.  
 Y cuentan que con mala maña  
 fue tiroteado su abanico,  
 justo a la hora que en España  
 se asesinaba a Federico.

Un bello arcángel aletea  
 junto a un gran pájaro de hierro.  
 Procura que un hombre lo vea  
 para ahuyentar cien mil destierros.  
 Pero el arcángel se sofoca  
 y un ala azul se le lastima  
 y el ave negra abre la boca  
 cuando atraviesan Hiroshima.

Dejando un surco luminoso  
 por sobre Memphis, Tennessee,  
 pasó volando presuroso  
 un ser alado en frenesí.  
 Iba vistiéndose de luto,  
 iba llorando el querubín  
 e iba contando los minutos  
 de Dios y Martin Luther King.

El ángel pasa bajo un puente,  
 después rodea un rascacielos.  
 Parque Central, lleno de gente,  
 no se da cuenta de su vuelo.  
 Cuánta utopía será rota  
 y cuánto de imaginación  
 cuando a la puerta del Dakota  
 las balas derriben a John.

Septiembre aúlla todavía  
 su doble saldo escalofriante.  
 Todo sucede un mismo día  
 gracias a un odio semejante.  
 Y el mismo ángel que allá en Chile  
 vio bombardear al presidente,  
 ve las dos torres con sus miles  
 cayendo inolvidablemente.

Desesperados, los querubes  
 toman los cielos de la tierra  
 y con sus lápices de nubes  
 pintan adioses a las guerras.

*El mundo llena los balcones  
y exclama al fin: esta es mi lucha,  
pero el señor de los cañones  
no mira al cielo ni lo escucha.*

*Pobres los ángeles urgentes  
que nunca llegan a salvarnos.  
¿Será que son incompetentes  
o que no hay forma de ayudarnos?  
Para evitarles más dolores  
y cuentas del psicoanalista,  
seamos un tilín<sup>8</sup> mejores  
y mucho menos egoístas.*

## DE LA AUSENCIA Y DE TI

Esta canción es de 1969, así que este año está cumpliendo medio siglo. Es el reporte afectivo de un par de días que pasé caminando La Habana con una chica mexicana (Velia Ramírez), que estaba de visita. Durante su estadía, caminamos y conversamos mucho, fuimos a casa de mi amiga actriz Teté Vergara, nos sentamos en el Malecón a ver el mar, tomamos guaguas<sup>9</sup>, nos pisaron los pies en los tumultos, nos reímos... Después quedó un vínculo afectivo que duró lo suficiente para llegar a la canción.

<sup>8</sup> En Cuba, "tilín" significa "poquito".

<sup>9</sup> En algunos países como Cuba, República Dominicana, Las Antillas, Puerto Rico, entre otros, llaman "guagua" al transporte público, específicamente a los ómnibus o colectivos.

*Ahora sólo me queda buscarme de amante  
la respiración.  
No mirar a los mapas, seguir en mí mismo  
No andar ciertas calles,  
olvidar que fue mío una vez cierto libro  
O hacer la canción  
Y decirte que todo está igual  
la ciudad, los amigos y el mar  
esperando por ti,  
esperando por ti.*

*Sigo yendo a Teté semana por semana  
¿te acuerdas de allá?  
Hoy habló de fusiles despidiendo muertos  
Yo sé que ella me ama  
Es por eso tal vez que te siento en su sala,  
aunque ahora no estás.  
Y se siente en la conversación,  
o será que tengo la impresión,  
de la ausencia y de ti,  
de la ausencia y de ti.*

*No quisiera un fracaso en el sabio delito  
que es recordar.  
Ni en el inevitable defecto que es  
la nostalgia de cosas pequeñas y tontas  
Como en el tumulto pisarte los pies  
Y reír y reír y reír.  
Madrugadas sin ir a dormir.  
Sí, es distinto sin ti.  
Muy distinto sin ti.*

*Las ideas son balas hoy día y no puedo  
usar flores por ti.  
Hoy quisiera ser viejo y muy sabio y poderte decir  
lo que aquí no he podido decirte,  
hablar como un árbol  
con mi sombra hacia ti.  
Como un libro salvado en el mar,  
como un muerto que aprende a besar,  
para ti, para ti,  
para ti, para ti.*

## **HISTORIA DE LAS SILLAS**

La compuse a fines de 1969, a bordo del motopesquero "Playa Girón", mientras pescábamos entre las islas de Cabo Verde y Senegal. Tiene algo de arte poética (por entonces me parecía que cada canción era la última) y reflexiones más o menos personales sobre el oficio de cantor.

*En el borde del camino hay una silla  
la rapiña merodea aquel lugar.  
La casaca del amigo está tendida  
el amigo no se sienta a descansar.  
Sus zapatos de gastados son espejos  
que le quemán la garganta con el sol  
y a través de su cansancio pasa un viejo  
que le seca con la sombra el sudor.*

*En la punta del amor viaja el amigo  
en la punta más aguda que hay que ver.  
Esa punta que lo mismo cava en tierra  
que en las ruinas, que en un rastro de mujer.  
Es por eso que es soldado y es amante  
es por eso que es madera y es metal.  
Es por eso que lo mismo siembra rosas  
que razones de banderas y arsenal.*

*El que tenga una canción tendrá tormenta  
el que tenga compañía, soledad.  
El que siga buen camino tendrá sillas  
peligrosas que lo inviten a parar.  
Pero vale la canción buena tormenta  
y la compañía vale soledad.  
Siempre vale la agonía de la prisa  
aunque se llene de sillas la verdad.*

## APREMIOS ILEGALES

Por *Miguel Cantilo*

La letra de esta canción fue escrita en el año 1969, cuando comenzaban a producirse detenciones apolíticas, arbitrariamente decididas por policías de comisaría y dirigidas a “pelilargos”, músicos, artesanos y jóvenes en general. Téngase en cuenta que todavía no existía una represión ideológica como se perpetró después, con la “Triple A”<sup>10</sup>. Las torturas se daban con consignas tales como: “¿Quién te vende la yerba?”. En esa misma época murió *Tanguito*, bajo ese signo del terrorismo policial que luego se convertiría en militar.

Entonces, escribí este tema inspirado en las narraciones de compañeros músicos o artesanos que habían sido sometidos a tormentos como aflojarle muelas con tenazas, arrancarles pelos del pecho o aplaudirles las orejas hasta dejarlos sordos. Eso pasaba en la dictadura de Onganía<sup>11</sup> y nadie se atrevía a aceptarlo y denunciarlo. Posteriormente compuse la música en la casa de la calle Conesa y se sumaron a la interpretación los músicos de La Cofradía de la Flor Solar que allí vivían. Fue publicada en el '72.

En 1981, una vez repatriado y al frente del grupo Punch, el presidente de la compañía grabadora recibió un llamado de un misterioso “Comité de Auto regulación del ejército” instándolo a echarme del sello grabador por haber escrito esa letra casi diez años antes, junto con la de “Padre Francisco”. La resolución que tomó el presidente de la grabadora fue publicar el segundo álbum de Punch sin las letras impresas. Afortunadamente no me echó. Me fui yo.

<sup>10</sup> La Alianza Anticomunista Argentina, más conocida como Triple A, fue un grupo paramilitar de ultraderecha creado en 1973 por el ministro de Bienestar Social, José López Rega, y tenía como objetivo combatir a los sectores de izquierda, principalmente del movimiento peronista. Operó hasta el año 1976.

<sup>11</sup> Juan Carlos Onganía fue un militar que ejerció de facto la presidencia de la Argentina entre los años 1966 a 1970.

## Apremios ilegales

*Apremios ilegales, abusos criminales  
Tu condición humana violada a placer  
los perros homicidas mordiendo tus heridas  
y el puñetazo cruel que amorata la piel.*

*Apremios ilegales, enjuagues cerebrales  
mecánica moderna de martirizar  
la lámpara en los ojos y los ojos rojos  
y el grito de loco que rompe la voz.*

*¡Socorro! ¡Socorro!*

*¿Hasta cuándo todos disimularán  
lo que saben y prefieren callar?*

*Apremios ilegales, dolores genitales  
Pistolas y cuchillos por toda tu piel  
Picana en los testigos muriendo de alaridos  
“Por más que grites fuerte no van a escuchar”.*

*¡Socorro! ¡Socorro!*

*¡Hasta cuándo la tortura criminal  
reventados emisarios del mal!*

## GENTE DEL FUTURO

Por Miguel Cantilo

“Gente del Futuro” fue un rock escrito en plena influencia de la *New Wave* inglesa y de la situación que se vivía en Argentina en las postrimerías del “Proceso”<sup>12</sup>.

Desde el punto de vista musical trata de reproducir la pulsación típica del rock de aquellos días liderado por grupos como *The Police*, *The Pretenders*, *The Jam*, *Blondie*, *Talking Heads* y muchos otros que solíamos escuchar en España, pero que no habían llegado a nuestro país. Aquí la evolución del género se encontraba todavía anclada al rock sinfónico, con profusión de colchones de teclados y sonidos de sintetizadores. El reggae, por ejemplo, se desconocía por completo a principio de la década del ochenta y el ska, que nuestra agrupación *Punch* había abordado en el primer long play, se confundía con “música de cuarteto” y era rechazado por el público prejuicioso. Por otro lado estaba la eterna juglaría (también condicionada por las circunstancias) de un muy solitario León Gieco.

Este tema fue el último que compuse para el segundo álbum de *Punch* y en su letra pretendía hablar de todo lo que me fuera posible bajo la férrea censura de la dictadura de Videla, aún en pie. No quería caer en la obvia protesta que estaba latente en cualquier mente provocadora, para no ser nuevamente prohibido y de esta forma echar por tierra el trabajoso espacio de difusión que la banda había obtenido con “Adonde quiera que voy” en el año anterior (1980). Así que elaboré una letra bajo cierta admonición de Borges que decía algo así como “Cuando hay censura uno tiene que redoblar los esfuerzos para decir lo que quiere de modo que ella no lo comprenda”. Bajo esa óptica traté de proveer a la canción de una dosis de fe en el futuro, basada en una lectura del pasado crítica y hasta burlona, que se resolviera con una apuesta por el futuro desde el presente.

<sup>12</sup> El autor se refiere al “Proceso de Reorganización Nacional”, nombre con el que se auto-denominó la dictadura cívico-militar argentina que gobernó el país desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983.

La conjunción de la rítmica del tema, especialmente de su progresión armónica que desemboca en un estribillo casi eufórico, tanto a nivel literario como musical, produjo en el público una rara química que me llevó por primera vez en mi vida a encabezar un ranking de ventas.

Posteriormente con *Pedro y Pablo* hicimos otra versión muy similar a la de *Punch*, aunque con la guitarra y segunda voz de Jorge Durietz. Esa versión integró nuestro álbum en vivo más vendido.

“Gente del Futuro” resultó algo así como una prima hermana de “La Marcha de la Bronca” y su contenido llevó a Jorge Asís (exitoso novelista) a compararla con el “Cambalache” de Discépolo. Aunque en semejante comparación saliera yo perdiendo por comprensibles diferencias, siempre me resultó una forma de desafío y de estímulo a la vez, que le agradezco al escritor.

Los jóvenes que nacían en ese momento (los del año dos mil) hoy tienen treinta y cinco años y paradójicamente recogen el guante de muchas de las propuestas que vieron la luz en los años de hierro. Unos se encuentran en una heredada militancia política, otros en las diversas formas contestatarias de actividad artística y cultural y no pocos se han ido al interior del país a forjarse un destino más cercano a la naturaleza con la consigna de protegerla y dignificarla.

El mañana total del que habla la canción no es otra cosa que la eterna utopía de cambiar el mundo, pero no el de los demás, sino el de uno, con la finalidad de aprender a usar múltiples herramientas para el bien común, lo cual no resulta tan utópico.

El mañana total es sumatorio, es súper positivo, y aquellos que creemos en que se puede lograr lo buscamos dentro nuestro para poder proyectárselo a la demás gente, la del presente.

**Gente del Futuro**

*El tiempo se acaba  
El siglo se va  
Frenética avanza  
La era nuclear*

*El grito de un hombre  
Se pierde entre mil  
Y nacen los jóvenes  
Del año dos mil*

*¿Y dónde están ahora los geniales científicos?  
Inventando una bomba de rayos pacíficos  
¿Y dónde están ahora los filósofos críticos?  
Tiñendo sus palabras de intereses políticos*

*¿Y dónde está el bien, debajo de quién?  
¿Adónde hay un ejemplo que nos sirva de ley?*

*La crisis del hombre  
Es casi total  
Ve solo valores  
En lo material*

*Impone la fuerza  
Sobre lo sutil  
Su débil conciencia  
Se arrastra servil*

*¿Y dónde están ahora los psicoanalistas?  
Calmando la neurosis de los accionistas  
¿Y dónde están ahora los hippies pacifistas?  
Peleando por mantener a sus familias*

*¿Y dónde estás tú, famoso gurú?  
Ahora que se fueron y apagaron la luz  
Esta es la gente del futuro  
Y este presente tan, tan duro  
Es el material con que edificaremos un mañana total*

*No sirve de nada  
Clavarse el puñal  
Llorando la carta  
Del tango fatal*

*Tenemos que hacernos  
Un mundo mejor  
Porque este está enfermo  
Y nosotros no*

*¿Y dónde están ahora las ganas de vivir una fiesta?  
No vale reprimirse cuando toca la orquesta  
¿Y dónde está ahora aquel cantor de protesta?  
Cantando a los gritos su nueva propuesta*

*¿Y dónde estás vos y dónde estoy yo?  
Subidos a la música del rock'n roll*

*Esta es la gente del futuro  
Y este presente tan de apuro  
Es el material  
Con que edificaremos un mañana total  
Es el material  
Con que edificaremos un mañana  
Haremos un mañana  
Haremos un mañana total*

## TU NOMBRE Y EL MÍO

Por *Lisandro Aristimuño*

Lo maravilloso de las canciones en mi caso (y creo que en el de muchos compositores) es que siempre surge la música primero y después la letra. En general, lo que sucede en mi proceso compositivo es que la canción toma forma en esa escenografía sonora donde luego se va insertando la letra en una melodía balluceada. Esta manera de concebir el tema me ha dado muchas satisfacciones y sorpresas una vez que la canción toma vuelo en palabras.

“Tu nombre y el Mío” pertenece a mi primer disco *Azules Turquesas* (2004) y tiene que ver con mi identidad. “¿De dónde soy?” era la pregunta que me hacía a cada rato cuando escuchaba esa base y esa melodía. A modo de presentación, en este disco tenía la intención de contar eso: de dónde vengo, antes que adonde voy. En ese camino acudí a mi memoria fotográfica, a los lugares en donde viví, al clima, los colores, la naturaleza, y desde ahí fui pensando la letra y comenzando a tirar palabras. Soy del frío, de la Patagonia, y me pareció importante contar mi raíz y mi identidad antes de seguir este universal camino de la música.

En ese punto, las palabras también me ayudaron a ver un poco la métrica de la canción, ya que algunas que se me ocurrían no entraban por su rítmica en el tiempo de la melodía.

En síntesis, presto mucha atención a la acentuación de las palabras a la hora de escribir la letra porque no quiero que se pierda la rítmica de la canción. Busco que todo sea en total comunión.

## Tu nombre y el mío

*Hoy se respira viento sur  
ese que nace del frío  
horno de barro calienta el sol  
de los lugares perdidos.*

*Vuelve la calma de tu voz  
con la corriente del río  
manto de cielo sobre el tendal  
teje tu nombre y el mío.*

*Campo de colores se cubre en tu luz  
deja la lluvia caer,  
riega los suelos del sur  
moja la nueva cosecha que vendrá.*

*Tu cuerpo calma mi dolor  
y se dibuja el camino  
manto de cielo sobre el tendal  
teje tu nombre y el mío.*

*Hoy se respira viento sur  
ese que nace del frío,  
horno de barro calienta el sol  
de los lugares perdidos.*

## A LA ABUELA EMILIA

Por *Teresa Parodi*

Esta canción nació en un momento muy difícil de mi vida. Mi abuela fue muy importante tanto para mí como para mis hijos. Cuando vinimos a vivir definitivamente a Buenos Aires ella, según me escribía mi madre, se entristeció enormemente. Entonces pensé escribirle una carta para animarla un poco. Al hacerlo, no pude evitar que ese texto fluyera en nostálgicos versos y por eso no se lo envié. Elegí en cambio mandarle una carta formal.

Con cierta tristeza guardé entre mis papeles aquel arrebato, que parecía ya la letra de una canción, y finalmente fue el modo que encontré, más íntimo y dolido, para dedicarle el primer disco que grabé al poco tiempo de su muerte.

Creía que "A la abuela Emilia" solo sería para ella y para mí porque era un mensaje personal y sin estridencias, secreto y nada más que nuestro. Pero sorpresivamente no fue así.

Esa canción, hermosamente, fue de muchos. Tal vez porque el sentimiento que guarda es compartido por el lugar que ocupan los afectos en la manera que tenemos de ser argentinos.

Me gusta pensar que tuvo ese destino.

La música que le puse cuando decidí grabarla fluyó desde aquellos versos espontáneamente, casi como si ambas cosas hubieran sido compuestas a la vez. Ahora, después de tanto tiempo transcurrido, pienso que a lo mejor fue así solo que en aquel momento no me di cuenta.

## A la Abuela Emilia

*Desde Buenos Aires le escribo estas líneas  
Quisiera que sepa que pienso en usted  
Con esa paciencia infinita cuidando  
Las flores, los pájaros que suele tener*

*Aquí la esperanza no me ha abandonado  
Pero ando extrañando charlar con usted  
Recuerdo que el día que nos despedimos  
La oí repetirme que todo irá bien*

*Señora, me digo, cómo es que se vive  
Con esta nostalgia tan grande, no sé  
A veces parece que no me resigno  
Pero otras me ayuda acordarme de usted  
Si ahora pudiera iría volando  
A verla y quedarme a su lado otra vez  
Y oír que me cuenta de nuevo los cuentos  
Junto a la ventana como en la niñez*

*Mi madre me ha dicho que mucho ha cambiado  
Que todas las cosas se olvida y también  
Que apenas camina, por eso le escribo  
A ver si se alegra y mejora otra vez*

*Recuérdeme abuela, no olvide que espero  
Que riegue sus plantas y vuelva a coser  
Aquí mi nostalgia se cura tan sólo  
Si yo la imagino tal cual la dejé*

*No importa si atiende mis muchas razones  
Lo único cierto es que quiero saber  
Si riega las plantas, si cuida las flores  
Si espera mis pasos al atardecer*

*Y bueno la dejo, recuérdeme un poco  
Aquí en buenos aires empieza a llover  
Los niños llegaron recién de la escuela  
La extraño, ya sabe, escribame usted.*

## **LA CANCIÓN DEL BRUJITO**

*Por Peteco Carabajal*

Esta canción está dedicada a la niñez de Diego Armando Maradona y a “ese algo distinto” que algunas personas tienen de manera evidente. Su letra y música fue compuesta en el año 1986.

Los elementos para la letra fueron los recuerdos de mi infancia en el barrio Villa Caraza, al lado de Villa Fiorito (zona sur del Conurbano Bonaerense donde creció Maradona). Allí viví en una casilla con piso de tierra y sin luz eléctrica, y a la noche se escuchaba el sonido de los trenes... y también de los tiros. “Sobre el barrial rodó la luna...”. Muy Homero Manzi.

En la música de esta obra, como en todas mis composiciones, siempre está presente la chacarera.

## **La Canción del Brujito**

*Sobre el barrial rodó la luna  
los grillos dieron la señal  
y al corazón de un niño  
llegó la gracia.  
Por una hendidura del cartón  
como un silbido helado entró  
un brujo que aparece  
de vez en cuando.*

*Vamos le dijo al niño  
tu sueño tiene una estrella  
toma este campo libre  
y esta pelota de medias.*

*Vamos que están los duendes  
dispuestos para jugar  
antes que cante el gallo  
partiendo la oscuridad.*

*Desde el azul se han desprendido  
panes dorados por la luz  
que viene desde el fondo  
del universo.*

*Genios del hambre y la esperanza  
vuelan junto a tu corazón  
no lo olvides nunca  
juega por ellos.*

## LA CANCIÓN Y LA DÉCIMA

Por *Jorge Drexler*

En mi formación como escritor de canciones fue muy importante para mí el taller que hice con Coriún Aharonián, un maestro con el que trabajamos muchos músicos uruguayos de mi generación, desde Jaime Roos, Leo Masliah hasta Fernando Cabrera. Él me enseñó que la canción es un coto de caza con diferentes puertas de entrada donde se entra a cazar quizás lo mismo, pero por distintas puertas. Es decir, uno puede empezar una canción desde: la métrica o la temática del texto, una línea melódica o una secuencia de acordes. Pero todas dan resultados diferentes. Hoy escucho una canción de alguien y puedo generalmente saber si escribió primero la letra o la música. En esta ocasión les quiero hablar un poco de la puerta métrica del texto (sin que esto signifique que es más importante que las demás).

En un tiempo tuve un proyecto de canción combinatoria llamado “n”. Se trataba de una aplicación con tres canciones cuyos componentes podían ser re-combinados en tiempo real por el oyente, quien de esa manera se volvía partícipe activo del proceso de composición. Yo ponía los ladrillos y ellos podían construir el edificio. Eran canciones “líquidas”, no sólidas. No tenían un final fijo. Eran un proceso. Tenían millones de resultados posibles. Fue un trabajo arduo (algunas de estas “Aplicaciones” -nombre feo pero conciso que le pusimos- me llevaron 9 meses hasta que las terminé), pero aprendí muchísimo del género canción. En una de ellas, llamada “Décima a la décima”, por ejemplo tuve que escribir 100 versos que todos combinaran sintáctica y semánticamente unos con otros y dando así 10.000 millones de Décimas diferentes. Y aunque a primera vista parecía un proyecto tecnológico, para mí la tecnología era más la anécdota o el excipiente<sup>13</sup> que llevaba el componente activo que era en este caso la poesía.

<sup>13</sup> Se denomina excipientes a los componentes del medicamento diferentes del principio activo (sustancia responsable de la actividad farmacológica). Estos se utilizan para conseguir la forma farmacéutica deseada (cápsulas, comprimidos, soluciones, etc.) y facilitan la preparación, conservación y administración de los medicamentos.

**La estrofa Décima o Espinela** es mi forma de verso favorita; es un verdadero prodigio de persistencia cultural. La creó (o consolidó, al menos) Vicente Espinel en 1591. Lope de Vega –quien fue su máximo divulgador en el Barroco español– la bautizó como Espinela en honor a su creador. Pasa luego a América donde hasta el día de hoy se mantiene viva (¡prácticamente inalterada en su estructura!) en las poesías improvisadas y en las canciones.

La usan con diferente base musical desde los Payadores del Cono Sur hasta los Repentistas cubanos. Desde el Son Jarocho en México hasta el Canto de Mejorana en Panamá. En cada país de habla hispana recibe un nombre diferente. Su desarrollo se había dado de forma independiente en cada región hasta que, hace poco tiempo, el cubano Alexis Díaz Pimienta (otro maestro con el que estudié improvisación en verso) empezó a vincular y poner en contacto a los distintos decimistas del mundo de habla hispana.

Esta forma existe solamente en lengua española y en bastante menor medida portuguesa, apenas en el sur de Brasil. Está compuesta por 10 versos octosílabos con esquema de rima consonante **a b b a a c c d d c**.

Algo en su estructura genial de tensiones y reposos musicales (no hay que olvidar que el malagueño Vicente Espinel, era sobre todo conocido como músico) se adapta mágicamente a la melodía y a los enfrentamientos en verso entre dos competidores. Por su brevedad y contundencia es magnífica para el piropo y para el insulto.

Era usada en la llamada literatura de cordel, breves crónicas inmediatas que se colgaban a secar en una cuerda, una especie de antecedente de Twitter, para entendernos.

Yo aprendí a escribir décimas a partir de un desafío que me planteó Joaquín Sabina. Me dio un estribillo de otro poeta y me propuso escribir los versos de las estrofas. Me dijo : -“Escribe tú las estrofas pero hazlo en décimas”.-(Joaquín es

un enorme escritor con el perfil y el control del verso de un poeta del Siglo de Oro español...no le iba a decir que no sabía la estructura de la décima... por lo tanto fui a Google a investigar! Recomendando hacer lo mismo). La canción al final se llamó "La milonga del moro judío".

Esta es la primera décima que escribí y como verán todavía tiene algunos errores métricos.

1. *Por cada muro un lamento*
2. *en Jerusalén la dorada*
3. *y mil vidas malgastadas*
4. *por cada mandamiento.*
5. *Yo soy polvo de tu viento*
6. *y aunque sangro de tu herida*
7. *y cada piedra querida*
8. *guarda mi amor más profundo,*
9. *no hay una piedra en el mundo*
10. *que valga lo que una vida.*

Y sigue la preciosa Cuarteta de Chicho Sánchez Ferlosio, que me dio Sabina para el estribillo:

*Yo soy un moro judío  
que vive con los cristianos.  
No se qué Dios es el mío  
ni cuáles son mis hermanos.*

Luego continué la segunda estrofa en décima (esta vez ya sin errores métricos, al menos):

1. *No hay muerto que no me duela,*
2. *no hay un bando ganador,*

3. *no hay nada más que dolor*
4. *y otra vida que se vuela.*
5. *La guerra es muy mala escuela,*
6. *no importa el disfraz que viste,*
7. *perdonen que no me aliste*
8. *bajo ninguna bandera:*
9. *vale más cualquier quimera*
10. *que un trozo de tela triste.*

El verso octosílabo tiene una presencia abrumadora en nuestro idioma. Como si estuviera en el mismo ADN del castellano. También escrita en octosílabos y probablemente una derivación de la Décima, tenemos la Sextilla (o Sextina). Es el verso que vertebra al Martín Fierro de José Hernández (hasta el punto de que hay quien la llama Estrofa Hernandiana). Su estructura es igual a la de los 6 últimos versos de la Décima: a c c d d c.

- a 1. *Aquí me pongo a cantar*
- c 2. *al compás de la vigüela,*
- c 3. *que el hombre que lo desvela*
- d 4. *una pena extraordinaria,*
- d 5. *como el ave solitaria*
- c 6. *con el cantar se consuela.*

Como ven, la primera rima queda libre y hay quienes dicen que el espíritu de la pampa y su horizonte abierto, así como el espíritu libre del gaucho, no podrían expresarse en una forma de verso que no tuviera uno de rima abierta.

Para finalizar, aquí les dejo una Décima que terminé de escribir en el camerino del mítico Luna Park, justo antes de empezar el último concierto que di en la Ciudad de Buenos Aires. La canté esa misma noche, al final de una versión de

la canción “Volver a los 17” (también con las estrofas escritas en décimas, por cierto) de la maravillosa Violeta Parra.

*Esta Décima Espinela,  
la que Violeta cantaba,  
la de la sílaba octava  
del payador, vieja escuela.  
La misma estrofa que vuela  
y en Buenos Aires se acuna  
hoy, de tribuna en tribuna,  
y a escondidas de la pena  
cae en un reloj de arena  
en el Parque de la Luna.*

## **DIOS ME HA PEDIDO UN TECHO**

Por Gabo Ferro

Del Disco *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2006)

“Dios me ha pedido un techo” vuelve sobre un tema muy visitado por casi todos los géneros y cancioneros populares: el Hombre frente a Dios y su contexto.

Para darle su propio color a esta nueva mirada, y como punto de partida, invertí cierta parte del rol tradicional de los personajes de la canción. Elegí representar a Dios como un personaje “pidiente” –característica que no le es propia ni recurrente en nuestro imaginario– cuidando además de que esta acción no lo lleve a quedar subsumido a la figura del Hombre. Me atraía que la figura de Dios –todopoderoso por antonomasia– pidiera sin quedar en un lugar vulnerable. Así, se pone en valor y en dignidad el acto de pedir. Quien pide debería estar en pie de igualdad con quien le pueda procurar lo que necesita. Este Dios le pide al Hombre, su creación, que

además es cantante. Dios y Hombre en paridad por fuera de la clásica, muy asimétrica y usual representación. Dios con gestos humanos, el tan mentado Dios hecho Hombre operando frente a cierta incapacidad, padeciendo su falta de humanidad.

De manera sintética, en esta canción Dios pide desde tres escenarios paradigmáticos para esta relación Hombre-Divinidad: la omnipotencia, el amor y la filiación.

No me interesaba tampoco caer en el sitio clásico del amor Divino; sino trabajar sobre el amor corriente, mundano. Había entonces que estar atento a sus gestos cotidianos como la caricia o el beso. La figura de Dios con “lomo” en lugar de espalda alude a representarlo como un animal bueno, manso, pasible de caricia. Es, además, Él mismo quien elige representarse de ese modo. Este hombre nos cuenta que cuando Dios le habló no le dijo “Creced y multiplicaos” o “No comerás del árbol prohibido” sino “Estoy cansado de no tener nada encima del lomo”. Notemos además el nivel de lengua que se utiliza para citar sus mandamientos. Un castellano ajeno, lejano en tiempo y espacio para nosotros.

Dios pide además un beso, un gesto cotidiano para el saludo franco, la demostración del afecto y el amor. En este punto, servía para la letra de la canción que no hubiera imágenes de un Dios “besador”. Me interesó esta ausencia, o mejor dicho, esta ausencia de representación de un Dios que, si bien es Amor, adolece de esta expresión amorosa en sus representaciones. Ya lo sabemos, las imágenes plásticas y literarias más divulgadas son, en mayoría y salvo las posconciliares, de hace siglos atrás. Era interesante atender entonces, y además, qué imagen histórica de Dios tenemos. Cuando digo histórica digo en esta Argentina de esta parte del siglo XXI.

Cómo último escenario literario, decidí trabajar su falta de padre. Me resultaba interesante que Dios sea Padre pero no tuviera uno. Aquí también este Dios se humaniza y sufre por la falta de algo central en todos nosotros, la presencia (efectiva o ausente pero siempre existente) de la figura paterna.

En cuanto a las cuestiones más formales, evito las métricas, rimas y ritmos regulares. Me gusta trabajar con cierta autonomía de vuelo en la letra de la canción, como un poema. En “Dios me ha pedido...” tenía en claro que quería construirle los tres paisajes que ya cité y que estos tuvieran el mismo “peso” trágico (y a su vez de forma en equilibrio), además de un cierre trunco en el repaso para insinuar en esta ausencia un pedido inconcluso, una serie de faltas aún insatisfechas.

La canción no tiene instrumentos que acompañen la melodía de la voz, es a capella, que en italiano significa, justamente, *como en capilla*. El universo de la música litúrgica está relacionada fuertemente con lo vocal pero en general como polifonía, como coral. Por tanto decidí que quien cante lo hiciera solo; sin coros, ni armonías, ni arreglos melódicos por fuera de la única voz cantante. Un solo cantante, un hombre solo, como gesto profano por oposición a la polifonía religiosa dominante en nuestra cultura occidental.

### **Dios Me ha Pedido un Techo**

*Dios  
me ha pedido un techo.  
Cansado de todo ese cielo,  
de no tener nada encima del lomo,  
de no tener nada,  
de tenerlo todo.*

*Dios  
me ha pedido un beso.  
Le acerco mi boca.  
No besa, no toca.  
Dios nunca ha besado  
siendo tan amado.*

*Dios  
me ha pedido un padre  
presente o ausente,  
amante o hiriente,  
que le hable y lo calle  
y que lo alimente.*

*Dios me ha pedido un techo  
Dios me ha pedido un beso.*

### **AQUÍ (CANCIÓN PARA MERCEDES)**

*Por Isabel de Sebastián*

¿Cómo surge una letra? No hay una respuesta universal a esta pregunta. Las letras, la poesía, son una cabal expresión de la subjetividad y, como tal, no hay fórmulas. Si cada autor es un universo, cada letra es un mundo. Y ese mundo se conecta, mágicamente, con el mundo del que la escucha. Ese puente es la maravilla del letrista, y un gran motivo de felicidad cuando se logra.

En mi caso, algunas composiciones han nacido de una fuente de inspiración artística. Por ejemplo, leyendo algo que me dio un pie (desde una sensación a una imagen) para encontrar un camino en forma de poesía. Otras han surgido de un momento vivido o de la necesidad de transmitir una idea que me ronda en la cabeza y que voy materializando. Algunas llegan enteras, como dictadas. Otras van juntando sus pedazos en el tiempo, y pueden llevarme años.

La letra de “Aquí”, una canción que escribí en homenaje a Mercedes Sosa, fue producto de una conversación en un taxi con un gran amigo, quien tenía un vínculo muy estrecho con Mercedes. Él estaba trabajando con ella, recopilando

temas para su último disco, y me estaba mostrando algunos en su celular. “¿Todos covers?”, le pregunté. “Qué pena. Quisiera que alguna fuera una canción original, voy a tener que escribirle una”, le dije.

Conocí bastante a Mercedes, que era amiga de mis abuelos. Vino a comer a nuestra casa un par de veces en sus últimos años, canté con ella en el homenaje a Rafael Alberti en el Cervantes hace un cuarto de siglo, pero sin duda mi amigo era una de las personas más cercanas que ella tuvo. Entonces, durante ese trayecto en taxi, le pregunté: “Si pensaras en un par de cosas sobre Mercedes, de las primeras que te vienen a la cabeza, ¿qué me contarías?” Me dijo: “Mercedes tiene algo con las montañas, muy, muy fuerte. Las adora.” Eso me despertó la idea inicial: su arte y su voz son inmensas como una montaña, y las montañas devuelven un eco. Luego me contó uno de sus miedos durante el exilio: perder las llaves cuando salía un segundo a sacar la basura, ya que no tenía, al principio, a quien dejar una copia. Eso me pegó fuerte: el exilio se paga con esos pequeños momentos de inmensa soledad, entre otras cosas.

Llegué a casa y me puse a escribir. De la montaña pasé a una enumeración poética de sus legendarias interpretaciones: la maestra, la senda del Tafí, los tantos hermanos, la piedra y el camino. Y así la canción salió de un tirón, pasando por la violencia de su época (el dolor por el fusil), la censura, el exilio. En el estribillo, la letra emerge de la vida de Mercedes para unirla con la mía: la necesidad de conservar el sol, de guardarlo en la garganta, para que se quede “Aquí, donde vivo, donde quiero, donde soy y donde fui”. Ahí habla Mercedes, y hablo yo también. Como ella, me fui, y también volví, y fue en esa vuelta donde recobré mi identidad, donde en el rompecabezas de mi vida se juntaron el pasado y el presente.

A la hora de componer una canción, este tipo de recurso (que es intuitivo, pero que puedo analizar una vez que ya lo escribí), es uno de los que más valoro: lo-

grar atar una idea con mi experiencia personal. Es decir, poder sobreimprimir mis vivencias, un cierto sentimiento sobre una historia o una imagen. Es ahí donde puedo cantar la letra apropiándomela, donde la siento mía. Puedo contar una historia, pero en el momento en que esa historia se une a la mía, ya la canción tiene dos vertientes que confluyen y la hacen más caudalosa de significado. Ese mágico puente entre el que escribe una letra y el que la recibe... Las letras ligan palabras y experiencias que son de todos. Parafraseando la canción de este ejemplo, *la palabra tampoco es palabra sin un eco, y escribir es recibir*.

#### **Aquí (Canción para Mercedes)**

*Cuando me fui a la montaña, la montaña vino a mí  
y me contó su secreto que hoy celebro junto a ti:  
la voz no es voz sin un eco, y cantar es recibir.*

*Yo le canté a la maestra  
y a la senda del Tafí,  
a la piedra y al camino  
y al que tiene que pedir.*

*Nombré lo que no se nombra  
y me quisieron callar  
cuando avanzaba la sombra  
tomé mi vida y me puse a andar.  
Sin las llaves de mi casa  
habité la soledad.*

*Tantas veces te encontré, tantas veces me perdí  
que a este sol de la mañana, nunca más lo dejo ir,  
y lo guardo en mi garganta para que se quede aquí.  
donde vivo, donde quiero, donde soy y donde fui.*

*Conservo en lo más profundo los paisajes que viví,  
las manos de los amados y el dolor por el fusil.  
Yo tengo tantos hermanos que ya no puedo morir.*

*Tantas veces te encontré, tantas veces me perdí  
que a este sol de la mañana, nunca más lo dejo ir,  
y lo guardo en mi garganta para que se quede aquí.  
donde vivo, donde quiero, donde soy y donde fui.*

## LA MOZA Y EL PATRÓN

Por Horacio Fontova

Con esta canción intento mostrar cómo el amor puede unir a personas de clases sociales muy diferentes, inclusive compartiendo el mismo lugar de trabajo. En negrita la poesía y debajo, en paréntesis, su explicación o mi propia interpretación.

### La Moza y el Patrón

**Ayer miraba las peleas  
entre una moza y su patrón  
fue algo tan loco aunque no lo creas  
que hasta olvidé quien era yo**

(Olvidarse de uno mismo, tal vez uno de los mejores actos de consideración con el exterior. El viejo precepto de ponerse en el lugar del otro)

### **En un boliche por Belgrano sobre la calle Superí**

(Me los imaginaba en un bar de una de las zonas más adineradas de la Ciudad de Buenos Aires: el barrio de Belgrano)

### **pegaban gritos como marranos entre barriles de maní**

(A pesar de lo "refinado" de la zona, no me imaginaba un bar moderno, sino uno más tipo bodegón, como los que me gustan a mí, de ahí los barriles de maní).

### **Entre otras tantas discusiones**

### **una me llamó la atención si al cielo llegan los ladrones porque el infierno fracasó**

(Parecería que uno de los ancestrales inventos humanos, el infierno, el lugar del castigo eterno no dio resultado, así que el cielo, el paraíso, ya es ahora de libre acceso para todos)

Estribillo:

### **Ella es Inés la universitaria también fue moza en Canarias**

(Me imaginaba una hermosa muchacha muy instruida, perteneciente a la clase media alta, que trabaja de moza en la actualidad y ya lo había hecho en lugares muy exclusivos)

### **Cacho el patrón nació en Mataderos viejo chabón de aquellos**

### **que curtieron faso birra y potrero**

(Y el Cacho de Mataderos, un perfecto representante de nuestra más pura dinastía popular)

### **Sobrevuela un angelito...**

(Cupido ya anda dando vueltas)

2DA. PARTE:

**Ayer miraba las peleas  
entre una moza y su patrón  
ella vive en Peña y Larrea**

(En el Barrio Norte, una tradicional zona acomodada de la Ciudad de Buenos Aires)

**y el Cacho cerca de Morón**

(En el Oeste, una de las zonas más populares del Conurbano Bonaerense)

**A ella le gustan Los Nocheros**

(Una “acaramelada” música de este grupo folklórico muy instalado en los medios de comunicación)

**y el Cacho le habla de Manal**

(El gran grupo Manal, uno de los más altos representantes de la historia del rock nacional)

**todos lo saben menos ellos**

**ya se están por enamorar**

(Inevitablemente el amor puede más que cualquier diferencia, sea ideológica o social)

ESTRIBILLO:

**Ella es Inés la universitaria**

**también fue moza en Canarias**

**Cacho el patrón nació en Mataderos**

**viejo chabón de aquellos**

**que curtieron faso birra y potrero**

**sobrevuela un angelito**

**tira flechas con su arquito...**

(Cupido, el pequeño ángel del amor, ya los está flechando)

## AQUELLOS SOLDADITOS DE PLOMO

Por Víctor Heredia

Escribí esta canción, suerte de catarsis, en los ochenta (durante la última dictadura militar de nuestro país) y vio la luz en 1983 (apenas recuperada la democracia). En ella tuve que superar varias cuestiones que me planteaban tanto la letra como la música.

La primera, de índole formal, era si podía comprenderse su intención dadas las circunstancias sociales y políticas por las que atravesábamos los argentinos. Entendí que más allá de la subjetividad desde la que uno compone, los músicos tenemos el extraño don de percibir los humores colectivos.

Alegría, esperanza, dolor, rabia, frustración... aparecen sin pedir permiso en nuestras canciones, como si alguien nos dictara esos sentimientos colectivos y nos diera la maravillosa posibilidad, casi mágica, de expresarlas desde lo subjetivo pero atendiendo a ese rumor multitudinario que compone nuestro alrededor. Desde allí es que decidí presentarla, no sin algunos temores de que su contenido fuera tergiversado, cosa que por suerte no sucedió. El pueblo también soñaba con que el devenir del tiempo alineara a las Fuerzas Armadas bajo la letra escrita de nuestra Constitución.

Otra de las cuestiones que tuve que enfrentar fue la búsqueda de sinónimos en distintos pasajes de la letra para no incurrir en la justificación de malas acentuaciones con “licencias poéticas”. Deploro, muy enfáticamente, la deformación de nuestro riquísimo idioma, que nos permite infinidad de sinónimos y tiempos verbales (a diferencia de otros idiomas). Tal deformación suele emplearse con el fin de corregir algunos errores a los que suele llevarnos la rítmica propuesta por la música.

Por eso, como puede observarse en cada estrofa, la música es absolutamente irregular, al igual que la métrica del poema. Antes de componer una canción con una

cadencia musical que me limitara en el relato o provocara algún error idiomático, decidí darle forma alrededor de un concepto más libre en ambos sentidos: musical y poético. Con este objetivo me apoyé en los espacios de tiempo entre estrofa y estrofa, entre palabra y palabra. De este modo intenté no perder cadencia, y proporcionar a cada término un tratamiento literario y expresivo sin tener que deformarlo para llegar al fin deseado.

### **Aquellos Soldaditos de Plomo**

*De pequeño yo tenía un marcado  
sentimiento armamentista:  
tanques de lata, de cromo y níquel  
y unos graciosos reservistas de plomo,  
a mano pintados, con morriones colorados  
que eran toda una delicia para mi mente infantil.  
Yo me creía, cómo creía en el honor  
del paso del batallón, dentro de mi habitación.*

*Era todo un general dirigiendo la batalla  
y el humo de la metralla acunaba mi pasión  
por los gloriosos soldados que, sable en mano,  
avanzaban sobre aquel cruel invasor  
que atacaba mi nación.*

*Sangre de entonces, sangre vertida.  
Toda mi niñez vencida por el tiempo que pasó.  
De las banderas, sólo jirones. De los morriones  
empenachados sólo un revuelo desmadejado de dolor.  
¿Qué nos pasó, cómo ha pasado?  
¿Que traidor nos ha robado  
la ilusión del corazón?*

*Creo que quiero cerrar los ojos  
para no ver los despojos de lo que tanto  
amaba entonces.*

*¡Que vuelva bruñido el bronce!  
¡Que se limpien las banderas!*

*Yo quiero una fila entera de soldados desfilando  
y todo un pueblo cantando con renovada pasión.*

*Quiero de nuevo el honor  
aunque no existan victorias.  
Quiero llorar con la gloria de una marcha militar  
y un banderín agitar frente a un ejército popular.*

### **DÉCADAS**

Por Martín "Poni" Micharvegas

Hacia 1968, cuando escribí "Décadas", ya cumplía 33 años. La canción popular tenía presencia firme en nuestra casa y en nuestros barrios, y todo ello gracias a la radio que era un fenómeno contemporáneo. Otro tanto pasaba con la poesía, eminentemente oral y de raíces gauchescas. Estos recursos artísticos se habían reforzado en nuestras enseñanzas secundarias, donde los profesores se esmeraban en hacernos ver, sentir y disfrutar las fuerzas esclarecedoras de aquellas disciplinas.

Previamente, en los años 50, estábamos en pleno auge de las expresiones nativas por la emigración en masa de pobladores del interior argentino a la inmensa urbe y ubre que era y es Buenos Aires. En relación a la poesía, nos atraían los poetas de

la Guerra Civil Española (1936 / 1939): Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández (fusilamiento, exilio, muerte en la cárcel) y la vigencia de sus actitudes heroicas con el proyecto republicano, ya que también República era la nuestra. Así, en 1957 compuse mis primeras zambas, chacareras y valsecitos.

Con este recorrido quiero manifestar que una acumulación de experiencias y decisiones estéticas dieron fundamento a la creación original de "Décadas". Esta canción surge de ese acopio de conocimientos y de una voluntad de aplicar lo que fuimos sabiendo. La escribí como una crónica de mis treinta años y los sucesos que nos habían rodeado y constituido. Posteriormente, en uno de los recitales en la Galería El Taller de Buenos Aires, se me acercó el escritor y periodista Germán Rozenmacher y me sugirió escribir una "segunda parte", pero recurriendo a acontecimientos nacionales. Le hice caso. Y esa "parte II" nació fluida, sin esfuerzos y agrandó las perspectivas del paisaje histórico.

El estribillo (Todo Pasa / Menos El Amor) lo hallé como graffiti, pintado en una pared frente a uno de mis lugares de trabajo. La consigna del final (No se Dejen Reventar!) estaba en las convicciones de todos los que aspiraban a una vida libre, justa, existencialmente digna.

La considero una balada, de estructura minimalista y obsesiva persistencia: repite, repite y repite una y otra vez ciertos giros discursivos con la confianza de hacerse verosímil. Su tono dominante es el Re Mayor, como la mayoría de otros temas de mi autoría. Su interpretación dura unos seis (6) minutos y escasos segundos.

Fue estrenada en la puesta "Canciones de fogueo" en octubre de 1969 y en el Instituto Di Tella, de la Ciudad de Buenos Aires. En este concierto participaron con sus voces y guitarras los hermanos Albe y César Pavese. En 1970 la grabé en París para Moshe Naim (Les unes pour les autres), con el acompañamiento de Carlos Carlsen en la guitarra y de François Rabbath en el contrabajo. En 1971 editamos el LP con el sello Ten Records en Buenos Aires, y el disco se tituló con el nombre de esa can-

ción: "Décadas". En 1972 Osvaldo "Gitano" Rodríguez hace lo propio para DICAP (Discoteca del Canto Popular) en Santiago de Chile (Chile), y en 1973 se reedita mi versión del LP para IRT (Industrias Radio y Televisión) de Chile. Soledad Bravo, en versión orquestada, la graba en 1974 para el sello Polydor en Caracas (Venezuela).

Con estos dos excelentes intérpretes (Osvaldo "Gitano" Rodríguez y Soledad Bravo), la canción alcanza una presencia y una difusión continental inusitadas. Casi 40 años después, mi hermano en poética, Miguel Cantilo, la incorpora activamente a su repertorio magistral.

### Décadas

*En la década del cuarenta  
la gente contenta quería vivir:  
se moría en los frentes de guerra,  
en Tokio y en Londres, en Roma y Berlín.*

*Se abrazaban hombres y mujeres,  
subidos a trenes se decían: adiós.  
Se miraron los ojos un rato,  
buscaron razones, y nadie entendió.*

*Todo pasa/todo pasa/ todo pasa  
menos el amor.*

*En la década del cincuenta  
Hollywood sangrienta lanzó a Marilyn,  
en las cuevas la Greco cantaba  
y Corea daba paladas sin fin.*

*Se abrazaban hombres y mujeres,  
trepados a barcos se decían: adiós.  
Se miraron las manos un rato,  
se escribieron cartas, y nadie entendió.*

*Todo pasa/todo pasa/ todo pasa  
menos el amor.*

*En la década del sesenta  
el jazz agoniza, crece la TV,  
florecieron hippies, rockanrollers,  
guerrillas, traiciones y Vietnam y Suez.*

*Se abrazaban hombres y mujeres,  
desde los aviones se decían: adiós.  
Contemplaron el cielo un buen rato,  
se telegrafiaron, y nadie entendió.*

*Todo pasa/todo pasa/ todo pasa  
menos el amor.*

*Y en la década del cuarenta  
la bomba secreta al Eje quebró.  
En mi tierra se alzaban los puentes,  
se cruzaba a nado la Revolución.*

*Se alentaban hombres y mujeres,  
desde los camiones pedían acción.  
Se mostraron las manos vacías,  
los grandes carteles les dictaban: No!*

*Todo pasa/todo pasa/ todo pasa  
menos el amor.*

*Y en la década del cincuenta  
una curva hambrienta se tragó a James Dean.  
En mi tierra perdía potencia  
la breve violencia del "bolo" de Kid.*

*Se alentaban hombres y mujeres,  
desde los estadios pedían acción.  
Se mostraron las manos vacías,  
la red de emisoras les dictaba: No!*

*Todo pasa/todo pasa/ todo pasa  
menos el amor.*

*Y en la década del sesenta  
la Cuba se holla, la luna se holló.  
En el resto se ajustan los nudos  
de la larga soga de la represión.*

*y se alientan hombres y mujeres,  
sentados en sillas piensan en la acción  
y se muestran las manos vacías:  
quédense!, les dicta la televisión.*

*Todo pasa/todo pasa/ todo pasa  
menos el amor.*

*No se dejen reventar!  
No se dejen reventar!*

## ADA

Por: *Lucho Guedes*

Voy a usar la letra de "Ada" para ejemplificar una serie de procedimientos sencillos con fines didácticos. Empiezo por las tres decisiones que me permitieron delinear un primer esquema:

1. El argumento o qué se cuenta: la historia de amor entre una señora y su empleada doméstica.
2. La ambientación o dónde y cuándo: cualquier localidad del Gran Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XX.
3. El registro o el cómo: el monólogo de uno de los personajes, llamémosle Mabel.

Esto parece evidente, pero si los enamorados tuvieran veinte años o vivieran en Caballito, o la historia la contara Ada en vez de Mabel, la canción sería otra y el amor sería otro. ¿Por qué definir un argumento, un lugar, una época y un narrador y no hablar directamente sobre los temas que la canción toca: el amor, la familia, el dinero, la soledad, el poder, la clase media argentina? Porque sería suponer que esas cosas pueden existir más allá de los que las viven y sufren, que podrían ser lo mismo para todos, y peor aún, que el autor tiene algo que enseñar al respecto a sus oyentes.

La trama, la forma en la que ensamblamos esas tres variables, tampoco está dada de antemano: no hay un solo modo de desplegar una idea inicial. La memoria de Mabel podría haberse detenido en la voluptuosidad de la escena amorosa pero en cambio recorre toda su vida, desde la ilusión de la casa en construcción hasta el desamparo y la vejez. La tensión dramática depende de una elipsis parcial: la escena de mayor intensidad, Mabel y Ada despertando juntas, la primera para mí, es la última para el oyente (una vez que supe qué era lo más importante, empecé por otro lado, lo más lejos posible). La secuencia de recuerdos previos prepara y retarda esa pequeña explosión de desmesura contenida.

La ideación de la estructura musical no es aleatoria sino que depende de esa estrategia narrativa, cada estrofa corresponde a una etapa de la vida de Mabel:

1. La compra del terreno, la construcción de la casa y la llegada de Ada.
2. La infancia de los hijos.
3. La distancia y el abandono de los hijos.
4. La muerte del marido y la intimidad compartida con Ada.
5. La postración, la desesperación y el encuentro amoroso.

La forma estrófica también está diseñada en función del relato:

6. La décima puede dividirse con lógicas diversas: dos cuartetas y un dístico (en los tres órdenes posibles) o una cuarteta y una sextilla (también de manera inversa) que a su vez puede tomarse como dos tercetos o una cuarteta más un dístico, etc. Esto me dio la posibilidad de plantear para cada escena una introducción, un nudo y un desenlace cuyo esquema pudiera modificar según la circunstancia sin afectar la simetría de la macro estructura.
7. La décima espinela característica del folclore rioplatense es octosilábica. Como yo necesitaba unidades sintácticas más extensas utilicé la misma forma estrófica pero con los versos endecasílabos típicos del soneto, la octava real, la égloga y la elegía. A nosotros nos suenan un poco solemnes, un poco trágicos, un poco épicos y un poco extranjeros, y algo de ese aire de lejanía matiza la domesticidad y la cercanía del paisaje humano del relato y sus posibles efectos grotescos.
8. La repetición del mismo verso al final de cada estrofa, una frase que es la misma y es otra cada vez que vuelve, se la debo a Bob Dylan. Intercalar un estribillo completo me hubiera obligado a interrumpir la ilusión de espontaneidad en la evocación de Mabel y el in crescendo dramático.

¿Por qué la profusión de objetos aparentemente prosaicos: la pala, los alfajores, los ravioles, la ensalada, el vino, el supermercado? Nuestras pequeñas tragedias y epopeyas personales no suceden en el aire o en lugares ideales sino en habitaciones, cocinas, calles y oficinas, entre tazas, computadoras y celulares. La memoria de Mabel, como la nuestra, reproduce escenas concretas: la llegada de Ada con la casa en construcción, Ada fumando debajo del níspero mientras cuida a sus hijos, los asados familiares, la charla bajo el tilo, la mañana que despertaron juntas. Representar un espacio físico completo sería imposible y aburrido, son los detalles los que lo sugieren.

¿Por qué los usos del lenguaje? En los momentos más terribles y definitivos de nuestra vida hablamos como lo hacemos en la intimidad, con el estilo de nuestra conversación, no como un orador enfervorizado ante su público. Hubiera sido poco creíble que Mabel despertara abrazada a su empleada doméstica y se pusiera a declamar. El narrador protagonista supone una doble ficción, lo que cuenta y la escena (implícita en este caso) en la que lo cuenta. Esta última, en Ada, es un diálogo (no se sabe si real o imaginario) entre dos compañeras de toda la vida, el idioma debería ser el de la confianza.

Para quien ya conoce mis canciones voy a decir una obviedad: nunca pude escribir sobre mí. Cada vez que intenté hablar en nombre propio tuve la certeza de estar inventando. No supe encontrar en la literatura la expresión de algo que ya estuviera fuera de ella, con cada frase que escribía, aunque no lo quisiera, estaba haciendo ficción. Al elegir qué decir de mí y cómo, ya estaba componiendo un personaje.

¿Estaba destinado a narrar y desterrado de la poesía? Con el tiempo entendí que esa distinción no era más que una norma impuesta y que las formas artísticas que me interesaban la desconocían. Si bien suelo empezar con un plan, sobre quién voy a escribir, qué voy a contar y cómo, desarrollarlo implica siempre resignar el poder y entregárselo a los personajes, a su modo de hablar y de pensar, a la mú-

sica de su lengua familiar, a cierta lógica interna de sus vidas cotidianas: nuestro arte es mucho más que nosotros y desaparecer en él es la experiencia más poética que conozco.

### Ada

*No había más que el tren a un par de cuadras,  
un pico, una pala y una perra,  
un plano del futuro en falsa escuadra,  
ladrillos y un montón de cielo y tierra.  
“¿Podés creer, mi amor que somos dueños?”  
La casa estuvo lista y nació Eugenio.  
“Que tal señora yo me llamo Ada,  
su esposo me mandó, soy la empleada”,  
dijiste, sumergida en algún sueño,  
recuerdo tu mirada iluminada.*

*Nacieron Julio, Héctor y Mercedes  
y el tiempo se detuvo entre sus redes,  
poblado de sandías y alfajores,  
jugando a la escondida, a la pelota,  
en el jardín buscando caracoles  
y bichos entre las baldosas rotas.  
Fumabas bajo el níspero, callada,  
te hablaba y no decías casi nada.  
Soñando entre los guisos, los ravioles,  
recuerdo tu mirada iluminada.*

*Los chicos al final se recibieron  
y allá en la capital se entretuvieron,*

*los vi en los cumpleaños y las fiestas  
y algún domingo que otro en un asado.  
Llegaban con regalo y sin respuesta.  
¿Por qué carajo estaban distanciados?  
Sirviendo la ensalada ensimismada,  
a todos atendiendo, preocupada,  
saliendo juntas al supermercado,  
recuerdo tu mirada iluminada.*

*Murió mi esposo y me quedé en la cama  
y no me levanté por dos semanas,  
y por primera vez en tantos años  
estaba sola en mi cumpleaños.  
Y te pedí que abriéramos un vino  
y hablaste de tu vida abandonada,  
nombraste a tu hijo y tu sobrino,  
de tus propias palabras asombrada,  
sentadas en el pasto bajo el tilo,  
recuerdo tu mirada iluminada.*

*Podando entre las dos la enredadera,  
cantaba y me caí de la escalera.  
Me iban a guardar en un asilo,  
tenían comprador para la casa.  
“Señora, cuénteme qué es lo que pasa”,  
“Adita por favor dormí conmigo”.  
Y cuando amanecemos abrazadas  
dijiste sonriendo, avergonzada:  
“señora ¿qué diría su marido?”.  
Recuerdo tu mirada iluminada.*

## **INFORME ESPECIAL: SÓLO SE TRATA DE VIVIR**

Letra & Música: *Litto Nebbia*

El 17 de noviembre de 1979 en la ciudad de San Luis (Potosí, México), Nebbia escribió “Sólo se Trata de Vivir”. Al día siguiente, la cantó por primera vez en un recital en la Universidad de Aguas Calientes (México). Durante ese concierto tuvo que repetir la canción seis veces a pedido del público.

El 23 de febrero de 1980 la grabó en la ciudad de Nueva York (Estados Unidos) en el estudio Unique Recording, situado en Manhattan. Luego León Gieco descubrió el tema en uno de los vinilos mexicanos (LP “Creer”) que llegaban a Argentina durante el exilio de su autor, y comenzó a mostrarlo en sus actuaciones.

Al regreso de Nebbia al país, en 1982, apareció el álbum de título homónimo. Desde ese momento esta canción no ha dejado de crecer. Ha sido grabada internacionalmente, adaptada a los ritmos más insólitos y hasta el momento existen aproximadamente 200 versiones realizadas por destacados artistas. Entre ellos: Mercedes Sosa, Susana Rinaldi, Roberto “Fats” Fernández, Rubén Rada, Silvia Pérez Cruz, Nicho Hinojosa, José Ángel Trelles, Silvina Garré, Fito Páez, Juan Carlos Baglietto, Andrés Calamaro y Mario Díaz.

En los párrafos siguientes, Litto Nebbia nos cuenta cómo compuso esta legendaria canción. Luego, comparte algunas consideraciones sobre el proceso general de escribir canciones.

## CÓMO COMPUSE “SÓLO SE TRATA DE VIVIR”

Por *Litto Nebbia*

### La Letra

No tengo razones explícitas para indicar porqué escribí esta letra. El argumento más simple es que eso era lo que me pasaba en ese entonces. Por un lado un sentimiento de “pérdida”, por el otro un “aferrarse” a la vida. Y finalmente apostar como siempre a la esperanza, a un nuevo día; con la total certeza de que uno mismo construye ese día.

La letra es muy sencilla. El hombre viajando solo, evoca algunas cosas que se dicen y reflexiona sobre su pérdida. Luego la compara con situaciones parecidas que ocurren en la naturaleza. Después hace alusión a que nadie podrá enseñarle la “verdad”. Por eso es que se aferra al camino, tratando de encontrar una mayor significación a su vida. Como se nota, la letra no dice nada que no le pase a cualquier ser humano en algún momento de su existencia.

El equilibrio entre la línea melódica y las palabras, además de la “alfombra” de su armonía, la convierten en una canción que tiene el “don de gustar”. No hay técnicas posibles para lograr esto. Solo se trata del corazón. Sumado lógicamente al buen gusto que tenga quien escribe, a su inspiración y a su alma.

### Sólo se Trata de Vivir

*Dicen que viajando  
Se fortalece el corazón  
Pues andar nuevos caminos  
Te hace olvidar el anterior.  
Ojalá esto pronto suceda  
Así podrá descansar mi pena  
Hasta la próxima vez.*

*Y así encuentras una paloma herida  
Que te cuenta su poesía  
De haber amado y quebrantado otra ilusión.  
Seguro que al rato estará volando  
Inventando otra esperanza  
Para volver a vivir.*

*Creo que nadie puede dar una respuesta  
Ni decir qué puerta hay que tocar  
Creo que a pesar de tanta melancolía  
Tanta pena y tanta herida  
Sólo se trata de vivir.*

*En mi almanaque hay una fecha vacía  
Es la del día que dijiste que tenías que partir.  
Debes andar por nuevos caminos  
Para descansar la pena  
Hasta la próxima vez.  
Seguro que al rato estarás amando  
Inventando otra esperanza  
Para volver a vivir.*

*Dicen que viajando  
Se fortalece el corazón  
Pues andar nuevos caminos  
Te hace olvidar el anterior.  
Ojalá que esto pronto suceda  
Así podrá descansar mi pena  
Hasta la próxima vez.  
Seguro que al rato*

*Estaré amando  
Inventando otra esperanza  
Para volver a vivir.*

*Creo que nadie puede dar una respuesta  
Ni decir qué puerta hay que tocar  
Creo que a pesar de tanta melancolía  
Tanta pena y tanta herida  
Sólo se trata de vivir.*

### La Música

Originalmente escribí esta canción en guitarra en la tonalidad de LA Mayor. Así fue como la grabé también al inicio. Ya regresado a nuestro país, un día vino a mi casa Mercedes Sosa. Quería grabar algunas canciones mías, y que además le hiciera el arreglo. Entonces, la bosquejé en el piano especialmente para que Mercedes la cantara en su tonalidad apropiada.

Cabe aclarar que en las canciones tengo la costumbre de ir mudando armonías y acompañamientos rítmicos. Es un estilo, una manera, si se quiere.

Con Mercedes Sosa acordamos que la canción se haría en SOL Mayor, que es finalmente la tonalidad en que la grabó tiempo después. En mi caso, si bien nunca grabé con Mercedes, me quedé con la forma armónica que ensayamos juntos. Hoy día la sigo interpretando al piano y en SOL Mayor.

Entre todas mis composiciones, esta particularmente me ha traído muchas satisfacciones. Y por supuesto ninguna tiene que ver con el dinero. Mi ambición con la Música es poder escribir algo original de muy buen gusto y que pueda transformarse en algo masivo & popular. Con esta canción lo he logrado.

“Sólo se trata de vivir” es conocida por varias generaciones e interpretada en las más diversas formas rítmicas. Tiene una letra extensa y una armonía nada sencilla. Esto demuestra que para “pegarla” con una canción (como dicen), no se tiene porqué apelar exclusivamente al “chim pum chim pum”. A pesar de ello, el Gran Negocio muchas veces ha subestimado, y subestima, al público

En resumen, una bendita vez que una canción penetra el corazón de los oyentes, no importa ya cuántos acordes lleve, qué tipo de refinamiento tenga su arreglo, ni cualquier otro dato. Imaginen mi felicidad que hasta la parte “instrumental” de este tema, una melodía con mis típicos tarareos, es cantada masivamente por el público cuando la escucha, como si fuera una parte “obligatto” del mismo. A continuación transcribo esa armonía, la que uso actualmente al piano o guitarra. Colocaré los acordes sobre la parte A de la canción, luego haré lo mismo con el Puente o parte B y finalmente irán los acordes del “afortunado” tarareo, puesto que lleva una armonía distinta.

### ACORDES DE “SÓLO SE TRATA DE VIVIR”

#### PARTE A

Dicen que viajando	<b>Sol</b>
Se fortalece el corazón	<b>Sol 7 Mayor</b>
Pues andar nuevos caminos	<b>Re menor 7 Sol 7</b>
Te hace olvidar el anterior.	<b>Do 7 Mayor</b>
Ojalá esto pronto suceda	<b>La menor 7- Re 7 Si menor 7- Mi 7</b>
Así podrá descansar mi pena	<b>La menor 7 Re 7</b>
Hasta la próxima vez.	<b>Sol</b>

#### CODA

Ojalá esto pronto suceda	<b>DO menor 7-Fa 7</b>
Así podrá descansar mi pena	<b>Si Bemol 7 Mayor La menor 7 Re 7</b>
Hasta la próxima vez.	<b>Sol</b>

**PUENTE O PARTE B**

Creo que nadie puede dar una respuesta **La menor 7 Re 7 Sol 7 Mayor**  
 Ni decir qué puerta hay que tocar **A 7/4 A 7 Fa sostenido menor con bajo en La**  
 Creo que a pesar de tanta melancolía **La menor 7 Re 7 Si menor 7 Mi 7**  
 Tanta pena y tanta herida **La 7/4 La 7**  
 Sólo se trata de vivir. **La menor 7**

**TARAREO (INSTRUMENTAL)**

**Sol Re menor 7- Sol 7**  
**Do 7 Mayor Do menor 7 Fa 7**  
**Si Bemol 7 Mayor**  
**La menor 7 Re 7**  
**Si menor 7 Mi 7**  
**La menor 7 Re menor 7-Sol 7**  
**Do 7 Mayor Do menor 7- Fa 7**  
**La Menor 7 La menor 7 con bajo en Re**

SOLO SE TRATA DE VIVIR

\* VERSION 50 años de Rock Argentino

## EL PROCESO DE ESCRIBIR CANCIONES

Por *Litto Nebbia*

Cuando escribo la letra de una canción, casi siempre está motivada por algo que me ha pasado recientemente. Puede ser algo personal o una situación en la que fui testigo. Declarar esa opinión emotiva es lo que me lleva a escribir la letra. Jamás pienso que voy a escribir una poesía.

Para mí la poesía pura, sin música, tiene otro rigor: la disciplina de la palabra. Pero la "cancionística" (como decían los precursores hermanos Homero & Virgilio Expósito) tiene otra dinámica.

La canción requiere de palabras que estén exactamente al instante de la síncopa musical que tiene la línea melódica. Debe tener, además, una magia en la narración, que no haga extraviar al que, escuchándola, está tarareando la melodía. También debe, a mí gusto, sonar bastante parecido a como el autor habla personalmente. Es decir, debe tener su *touch* y una gran capacidad de síntesis. Para ello recomiendo realizar una verdadera "limpieza" de las expresiones que se usan coloquialmente en cualquier conversación. En resumen: no perder tiempo, y con la música y las palabras llegar directo a la bovina (al corazón).

Muchas de mis canciones se refieren al viajero. No solo porque el músico viaja todo el tiempo, sino también porque yo mismo he viajado mucho. Por eso, una buena parte de mis obras habla de los caminos, del sendero, del hogar (donde uno ansía volver). Mi creencia es que cuando uno viaja, cuando peregrina guiado por la aventura, es porque tiene un proyecto. El Alma está buscando algo. Todo el cuerpo se moviliza. Viaja en camiones, combis, trenes, autos, aviones y a veces caminando. Pero la cabeza también está viajando. El cerebro viaja. La conciencia anda kilómetros y kilómetros. Y uno piensa.

Por otro lado, le doy mucho valor a la observación de tantas otras canciones hermosas que existen internacionalmente. Cada quien puede escribir lo que se le antoje, lo que le haya pasado, lo que sienta... pero eso no significará que haya logrado una buena canción, con estilo, con originalidad. Una canción "buena" generalmente habla de cosas que ya han sido escritas mucho tiempo atrás. Sobre idénticas situaciones que ya han vivido otros seres humanos. Lo que la diferencia a través del tiempo es el punto de vista del narrador, la descripción del compositor. Eso finalmente es lo que determinará qué clase de canción es.

En mi caso, soy muy sensible a la evocación. Algunas personas confunden este término con "aferrarse al pasado" o con la nostalgia. No es así para mí.

La evocación es el mecanismo que me permite conectar con algo sensible que he vivido y ya no está. De esa manera uno puede recuperar la sensación de un hecho antiquísimo, como si lo estuviera viviendo hoy mismo.

Muchas veces escuché, dentro del tango, subestimar las sentidas letras de Alfredo Le Pera, casi considerando un texto menor "Volver" o "El día que me quieras". Lo mismo sucede con *The Beatles* cuando algunos se refieren a los textos "simples" de las primeras canciones de los años 60'. Esto pasa por ejemplo con la letra de "She Loves You", la divina "Ella te Ama". Sin embargo, desde ese tiempo nadie ha sido capaz de escribir en ningún género una canción tan original y excitante como esa, que además no llega a durar dos minutos.

Por eso digo, sin querer dar ninguna clase: la letra de una canción debe surgir primero que nada del Corazón y luego usar la Razón.

# a

/ Análisis  
**de letras**  
destacadas

- . Diana Bellessi
- . Raimundo Rosales
- . Nélica Saporiti



## ANÁLISIS DE LETRAS DESTACADAS

### ANGELITO MEXICANO

AUTORA: MARÍA ELENA WALSH

Por *Diana Bellessi*

“Angelito Mexicano”, entre todas las canciones de María Elena Walsh, se lleva mi corazón. Es un tema blando y profundo, tiene atrás a Juancito de la Cruz y a la copla mestiza latinoamericana. En el trato cariñoso a la imagen de pequeño ángel hay algo que lo vuelve cercano y le da vida, así como lo hace el octosílabo tan propio a la respiración de nuestra lengua.

Es en esta obra donde su autora, siendo argentina, es profundamente latinoamericana. Esto se observa en la inflexión del idioma, en la manera de recostarse sobre una forma de la sintaxis que recrea una intimidad lingüística (propia del castellano hablado en México) que nos emociona, en el registro de la historia de la versificación de la lengua castellana por una parte, y de la amplia casa latinoamericana por otra. El encanto de este hallazgo se aprecia, particularmente, en el estribillo, cuando dice: “Angelito mexicano/ ándale y haz el favor/ de llevarnos de la mano/ por el cielo del amor”. El “ándale” logra ahí toda la magia, y esa es la inteligencia de poeta de Walsh. Sensualidad infinita la de este angelito mexicano, “un angelito de oro/ posado en un solo pie”, un angelito metido en la historia que “le canta las mañanitas/ al sol de la libertad”. Tanto el paraíso como el cielo en estos versos evocan más a una América liberada que a un panteón religioso o a un hipotético más allá.

La estructura de esta letra es cerrada y precisa, con versos octosílabos (de ocho sílabas), dividida en dos partes, cada una de ellas compuestas por dos estrofas de seis versos donde riman apareados los primeros dos, y luego el cuarto con el quinto, y el tercero con el sexto dando fin a la forma musical de cada estrofa. Es una estructura quebrada por el estribillo que finalmente la cierra, en forma de cuarteto y con versos también octosílabos, donde riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto de manera consonante, creando con su acento en la séptima sílaba una orfebrería musical encantada que María Elena Walsh nunca pierde en sus composiciones.

El punto y aparte del tercer verso de la primera estrofa vuelve a repetirse en la segunda parte, o tercera estrofa, haciendo que el silencio también vibre ahí, y la breve estrofa del estribillo brilla con su *ándale* arcaico y maravilloso, tan mexicano, tan andino que el lenguaje pareciera se puede tocar. La música de estas palabras, tangible e intangible al mismo tiempo, se une con la música de la canción haciendo un prendedor del aire *en el umbral del Edén*.

#### Angelito Mexicano

*En México hay un tesoro,  
un angelito de oro  
posado en un solo pie.  
Cuando uno mira hacia arriba  
es como una estrella viva  
que inventa el amanecer.*

*Parece pedir permiso  
al dueño del Paraíso  
por toda la humanidad  
que en esta vida terrena  
a lágrimas se encadena  
y busca la eternidad.*

Estribillo  
*Angelito mexicano  
ándale y haz el favor  
de llevarnos de la mano  
por el cielo del amor.*

*Está en una encrucijada  
con la mano levantada,  
volándose y no se va.  
Abiertas las dos alitas,  
le canta las mañanitas  
al sol de la libertad.*

*Y ahora me despido  
del ángel de oro vestido  
que me haya escuchado bien  
es lo que le recomiendo  
pues ya nos estamos viendo  
en el umbral del Edén.*

### **“UNO” Y “LA LIBERTAD Y LA TUMBA”**

Análisis por *Raimundo Rosales*

He sido convocado gentilmente por el Instituto Nacional de la Música para intentar un análisis sobre dos letras de tango, un clásico y un tango nuevo. En primer lugar “Uno”, de Enrique Santos Discépolo y luego una letra de mi autoría, “La libertad y la tumba”. Ardua tarea por diferentes motivos. Abordar una canción de Discépolo es complicado ya que siempre tenemos la sensación de que no hacemos más que merodear por sus orillas sin poder llegar a la esencia, a su complejo y atormentado corazón. Por otra parte trabajar sobre una obra propia nos llena de pudor y sentimos que tamaña autorreferencia puede transitar el límite de la vanidad. De modo que, hechas estas salvedades, intentaré atravesar este desafío con humildad y rigor.

#### **UNO**

*Mariano Mores (música) - Enrique Santos Discépolo (letra)*

Enrique Santos Discépolo conoció a Mariano Mores en 1940. El poeta, que había nacido con el siglo, ya estaba consagrado y Mores tenía apenas 18 años y era el nuevo niño prodigio del tango. El primer encuentro entre ambos artistas dio origen al trabajo en coautoría (“Uno”), a partir de una melodía que Mores le entregó a Enrique, con el provisorio título de “Cigarrillos en la oscuridad”.

Es importante saber que en este tango nació primero la música y Discépolo escribió los versos sobre ella. Es decir que tuvo que hacer coincidir el texto en una métrica previa. Así, lo que escribiera, debía tener la extensión (en sílabas) que planteaba la melodía, y además las palabras que allí se instalaran deberían pro-

nunciarse con la acentuación adecuada. Esto, que parece sencillo, es de una gran dificultad para alguien que no domine el oficio y los esquivos recodos de la versificación y el conocimiento expresivo de las diferentes partes de un tango canción.

Cabe agregar que Mores le acercó una melodía de extraña belleza y enorme audacia. Una melodía que comenzaba con una escala cromática ascendente y que proponía una extensión infrecuente en los tangos al uso. Discépolo, que siempre se había sentido cómodo con las transgresiones, se sumergió en el desafío y pensó para ello una letra de alto contenido dramático. Años después, repasando las motivaciones de su escritura, este autor contaba: “La desilusión amarga del que no puede amar, aún queriendo amar, no había sido tratada todavía”.

La letra propone un punto de vista muy interesante: está escrita en tercera persona, pero utilizando el pronombre “uno”. De este modo el que relata se encuentra en sintonía o identificación con aquel a quien le suceden esas cosas. En relación a este aspecto, es bueno decir también que el punto de vista del relato en las letras de las canciones es un elemento esencial para la construcción poética. Esto último es desconocido o subvaluado. Una canción en la que se despliega una elección equivocada del punto de vista, hará que su arquitectura se vea empobrecida inevitablemente.

El tono –otra parte fundamental del discurso poético– es claramente dramático. Sumados estos dos elementos iniciales, perfectamente definidos por el autor, a los pocos versos ya estamos instalados inexorablemente en la atmósfera existencial que nos propone. “Uno busca lleno de esperanzas el camino que los sueños prometieron a sus ansias. Sabe que la lucha es cruel y es mucha, pero lucha y se desangra por la fe que lo empecina”. Uno, que podría ser cualquiera de nosotros, es el que atraviesa este duro avatar de la entrega y la decepción. Y mientras tanto, las herramientas del oficio acercan una rima interna, recurso muy eficaz en la canción, en una frase que pasará a integrar, con el tiempo, el habla cotidiana de los porteños y porteñas: “la lucha es cruel y es mucha...”.

Cuenta la leyenda que Discépolo, quizá sospechando que esta canción sería central en su obra, se tomó mucho tiempo hasta entregar el boceto final de la letra. Se afirma que fueron tres años. Algunos inclusive arriesgan que gran parte de ese tiempo lo ocupó en encontrar una palabra clave, que se le escurría. Inicialmente

comenzaba la parte B diciendo “Si yo tuviera la ilusión”, verso que no lo convencía del todo, hasta que finalmente descubrió que el transitado –y muchas veces manoseado– “corazón” era lo necesario para cerrar la idea eje de esta letra: “Si yo tuviera el corazón, el corazón que di. Si yo pudiera, como ayer, querer sin presentir”. Tal vez aquí se resume lo esencial de esta canción. Un hombre entrega su corazón y al perder ese amor, está devastado. Ya no puede volver a amar porque tiene miedo de volver a sufrir y además ha caído en la certeza de que es imposible “querer sin presentir”, es decir, pretendiendo ignorar lo que pueda suceder cuando el amor termine. Aquí (en la parte B) ya ha pasado a la primera persona, algo frecuente al cambiar de la parte A a la B, que hace que ahora todo el planteo sea asumido no sólo por quien lo canta sino también por quien lo escucha.

Para concluir, una mención a la metáfora final de la Primera Bis: “Pero un frío cruel que es peor que el odio, punto muerto de las almas, tumba horrenda de mi amor, maldijo para siempre y me robó toda ilusión”. Ya nunca más podrá amar, ni siquiera a esa nueva mujer. Sos buena y pura –admite–, pero llegaste tarde a mi vida y ahora lloro “como aquel que sufre en vida la tortura de llorar su propia muerte”. Genial. Es el único adjetivo para alguien que es capaz de convertir un sentimiento doloroso y fatal como el relatado, en un hecho artístico sublime.

### Uno

*Uno busca lleno de esperanzas  
el camino que los sueños  
prometieron a sus ansias.  
Sabe que la lucha es cruel  
y es mucha, pero lucha y se desangra  
por la fe que lo empecina.  
Uno va arrastrándose entre espinas  
y en su afán de dar su amor,  
sufre y se destroza hasta entender  
que uno se ha quedao sin corazón  
Precio del castigo que uno entrega  
por un beso que no llega  
a un amor que lo engañó,  
vacío ya de amar y de llorar  
tanta traición.*

*Si yo tuviera el corazón,  
el corazón que di,  
si yo pudiera como ayer  
querer sin presentir,  
es posible que a tus ojos  
que me gritan tu cariño  
los cerrara con mis besos.  
Sin pensar que eran como esos  
otros ojos, los perversos,  
los que hundieron mi vivir.  
Si yo tuviera el corazón,  
el mismo que perdí,  
si olvidara a la que ayer  
lo destrozó y pudiera amarte,  
me abrazaría a tu ilusión  
para llorar tu amor.*

*Pero Dios te trajo a mi destino  
sin pensar que ya es muy tarde  
y no sabré cómo quererte.  
Déjame que llore  
como aquel que sufre en vida  
la tortura de llorar su propia muerte.  
Pura como sos, habrías salvado  
mi esperanza con tu amor.  
Uno está tan solo en su dolor,  
uno está tan ciego en su penar.  
Pero un frío cruel  
que es peor que el odio,  
punto muerto de las almas,  
tumba horrenda de mi amor,  
maldijo para siempre y me robó  
toda ilusión.*

## LA LIBERTAD Y LA TUMBA

*Fernando Finocchi (música) - Raimundo Rosales (letra)*

Esta letra tiene música de Fernando "Tato" Finocchi e integra su disco "Tangos y naufragios" (2015). En esta canción nació primero la letra. Las estrofas de la parte A (1ª y 1ª bis) están escritas en versos dodecasílabos (doce sílabas) formando cuartetas con rima asonante en los versos pares (a-b-c-b). El estribillo es irregular, construido con dos estrofas diferentes entre sí, a partir de una anáfora (repetición) que los unifica: *"Estoy jugado, sí, estoy jugado"*.

La idea transita el universo de aquellos chicos y chicas que avanzan sobre un peligroso filo, entendiendo la palabra "tumba" del título como metonimia<sup>14</sup> de "muerte" y también, por sus múltiples significados, como argot de "cárcel".

La metáfora y el símil son los recursos más utilizados. A veces de manera clásica: "sin más dioses que las luces del abismo", es decir que adora y va inevitablemente hacia aquello que será su fin; y otras como complementos de una sinécdoque (la parte por el todo): "sus dedos como hebras de tabaco" (sus dedos son endeble y frágiles, luego, todo él lo es).

El punto de vista se desplaza una y otra vez de la tercera a la primera persona con la intención de que el personaje nos invada y nos perturbe con su situación. Dice: "Ventanita del infierno dame algo", y la imagen pasa a ser real (esa ventanita en donde va a buscar un poco de aire para "clavarse" existe, es concreta).

En el estribillo, una vez más, reside el concepto central: "Estoy jugado...", exclama y repite. Algo que escuchamos muchas veces y que aquí sospechamos que es algo no decidido –"alguien pensó por mí"–, sino impuesto por la Sociedad y el Poder. Si estás "jugado", se le dice, tu vida entonces no vale nada. Por otra parte no tiene una mirada piadosa, en el sentido redentor de lo políticamente correcto, sino que intenta rozar la sordidez de esta realidad: "Con la sangre más violenta y desterrada / va apretando su futuro y el gatillo".

<sup>14</sup> La metonimia es un fenómeno por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación de sentido o significado entre ambas palabras.

Algunas aliteraciones (musicalidad en sonidos que se reiteran con proximidad) complementan los recursos poéticos: "va rezándole a los ángeles" o "agoniza como un hueso...".

Por último, se utiliza una estructura circular que finaliza en el mismo lugar en donde comenzó, y que es el leitmotiv y metáfora global del título: "Con un pie en la libertad y otro en la tumba".

### La Libertad y la Tumba

I

*Con un pie en la libertad y otro en la tumba  
y los dedos como hebras de tabaco,  
sin más dioses que las luces del abismo  
va rezándole a los ángeles del paco.*

*Ventanita del infierno, dame algo  
que me alivie tanta mierda del pasado,  
que me clave un poco de aire, aunque me muera,  
si total yo ya hace rato estoy jugado.*

### II (Estribillo)

*Estoy jugado, sí, / estoy jugado,  
alguien pensó por mí  
y ganó o perdió, no sé,  
pero yo ya estoy en otro lado.*

*Estoy jugado, sí, / estoy jugado  
y nunca más seré el costado  
de aquel país imaginado.  
Nunca más seré país...,  
país imaginado.*

### I Bis

*Con la voz desarbolada de palabras  
y los ojos arrojados al olvido,  
con la sangre más violenta y desterrada  
va apretando su futuro y el gatillo.*

*La ciudad se lo devora de un bocado  
en un grito amordazado que retumba  
y agoniza como un hueso abandonado  
con un pie en la libertad y otro en la tumba.*

## MALENA

AUTOR: HOMERO MANZI

Análisis por Nélica Saporiti

Me propongo en estas líneas analizar una letra que es claro ejemplo de una época en la escritura del tango. “Malena” encierra además una historia sobre la que mucho se ha conjeturado: la identidad de la cantante que deslumbró a Manzi. Algunos pretendieron encontrar en esta canción un retrato realista de alguien llamada Malena, sin tomar en cuenta las circunstancias sentimentales de Homero, su amor clandestino y apasionado por una cantante que le arrebató el corazón.

A ella le dedicó también otros tangos: “Solamente ella”, “Fuimos”, “Ninguna”. En este último completa la imagen: no habrá ninguna igual en el amor, no habrá ninguna que cante el tango como ella. La identidad de Malena es parte del universo de la poesía, se encuentra en un lugar límite donde la realidad histórica (literal) coexiste con otra realidad enigmática (ficción) que la trasciende y que se presenta más a través de imágenes que de verdades concretas.

Esta canción tiene para mí un valor especial, ya que la Malena idealizada de Manzi fue Nelly Omar, mi tía. Ella misma, entre tecitos y sandwichitos de miga –que le encantaban–, me fue contando detalles de este amor que no pudo sobrevivir a un destino trágico, como tan bien lo expresa Homero en “Fuimos”.

Pasando al análisis, desde el punto de vista del sentido, la letra impacta por la presentación del tema:

*Malena canta el tango como ninguna  
y en cada verso pone su corazón.*

Maravilloso comienzo, contundente, neto, inspirado. No porque en sí sea especialmente poético, sino porque en él Manzi parece funcionar más bien como el escritor y guionista de cine que fue. Nos atrapa con la promesa de una historia que a la vez encierra una afirmación, un secreto y un misterio. ¿Quién es Malena? ¿Por qué canta como ninguna? Y sigue:

*A yuyo de suburbio su voz perfuma.  
Malena tiene pena de bandoneón.  
Tal vez allá, en la infancia, su voz de alondra  
tomó ese tono oscuro de callejón;  
o acaso aquel romance que sólo nombra  
cuando se pone triste por el alcohol...  
Malena canta el tango con voz de sombra;  
Malena tiene pena de bandoneón.*

El paisaje de Manzi nos pone en un contexto. Ese paisaje está hecho de tango, arrabal, melancolía de provinciano expatriado, barrios que huelen a perfume agreste, y sensaciones informes, primitivas, que evocan las emociones más profundas. Por eso los versos hablan de la infancia, del ave celestial y matutina que se va oscureciendo en la opresiva experiencia de la pobreza y el desamor.

El universo del estribillo tiene otra relación con el poeta. Su yo lírico<sup>15</sup> aparece claramente involucrado, le habla primero a Malena, la interpela con metáforas sobre la cualidad evocadora de su canto, de emociones de despedida y pérdida. Nótese la manera económica y efectiva de unir dos sensaciones contrapuestas en el verso que dice que la canción “se hace amarga en la sal del recuerdo”.

## ESTRIBILLO

*Tu canción  
tiene el frío del último encuentro.  
Tu canción  
se hace amarga en la sal del recuerdo.*

<sup>15</sup> Se llama “yo lírico” o “yo poético” al sujeto poético mediante el cual el autor habla en el poema. Es el que siente, padece y disfruta de todo lo que dice el texto. El yo lírico no siempre coincide con el autor material del poema. Es un ser hecho de lenguaje, diferente al poeta, a través del cual este expresa sus sentimientos y emociones

Luego habla de sí mismo: aparece el “yo” en el principio y fin de los versos siguientes. Malena no sólo pone el alma en carne viva, sino que también consuela:

*Yo no sé  
si tu voz es la flor de una pena,  
sólo sé  
que al rumor de tus tangos, Malena,  
te siento más buena,  
más buena que yo.*

En la segunda estrofa, las metáforas primero comparan (como el olvido, como el rencor) y luego cobran vida y condensan las imágenes:

*Tus ojos son oscuros como el olvido  
Tus labios apretados como el rencor  
Tus manos dos palomas que sienten frío  
Tus venas tienen sangre de bandoneón*

Y así llega el momento culminante, la desesperación final que vuelve a su canto desgarrador, indispensable, único:

*Tus tangos son criaturas abandonadas  
Que lloran sobre el barro del callejón  
Cuando todas las puertas están cerradas  
Y ladran los fantasmas de la canción.*

En los últimos dos versos llega la calma después de la tempestad, el descenso a un lugar conocido, ya nombrado, el cierre de una herida. Ya no se dirige a ella, vuelve a la tercera persona, se está alejando, ha creado una leyenda:

*Malena canta el tango con voz quebrada  
Malena tiene pena de bandoneón.*

Desde lo formal, como en muchas otras letras de Homero Manzi, vemos un uso cuidado del sistema de acentos: la combinación de los versos de siete (heptasílabos) y cinco sílabas (pentasílabos) de las estrofas, acentuados en la sexta sílaba en los versos más largos y en la cuarta en los más cortos. Si bien el conjunto da un aparente verso de doce sílabas (dodecasílabo), el acento no está en el lugar que le correspondería en este caso, o sea en la sílaba sexta, ni se aprecia la división (hemistiquio) en la mitad del verso. Las estrofas podrían ser un tipo de décima, pero la rima no es la típica<sup>16</sup>. Los dos últimos versos están más en relación con el sentido que con lo formal, realizando un cierre de las imágenes desplegadas anteriormente.

Para concluir, “Malena” es una letra que se acerca a la perfección en lo formal y en el sentido. Es fácil que la gran riqueza musical y letrística de los tangos de los años cuarenta nos despierte una actitud un poco reverencial. Pero no hay que olvidarse que, tal como lo digo al comenzar el análisis, esta letra es ejemplo de un contexto poético que ya no está.

Creo que los letristas de hoy deben conocer la tradición, pero también leer a poetas actuales, escuchar letras de todos los estilos que les transmitan algo y aprender a descifrarlas (del mismo modo en que yo trato de descifrar a “Malena” en esta nota). Así como uno extrae acordes y cadencias de las canciones que le gustan, también se pueden filtrar recursos poéticos y apropiárselos. Forman parte de la “caja de herramientas”. Nunca se sabe en qué momento estas herramientas pueden hacer su aparición, desde el inconsciente, desde el deseo, desde la libertad... Finalmente, de allí surgirá todo lo que vamos haciendo en el camino de expresar algo que nos represente.

<sup>16</sup> Genéricamente una décima en poesía es una estrofa constituida por 10 versos octosilábicos (ocho sílabas). Actualmente se usa la palabra con el sentido de la décima cuya rima es ABBAACDDC

X

ANEXO

/ Análisis  
de poemas  
románticos  
que inspiraron  
canciones  
famosas

. por Miguel Cantilo



## ANEXO

### ¿QUERÉS BIEN COMPONER? MUCHO DEBERÁS LEER.

#### ANÁLISIS DE POEMAS ROMÁNTICOS QUE INSPIRARON CANCIONES FAMOSAS

Por Miguel Cantilo

Hubo una época llamada “romántica” en la que los poetas, especialmente en lengua española (extensiva a Latinoamérica), utilizaron un estilo bastante regular, aún cuando dentro de un mismo poema emplearan distintos metros silábicos. El paradigma de todos ellos, a mi modo de ver, fue Rubén Darío, poeta nicaragüense cuyo estilo tal vez a los jóvenes lectores les resulte anticuado, pero que fue la fuente en la cual abrevaron todos los poetas del tango y muchos del folklore. Baste con señalarlo como maestro en el arte de la poesía, abarcando por supuesto todos sus artificios metafóricos, métricos y en rima tanto asonante como consonante<sup>17</sup>.

Hubo uno de sus poemas que se hizo más popular que otros. Se reproduce aquí un fragmento y a continuación un tango clásico, inspirado en ese tipo de escritura, que fue grabado por Carlos Gardel.

#### SONATINA

DE RUBÉN DARÍO

*La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?*

*Los suspiros se escapan de su boca de fresa,  
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.*

*La princesa está pálida en su silla de oro,  
está mudo el teclado de su clave sonoro,  
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.*

<sup>17</sup> Rima consonante: cuando todas las letras de la última sílaba coinciden. Rima asonante: cuando la rima se produce también en la última sílaba, pero solo riman las vocales.

*El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.  
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,  
y vestido de rojo piruetea el bufón.  
La princesa no ríe, la princesa no siente  
la princesa persigue por el cielo de Oriente  
la libélula vaga de una vaga ilusión.*

*¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!  
(La princesa está triste. La princesa está pálida)  
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!  
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe,  
(La princesa está pálida. La princesa está triste)  
más brillante que el alba, más hermoso que abril!*

*-«Calla, calla, princesa -dice el hada madrina-;  
en caballo, con alas, hacia acá se encamina,  
en el cinto la espada y en la mano el azor,  
el feliz caballero que te adora sin verte,  
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,  
a encenderte los labios con un beso de amor».*

A continuación, un tango de Cadícamo que hace mención a ese poema:

#### LA NOVIA AUSENTE (TANGO)

Música: Guillermo Barbieri /Letra: Enrique Cadícamo

*A veces repaso mis horas aquellas  
cuando era estudiante y tú eras la amada  
que con tus sonrisas repartías estrellas  
a todos los mozos de aquella barriada.  
¡Ah! las noches tibias... ¡Ah! la fantasía  
de nuestra veintena de abriles felices,  
cuando solamente tu risa se oía  
y yo no tenía mis cabellos grises.*

*Íbamos del brazo  
y tú suspirabas  
porque muy cerquita  
te decía: “Mi bien...  
¿ves cómo la luna  
se enreda en los pinos  
y su luz de plata  
te besa en la sien?”*

*Al raro conjuro  
de noche y reseda  
temblaban las hojas  
del parque, también,  
y tú me pedías  
que te recitara  
esta “Sonatina”  
que soñó Rubén:*

*(Recitado:)*

*“¡La princesa está triste! ¿Qué tendrá la princesa?  
Los suspiros se escapan de su boca de fresa.  
Que ha perdido la risa, que ha perdido el color...  
La princesa está pálida en su silla de oro,  
está mudo el teclado de su clave sonoro  
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.”*

*¿Qué duendes lograron lo que ya no existe?  
¿Qué mano huesuda fue hilando mis males?  
¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste,  
triste como el eco de las catedrales?  
¡Ah!... ya sé, ya sé... Fue la novia ausente,  
aquella que cuando estudiante, me amaba.  
Que al morir, un beso le dejé en la frente  
porque estaba fría, porque me dejaba.*

*Íbamos del brazo  
y tú suspirabas  
porque muy cerquita  
te decía: “Mi bien...  
¿ves cómo la luna  
se enreda en los pinos  
y su luz de plata  
te besa en la sien?”*

*Al raro conjuro  
de noche y reseda  
temblaban las hojas  
del parque, también,  
y tú me pedías  
que te recitara  
esta “Sonatina”  
que soñó Rubén.*

Aquí es muy interesante observar la poderosa influencia de Rubén Darío sobre uno de nuestros máximos poetas del tango: Enrique Cadícamo. Sin embargo no resulta menos llamativa la influencia del mismo genio sobre dos de nuestros más importantes autores y compositores del rock: Charly García y David Lebón. Vale la pena analizar un poema de Rubén Darío y a continuación la interpretación, más sintética, del mensaje medular del poema en un clásico tema de *Serú Girán*. En el primero “Los Motivos del Lobo”, obsérvese el manejo del ritmo en los acentos y la perfección de la rima consonante. Quien pueda emplear estas herramientas podrá escribir canciones con fluidez.

### **LOS MOTIVOS DEL LOBO**

DE RUBÉN DARÍO

*El varón que tiene corazón de lis,  
alma de querube, lengua celestial,  
el mínimo y dulce Francisco de Asís,*

*está con un rudo y torvo animal,  
bestia temerosa, de sangre y de robo,  
las fauces de furia, los ojos de mal:  
el lobo de Gubbia, el terrible lobo,  
rabioso, ha asolado los alrededores;  
cruel ha deshecho todos los rebaños;  
devoró corderos, devoró pastores,  
y son incontables sus muertes y daños.*

*Fuertes cazadores armados de hierros  
fueron destrozados. Los duros colmillos  
dieron cuenta de los más bravos perros,  
como de cabritos y de corderillos.*

*Francisco salió:  
al lobo buscó  
en su madriguera.  
Cerca de la cueva encontró a la fiera  
enorme, que al verle se lanzó feroz  
contra él. Francisco, con su dulce voz,  
alzando la mano,  
al lobo furioso dijo: ¡Paz, hermano  
lobo! El animal  
contempló al varón de tosco sayal;  
dejó su aire arisco,  
cerró las abiertas fauces agresivas,  
y dijo: ¡Está bien, hermano Francisco!  
¡Cómo! Exclamó el santo. ¿Es ley que tú vivas  
de horror y de muerte?  
¿La sangre que vierte  
tu hocico diabólico, el duelo y espanto  
que esparces, el llanto  
de los campesinos, el grito, el dolor  
de tanta criatura de Nuestro Señor,  
no han de contener tu encono infernal?*

*¿Vienes del infierno?  
¿Te ha infundido acaso su rencor eterno  
Luzbel o Belial?  
Y el gran lobo, humilde: ¡Es duro el invierno,  
y es horrible el hambre! En el bosque helado  
no hallé qué comer y busqué el ganado,  
y en veces comí ganado y pastor.  
¿La sangre? Yo vi más de un cazador  
sobre su caballo, llevando el azor  
al puño; o correr tras el jabalí,  
el oso o el ciervo; y a más de uno vi  
mancharse de sangre, herir, torturar,  
de las roncadas trompas al sordo clamor,  
a los animales de Nuestro Señor.  
Y no era por hambre, que iban a cazar.  
Francisco responde: En el hombre existe  
mala levadura.  
Cuando nace viene con pecado. Es triste.  
Mas el alma simple de la bestia es pura.  
Tú vas a tener desde hoy qué comer.  
Dejarás en paz  
rebaños y gente en este país.  
¡Que Dios melifique tu ser montaraz!  
Está bien, hermano Francisco de Asís.  
Ante el Señor, que todo ata y desata,  
en fe de promesa tiéndeme la pata.  
El lobo tendió la pata al hermano  
de Asís, que a su vez le alargó la mano.  
Fueron a la aldea. La gente veía  
y lo que miraba casi no creía.  
Tras el religioso iba el lobo fiero,  
y, baja la testa, quieto le seguía  
como un can de casa, o como un cordero.*

Francisco llamó la gente a la plaza  
y allí predicó.  
Y dijo: He aquí una amable caza.  
El hermano lobo se viene conmigo;  
me juró no ser ya vuestro enemigo,  
y no repetir su ataque sangriento.  
Vosotros, en cambio, daréis su alimento  
a la pobre bestia de Dios. ¡Así sea!,  
contestó la gente toda de la aldea.  
Y luego, en señal  
de contentamiento,  
movió testa y cola el buen animal,  
y entró con Francisco de Asís al convento.

Algún tiempo estuvo el lobo tranquilo  
en el santo asilo.  
Sus bastas orejas los salmos oían  
y los claros ojos se le humedecían.  
Aprendió mil gracias y hacía mil juegos  
cuando a la cocina iba con los legos.  
Y cuando Francisco su oración hacía,  
el lobo las pobres sandalias lamía.  
Salía a la calle,  
iba por el monte, descendía al valle,  
entraba en las casas y le daban algo  
de comer. Mirábanle como a un manso galgo.  
Un día, Francisco se ausentó. Y el lobo  
dulce, el lobo manso y bueno, el lobo probo,  
desapareció, tornó a la montaña,  
y recomenzaron su aullido y su saña.  
Otra vez sintióse el temor, la alarma,  
entre los vecinos y entre los pastores;  
colmaba el espanto los alrededores,  
de nada servían el valor y el arma,

pues la bestia fiera  
no dio treguas a su furor jamás,  
como si tuviera  
fuegos de Moloch y de Satanás.

Cuando volvió al pueblo el divino santo,  
todos lo buscaron con quejas y llanto,  
y con mil querellas dieron testimonio  
de lo que sufrían y perdían tanto  
por aquel infame lobo del demonio.

Francisco de Asís se puso severo.  
Se fue a la montaña  
a buscar al falso lobo carnicero.  
Y junto a su cueva halló a la alimaña.  
En nombre del Padre del sacro universo,  
conjúrote, dijo, ¡oh lobo perverso!,  
a que me respondas: ¿Por qué has vuelto al mal?  
Contesta. Te escucho.  
Como en sorda lucha, habló el animal,  
la boca espumosa y el ojo fatal:  
Hermano Francisco, no te acerques mucho...  
Yo estaba tranquilo allá en el convento;  
al pueblo salía,  
y si algo me daban estaba contento  
y manso comía.  
Mas empecé a ver que en todas las casas  
estaban la Envidia, la Saña, la Ira,  
y en todos los rostros ardían las brasas  
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.  
Hermanos a hermanos hacían la guerra,  
perdían los débiles, ganaban los malos,  
hembra y macho eran como perro y perra,  
y un buen día todos me dieron de palos.  
Me vieron humilde, lamía las manos

*y los pies. Seguía tus sagradas leyes,  
 todas las criaturas eran mis hermanos:  
 los hermanos hombres, los hermanos bueyes,  
 hermanas estrellas y hermanos gusanos.  
 Y así, me apalearon y me echaron fuera.  
 Y su risa fue como un agua hirviente,  
 y entre mis entrañas revivió la fiera,  
 y me sentí lobo malo de repente;  
 mas siempre mejor que esa mala gente.  
 y recomencé a luchar aquí,  
 a me defender y a me alimentar.  
 Como el oso hace, como el jabalí,  
 que para vivir tienen que matar.  
 Déjame en el monte, déjame en el risco,  
 déjame existir en mi libertad,  
 vete a tu convento, hermano Francisco,  
 sigue tu camino y tu santidad.*

*El santo de Asís no le dijo nada.  
 Le miró con una profunda mirada,  
 y partió con lágrimas y con desconsuelos,  
 y habló al Dios eterno con su corazón.  
 El viento del bosque llevó su oración,  
 que era: Padre nuestro, que estás en los cielos...*

A continuación, la breve interpretación de este poema realizada por Charly García y David Lebón para el célebre tema de *Serú Girán*.

### **SAN FRANCISCO Y EL LOBO**

Letra y Música: *Charly García y David Lebón*

*Buenas noches, el lobo comenzó a hablar  
 estoy aquí por última vez, verás.  
 En el bosque mis días solía pasar  
 salvaje y cruel,  
 seguro en mi soledad.*

*Tu voz me hizo ver  
 tu luz me alejó del mal,  
 los niños sonreían al mirarme  
 y el amor me hacía llorar.*

*Pero un día el hombre  
 mal me empezó a tratar,  
 abrieron heridas que no cerrarán jamás.  
 Padre, volveré a ser feroz  
 mi garra será mortal;  
 volveré a dar temor  
 y el miedo será mi hogar;  
 el bosque escuchará  
 aullidos de tempestad;  
 volveré a ser feroz  
 un rayo en la oscuridad.*

## CONTACTOS ÚTILES

**INAMU** INSTITUTO NACIONAL DE LA MÚSICA  
[info@inamu.musica.ar](mailto:info@inamu.musica.ar)  
[www.inamu.musica.ar](http://www.inamu.musica.ar)

**SADAIC** SOCIEDAD ARGENTINA DE AUTORES Y COMPOSITORES  
Sede central: Lavalle 1547, C.A.B.A  
Según tu domicilio ver filial más cercana en: [www.sadaic.org.ar](http://www.sadaic.org.ar)

**AADI** ASOCIACIÓN ARGENTINA DE INTÉRPRETES  
Sede central: Viamonte 1665, C.A.B.A  
Delegación Provincia de Córdoba  
David Luque 426 - Barrio General Paz -  
[www.aadi-interpretes.org.ar](http://www.aadi-interpretes.org.ar)  
[www.aadi.capif.org.ar](http://www.aadi.capif.org.ar)

**CAPIF** CÁMARA ARGENTINA DE PRODUCTORES DE FONOGRAMAS  
Y VIDEOGRAMAS  
Av. de Mayo 650, 4º piso, C.A.B.A  
[www.capif.org.ar](http://www.capif.org.ar)

**INPI** INSTITUTO NACIONAL DE LA PROPIEDAD INDUSTRIAL  
Paseo Colón 717, C.A.B.A  
[www.inpi.gov.ar](http://www.inpi.gov.ar)

**DNDA** DIRECCIÓN NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR  
Moreno 1228, C.A.B.A  
[www.jus.gov.ar/derecho-de-autor.aspx](http://www.jus.gov.ar/derecho-de-autor.aspx)

## MANUALES DE FORMACIÓN



### MANUAL DE FORMACIÓN N° 1

Derechos Intelectuales en la Música

**Contenido:** Descripción clara y pormenorizada de los Derechos Intelectuales en la Música (autor/compositor, intérprete y productor fonográfico) en Argentina, entidades de gestión colectiva, historia, funcionamiento, trámites a seguir y beneficios.

**Participan:** Esteban Agatiello, Gabriel Salcedo y Diego Skliar

**Arte de tapa e ilustraciones de interiores /** Rocambole



### MANUAL DE FORMACIÓN N° 2

Herramientas de Autogestión en la Música

**Contenido:** Herramientas útiles para el desarrollo de las distintas fases que componen la actividad artístico-musical. Con la colaboración de diferentes profesionales vinculados a la: Producción musical, Prensa & Difusión, Realización Audiovisual, Medicina orientada al músico y Música en vivo.

**Participan:** Esteban Agatiello, Cristian Aldana, Marta del Pino, Diego Frenkel, Conrado Geiger, Nahuel Llerena, Andrés Mayo, Marcela Nuñez, Adriana Pemoff (Fundación "Las Manos del Músico"), Roberto Quinteros, Marcelo Rossi, Diego Vainer y Alejandro Varela.

**Arte de tapa e ilustraciones de interiores /** Maitena



### MANUAL DE FORMACIÓN N° 4

Prevención de Riesgos Escénicos

**Contenido:** Una herramienta fundamental para que músicos y técnicos dispongan de información clave sobre seguridad eléctrica, primeros auxilios, prevención de incendios y las condiciones de protección necesarias para prevenir accidentes en recitales y conciertos.

**Participan:** Sindicato Argentino de Técnicos Escénicos (SATE), Sistema de Atención Médica de Emergencias (SAME), Asociación Electrotécnica Argentina (AEA), Bomberos de la Policía Federal y Familias por la Vida (grupo de padres, familiares y amigos de víctimas de Cromañón).

**Arte de tapa e ilustraciones de interiores /** Pablo Guaymasi



### MANUAL DE FORMACIÓN N° 5

La Voz Cantada

**Contenido:** Esta publicación brinda herramientas para cantantes profesionales, quienes se inician en el canto o para quienes quieren hacerlo en forma paralela a sus otras formaciones.

Con textos especiales de Soledad Pastorutti, Dolores Solá, Guillermo Fernández, Elena Roger, Adriana Mastrángelo, Patricia Sosa, Bruno Arias y Liliana Vitale.

**Desarrollan los temas:** Katie Viqueira, Magdalena León, María A. Policicchio, Mirta Arrúa Lichi, Miguel Cantilo, Víctor Torres, Ricardo Serrano, además de reportajes a los técnicos Jorge "Portugués" Da Silva y Guido Nisenson.

**Coordinación:** Celsa Mel Gowland y Neli Saporiti

**Ilustraciones:** Pali Muñoz

**Descarga gratuita en [www.inamu.musica.ar](http://www.inamu.musica.ar)**



**Instituto  
Nacional  
de la Música**

Este manual es una publicación de distribución gratuita del  
Instituto Nacional de la Música. Denuncie su venta a [info@inamu.musica.ar](mailto:info@inamu.musica.ar)

ISBN 978-987-45990-3-2

[www.inamu.musica.ar](http://www.inamu.musica.ar)