

El caso Darnauchans. Poesía en movimiento

Silvia Sabaj

Eduardo Darnauchans (Montevideo, 1953-2007) fue una figura original en el contexto del Canto Popular Uruguayo de los setenta. Poseedor de una vasta cultura que comienza a forjar en el *Grupo de Tacuarembó*, junto al prof. Benavides, comprende el poder sugeridor que debe tener el texto poético y comparte esa preocupación por la calidad estética que tuvo el movimiento del canto popular. Muchas veces, como forma de desafío a la dictadura (1973-1985), la canción se envuelve de ambigüedades y guiños cómplices. Es así que se transforma en un singular acto comunicativo de reconocimiento interactivo entre artista y público. La generación de la resistencia tendrá en el campo del canto popular un vehículo de expresión de valor fundamental. Comienzan a proliferar recitales en teatros, en salas pequeñas, *pubs* o *café-concerts*. Allí, músicos, actores y público lograrán espacios de reunión, burlando las prohibiciones dictatoriales. Con creadores que debieron buscar caminos subrepticios para el "decir entrelíneas", el canto popular se jerarquiza por su calidad literaria; la palabra adquiere resonancias diferentes en los oídos atentos de un público ávido, que se va haciendo especialista en el arte de la interpretación. Darnauchans crece artísticamente en ese momento y se destacará por la sutileza y la sobriedad de su lenguaje que, amparado en metáforas ambiguas, dirá mucho más de lo que se "puede" decir.

El Canto Popular, como plantea Agostino (1995: 77), fue el decir de la generación. A través de ese fenómeno cultural, social y político se generaron vías de expresión, de denuncia y celebración, espacios de encuentro para reconocerse, animarse y sentirse parte de una corriente que compartía mucho más que los gustos musicales. En la última etapa de la dictadura los recitales crecieron de tal manera que fueron saliendo del recinto privado de los teatros a estadios de clubes deportivos con mayor capacidad donde se realizaron megarecitales. Este movimiento presenta, al decir de Mántaras (1989: 77), una grande y doble importancia: tuvo un alto nivel creativo en lo musical y en lo poético y una enorme repercusión en lo social.

Uniendo poesía y música, Darnauchans se convierte en un trovador del

siglo XX. Sus presentaciones en vivo eran verdaderas *performances* donde el trovador se construía a sí mismo. Cada canción implicaba una interpretación dramatizada donde, además, Darnauchans desplegaba todas las posibilidades de su capacidad vocal. Su raíz, dice De Alencar Pinto (2007), parece estar en una imitación un poco rústica de canto medieval o renacentista:

Para él, el tiempo, las notas, y el rango dinámico tenían más gradaciones que para el común de los seres humanos. Era un ornamentador inteligente y creativo, y se valía de su agilidad vocal para inventar melismas interesantes. Era muy osado para intervenir el discurso con entrecortes, desplazamientos, toses asmáticas, casi llantos, susurros (no tenía en ello ningún temor al ridículo, y lo eventualmente feo o extravagante terminaba siendo parte del personaje, del encanto de su canto) [...] La latitud afectiva era muy amplia: comprendía la desesperación pero también, cuando ponía su voz de terciopelo y simplificaba al máximo la emisión, una indecible ternura. No todo era "emotivo" en su canto: sabía valorizar con la voz la musicalidad fonética de sus textos.

Vemos así, cómo la voz de Darnauchans con su timbre especial, sus formas expresivas exageradas, ásperas o aterciopeladas, es portadora de nuevos sentidos dentro del texto.

Sus recitales fueron espectáculos donde el personaje de *el Darno* actuaba, sorprendiendo siempre al público de manera diferente con un estilo elaborado. Según Fornaro (2009: 21) ese estilo implica trabajar en una *performance* que ejemplifica como pocos en la música popular uruguaya, la diferencia entre poesía y canción, en el sentido de que el concepto de canción supone una interpretación dramatizada y una unidad texto-música que si es exitosa, lo lleva a perdurar en la memoria y asegura su vida en la oralidad. En esta línea hay que destacar que también fue un excelente recitador, "decía" muy bien. Recuérdese el "Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo" de Eduardo González Lanuza que hoy, después de muerto Darnauchans, resulta impactante.

El estudio de la oralidad ha dado paso a la observación de su presencia persistente detrás de los textos literarios compuestos por los "escritores

modernos". Las teorías actuales incluso pueden llegar a yuxtaponer oralidad y "textualidad" en una relación que parece de confrontación (Havelock, 2008: 40). Siguiendo esta línea puede verse que en cada una de sus realizaciones orales el texto poético se resemantiza. Es interesante observar que incluso hay en la obra de Darnauchans poemas en movimiento, que se van transformando en sus presentaciones en vivo, de las que, además, queda registro discográfico. Esto se verá a través del ejemplo de "Balada para una mujer flaca" del disco *Zurcidor*, que es un poema de amor perdido.

La antigua balada, como forma poética, fue muy utilizada entre los poetas provenzales. Era un poema lírico de forma fija de tres estrofas y un *envío*; esta balada guarda ciertos sustratos de aquella forma. Darnauchans, igual que Dylan, Leonard Cohen o Angelo Branduardi, revitalizó esas formas de la tradición lírica, que volvieron a usarse con gran fuerza entre los baladistas europeos de la década del sesenta.

*El sol que sale y sin embargo el frío
y por los mundos te busco en vano
entre adoquines de espanto
y casas cansadas
y puertas olvidadas de su voz.*

*Mis pasos suenan en el alba muda
y no hay conejos en tu balcón
y la soledad gata mía en el umbral
de una catedral de sueños.*

En esta balada el acontecimiento es la búsqueda infructuosa de la mujer amada, pero lo que queda destacado es el sufrimiento del yo, su soledad y el reconocimiento de que la ha perdido. La ubicación espacio-temporal se da en la primera estrofa: es la ciudad al amanecer. El paisaje urbano, indiferente u hostil, aparece como marco de la búsqueda del yo. La salida del sol, que es un motivo de larga tradición en la lírica siempre portador de un mensaje espiritual positivo, se

percibe aquí negativa por su asociación al frío y destaca la condición de desamparo de este yo andando por las calles. Hay un eje isotópico que estructura el poema donde todo converge en su situación desesperanzada. La búsqueda vana por "los mundos" representa la multiplicidad de planos donde el yo intenta encontrar a la amada y la frustración que lo sumerge en un abismo interior. La hipálage "adoquines de espanto" genera una unión insólita en los elementos del sintagma cuando traslada el sentimiento del personaje a un espacio geográfico conocido que se hace expresión de sufrimiento y de miedo por la conciencia del fracaso. La aliteración de los sonidos /a/ y /s/ en "casas cansadas" refuerza a nivel sonoro, como si fueran quejas o suspiros, el mismo sentimiento. Las casas y puertas personificadas parecen haber estado presentes en reiteradas situaciones de amor frustrado.

En la segunda estrofa se continúa la isotopía: la sinestesia "el alba muda" refuerza la absoluta soledad del enamorado cuyos pasos constituyen la única imagen auditiva que predomina. Nada lo acompaña en ese amanecer silencioso que es testigo mudo de su peregrinar hasta la casa de la amada. Allí ya no hay conejos en el balcón, metáfora que sugiere la pérdida de la magia que implicaba el amor y de cualquier posibilidad de renovarlo. Entre las simbologías del conejo asociadas a la luna y a la fecundidad, aparece la vinculación a la renovación perpetua de la vida en todas sus formas: si ya no hay conejos, ya no hay posibilidades de recomponer la relación amorosa. En entrevista con Graciela Irazábal, *Chichila*, (2008), la primera esposa de Darnauchans, para quien está dedicado este poema, ella me cuenta que tuvo en realidad un conejo, que se llamaba Edipo, que estaba habitualmente en el balcón de su casa. (Incluso la versión de este poema en el disco *Ámbitos* dice "edipos" en lugar de "conejos"). "El conejo seguía estando, aunque no para Eduardo"- me dice poéticamente Chichila. Destaco la anécdota, porque quiero resaltar el valor de la recepción en el texto poético. Ante un texto ambiguo y sugerente el lector es a su vez un recreador de la obra poética. Coincido con Gustavo Martínez (2010: 8) cuando plantea que la literatura no depende de la realidad ni puede ser valorada en función de ella. Las palabras no son inocentes, remiten a un mundo simbólico. La referencia en la literatura nunca es concreta ni directa, sino mental y mediata, ni consta jamás

de un único referente ya que, aun en el caso de que parta de uno empírico, levanta vuelo en seguida hacia otros, los auténticos, de carácter simbólico. El poder creador del arte aun cuando opere a partir de lo existente, lo reelabora, resignifica y trasciende (13). Si no se conociera previamente la anécdota del conejo real que se llamaba Edipo en el balcón de su amada, ¿cómo interpretaría el lector/espectador el verso: "ya no hay edipos en tu balcón"?

La ausencia del conejo implica, entonces, la imposibilidad de restablecer esta relación de pareja, por eso aparece al fin la soledad, materializada como esa "gata mía en el umbral/ de una catedral de sueños". Soledad ronroneante, sigilosa, que no puede traspasar el umbral pero se queda allí, a los pies de ese templo mayor que es la catedral, recinto sagrado que representa hiperbólicamente el proyecto de una vida en común con 'sueños' compartidos, aunque inalcanzables ahora para el yo. Las imágenes sorprenden a lo largo de todo el poema. Poesía donde se asume la responsabilidad del desgaste del amor y el intento de 'zurcirlo' a través del arte:

Como quisiera escribir una canción

que te volviera loca

y volarte tres años atrás

mujer flaca

Esta estrofa, que se puede asimilar al envío de la balada trovadoresca, funciona a manera de conclusión de las estrofas anteriores e incluye, igual que en el envío tradicional, la dedicatoria a la amada: la "mujer flaca" que aparece desde el título. Esta fórmula de tratamiento –"mujer flaca"– no es común en la literatura amorosa tradicional, pero encierra una gran carga subjetiva. Las fórmulas de tratamiento sirven para objetivar en el discurso, un hecho eminentemente subjetivo como son los tipos de relación establecidos en la pareja amorosa (Zamora, 2000: 95).

El deseo del yo intenta otorgarle un poder mágico a la canción. *Canción* del latín *cantio-onis* tiene la misma raíz etimológica que 'encantar' del latín *cantare*, ambos derivados de *canere* 'cantar' (Corominas, 1991: I, 798 y 812). Como si fuera una fórmula mágica de hechicería, el poder de la canción permitiría

“encantar” a la amada y en ese encantamiento volverla al pasado y así reparar, zurcir, la relación amorosa. “Volarla” a una época de amor, que el poeta ubica cronológicamente de manera precisa, cuando la relación era plena, “tres años atrás”.

Los tres envíos de esta balada tienen la misma estructura. Veamos el siguiente:

*Como quisiera escribir una canción
que me volviera otro
o yo mismo tres años mejor
mujer flaca*

El nuevo envío se repite como estribillo con leves variantes. Si en el anterior el sujeto destinatario del poder encantador de la canción era la amada, en este, el yo masculino es quien asume que debe cambiar y por tanto desea lograrlo a través del arte. El tiempo se transforma en cualidad insólita: poder ser “tres años mejor...”. Su honestidad al asumir la responsabilidad del desgaste de la pareja a través del tiempo lo lleva a querer ser “otro”, es decir, distinto de sí mismo. Hay aquí una identificación del poeta y el "yo" textual, por eso, al estar ante una referencia autobiográfica, el tiempo aparece como factor dominante. Esta identidad se constataba en los diferentes recitales en vivo, cuando Darnauchans iba cambiando el lapso de la cualidad perdida a medida que transcurría el tiempo. Llegué a escuchar en algunos recitales: “yo mismo *diez* años (o *mil* años) mejor, mujer flaca”. Esta forma de poesía en movimiento revela el valor de la oralidad: el yo, cantor, poeta, protagonista, se construye nuevamente frente al público, generando una resignificación del texto poético.

El último envío sustituye “canción” por “vuelo”, frustrando y desautomatizando así la expectativa del oyente o lector:

*Como quisiera escribir un vuelo
para volver y un canto
que nos corra el olvido y el fin
mujer flaca*

El ‘vuelo’ va más allá del ‘encantamiento’ que puede realizar el arte. El

vuelo (relacionado con el mito de Ícaro) expresa un deseo de sublimación, de búsqueda de una armonía interior, de superación de los conflictos (Chevalier, 1995: 1078). La canción es una creación del hombre, el vuelo una capacidad sobrehumana. A través del vuelo se manifiesta el deseo del yo de realizar una acción que el hombre tampoco puede llevar a cabo: volver el tiempo atrás. Por otra parte, como se vio, el canto tiene capacidad de "encantar" y con ello haría correr "el olvido y el fin". Es como si la unión de vuelo y canto pudiera tener el poder de deshacer la ruptura de la pareja.

A lo largo de los tres envíos se estructura un eje isotópico en el correlato de restablecer la relación amorosa a través de la creación poética. Entre ellos se establece una gradación. En el primero el yo desea crear una canción que tenga efectos sobre la amada, que la vuelva "loca". ¿Loca de felicidad? ¿Loca de amor por él? Esto significa que todavía se siente capaz de "encantarla", que tiene esperanzas de poder "enloquecerla". En el segundo envío ya no existe esa esperanza, más bien hay desesperanza, desesperación. Toma conciencia de que es él el que tiene que cambiar, el que tiene que ser "mejor" para merecer el amor de ella. En el tercer envío ya asumió el fin y en su desgarrón afectivo comprende que no alcanza solo con el arte para salvar la relación amorosa.

El poema se va estructurando a través de los envíos. A lo largo del texto se ve al yo buscando desesperadamente a su amada en diferentes mundos posibles: el de su casa, calle, balcón, en espacios geográficos concretos. Luego de la reflexión de cada envío, la búsqueda se da en el mundo de los recuerdos, vivencias o anécdotas compartidas. Mundos que también el yo poeta, Eduardo Darnauchans, compartió y perdió. En este sentido "Balada para una mujer flaca" puede verse, como plantea Pozuelo (2006: 32), como ese fenómeno que se da desde el siglo XVIII donde "la narración de sí mismo comienza a ser también un fenómeno de salvación personal, de restitución del pasado como modo de conjurar la fugacidad y restauración de la vida perdida". En esta línea, si se toma el texto como ese "espacio autobiográfico", las entrevistas con Irazábal explican muchas claves cifradas en los textos darnauchianos. Esto ayuda a comprender la canción y a descubrir esas líneas que remiten a fragmentos de vida. Pero es interesante observar cómo los textos van más allá del soporte

referencial logrando trascenderlo para convertirse en obras de arte, y, a la vez, ver cómo ese arte se va transformando en cada presentación.

Para destacar la importancia que tiene la realización oral de la poesía, voy a aventurar una hipótesis. Trabajando sobre la biografía y la autobiografía antiguas, Bajtin (1989: 284) planteaba que no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto, y destacaba la existencia de un cronotopo interno (el tiempo-espacio de la vida representada), pero sobre todo de un cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena. En la Antigüedad este cronotopo real era la plaza pública ("ágora"). Pozuelo (2006: 52) toma esta idea de Bajtin y considera la autobiografía como un género bifronte: por una parte un acto de conciencia que inventa, que construye una identidad, un yo (cronotopo interno); por otra parte un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros, los lectores, el público (cronotopo externo). Plantea además que ambos cronotopos se realizan juntos y que esta doble faceta -cronotopo doble- es consustancial al género autobiográfico.

En el caso de la canción analizada, que es netamente autobiográfica, y tomando la realización interpretativa como un nivel más en el entramado poético, yo arriesgaría la existencia de un tercer frente, que se producía en los escenarios donde cantaba Darnauchans, nueva forma de "ágora". Uniendo a la de Bajtin la teoría de Pozuelo puedo ver un tercer cronotopo en la realización cantada del texto, porque en cada acto del decir el yo se vuelve a construir. Es lo que se ve en "Balada para una mujer flaca". Aquí el texto autorreferencial se instala en el comienzo de la relación amorosa, es clara la identificación entre el autor y el yo personaje. En el cronotopo interno se condensa un tiempo pasado de felicidad atravesado por espacios compartidos con la amada (un cementerio, una carretera), datos refrendados como verdaderos por el testimonio de la propia Irazábal. Siguiendo el planteo de Pozuelo, simultáneamente se produce un acto de comunicación, de justificación del yo a través del canto. El cronotopo externo nos ubica en un tiempo presente, en otro espacio, donde el yo manifiesta su deseo: "como quisiera escribir una canción/ que me volviera otro/ o yo mismo tres años mejor". En cada presentación en vivo, donde Darnauchans cantó "diez años mejor" o "mil años mejor", hubo sentimientos diferentes que le dieron al

texto un grado mayor de emoción, o una cuota diferente de patetismo, haciendo coincidir un tiempo y un espacio nuevo (tercer cronotopo), nuevo también metafóricamente porque provee al texto de connotaciones diferentes. Incluso yendo más allá aún, puede escucharse la versión cantada por Fernando Cabrera en el disco *Ámbitos* que dice: "Cómo quisiera escribir una canción/ que me volviera **el otro**/" generando otro cruce cronotópico que penetra en el argumento del discurso poético. Darnauchans era uno diferente en cada presentación pública, cada vez que interpretaba sus canciones las emociones eran distintas, lo que modificaba –siguiendo a Bajtin- la intersección de las series y uniones de los elementos que constituye la característica del cronotopo artístico. Por eso la importancia de trabajar la oralidad, ya que, inmerso en la tríada emisor/texto/receptor, en cada realización oral el texto poético interactúa de manera diferente y origina un "dialogar" nuevo.

Bibliografía

- AGOSTINO, Ana (1995), "Crecer en dictadura" en Agostino et al (coord.) (1995), *de Generaciones*, pp. 63-65. Montevideo, Editorial Nordan Comunidad.
- BAJTIN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*. Trad. H. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus.
- COROMINAS, Joan y José A. Pascual (1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (1995), *Diccionario de los símbolos*. Trad. M. Silvar y A. Rodríguez, Barcelona, Herder.
- DE ALENCAR PINTO, Guilherme (2007), "Los instrumentos" en *Brecha*, 23 de marzo, pp. 27-28, Montevideo.
- FORNARO, Marita (2009), "Sansueña, 30 años: el estar siempre" en Darnauchans, Eduardo (2009), *Sansueña*. Edición 30 años. pp. 3-34. Montevideo, Sondor 4074-2.



- HAVELOCK, Eric (2008), *La musa aprende a escribir*. Trad. A. Alegre. Barcelona, Paidós.
- IRAZÁBAL, Graciela (*Chichila*) (2008), Entrevista personal, 17 de marzo. Montevideo.
- MÁNTARAS, Graciela (1989), *Contra el silencio. Poesía uruguaya, 1973-1988*. Montevideo, Tae.
- MARTÍNEZ, Gustavo (2010), "El lápiz del carpintero. Literatura y testimonio" en Boletín de APLU, Año XV, N° 60, marzo, pp. 7-20, Montevideo.
- POZUELO, José María (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- ZAMORA, Elisa (2000), *Juglares del Siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor*. Sevilla, Universidad de Sevilla.