

# “Canto de madre”: la revuelta femenina a flor de piel en el Canto Popular Uruguayo del dúo Washington Carrasco y Cristina Fernández\*

*MOTHER'S SONG": FEMININE REVOLT SURFACING IN THE CANTO POPULAR URUGUAYO OF THE DUO WASHINGTON CARRASCO AND CRISTINA FERNÁNDEZ "*

*CANTO DE MÃE": A REVOLTA FEMININA À FLOR DA PELE NO CANTO POPULAR URUGUAIO DO DUETO WASHINGTON CARRASCO E CRISTINA FERNÁNDEZ*

María Figueredo\*\*

Fecha de recepción: 15 DE JUNIO DE 2010 | Fecha de aceptación: 30 DE AGOSTO DE 2010.  
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>

## Resumen

Este artículo de investigación examina la relación entre texto y música y la incorporación del enunciado de la mujer en la trayectoria del dúo Cristina Fernández y Washington Carrasco. Integrado en 1976, y perteneciendo a la segunda generación del Canto Popular Uruguayo (CPU, 1973-1985), el dúo es reconocido por la constante presencia de musicalizaciones de poesía iberoamericana en sus actuaciones y grabaciones sonoras. Su interpretación de “Canto de madre” (Juan Zorrilla de San Martín) afirma un querer “trabajar con la palabra” en su proceso creativo para articular la expresión identitaria y la integración de la cantora como portavoz del topos, la historicidad cultural y el lugar del enunciado la mujer dentro del CPU. Basado en el caso particular de este poema musicalizado, el artículo se enfoca en cómo se vuelven a articular los conceptos identitarios constantemente, a la vez que se cuestiona, en términos de lo que Julia Kristeva denomina la “revuelta” y la revolución posible del lenguaje poético.

\* Artículo de investigación que forma parte de los resultados de un proyecto mayor, iniciado en 1996. Dicho proyecto ha producido varias publicaciones y conferencias sobre el tema de la relación entre la literatura y la música.

\*\* Profesora de Literatura Hispanoamericana en el Department of Languages, Literatures and Linguistics en York University, en Toronto, Canadá. Senior Fellow de Massey College (University of Toronto) y Fellow del Centre for Research in Latin America and the Caribbean (York University). [mfiguere@yorku.ca](mailto:mfiguere@yorku.ca).

**Palabras clave:** Poesía musicalizada, Uruguay, Cristina Fernández y Washington Carrasco, Julia Kristeva, la revuelta.

**Palabras clave descriptor:** Duetos vocales, Poesía uruguaya, Misticismo y poesía.

#### Abstract

This research paper examines the music/text relationship and the incorporation of the 'feminine voice' in the work of Cristina Fernández and Washington Carrasco. Integrated in 1976, and belonging to the second generation of the Canto Popular Uruguayo (CPU, 1973-1985), the duo is recognized for the continued presence of poems in their repertoire. Their interpretation of "Canto de Madre" (Juan Zorrilla de San Martín) affirms a desire to "work with the word" in a creative process of identity-making by integrating the enunciating feminine voice as a topos, cultural historical marker and agent of change within the larger phenomenon of the CPU. The poetry set to music in Uruguay after 1960 and the specific poem in question reveal the way the poem in song rearticulates notions of identity in a constant questioning, in terms of Julia Kristeva's concepts of 'revolt' and what is possible through revolution in poetic language.

**Keywords:** Poetry and Music; Uruguay; Cristina Fernández y Washington Carrasco; Julia Kristeva; Revolt.

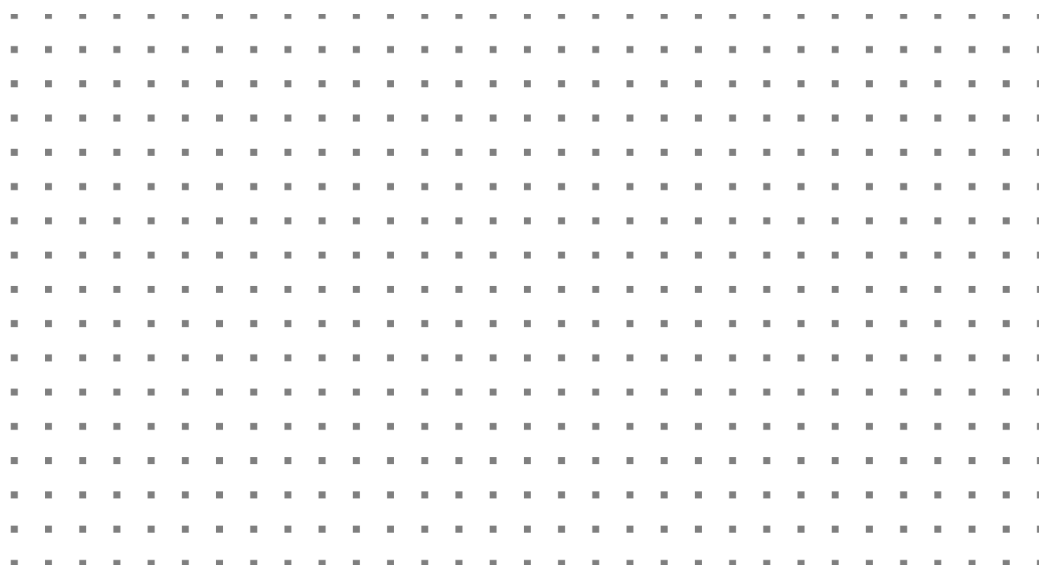
**Keywords Plus:** Vocal duets, Uruguayan poetry, Mysticism and poetry.

#### Resumo

Este artigo de pesquisa examina a relação entre texto e música e a incorporação do enunciado da mulher na trajetória do dueto Cristina Fernández e Washington Carrasco. Integrado em 1976, pertencendo à segunda geração do Canto Popular Uruguai (CPU, 1973-1985), o dueto é reconhecido pela constante presença de musicalização de poesia ibero-americana em suas atuações e gravações sonoras. A sua interpretação de "Canto de mãe" (Juan Zorrilla de San Martín) afirma um querer "trabalhar com a palavra" em seu processo criativo para articular a expressão de identidade e a integração da cantora como porta-voz, a historicidade cultural e o lugar do enunciado à mulher dentro do Canto Popular Uruguai (CPU). Baseado no caso particular deste poema musicalizado, o artigo enfoca-se em como voltam a articular-se constantemente os conceitos de identidade, ao mesmo tempo em que se questiona, nos termos do que Julia Kristeva denomina a "revolta" e a revolução possível da linguagem poética.

**Palavras chave:** Poesia musicalizada, Uruguai, Cristina Fernández e Washington Carrasco, Julia Kristeva, a revolta.

**Palavras chave descritor:** Duetos vocais, poesia uruguia, Misticismo e poesia.



*Yo ampararé de aladas melodías  
los sauces y los ceibos,  
y enseñaré a los pájaros dormidos  
a repetir mis cánticos maternos [...]*  
(Zorrilla de San Martín, 1874)  
(mus. W. Carrasco y C. Fernández, 1996)

Escuchando el disco *Por sobre el ala de un pájaro* (1996) del dúo Cristina Fernández y Washington Carrasco, se aprecia algo fresco y revelador dentro del Canto Popular Uruguayo (CPU). No es sólo la voz femenina que da un tono diferente, sino la selección de los textos hecha con un espíritu distinto. A diferencia de otras canciones del CPU, que buscan protestar al conflicto externo, estas sugieren una solución íntima al mismo conflicto. Una de las canciones que mejor representa este nuevo espíritu es “Canto de madre”, basada en un poema de Juan Zorrilla de San Martín, musicalizado por Carrasco. Esta conjunción de poesía histórica, música local y vocalización femenina sugiere lo que Julia Kristeva (1999) denomina “la revuelta” o “la revolución poética de la lengua”. En este ensayo, se intenta explorar la novedad del dúo y sus intenciones artísticas.

El CPU se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX cuando, en un país que no tenía tradición de unir la poesía con la música, (como había ocurrido en Brasil o Cuba) se creó esta nueva tendencia en la época de la dictadura (1973-85). En un estudio de este movimiento artístico (Figueredo, 2005; ver también Figueredo, 2001 y 1999), los datos recopilados de la investigación distinguieron dos etapas en el desarrollo del fenómeno de musicalizaciones de poesía. Las dos etapas –I de 1960 a 1972 y II de 1973 a 1985– afirman que las corrientes del movimiento acompañan y responden a la crisis institucional que sufrió el país en esas décadas. Estas musicalizaciones buscaban nuevas formas de reactualizar las raíces autóctonas del país, uniendo poesía con innovaciones musicales, para dar voz a la protesta de músicos, poetas y todos los artistas que, junto con el pueblo, respondían y sobrevivían los desafíos políticos de la época. Parte de esa visión alternativa, sobre todo en la segunda etapa, fue servirse de los textos de los mejores poetas iberoamericanos para que se pudieran entender, muchas veces entre líneas, los mensajes de libertad, esperanza y justicia que se añoraban en esos momentos.

El dúo Washington Carrasco-Cristina Fernández, integrado en 1976, pertenece a la segunda generación del CPU (1973-1985). La importancia del texto, que en el CPU se convirtió en característica principal, se revela de una manera especial en este dúo. Ambos, Carrasco y Fernández, se nutrieron de los logros de la generación anterior y estudiaron guitarra con Daniel Viglietti y canto con Nelly Pacheco y Mabel Morena. Carrasco participó en Chile del movimiento de la Nueva Canción con Víctor Jara, Patricio Mans, Isabel y Ángel Parra. Ese contexto de la canción latinoamericana, junto con la reactualización de las raíces folklóricas de la música popular, se unen en su estilo. Desde los inicios del dúo, se nota el eje literario musical como característica fundamental de su obra. Abundan en sus musicalizaciones formas híbridas, una mezcla de instrumentos de viento andinas (inti-canto) con la guitarra europea clásica y modulaciones de floreos y rasgueos milongueros, junto con otros estilos de guitarra folklórica y rioplatense. La

trayectoria del dúo es reconocida dentro y fuera del país. En abril de 2010, fueron declarados Ciudadanos Ilustres de Montevideo “por su destacada trayectoria en la música popular uruguaya” (comunicado de prensa en línea, 2010). Han hecho giras por Europa, Japón y varias regiones de Latinoamérica, incluyendo Brasil, además de las numerosas giras por el interior de Uruguay. En cada una de sus actuaciones y grabaciones sonoras, se incluyen musicalizaciones de poesía. Desde su primer espectáculo, *Y yo quiero cantártelo* (1977) y su primer disco, *De puerta en puerta* (1980), se revela que la poesía predomina como sello particular de su obra. En sus grabaciones más recientes, *Nos queda la palabra* (2002) y *El poema y la canción* (2004), este énfasis continúa.

El álbum en CD, *Por sobre el ala de un pájaro* (1996), en el que aparece “Canto de madre”, es ejemplar de su opus. Otros poemas de este álbum se unen para comentar sobre la identidad cultural latinoamericana y destacar en forma musical los temas apuntados por la poesía. Este disco aparece poco más de diez años después del retorno de la democracia en Uruguay, cuando la mayoría de musicalizaciones del CPU se desvanecieron. Desde sus inicios, combinan textos de poetas de varias generaciones y orígenes culturales a la música popular uruguaya. Su repertorio incluye poemas musicalizados de poetas uruguayos como Juan Zorilla de San Martín (1855-1931), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Delmira Agustini (1886-1914), Liber Falco (1906-1955), Sara de Ibañez (1909-1971), Washington Benavides (1930), Idea Vilariño (1920-2009), Jorge Arbeleche (1943) y Circe Maia (1932), y de españoles como Rosalía de Castro (1837-1885), Federico García Lorca (Granada, 1898-1936) y Miguel Hernández (Alicante, 1910-1942). Su base musical abarca estilos tan diversos como el tango, el candombe y los subgéneros del folklore gallego, ritmos caribeños y armonías andinas. Esa base musical viene marcada (¿guiada?) por la atención a la palabra en la música, es decir, con el canto popular. Fernández lo describe así: “Nuestro trabajo está basado fundamentalmente en la poesía, [...] y también abarcamos la canción gallega porque yo vengo de una familia gallega y siempre decimos que cantamos lo que somos: uruguayos, latinoamericanos y gallegos también de cierta forma” (entrevista con Roque Difilippo, 2006). Este énfasis en ir más allá de diferencias lingüísticas, culturales e idiosincráticas busca ampliar la concepción de la identidad. En efecto, se trata de abrirse a la pregunta que iría a ocupar la atención de artistas después de los años ochenta sobre lo que define ese latinoamericanismo que se encuentra en cantantes como Mercedes Sosa, Caetano Veloso y Gilberto Gil del Tropicalismo, en el trascender fronteras sin perder su sello local o en el hecho de crear poemas-canciones como las de Silvio Rodríguez, el cantautor prototipo de la Nueva Canción cubana.

Sin embargo, lo que diferencia la obra de Carrasco y Fernández está en lo que hacen al nivel de intersticios entre varias expresiones músico-culturales, tanto lo transatlántico como lo latinoamericano, mientras expresan lo uruguayo. Esta visión del dúo, en ocasiones, les ha causado críticas de ciertos directores de programas radiales y escritores de prensa en Uruguay. Por ejemplo, en una entrevista al dúo, “Cantar abriendo fronteras”, publicada en la revista de música *Opción* en 1982, Gerardo Sotelo les pregunta: “¿por qué esa opción del dúo por la música latinoamericana?”. En su respuesta, Sotelo explica que, “Para Cristina Fernández, además de un gusto, es volver a las raíces.

Para Washington Carrasco, más que nada, es abrir frontera” (1987, p. 43). En esta visión, encontrar la forma de dar voz a “lo indígena” uruguayo no es excavar antropológicamente el pasado de las tribus charrúa o guaraní, que existieron en esas tierras antes de la llegada de los españoles, sino recordar la ausencia de lo perdido, señalar esa pérdida y asemejarlo a todo lo efímero, telúrico y espiritual que es rescatado por Zorrilla de San Martín en su Tabaré.

Las interpretaciones del dúo se logran, la mayoría de veces, en voz de hombre y mujer, frecuentemente en forma de diálogo o contrapunto. Esta apertura al arte de dialogar privilegia la presencia de la mujer, su voz y su visión, en contraste con la de otros intérpretes. Salvo en pocos casos de intérpretes y creadoras reconocidas, como Amalia de la Vega y Laura Canoura, las mujeres artistas carecen de la difusión de otros músicos y cantores del país. La perspectiva de la mujer aparece en el repertorio del dúo desde la interpretación de “La canción y el poema” –musicalización del poema de Idea Vilariño, realizada por Alfredo Zitarrosa– que goza del diálogo entre las voces de la pareja en la versión de Carrasco y Fernández. También, cabe mencionar las interpretaciones de los poemas musicalizados de Rosalía de Castro (con música de Amancio Prada), en las que se centró unos de sus recitales en el Centro Gallego de Montevideo (octubre de 1995). Otro “Recital de canciones y poemas”, con actuación de Cristina Fernández y Susana Groissman, acompañadas por Carrasco en su rol de invitado especial, celebró el Día Internacional de la Mujer (1996), donde se interpretaron poemas de Delmira Agustini, Circe Maia, Idea Vilariño, Rosalía de Castro, Amanda Berenguer y Gladys Castelvecchi, entre otras.

## EL ENUNCIADO FEMENINO EN SU OBRA: “CANTO DE MADRE”

En la musicalización de este poema, se distinguen algunos rasgos del enunciado femenino. A la luz de las observaciones teóricas de Julia Kristeva, se destaca la musicalización de Carrasco y Fernández como una forma de cuestionamiento constante de la “revuelta” en su conjunción artística de unir la palabra poética con la música popular (1999, pp. 15-16). El concepto de revuelta de Kristeva actualiza nuestra perspectiva sobre lo “femenino” al convertirlo en símbolo de todo lo marginado: “La revuelta, como vuelta-retorno-desplazamiento-cambio, es la lógica profunda de una cultura que yo quisiera rehabilitar pues su agudeza me parece hoy amenazada” (1999, pp. 15-16). Más allá de eso, lo materno puede verse como una metáfora que busca subvertir los sistemas monolíticos y patriarcales, cuya máxima expresión son los sistemas totalitarios. Si lo femenino, sugerido por Kristeva, incorpora más que el lugar de la mujer, la madre o lo tradicionalmente considerado femenino, ahora representa toda voz marginada. Por otra parte, la revuelta ha adquirido otros matices contemporáneos para Kristeva. Está más allá de los propósitos de este artículo entrar en una discusión sobre las definiciones actuales de performance y de qué manera se pudieran calificar o no el concepto de revuelta. Lo que vale recalcar de este aspecto mencionado por Kristeva es que no se sobrevaloren los aspectos estéticos de esa jouissance tan deseada y necesaria para la re-creación de la obra de arte. El enunciado de la mujer en el poema musicalizado, y en

particular en "Canto de madre," ofrece una alternativa para re-crear esos procesos de cuestionamiento.

"Canto de Madre," que fue publicado en 1886 como parte del primer libro de Tabaré, es el punto climático de la obra. En ese momento, Magdalena, la madre del protagonista, desempeña el rol importante en el proceso de individuación del desarrollo afectivo y dramático del héroe. En 1923, Gabriela Mistral (1889-1957) había comentado que "El patriotismo femenino es la maternidad perfecta, o el sentido de la familia. [...] está formado, antes que de las descripciones de batallas y los relatos heroicos, de las costumbres, que la mujer crea y dirige en cierta forma" (p. 10). Desde entonces, los logros a nivel socioeconómico y político de la mujer, por supuesto, han afectado las formas de actuar y los discursos relativos a los márgenes de influencia que tienen las mujeres en sus roles sociopolíticos, históricos y culturales. Dentro y fuera del discurso feminista, existe una apreciación de que, en las esferas marginadas, sobre todo en épocas de crisis, quedan también hombres junto a las mujeres que no tienen acceso a las estructuras de poder. En la obra Tabaré, tanto la mujer indígena como la mujer europea española quedan representadas como víctimas de los sistemas de poder. Las jerarquías patriarcales –a su vez representadas por los personajes masculinos indígenas (como en el cacique Caracé) y europeos (como en Don Gonzalo)– representan la violencia y el afán bélico por ganar. Tabaré rechaza ambos lados masculinos y, en su rebeldía, muere a la manera del momento: entre el romanticismo tardío y el naciente americanismo posterior. El texto de este poema X, de la tercera y última parte del tomo I, aparece cuando muere el personaje de la madre del "indio Tabaré." Así queda solo, hasta que llega el personaje de la amada, Blanca. A partir de la muerte de la madre, se agudiza la tensión dramática debida a que Tabaré se encuentra incapaz de reconciliarse con los dos mundos tan distintos –el indígena y el europeo–, marginado del contexto social de cada uno. El doble enfoque en la muerte de la madre y el nacimiento del hijo mestizo se evoca en el texto original de Zorrilla de San Martín mediante la musicalidad de los versos:

¿Sentís la risa? Caracé el cacique  
ha vuelto ebrio, muy ebrio.  
Su esclava estaba pálida, muy pálida...  
Hijo y madre ya duermen los dos sueños. (1965, p. 50)

Su distinción personal se manifiesta en su integridad, posible gracias a la salvación que le fue concedida al ser bautizado por su madre, lo que Enrique Anderson Imbert atribuye al afán católico de Zorrilla de San Martín.

La interpretación de "Canto de madre" en voz de Cristina Fernández alude al clima original religioso espiritual e históricamente marcado de la obra original. Se elabora sin instrumentos, al estilo de un réquiem litúrgico o de un kyrie univocal. La vocalización silábica se asemeja al estilo gregoriano. Es decir, cada sílaba del poema-canción es articulada por una nota musical. La voz femenina canta una nota por sílaba en casi toda la canción, excepto en tres ocasiones: se articulan en forma de trino, en "lo" en la frase "a lo lejos" del noveno verso y, también, en la segunda sílaba de "invisible" (-/si/-) y la

primera de "ceibos" (cei/-), versos once y veintiuno, respectivamente. La dimensión sonora que denota lo religioso también contiene referencia política, por supuesto. Ello se destaca en el uso del sustantivo "cánticos maternos" (verso 23 del poema, pero que viene a ser el último verso de la canción). "Cántico" sugiere el himno de la misa, como también el emblema sonoro nacional.

En la música seleccionada por el dúo para los temas de *Por sobre un ala*, se asoman ecos de lo indígena, pero vistos desde el punto de vista no indígena o de su ausencia, mejor dicho. Lo que hay es una apertura hacia esos ecos, una sensibilidad que escucha. Un ejemplo es el poema musicalizado "Reina maya", que sigue inmediatamente a "Canto de madre". El poema es de Ramón del Valle Inclán (y está musicalizado por Carrasco). Presenta la perspectiva española del siglo XX hacia el tema del cuestionamiento identitario latinoamericano, mediante imágenes del paisaje mexicano y la civilización maya colocados en un ambiente matinal. Eso tiene puntos de contacto con las referencias a lo primaveral que abundan en los poemas de este disco. En "Canto de madre", la alusión primaveral se destaca en los versos décimo y undécimo: "una aurora sin sol [que] vendrá a dejarte / entre los labios mi invisible beso" (versos 10-11, Lb III, canto VI, poema X). La herencia de la madre está en la posibilidad de dar fruto, en el hijo, de la reconciliación entre los choques de violentos pasados. Este aspecto se reitera a lo largo del poema extenso Tabaré en un leitmotiv que destaca "la flor que cayó al río" (p. 47 y 48). Esto viene implícito en el texto citado por Carrasco y Fernández para su musicalización. La imagen se repite de una u otra manera numerosas veces en la obra, evocada tanto en relación a la madre como al hijo. Por ejemplo, en el segundo Libro, canto II, poema VII, al caer en manos de los españoles, Tabaré recuerda a la madre cuando ve por primera vez a Blanca, hija de su captor que se convertirá en su amada: se ve en "Guarda el perfume de la flor caída" (verso 7, Lb II, canto II, poema VII, p. 75) y en los siguientes versos:

¿Quién es ese charrúa que suspira?  
¿Quién es el prisionero  
que es capaz de alumbrar, con luz del alma,  
esos sus ojos de color de cielo?

Tabaré\* lo apellidan los charrúas,  
O el hijo de los ceibos...  
Hijo de mi dolor, una española  
le decía llorando, ha mucho tiempo. (versos 1-8, Lb II, canto II, poema VIII, p. 75-76)

La referencia a "los ceibos", que aparecen también en "Canto de madre", es evidente en estos versos. Por extensión, ese se relaciona de cierta manera al leitmotiv principal de la flor en la obra de Zorrilla de San Martín, y su simbolismo de guerra y mortalidad. En el poema épico, se ve que, al rescatar a Blanca de las manos de los charrúas, Tabaré muere asesinado por Don Gonzalo, el padre de ella, porque lo cree culpable del secuestro de su hija. Con el rigor de una estructura musical" (Anderson, 1968, p. 34), esto es ilustrado con el uso del leitmotiv: "¡cayó la flor al río!" (p. 34) repetido frecuentemente.

En la interpretación de Fernández, esa lectura previa y conocimiento general de la obra ya se asoma como subtexto cultural de la obra en su contexto uruguayo.

El recurrir a la flor como símbolo de la mujer madre sirve de interesante contraste a la aparición del otro símbolo femenino floral en la canción popular, "Como un jazmín del país". Por ejemplo, en los siguientes versos del poema-canción (segunda y séptima estrofas), se destacan las imágenes noche, flor, patio y corazón que, juntas al "aljibe" (de origen árabe hispano), denotan un espacio de múltiples resonancias íntimas, amorosas, telúricas e históricas en la letra del poema-canción "Como un jazmín del país", creado por Washington y Carlos Benavides. En la letra de esta canción, se resalta también la sombra de la muerte que predomina en épocas de guerra. "Como un jazmín del país" contiene una de las raras menciones de la mujer como personaje histórico en la letra del Canto Popular Uruguayo. La letra se refiere a la historia de la independencia del país, en particular a las luchas dirigidas por Aparicio Saravia. En ella, la mujer se despidió de un soldado de las fuerzas del partido nacional de Saravia en la década de 1870. Este tema tuvo un éxito extraordinario en Uruguay cuando salió a la radio en 1974, incluso más que la versión posterior grabada por Alfredo Zitarrosa.

Si se contrasta la letra de los Benavides con los versos de Zorrilla de San Martín, musicalizados e interpretados por Carrasco y Fernández, se desprende un diálogo fructífero entre el punto de vista de la mujer y la representación de su respuesta al sobrio ambiente histórico. La comparación de ambas letras permite observar varias diferencias. En la primera, a nivel dramático, se destaca una relación entre amado y amada, con la voz poética de un personaje masculino. En la segunda, se halla una relación entre madre e hijo y es la palabra de la madre la que nos guía al sentido del texto. En términos de la alusión al campo visual, se enfocan direcciones inversas en los dos poemas: en el primero, se dirige la mirada del lector receptor hacia el cielo, "la alta noche" y "la flor constelada"; el segundo nos revela una mujer enraizada en el verdor de su espacio geográfico, con claro dominio del ambiente natural que ella considera su aprendizaje: "y enseñaré a los pájaros dormidos / a repetir mis cánticos maternos [...]". La madre llama a todo a su alrededor para que continúe protegiendo a su hijo cuando ella falte.

En el caso de "Canto de madre", el leitmotiv de la flor es transferida al hijo. La madre actúa como agente directa de la acción, determinando el futuro del hijo. Según Anderson Imbert, "la imagen de las dos flores –Magdalena y Tabaré– se va completando poco a poco: la madre, el hijo, la muerte de la madre, la muerte del hijo. En Lb. I. ct. I, pt. VIII se dice de Magdalena que "parece flor de sangre [...] pálida como el lirio" (p. 34). Estos rasgos, frutos del romanticismo, saltaban a la vista en su momento dado como precursor al americanismo, el modernismo tardío con afán de definir las identidades autóctonas de América (Anderson, p. 34). De ahí el énfasis en lo musical literario.

Lo extraordinario de la obra Tabaré es que va del simbolismo, es decir, de "la sugestión musical" (Anderson, p. 47) directamente al americanismo, sin pasar por lo parnasiano francés (pp. 47-48) y, de esa manera, logra dar una expresión autóctona y popular duradera como reflejo por excelencia de su época.

El nuevo contexto del poema vuelto canto popular adquiere los matices de la trayectoria de Carrasco y Fernández descrita arriba. Dentro del ciclo de su disco Por sobre



el ala de un pájaro, “Canto de madre” ocupa el décimo lugar en un conjunto de 18 temas. Estos se arreglan en el orden siguiente: 1. “Las cometas” (J. Carlos Legado-W. Carrasco); 2. “Por los médanos blancos” (M. Picón); 3. “La fuga” (J. Herrera y Reissig-W. Carrasco); 4. “Son de la loma” (M. Matamoro); 5. “El padre” (G. Castelvecchi-W. Carrasco); 6. “Sangrando” (Gonzaguinha); 7. “Canción de verano y remo” (A. Sampayo); 8. “El poema y la canción” (I. Vilariño-A. Zitarrosa); 9. “No sé bailar” (R. Olivera); 10. “Canto de madre” (J. Zorrilla de San Martín-W. Carrasco); 11. “Reina maya” (R. Del Valle Inclán-W. Carrasco); 12. “Candosón de cuna” (H. Giovanetti-W. Carrasco); 13. “Hay un verdor” (J. Cunha-W. Carrasco); 14. “La nueva búsqueda” (W. Benavides-T. Aguiar); 15. “Ay patria” (P. Neruda-W. Carrasco); 16. “Opuestos” (M. Ingold); 17. “La tregua” (P. Mans); 18. “Úrsula” (J. Herrera y Reissig-W. Carrasco).

“Canto de madre” es el único tema interpretado a capella. La identidad subyacente está presentada subliminalmente por una serie de motivos reiterados e interrelacionados: la flor; el sueño; los pájaros; la alienación o la distancia (figurativa o psicológica); la pérdida y la muerte; la transferencia del cuerpo de la madre al ambiente natural y sus elementos –viento, flora, fauna, tierra–. A su vez, los cánticos maternos de los versos de Zorrilla de San Martín, del siglo anterior, conllevan referencias a otras épocas y luchas revolucionarias. En ellos, se reconoce la urgencia de fijar la identidad cultural con acento propio y el sereno reconocimiento de la solidaridad familiar que, en la obra artística, logra una expresión colectiva. Eso todo lo subraya la musicalización de “Canto de madre”, lograda cien años y dos décadas más tarde por el dúo Fernández-Carrasco. Los versos citados vienen arrastrando toda la historia interina.

“Ay patria”, en que Carrasco recita los versos del poema conocido de Pablo Neruda, podría considerarse, en su función contrapuntística, desde el punto de vista genérico (la voz del hombre) e histórico (contexto del siglo XX), en el arreglo de disco. Al recitado inicial, se le va incorporando un acompañamiento de arpegios de guitarra al fondo en la tercera estrofa del poema-canción. Esto ocurre después de las exclamaciones repetidas de “¡ay, primavera!”. La tercera parte de la canción integra el canto de Fernández. Termina al entrelazar las repetidas exclamaciones, “¡ay, patria!”, con las preguntas y dudas, “¿ay, cuándo?”, que nos llevan hasta el final del track.

“Reina maya” se encuentra en el lugar siguiente a “Canto de madre”. Luego, sigue “Candosón de cuna”, en el lugar duodécimo del disco, cuya letra reitera el tema de iniciar un nuevo ciclo, un renacimiento posible en la música. La letra es de Hugo Giovanetti Viola y la música de Carrasco. El ritmo y la acentuada vocalización se establecen en un tempo más animado que el de las canciones anteriores. Ambos intérpretes cantan en este tema; las voces del hombre y la mujer se unen en armonía, dirigiéndose a los oyentes para que todos se unan en el canto colectivo de “oye que canta el corazón”. Estas voces, al final, emplean la primera persona plural del imperativo: “vamos a cerrar los ojos para despertar al sol”. En esa canción, también, aparecen referenciadas las aves y otros símbolos de la naturaleza que desembocan en el verso final del “son de la libertad”.

Los temas del disco –libertad, patria, identidad, amor, canto y poesía– están enraizados en el enunciado femenino de “Canto de madre”. Las anáforas y la acumulación de vocablos susurrados son creados por la mezcla de onomatopeyas en la articulación de

ella y mediante la repetición y el énfasis en los fricativos “ll” y los labio-nasales/dentales “m” y “l” (ramas, valle, me llaman, camalote, concilia, el sueño, ellos, alma, llantos, aladas melodías: todos los ejemplos se señalan en negrilla en el poema abajo). Se suprimen los últimos versos del poema original (vv. 23-29). En su lugar, la voz de Fernández los reemplaza con un tararear de la melodía anterior. El canto continúa sin texto verbal hasta el final del track. De esa manera, se van alejando los ecos del canto. Al extenderse la elaboración, y en forma de anáfora, con el énfasis en “duerme...”, “duermen”, la interpretación de Fernández da predominancia a “los ecos” (ver los ejemplos abajo en negrilla). Aunque las imágenes naturales que se incluyen tienen relevancia a la acción de la obra general, alguna es completamente ajena al contexto uruguayo (tigre) y la otra hace referencia a un vocablo de origen guaraní para referirse a la fauna de América del Sur (camalote).

El paralelismo entre el hijo y los ecos anticipa la muerte de la madre, cuya voz sobrevivirá en el ambiente natural. Su voz se detiene en el imperativo “duerme”, mientras ella, a lo lejos, sigue cantando. Esto insiste en “experiencias en las que se prolongue y se renueve este trabajo de revuelta que, a pesar de errores y crisis, abre la vida psíquica exponiéndola a una infinita re-creación” (Kristeva, p. 17). Así, queda fijada la representación del origen y, a su vez, del futuro interminable de lo sensible: Tabaré representa todo ser marginado. Su madre es la cara inversa e íntima del protagonismo. Ella representa lo que persiste más allá de la presencia física, expresión, memoria, espíritu de un tiempo y un lugar. Como advertía Kristeva, “la revuelta expone al ser hablante a una conflictividad insoportable; nuestro siglo se ha atribuido el temible privilegio de sostener la necesidad de gozar de ella y de sus crisis mórbidas. No obstante, lo hace de manera diferente de la del nihilista fijado en la celebración de su mero rechazo de ‘lo antiguo’, ni la búsqueda constante de lo novedoso” (1999, p. 17-18). En su interpretación del canto de la madre, la voz de Fernández es la única que escuchamos, pero no olvidemos que los versos se dirigen a un oyente sonámbulo. La reverberación y el eco de la voz de ella, a través del sueño, y luego del recuerdo, sugieren que Tabaré duerme mientras ella le canta. La forma susurrada de la vocalización lo recrea mientras él guarda silencio y escucha. La sensibilidad de ella, por lo tanto, se revierte y es recibida por la sensibilidad de él. En su forma de integrar la voz de la mujer, el dúo Fernández-Carrasco revela la capacidad de su obra poética musical para interpretar el deseo de reconciliación, la presencia dialogada que reafirma el ciclo interminable de la búsqueda por la libertad compartida.

**Duerme** hijo mío. **Mira**, entre las **ramas**

está **dormido el viento**;

el **tigre en el flotante camalote**,

y **en el nido** los pájaros **pequeños**;

hasta **en el valle** 5

**duermen** los ecos. [**duermen, duermen**]

**Duerme**. Si al despertar **no me encontrarás**,

yo te hablaré a **lo** lejos;

una aurora sin sol vendrá a dejarte 10  
entre los labios mi invisible beso;  
**duerme; me llaman,**  
concilia el sueño.

Yo formaré crepúsculos azules  
para flotar en ellos: 15  
para **infundir en tu alma** solitaria  
la tristeza **más dulce de los cielos;**  
así tu **llanto**  
**no** será acerbo.

**Yo ampararé de aladas melodías** 20  
los sauces y los cejibos,  
y enseñaré a los pájaros dormidos  
a repetir **mis cánticos maternos...** [...] **El niño duerme,**  
**duerme** sonriendo. 25

La madre lo estrechó; dejó en su frente  
una lágrima inmensa, en ella un beso,  
y se acostó a morir. **Lloró la selva,**  
y, al entreabrirse, **sonreía el cielo.** (Tabaré, Lb. III, ct. VI, pt. X)

## REFERENCIAS

- Anderson Imbert, Enrique. *Análisis de Tabaré*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1968.
- Bustamante, Raúl Montero. "Prólogo". En Juan Zorrilla de San Martín. *Tabaré*. [En línea]. Montevideo: Mosca Hnos. S.A. Editores, 1962. [http://www.archivodeprensa.edu.uy/m\\_bustamante/archivo/textos/Prologo\\_Tabare.pdf](http://www.archivodeprensa.edu.uy/m_bustamante/archivo/textos/Prologo_Tabare.pdf). (Acceso: 10 de mayo 2010).
- Carrasco, Washington. Entrevista. "Washington Carrasco y Cristina Fernández nuevamente en la Sala Zitarrosa para presentar su último disco Nos queda la palabra, en diálogo con Efraín Chury Iribarne". Radio 36. Abril de 2003. Montevideo, Uruguay.
- Carrasco, Washington y Cristina Fernández. Por sobre el ala de un pájaro. [Disco compacto]. Montevideo: Orfeo, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Recital Iberoamericano—Viernes 22h." Anuncio de promoción. Búsqueda. Viernes 2 de mayo de 1997.
- "Ciudadanos Ilustres Washington Carrasco y Cristina Fernández." Comunicado de Prensa. Parlamento de Montevideo. 4 de abril 2010. <http://www.juntamvd.gub.uy/es/actividades/633-ciudadanos-ilustres-washington-carrasco-y-cristina-fernandez.html>. (Acceso: 30 de abril de 2010).

- Fernández, Cristina. Entrevista. "El dúo finalizó su gira nacional en la ciudad de Mercedes. Washington Carrasco y Cristina Fernández: treinta años cantando". ORT, Aldo Roque Difilippo. 3 de noviembre de 2006. Año 11, No. 2360. Mercedes, Uruguay.
- \_\_\_\_\_. "Cristina Fernández: Vieiros de Saudade. Recital misturado con cantígas, poemas e romances na voz de Cristina Fernández". Centro Gallego de Montevideo. Sábado 7 de octubre, 1995 a las 20 hs.
- \_\_\_\_\_. "Recital de Canciones y Poemas," con actuación de Cristina Fernández y Susana Groissman, y el invitado especial Washington Carrasco. Auditorio Vaz Ferreira. Viernes 8 de marzo, 1996 a las 11hs.
- Figueredo, María L. "El eterno retorno entre la poesía y la música popular". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXVI, 1-2. (2001/2002): 299-319.
- \_\_\_\_\_. "Entre la poesía oral y la escrita: la canción y la cultura literaria. La inscripción de la oralidad en las culturas latinoamericanas". [En línea]. Estudios hispánicos en la red. 10 de septiembre de 1999. <<http://www.ucalgary.ca/gimenez/revista.htm>>. (Acceso: 7 de abril de 2010).
- \_\_\_\_\_. *Poesía y canto popular: su convergencia en el siglo XX*. Uruguay, 1960-1985. Montevideo: Linardi y Risso, 2005.
- Lozano, Pedro y otros. *Los indios de la plata*. Montevideo: Arca, 1968.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Trad. Beatriz Horrac. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Mistral, Gabriela. *Lecturas para mujeres*. [En línea] México: Secretaría de Educación, 1923. <http://www.archive.org/stream/lecturasparamuje00mistuoft#page/n3/mode/2up>. (Acceso: 7 de abril de 2010).
- Sotelo, Gerardo. "Cantar abriendo fronteras". Entrevista a Washington Carrasco y Cristina Fernández). *Opción*, 16. 16 de febrero de 1982, pp. 41-43.
- Verdugo, Iber H., ed. y notas. "Estudio preliminar". *Tabaré*. 2ª edición. Buenos Aires: Kapelusz, 1965, pp. ix-xxxv.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. 2ª edición. Buenos Aires: Kapelusz, 1965.
- \_\_\_\_\_. Selección de prosa. Capítulo oriental 7. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.

**Cómo citar este artículo:**

Figueredo, María. "Canto de madre': la revuelta femenina a flor de piel en el Canto Popular Uruguayo del dúo Washington Carrasco y Cristina Fernández". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (1), 53-64, 2011.

