



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

RECURSOS E INFLUENCIAS
EN LA POÉTICA DE PEDRO AZNAR

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
GUILLERMO SAAVEDRA GASTELUM

ASESOR:
MTRO. MARCO ANTONIO MOLINA ZAMORA

SWAYED

CIUDAD DE MÉXICO, 2016.

CIUDAD UNIVERSITARIA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi hermano Roberto. De los tres episodios de la vida, compartimos el ayer y el mañana, tan sólo en el hoy estás ausente.

A mis padres y hermanas, por su inconmensurable y diuturno amor. Soy mero epígono de su ejemplar devenir en todas las facetas del ser humano.

A mis cuñados y sobrinos, por su cariño y alimento espiritual. Los llevo siempre en mi pensamiento.

A mi novia, por el entusiasmo y la confianza que me ha compartido.

A mis amigos en México, Francia, España, Colombia y Estados Unidos. Somos verdaderos aliados en esta palestra del mundo.

A Pedro Aznar, por su inspiración para la realización de este trabajo. Espero sea digno de una obra tan importante.

A Marco Molina, por su conocimiento, bonhomía e infinita paciencia.

A los lectores de esta tesis, cuyos valiosos consejos han hecho de este humilde trabajo uno de mejor valor.

A María Eugenia Robledo, por su valioso respaldo.

A Miguel de Cervantes Saavedra, Tirso de Molina, Federico García Lorca, Mijaíl Bulgákov, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Milan Kundera, por permitirme columbrar la estrada de sus ingentes pasos.

Miedo de morir antes de saber vivir.

PEDRO AZNAR

ÍNDICE

Introducción.....	11
1. Antecedentes de la canción popular latinoamericana, nueva canción, rock nacional argentino y formación artística de Pedro Aznar.....	15
1.1 Antecedentes de la canción popular latinoamericana.....	15
1.2 La <i>nueva canción</i> o <i>canto nuevo</i>	20
1.3 El rock nacional argentino.....	21
1.4 Formación artística de Pedro Aznar.....	24
1.5 Versiones de música de otros artistas.....	32
2. Recursos poéticos principales en la obra de Pedro Aznar.....	34
2.1 Temas y elementos recurrentes.....	34
2.2 Estructura.....	37
2.2.1 Rima.....	38
2.2.2 Verso.....	40
2.2.3 Estrofa.....	43
2.3 Figuras literarias en la obra de Pedro Aznar: análisis e interpretación.....	44
2.3.1 Análisis de figuras literarias de nivel fónico.....	45
2.3.1.1 Aliteración.....	46
2.3.1.2 Paronomasia.....	48

2.3.2 Análisis de figuras literarias del nivel morfosintáctico.....	49
2.3.2.1 Anáfora.....	50
2.3.2.2 Reduplicación.....	56
2.3.2.3 Elipsis.....	59
2.3.2.4 Hipérbaton.....	62
2.3.2.5 Políptoton.....	65
2.3.2.6 Pleonasma.....	69
2.3.2.7 Concatenación.....	70
2.3.2.8 Quiasmo.....	72
2.3.3 Análisis de figuras literarias del nivel léxico- semántico.....	73
2.3.3.1 Prosopopeya.....	74
2.3.3.2 Antítesis.....	82
2.3.3.3 Sentencia.....	87
2.3.3.3.1 Apotegma.....	92
2.3.3.3.2 Adagio.....	92
2.3.3.4 Símil.....	93
2.3.3.5 Hipérbole.....	100
2.3.3.6 Paradoja.....	102
2.3.3.7 Interrogación retórica.....	105
2.3.3.8 Eufemismo.....	106
2.3.3.9 Lítotes.....	109
2.3.3.10 Alusión.....	110
2.3.3.11 Ironía/Sarcasmo.....	113

2.3.4 Análisis de los tropos.....	116
2.3.4.1 Metonimia.....	117
2.3.4.2 Símbolos.....	123
2.3.4.3 Metáfora.....	127
2.4 Conclusión del análisis temático y de las figuras literarias.....	134
3. Influencias cultas y populares en la obra de Pedro Aznar.....	138
3.1 Presencia de Pablo Neruda en la obra de Pedro Aznar.....	139
3.2 La antipoesía de Nicanor Parra en la obra de Pedro Aznar.....	150
3.3 El universo de Walt Whitman en la obra de Pedro Aznar.....	157
3.4 La preocupación social de Víctor Jara en la obra de Pedro Aznar.....	164
3.5 El <i>pathos</i> de Atahualpa Yupanqui en Pedro Aznar.....	173
3.6 Violeta Parra y su libertad en la obra de Pedro Aznar.....	179
Conclusiones.....	185
Obras citadas.....	191
Apéndice.....	197

Recursos e influencias en la poética de Pedro Aznar

Introducción

Mi interés por la obra de Pedro Aznar se remonta a 1995, año en que cursaba mis estudios de bachillerato en el plantel 6 de la Escuela Nacional Preparatoria “Antonio Caso”. Sin comprenderlo aún, el casete de un grupo de rock argentino —ignoto para mí hasta ese día— que adquirí casi por azar en una librería de Coyoacán me llevaría a descubrir el universo de la canción escrita en español. Mi generación (nací en 1978 y viví la adolescencia en los años 90) era muy dada a escuchar rock anglosajón y veía con desconfianza la capacidad de los compositores españoles y latinoamericanos de escribir letras poderosas e inteligentes. Para 1995, había pasado ya el furor del movimiento *Rock en tu idioma* de finales de los 80, y en lo personal, lo había abandonado.

Sin embargo, con el descubrimiento personal de Serú Girán, grupo al cual perteneció Pedro Aznar, así como de Fito Páez —reconocido autor de *Yo vengo a ofrecer mi corazón* que inmortalizara Mercedes Sosa—, se despertó en mí no sólo un afán de descubrimiento de esa música, la cual era novísima desde mi perspectiva, aunque tuviera más de dos décadas de existencia, sino que sobrevino un descubrimiento (ahora pareciera de Perogrullo) de que el idioma español podía expresar de manera hermosa y terrible los distintos sentimientos humanos. Ello derivó ulteriormente en un interés tan grande por la palabra en español que a la postre me llevó a decidir estudiar la carrera de Lengua y literaturas hispánicas en esta insigne institución.

Casi dos décadas más tarde de ese primer contacto con Pedro Aznar, presento ahora este trabajo, cuyo propósito es realizar un análisis descriptivo del *corpus* de las canciones del músico argentino, sus recursos estilísticos y preocupaciones temáticas. Como resultado de dicho análisis pretendo sustentar que la obra poética de Pedro Aznar se construye sobre dos bases: por un lado, una influencia popular y por otro, una influencia culta. En ambos casos, Aznar utiliza una amplia variedad de recursos estilísticos para configurar sus versos; la diferencia estriba en el uso de éstos, puesto que en los temas de influencia popular, hay un uso más convencional, que se repite en la tradición de canciones populares. En contraste, en los temas que se evidencia una influencia de autores cultos, los procedimientos estilísticos son más personales y escapan a la tradición, buscan una mayor originalidad y poseen un intimismo que las intenta distinguir como únicas. En lo referente a las preocupaciones temáticas, también existe una diversidad de influencias, tanto cultas como populares.

Para ello, he dividido este trabajo en tres capítulos. El primero establece el contexto social, literario y musical en el cual se halla la obra de Pedro Aznar, es decir el rock nacional argentino y sus influencias. En el segundo capítulo se realiza un análisis exhaustivo de las figuras literarias utilizadas en las canciones así como de la estructura y de los temas tratados en ellas. El tercero y último trata de evidenciar relaciones temáticas, estructurales y estilísticas entre la obra de autores cultos y populares como influencias en la de Pedro Aznar.

Una de las razones que me llevan a embarcarme en esta tarea es que no es abundante el estudio de las letras de los compositores de rock nacional

argentino y considero que hay allí igual o más poesía que en mucha de la llamada poesía culta de la actualidad. Desde el año 2005, me he dado a la tarea de revisar a muchos autores de poesía de los circuitos independientes de la Ciudad de México. Después de una revisión de años, pude observar en muchas publicaciones un evidente desdén de la mayoría de estos poetas por el cuidado estético y por el uso inteligente de las figuras literarias. Encuentro en esta poesía un exceso de anécdota, una falta de rigor por el ritmo y la musicalidad, un farragoso uso de metáforas llenas de clisés y, en fin, una actitud de que todo es poesía porque la escriben ellos, los poetas. Ya lo dijo Miguel de Cervantes en su *Licenciado Vidriera*:

Preguntóle otro estudiante que en qué estimación tenía a los poetas. Respondió que a la ciencia, en mucha; pero que a los poetas, en ninguna. Replicáronle que por qué decía aquello. Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número; y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba; pero que admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla (Cervantes, 434).

Esto me llevó a realizar una minuciosa disección de la poética del músico argentino, la cual —como veremos más adelante— posee un caleidoscopio de influencias cultas y populares, una variedad temática notable y una acusada

preocupación por la belleza del texto sin caer en la exageración de recursos, pues si un rasgo define a Pedro Aznar es la elegancia y la aparente sencillez que cubre una complejidad que pretendo dar a conocer en este trabajo.

Espero que el lector de esta tesis quede suficientemente documentado al final de su lectura no sólo de los procedimientos estilísticos de Aznar sino del descubrimiento de una personalidad singular que modela la palabra en castellano con dignidad y tradición. Asimismo, las canciones del *corpus* y su análisis retratan una época en que, ni las dictaduras del cono sur, ni las posteriores crisis económicas latinoamericanas, lograron amedrentar la belleza ni la valentía de una generación. Pedro Aznar es el epítome de éstas.

1. Antecedentes de la canción popular latinoamericana, nueva canción, rock nacional argentino y formación artística de Pedro Aznar

1.1 Antecedentes de la canción popular latinoamericana

Debido a la variación en el uso de los conceptos de lírica popular y tradicional, tomaré para efectos de este trabajo las definiciones de Ramón Menéndez Pidal, quien se refiere a lo popular como:

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla (Menéndez Pidal, 149).

Y como poesía tradicional a aquélla que:

se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. [...] bien distinta de la otra meramente popular. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes (Menéndez Pidal, 149).¹

¹ Aurelio González explica esta diferencia en su artículo Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México. Pág. 149.

Esto quiere decir que la poesía de Pedro Aznar se inscribe en lo popular, en tanto no es una reelaboración de otros textos sino que es invariable y personal, por lo menos hasta este momento. Sin embargo, como veremos más adelante, algunas influencias de Aznar pueden estar en el ámbito de lo popular y de lo tradicional, ya que en su repertorio hay canciones recopiladas de la tradición oral al mismo tiempo que otras de su propia autoría o de otro autor. Es el caso de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra o Mercedes Sosa.

Los autores que se citarán en adelante utilizan los conceptos de popular y folklórico de manera indistinta como sinónimos de tradicional. Para evitar confusiones yo voy a uniformar esta distinción aunque en las citas textuales se respetarán los vocablos que ellos están usando. La canción latinoamericana es heredera de un proceso cuyos orígenes incluyen la mezcla de lo europeo, lo africano y lo indígena. Se puede decir que toma su forma basada en la mezcla de la canción española —la cual abreva de la lírica popular, el cancionero viejo tradicional, las coplas medievales y las jarchas— con las músicas de los pueblos originales de la región así como el influjo del elemento africano de los esclavos traídos al continente (Neves, 218). José María Neves, al tratar de ubicar un lenguaje común a la música latinoamericana, afirma que en el folklore de nuestros países “el elemento europeo es responsable del tonalismo armónico, la cuadratura estrófica [...], las formas poético-líricas.”, pero la influencia indígena y africana aportaron “elementos esenciales de su música como la extrema libertad de la línea melódica [...], riqueza de síncopas y el uso de instrumentos de percusión” (Neves, 219).

En el aspecto lírico-textual, aún hoy, algo de la música latinoamericana sigue preservando una intención poética unida a la tradición de la poesía popular y tradicional sin soslayar el hecho de que también recoge elementos de la poesía culta. Con respecto a esto último, Margit Frenk sostiene que la poesía tradicional se inscribe en una tradición con un “caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos [donde] queda poco margen para la originalidad” (Frenk, 1984: 19). Según Frenk, la diferencia entre la poesía tradicional y la culta está justamente en que en ambas existe una comunidad de recursos, pero en la escuela culta hay “mayor libertad a la expresión individual y única” (Frenk, 1984: 19).

Dentro de esta discusión entre la relación de la poesía culta y la tradicional, Frenk destaca lo que afirma Scheludko, quien establece una relación circular entre la poesía culta y la popular (tradicional): “la poesía culta muestra la existencia de la canción popular, y a su vez la canción popular, reconstruida [a base de aquella], nos explica el origen de la poesía culta” [*sic*] (Frenk, 1985: 36).

En opinión de Carlos H. Magis: “la lírica folklórica de nuestros días nos viene en buena parte de la poesía forjada en la ‘escuela popularizante’ que crearon los poetas cultos del Renacimiento, hombres ganados por interés que suscitaban desde mediados del siglo XV, las manifestaciones de la cultura popular” (Magis, 9). Lo que afirma Magis es que los poetas del Renacimiento tomaron elementos de las canciones tradicionales y que más tarde, ya en pleno Siglo de oro, se creó una nueva escuela poética que reconcilió temas y motivos nuevos y antiguos. Esta poesía culta volvió después al pueblo; al mismo tiempo,

las canciones tradicionales se “fueron impregnando de cultismos y cobraron una marcada tendencia al conceptismo como un aporte de la poesía de cancionero” (Magis, 9).

Por lo tanto, de acuerdo con Magis, la lírica tradicional moderna ha conservado muchos aportes de la poesía culta, entre los que se pueden reconocer:

- a) El acusado conceptismo (reiteraciones, paralelismos, antítesis, encadenamientos, juegos de palabras).
- b) Gusto por locuciones consagradas poéticamente (frases sobre situaciones temporales o espaciales, fórmulas alocutivas, designaciones del ser amado.).
- c) Uso frecuente de elementos impresivos (exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas).
- d) Importancia estructural y expresiva del estribillo.
- e) Vocabulario sensiblemente aristocrático.

Independientemente de este fenómeno, Magis afirma que la lírica tradicional moderna tiene un rasgo original que consiste en el desarrollo de una importancia singular de la imagen, la metáfora y el símbolo. Veremos más adelante, cómo Pedro Aznar utiliza estos recursos dentro de su poética para destacar los temas y motivos que desarrolla, los cuales provienen de la poesía tradicional, de la popular y la culta.

Se mencionaba ya al inicio, que la mezcla de culturas en el continente había formado un abanico enorme que dio pie a diversos géneros de canción popular latinoamericana. Debido a la enorme diferencia y distancia entre los pueblos, podemos encontrar géneros tan variados como el corrido, el huapango, la banda sinaloense y la música ranchera en México; el son, la guaracha, el danzón y el mambo en Cuba; el merengue y la bachata en República Dominicana; el vals criollo en Perú; la cumbia y el joropo en Colombia; la samba y el bossa nova en Brasil, así como la zamba, la chacarera, la milonga y el tango en Argentina, por sólo mencionar los más conocidos de una lista ingente (Moore, 77-369).

La canción popular y la tradicional utilizan textos cuya índole poética (o por lo menos el uso de algunos mecanismos poéticos) es evidente. Me gustaría, para efectos de este trabajo, analizar algunos tipos de poesía tradicional que destacan en Latinoamérica. Por un lado es muy importante la copla. Ésta llegó al continente por vía española; se compone de versos generalmente octosílabos aunque puede tener variaciones de heptasílabos y su rima es, por lo general, de romance. Es decir, rimada en los pares de forma asonante, aunque también puede aparecer como redondilla, o sea, rima abrazada.

Otra forma muy común, también de raigambre española por excelencia es la décima espinela, estrofa de diez versos octosilábicos cuya rima consonante generalmente sigue el patrón abbaaccddc:

Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos

sin ser sabio competente.
Volver a ser de repente
tan frágil como un segundo.
Volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios.
Eso es lo que siento yo
en este instante fecundo.

Violeta Parra. *Volver a los diecisiete*, 1966. (Vv. 1-10).

Para aproximarse a la materia de este trabajo es necesario enfocarse en la música latinoamericana, la cual se nutre de la lírica tradicional y popular, en especial, ya en el siglo XX, la nueva canción y el rock nacional. De estas fuentes, abreva la música de Pedro Aznar.

1.2 La *nueva canción* o *canto nuevo*

Para el caso que nos ocupa, es decir, el estudio de los textos de Pedro Aznar, es necesario hablar acerca de la “nueva canción” o “canto nuevo”. Aunque no es exactamente el género que Pedro Aznar ha cultivado en su trayectoria, sí es una música a la cual, de manera renovadora se ha acercado cada vez más, después de un inicio dentro del rock y el jazz, a medida en que ha ido componiendo y retomando música de carácter más arraigado a las raíces latinoamericanas.

En los años 60, un grupo de músicos latinoamericanos buscó crear conciencia de las injusticias que ocurrían en sus pueblos y, al mismo tiempo, alertar acerca de la influencia que tenían las potencias occidentales en la cultura.

Para ello, se comenzó a componer música que utilizara instrumentos autóctonos, se rescataron canciones que cantaba el pueblo —de carácter tradicional y popular— y se aprovecharon los medios de comunicación para hacerlas conocidas otra vez.

Un evento de particular importancia para la “nueva canción” fue el Encuentro de la canción de protesta que tuvo lugar en Cuba en 1967. Fue allí que se acuñó el término de “nueva canción” o “canción nueva”. En 1969 se desarrolló el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, cuyo ganador sería un estandarte de este tipo de música: Víctor Jara (Bello, 14-15).

Si bien, la nueva canción está basada en canciones tradicionales, es nueva ya que busca transmitir un mensaje político a través de ritmos y tonadas familiares. En cada país tuvo un estilo diferente ya que justamente una de las búsquedas del canto nuevo es el rescate de lo nacional (Bello, 13).

Se reconocen como precursores e iniciadores de este canto nuevo a Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Chico Buarque, Víctor Jara, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chabuca Granda, María Elena Walsh, entre otros.

1.3 El rock nacional argentino

De la fusión entre la nueva canción y el rock anglosajón, entre otros ritmos, deriva justamente el rock nacional argentino con todas sus vertientes; desde los más cercanos al rock de los años 60 como Los gatos, liderados por Litto Nebbia, y Almendra, por Luis Alberto Spinetta; otros más apegados al canto nuevo, aunque fusionado con el rock progresivo como Sui Generis, de Charly García y Nito

Mestre, así como la generación que les siguió, en la que se hallan Fito Páez y Pedro Aznar.

El rock argentino, debido a su relación con los asuntos políticos y la resistencia a la dictadura militar, ha tenido una fuerte importancia en la identidad política de los jóvenes de dicho país desde el surgimiento de éste con Manal, Almendra, Moris y Los gatos a fines de los años sesenta. A mediados de los setenta, el rock argentino tomó el sobrenombre de “nacional”, debido a la creciente insatisfacción de los jóvenes con la política nacional y a la ideología de protesta que permeaba en las canciones del movimiento (Avant-Mier, 148).

De manera singular, mientras Argentina se sumergía en la dictadura conocida como “Proceso de reorganización nacional”, que abarcó desde 1976 hasta 1983, el rock nacional floreció. Durante los inicios de los años ochenta, el propio gobierno favoreció su desarrollo, pues prohibió el rock en inglés debido al conflicto con Inglaterra por las Islas Malvinas; esto dio paso al surgimiento o reaparición de voces que habían estado calladas (Avant-Mier, 150-151). Fue justo durante esta etapa cuando Serú Girán, el grupo en el que se consagró Pedro Aznar obtuvo su mayor popularidad.

Pablo Vila afirma que el rock nacional es una música de fusión, una mezcla. Puede observarse que a lo largo de la historia, el movimiento del rock nacional se ha relacionado (dependiendo de la época y de los músicos) con el rock and roll, el blues, el pop, el rock sinfónico, el country, el punk, el jazz, el folk estadounidense, el heavy metal, el new wave, el reggae y el ska, el rockabilly, la música clásica, la

música de protesta, el bossa nova, la samba, el tango y la música folklórica argentina. Todas estas relaciones han sido codificadas y decodificadas como rock nacional, un fenómeno relacionado con el problema de la definición de un género (Vila, 3).

Desde sus inicios, el rock nacional tuvo polos que se enfrentaron. Primero, existió un conflicto entre los que se hallaban en contacto con el grupo Manal, que tenía letras de protesta y un sonido muy de blues, con los que se hallaban cercanos a Almendra, quienes mezclaban el rock con el tango, el jazz, el folklore argentino y sus letras buscaban temas más íntimos. Posteriormente, en los años setenta la división derivó en una oposición entre “eléctricos” y “acústicos”. Los “eléctricos” se autodefinían como verdaderos roqueros y enarbolaban a los sectores populares, éstos poseían un estilo más pesado; entre ellos se encontraba Pappo’s Blues. Del otro lado, los “acústicos” se identificaban más con las clases medias y los temas que tocaban no se constreñían a la política: había cantos religiosos, de problemas de adolescentes, de historias fantásticas. Entre ellos se hallaban León Gieco y Sui Generis, la banda en donde surge Charly García. De alguna forma la oposición de los dos bandos era la música comprometida contra la música para evadirse (Vila, 13).

Es, precisamente, en esta rica tradición del rock nacional argentino, al mismo tiempo enraizada en los estandartes clásicos del género y renovadora, marcadamente diversa en influencias, que Pedro Aznar se inserta y donde ha compuesto canciones cuyo valor poético —se observará en esta investigación— es digno de estudio.

1.4 Formación artística de Pedro Aznar

Pedro Aznar nace en Buenos Aires, Argentina, el 23 de julio de 1959. En su biografía oficial se destaca que en 1966, es decir, a la edad de siete años, escucha el álbum *Revolver*, de Los Beatles y señala que “la música se le hace hambre del alma”.²

En 1968, empieza sus estudios de guitarra clásica con Elba Vignaldo quien le enseña mediante un sistema de escritura musical llamado Klavarskribo.³ Y en el año de 1971, a la edad de doce años, inicia un grupo musical llamado Life con amigos suyos a quienes él enseña a tocar. Esto muestra una disposición temprana de Aznar por la didáctica y el estudio profundo de la música. Cabe señalar que en dicha agrupación, él toca la guitarra eléctrica y no el bajo, que, a la postre, será su instrumento principal.

En 1974 entra al grupo Madre Atómica, integrado por Juan Carlos “Mono” Fontana y Lito Epumer, en el cual se hace cargo del bajo. Allí, Pedro Aznar desarrolla ya un estilo propio, melódico, influido por Paul McCartney y Jaco Pastorius (Warnken, min. 20:32). Al mismo tiempo, estudia batería con su compañero Mono Fontana. Tres años después, se une al grupo “Alas” (con Gustavo Moretto en teclados, trompeta y Carlos Riganti en la batería) en donde fusiona el folklore y el tango con el rock y el jazz. Después de tocar en diversos grupos de jazz, es invitado por Charly García, reconocido músico de rock, a unirse

² La mayoría de los datos biográficos del autor provienen del portal oficial de Pedro Aznar <www.pedroaznar.com.ar>. Referencia completa en la bibliografía.

³ Método inventado por Cornelius Pot en 1931 que intenta facilitar la notación tradicional al combinarla con elementos gráficos.

a Serú Girán, una de las bandas más importantes en la historia del rock argentino. El grupo lo completan David Lebón y Oscar Moro.

En un principio, el grupo no consigue una buena acogida, ya que algunas de sus letras, compuestas en un idioma inventado, ofendieron la crítica y a los jóvenes argentinos, quienes querían un rock comprometido con la situación política (Bossini, min. 30:03). Pedro Aznar reconoce en otra entrevista que la apuesta de Serú Girán era justamente “una apuesta por la belleza [...] en medio del lodo” (Pigna, min. 23:20). De cualquier forma, con su segundo álbum, *La grasa de las capitales*, lanzado en 1979, se van granjeando la aceptación por parte del público.

En esta época Pedro Aznar comienza a montar un estudio de grabación en su propia casa. Esta actividad será de gran importancia en la carrera de Aznar, pues sus primeras grabaciones las realiza en dicho estudio, y ello, daría pie a que posteriormente realizara funciones de productor de diversos artistas. El éxito de Serú Girán, en 1980, alcanza niveles inéditos en su país. Además, la calidad de Pedro Aznar es reconocida por uno de los músicos más importantes de Argentina, Luis Alberto Spinetta, ya que éste lo convoca a participar como invitado en su grupo, Spinetta-Jade.

Es, justamente, ese año de 1980 cuando ocurre un acontecimiento crucial en la vida de Pedro Aznar. Al presentarse junto con Serú Girán en el “Rio Monterey Jazz Festival”, realizado en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil, conoce al galardonado guitarrista y compositor de jazz, Pat Metheny. Pedro Aznar regala

a Metheny una grabación de su música, que a la postre, le merecerá una invitación por parte del insigne guitarrista a formar parte de su grupo, el Pat Metheny Group (PMG), —considerado por muchos, el mejor grupo de jazz de su época—.⁴ En dicha agrupación, Aznar pone de manifiesto su vasto dominio de instrumentos musicales ya que no toca el bajo, sino que se une como cantante y percusionista, principalmente.

En 1982, en la cúspide de su popularidad como bajista del grupo de rock más exitoso de Argentina, Aznar deja su país para ir estudiar al *Berklee College of Music* en Boston, Estados Unidos. Esta acción da fe de que aunque se hallaba en la cima de popularidad, Aznar no procura el éxito comercial, sino su crecimiento como artista.

Posteriormente, al tiempo que graba con el PMG, Pedro Aznar participa junto a Ivan Lins, Luis Alberto Spinetta y León Gieco en un proyecto llamado "Encuentro". También produce la canción "Vira Viró", de Kleiton y Kledir que aparecerá en el disco *¿Será posible el sur?* de Mercedes Sosa, la gran cantante de folklore argentina. Estos hechos son importantes, ya que sientan las primeras bases para la futura incursión de Aznar en la composición y ejecución de canciones de folklore latinoamericano.

⁴ A la fecha, el Pat Metheny Group ha recibido diez premios Grammy en las categorías de "mejor interpretación de jazz fusión" (1983, 1984, 1987, 1989); "mejor interpretación de jazz contemporáneo" (1993, 1995, 1998); "mejor interpretación de rock instrumental" (1998); "mejor álbum de jazz contemporáneo" (2002, 2005). Fuente: Página oficial de los premios Grammy: www.grammy.com/nominees/

A la mitad de la década de los ochenta, en 1984, *First Circle*, el primer disco que graba con Pat Metheny, gana el premio Grammy a la Mejor Interpretación de Jazz Contemporáneo y ese mismo año publica su segundo disco solista, *Contemplación*, en donde por primera vez aparecen letras escritas por él (el primero es básicamente instrumental y las canciones que tienen letra son versiones de material de otros artistas). Además, colabora con músicos importantes de Argentina. Graba en *Madre en años luz* de Spinetta-Jade y en el álbum *Giros* del cantautor Fito Páez, otro músico de rock influido por el folklore. Al final de ese año, Pedro Aznar anuncia que abandona el Pat Metheny Group (aunque regresaría en 1989) y junto con Charly García graba un álbum EP titulado *Tango*.

En el año de 1986, ocurre otro hito en la carrera de Pedro Aznar: compone la música de la película *Hombre mirando al sudeste*, del director argentino Eliseo Subiela. Además, lanza el álbum *Fotos de Tokyo*, un disco innovador que fusiona el rock con música electrónica. En dicho álbum, Pedro Aznar rinde homenaje al ídolo escritor argentino, Julio Cortázar, en la canción “Esto lo estoy tocando mañana”, basada en el cuento largo “El perseguidor”, a su vez inspirado en la vida del saxofonista Charlie Parker.

Un hecho notable para efectos de este trabajo es la participación de Aznar en el proyecto *Somos mucho más que dos* (1988) de Sandra Mihailovic y Celeste Carballo. En éste, las cantantes argentinas rinden tributo al escritor uruguayo Mario Benedetti. Dicho acontecimiento permite a Pedro Aznar conectarse de cerca con una figura de la literatura latinoamericana. Al año siguiente, en 1989, vuelve a

colaborar con Eliseo Subiela y compone la música de la película *Últimas imágenes del naufragio* e, incluso, vuelve al Pat Metheny Group para grabar el álbum *Letter from home*, que ganará también el premio Grammy a la mejor interpretación de jazz contemporáneo.

En 1992, Pedro Aznar publica su primer libro de poemas, *Pruebas de Fuego* y graba el álbum *The Road to You* con el Pat Metheny Group. El disco gana un Grammy a la mejor interpretación de jazz contemporáneo. También compone y graba con Mercedes Sosa una canción para promover los derechos del niño y el adolescente. En 1994 hace lo propio con Caetano Veloso y Patricia Sosa.

En el año de 1995 lanza su álbum *David y Goliath*. También escribe la música de la película *No te mueras sin decirme adónde vas*, de Eliseo Subiela. Produce un disco para la cantante de rock, Fabiana Cantilo y también el disco *Babel* del grupo mexicano Santa Sabina. Un año después, Pedro Aznar gana el Cóndor de Plata a la mejor música de película por *No te mueras sin decirme adónde vas*. Además, escribe la música de *El mundo contra mí*, filme de Beda Docampo Feijóo; y en 1997 es catalogado como el mejor bajista de los últimos 30 años por el diario *Clarín*⁵.

En 1998 musicaliza dos poemas inéditos de Atahualpa Yupanqui: "Soledad, Jujuy 1941" y "Romance de la luna tucumana", lo cual es una prueba de su creciente vínculo con el folklore argentino y de su admiración por el maestro. A su vez, lanza el disco *Cuerpo y alma*, en donde el folklore se mezcla con el rock. Al

⁵ Encuesta exclusiva de Clarín con motivo de los 30 años del Rock nacional. [<http://old.clarin.com/diario/97/07/06/c-00601d.htm>].

siguiente año, en 1999, presenta en el Teatro Colón de Buenos Aires su álbum *Caja de Música, canciones sobre poemas de Jorge Luis Borges*, homenaje al escritor argentino para el cual fue comisionado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

En el 2001 participa en varios eventos benéficos y de apoyo a causas sociales, como "Todos Somos Aerolíneas", en solidaridad a la protesta por los problemas de Aerolíneas Argentinas; también está activo en el festival en apoyo a "Memoria Activa", en reclamo de justicia para las víctimas del acto terrorista contra la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) así como un concierto a beneficio de la escuela rural E.G.B. N° 448 de El Espinillo, Chaco. Adicionalmente, participa en el festival en apoyo a la propuesta "Ningún Hogar Pobre en Argentina" del Frente Nacional Contra la Pobreza. Ese mismo año se publica *Yo tengo tantos hermanos*, un homenaje a Atahualpa Yupanqui, con canciones compuestas a partir de poemas inéditos de éste.

En lo referente a lo literario, en el año 2001, Pedro Aznar participa con su poema "Hasta hoy" en una publicación de Editorial Kier llamada *¿Qué significa ser humano?* en donde se incluyen textos de la Madre Teresa de Calcuta, el Dalai Lama, Yehudi Menuhin, Huston Smith, y Desmond Tutu, entre otros personajes destacados. También sobresale la contribución de Aznar en el *Tributo Rock a Víctor Jara*, el cantautor chileno, en el cual realiza una versión de la canción "Deja la vida volar". Asimismo, es uno de los cantantes elegidos para homenajear a Leda Valladares en su última aparición pública, la presentación de la colección *Mapa musical de la Argentina*, un compendio del trabajo de toda su vida.

Al año siguiente, en 2002, Pedro Aznar se acerca todavía más al folclore al producir los discos *Eva* de la cantante peruana Eva Ayllón; *Brasil Amado* de la cantante chilena Cecilia Echenique y *Para mi sombra*, del guitarrista, compositor y cantante argentino, Alberto Rojo. Además, graba a dúo con el cantautor mexicano Alejandro Filio una canción homenaje al poeta Jaime Sabines, "En la sombra del agua". Asimismo, participa en un homenaje internacional a Chabuca Granda realizado en Lima, Perú y trabaja junto a Víctor Heredia, Juan Carlos Baglietto y Lito Vitale en una concientización de Greenpeace para alertar sobre la intención del gobierno argentino de permitir la entrada de residuos nucleares de otros países.

Cabe destacar en este punto que para Pedro Aznar fue importante dejar, en su biografía autorizada, constancia de que leyó poesía en el acto por el Día del Desaparecido, organizado por la Comisión de Derechos Humanos en el Parque de la Memoria, Buenos Aires de ese año. En este mismo ámbito de la poesía, publica en 2005 su segunda colección, *Pruebas de fuego*. Durante toda la década del 2000 y lo que va de ésta, Pedro Aznar ha seguido grabando álbumes en donde mezcla la canción latinoamericana, el rock y el jazz; y ha continuado su lucha por cantar con dignidad la música de los pueblos latinoamericanos.

Después de esta —quizá un tanto dilatada, pero indispensable— recapitulación de los momentos importantes de la trayectoria de Pedro Aznar, puede afirmarse que Pedro Aznar se inscribe en una tradición de compositores y cantantes latinoamericanos que va desde lo puramente folklórico: Atahualpa Yupanqui, Leda Valladares, Mercedes Sosa; pasa por los sonidos del canto nuevo

de Víctor Jara y Daniel Viglietti; la música brasileña de Chico Cesar; hasta el rock nacional argentino de Charly García, Luis Alberto Spinetta y Fito Páez.

Dentro del aspecto cronológico y de estilo, la trayectoria de Pedro Aznar podría dividirse, entonces, en cuatro etapas. A saber, la primera comprendería su etapa de formación hasta la conformación de los grupos Madre Atómica y Alas (1973-1977). La segunda, sería su etapa de “estrellato” como parte del histórico grupo Serú Girán (1978-1982). Se inscribe esta segunda etapa, en el estilo conocido como “Rock nacional”, el nombre popular del rock argentino.⁶ La tercera, sería una profundización en el jazz a través de su incorporación al galardonado Pat Metheny Group (1983-1985, 1989-1993). Y la última, su madurez como compositor y cantante de folklore contemporáneo (1993 a la fecha). En esta última etapa, Aznar recupera mucha música de cantantes latinoamericanos insignes ya mencionados como: Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Violeta Parra y Víctor Jara, pero también se interesa por los representantes de la música popular de Brasil (MPB): Antonio Carlos Jobim, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Iván Lins y Chico Buarque. Éste último, además de músico es un reconocido novelista, ganador del premio literario más importante de Brasil, el Jabutí, con *Budapest* en 2004.

⁶ De acuerdo a Pablo Vila, el rock nacional argentino es el tercero en importancia como música de exportación después del rock de Estados Unidos y de Inglaterra. (Vila, 1).

1.5 Versiones de música de otros artistas

Para entender el completo significado de la obra de Pedro Aznar considero prudente advertir que por las 55 canciones originales compuestas por Aznar hasta 2008 y analizadas en esta investigación, existen grabadas 117 versiones o *covers* de canciones ajenas. Esto implica que de alguna manera se reflejan en estas canciones ajenas, sus preferencias, influencias y lazos comunicantes con otros autores.

Entre estos *covers* destacan por el número de canciones, dos autores. El primero, Luis Alberto Spinetta, de quien Pedro Aznar grabó un álbum de homenaje para honrar su memoria en el cual se incluyen veintiséis canciones del músico. Y el segundo evidencia el peso de Pedro Aznar en la cultura de Argentina, pues fue encomendado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires para componer música a once poemas de Jorge Luis Borges con motivo de su centenario en 1999, dichas canciones/poemas están registradas en el álbum *Caja de música*.

La música de los Beatles también forma una parte importante de las versiones de Aznar sobre otros compositores, pues el argentino ha grabado a lo largo de su trayectoria más de trece canciones, ya sea de la dupla Lennon-McCartney, o de uno de ellos como solistas, además de “While my guitar gently weeps”, compuesta por George Harrison.

Dentro de la ingente cantidad de versiones de otros artistas destacan, además de las ya mencionadas, composiciones de músicos brasileños —ya sea

de Bossa Nova o de MPB—: Antonio Carlos Jobim, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Caetano Veloso; folklore latinoamericano: Cuchi Leguizamón, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, María Elena Walsh, Chabuca Granda, entre otros. Rock clásico anglosajón: Mick Jagger, Brian Wilson, Sting, Elton John, Stevie Wonder; así como del mundo del jazz: Carl Fisher, Wayne Shorter.

Este abanico de autores y estilos reflejan —como lo hará el análisis pormenorizado del *corpus* del autor, así como la indagación de sus influencias cultas y populares— el universo del horizonte musical de Pedro Aznar, que abreva del rock, el jazz, la música popular de Brasil, pero muy en especial (y cada vez con mayor fuerza y presencia) del folklore latinoamericano, que en palabras de Leda Valladares, a quien cita Aznar en entrevista con Felipe Pigna, es nuestro *blues*, porque es el canto del dolor de nuestros pueblos, un canto que nace de la entraña y que interpreta lo esencial del hombre. La música latinoamericana expresa esa emoción y viene del mismo lugar (Pigna, min. 40:30).

2. Recursos poéticos principales en la obra de Pedro Aznar

Con el objetivo de poder relacionar la obra de Pedro Aznar con la tradición culta y la popular, se realizó un análisis exhaustivo de 55 canciones que conforman el *corpus* de composiciones propias del autor desde 1979 hasta el año 2008. La fecha de cierre del período a analizar puede parecer ya distante, pero desde ese año (2008), en el cual inicié la presente investigación, Aznar sólo ha grabado un disco de canciones originales: *Ahora* (2012). De este universo de canciones, se analizaron las figuras literarias, los temas, motivos y símbolos más importantes así como la estructura —tipos de versos, estrofas y rimas— (Carreter, 57) de las canciones del *corpus*. El número podría parecer corto comparado con la cantidad de años y álbumes, pero como ya se destacó, Aznar ha grabado un número mayor de versiones de otros artistas que de canciones propias, además de que en sus primeros dos discos: *Pedro Aznar* (1982) y *Contemplación* (1985), prácticamente todas las canciones son instrumentales.

2.1 Temas y elementos recurrentes

En las 55 canciones del *corpus*, se pueden identificar una variedad de temas que se han clasificado en cuatro grandes tipos: amor, preocupaciones existenciales, compromiso social y temas literarios.

Dentro de la primera clasificación, se tomaron en cuenta, para efectos de los temas amorosos, las canciones que hablan acerca de dolor de perder al ser amado, la dicha de querer a alguien, el rencor por la traición amorosa, la descripción de un beso amoroso, la satisfacción por estar con el ser amado. Es

decir, dentro de estos temas están los de amor y desamor tanto directamente como cuando se abstraen en conceptos de traición, dolor, dicha, nostalgia, deseo e infidelidad.

En los temas de preocupación existencial se hallan los que versan con la cercanía de la muerte, la desesperanza, el agobio de la vida, el pesimismo, el ensimismamiento, la autocrítica, el desarraigo, la pertenencia, la fugacidad del tiempo, el relativismo de la moral, la libertad, entre otros. Es decir, esta categoría engloba la esencia del ser humano en sus diferentes manifestaciones dentro de este mundo.

La tercera clasificación, compromiso social, tiene que ver con la relación que tiene el autor con la sociedad, su ideología frente a la pobreza, la globalización, el gobierno de los países latinoamericanos y la corrupción de éstos.

En la última, se englobaron canciones cuyo tema tiene que ver con la cualidad “narrativa” de éstas o con la relación guardada por transtextualidad con otras obras literarias: convergencia de distintos tiempos, omnisciencia del invierno, el viaje de un poema, la condena por un asesinato perpetrado en un pasado lejano.

El resultado del análisis temático del *corpus* muestra que predominan los temas relacionados con el amor, ya que se encuentran en 24 canciones; aunque los temas de preocupaciones existenciales casi igualan a los de amor, con 22 canciones del *corpus* dentro de dicha clasificación. Por otra parte, los temas de compromiso social se ven en ocho canciones del *corpus* y los temas literarios, en

siete. La suma de estos eventos no da 55, que son las canciones analizadas para este estudio. La razón de ello es que en seis de ellas, no se pudo establecer una clasificación única, puesto que la canción estribaba en dos clasificaciones sin poder decantarse en una sola.

Dentro de las canciones, se realizó un análisis exhaustivo de los motivos recurrentes (*leitmotiv*), es decir, una determinada palabra, expresión, verso o figura literaria (imagen, metáfora, símbolo) que aparece a intervalos a través de una obra (Estébanez, 604) que a veces contribuyen a configurar temas y nos remiten a otras obras. Dentro de estos elementos, podemos encontrar que el del agua, en sus distintas manifestaciones (mar, lluvia, ríos, playa, lágrimas, charcos, ahogarse, oleaje y, por supuesto, textualmente, la misma agua) es muy importante. Este elemento es nombrado en 39 canciones de las 55 del acervo. Lo que lo convierte en el más importante de toda la poética de Pedro Aznar en una condición casi universal dentro de ésta.

Otro elemento, que en ocasiones se transforma en tema, de suma importancia es el tiempo. Aznar alude al tiempo en 20 canciones del *corpus* y lo hace no sólo a través de la mención explícita de éste, sino también por medio del canto acerca de los siglos pasados, del ayer, del hoy, del futuro, de los relojes, del principio y del fin, de las ataduras al pasado, de la eternidad, del momento.

Con el mismo número de apariciones, 20, encontramos también la voz humana, el decir, el habla. Ésta se manifiesta a través de la mención explícita de

la emisión de la “voz” o las “voces”, también del verbo cantar, gritar, repetir palabras, de cosas dichas.

También son constantes y prominentes en la obra de Pedro Aznar las menciones de la luz y la oscuridad, encarnadas también dentro de la noche y el día. En total, hay 16 canciones en las que se hallan estos elementos. Si unimos estos elementos al del sol y la luna, tenemos entonces un punto crucial de símbolos alrededor de la díada luz-oscuridad. El sol en sus distintas manifestaciones es mencionado en 15 piezas, en tanto que la luna es aludida en cinco ocasiones. Por tanto, la oposición luz-oscuridad está presente en 36 ocasiones. A lo largo del análisis se podrá observar cómo la combinación de estos elementos, así como el uso de las figuras literarias, ayuda a desarrollar los temas de las canciones.

2.2 Estructura

A pesar de que entre los objetivos de esta tesis no se encuentra la realización de un análisis pormenorizado de la estructura: métrica, configuración de la rima, uso de las licencias poéticas (sinalefa, hiato, diéresis, sinéresis), sí es pertinente tratar, de forma breve, los aspectos principales de ésta.

Cabe destacar que a partir de este momento, cada vez que se mencione una canción de Pedro Aznar dentro de toda esta investigación, ésta llevará el siguiente formato: número de canción en el apéndice, seguido del nombre de la canción, ambos en cursivas. Verbigracia: *1. Quebrado*. Lo anterior tiene la

intención de que el lector pueda consultar fácilmente la totalidad del texto de la canción en cualquier momento al remitirse al apéndice.

2.2.1 Rima

En lo referente al tipo de rima por su identidad acústica, predomina la rima asonante en la mayoría de las canciones del *corpus* (32 casos, 58%). En otras catorce, hay un predominio o exclusividad de la rima consonante y, en unas pocas restantes, coexisten balanceadamente ambos tipos de rima. Cabe señalar que también existen dos casos en los que no hay rima en absoluto.

Si hablamos de la clasificación de la rima por su distribución, encontramos que hay una preeminencia de la rima cruzada o alternada. Ésta se da tanto en exclusividad como en combinación con la rima gemela en 19 canciones del acervo. Se llama rima cruzada cuando dos rimas se alternan en una estrofa:

Dos más dos no es cuatro, ¡aún hay esperanza!	A
Todo es pura probabilidad	B
Ya no hay ciencia que pueda llamarse exacta	A
Ni ley ni dogma que pueda encajar	B

37. *Quantum*. Vv. 1-4.

La rima gemela se da cuando los versos se agrupan de dos en dos con la misma rima en pares:

Después de todo el tiempo que pasó	A
la herida va por dentro y no cerró	A
Qué locas son las cosas	b

que al alma se le antoja b

conservar x

24. *Después de todo el tiempo.* (Vv. 1-5).

Hay también un importante número de canciones en donde predomina la rima continua, con siete casos. Este tipo de rima, se da cuando varios versos seguidos mantienen la misma rima:

Lina entre los toros que ella misma se soltó A

Vive convencida que la vida la engañó A

Mira, mi amor. Mira, mi amor. Mira, mi amor A

Vira, mi amor. Vira, mi amor. Vira, mi amor A

5. *Lina de luto.* (Vv. 5-8).

Asimismo, se puede observar una ausencia casi total de rima abrazada. También es notable el alto número de canciones que no tienen una distribución de rima clara, sino que se hallan combinaciones de rimas y ausencia de éstas. Esto ocurre en doce canciones del *corpus*. A pesar de ello, hay que destacar que también se encuentran configuraciones de la rima como se da en la canción 6. *Décimas* con la estructura abbaaccddc, y la presencia del romance, con la estructura de rima asonante en los versos pares, lo cual es común en la lírica tradicional.

Por último, también existen casos donde, a pesar de no existir rima de verso clásico reconocible, la estructura en apariencia caprichosa de ésta puede formar un patrón que se repite en la canción entera, con lo cual se asemejan a la

estancia (*stanza*) renacentista, aunque no se limite a versos heptasílabos y endecasílabos.

Se puede ver, entonces, que en todo el cuerpo de canciones aparece casi siempre algún tipo de rima. Esto acerca a Aznar a la lírica tradicional por el uso del verso clásico. En contraste, el verso libre sólo se aprecia en un par de canciones, con lo cual el autor se aleja de la poesía culta contemporánea.

2.2.2 Verso

La clasificación de los versos en agudos, graves y esdrújulos es bastante peculiar en el conjunto de canciones de Pedro Aznar. Esto se puede afirmar ya que, a pesar de que el verso paroxítono es el más común en la lengua castellana “por ser paroxítona [llana] la estructura acentual del español” (Quilis, 24), en las canciones de Pedro Aznar hay una preferencia por la combinación balanceada entre el verso agudo y el grave.

En 30 canciones del bloque analizado se da este fenómeno, cuya característica es la alternancia oxítono-paroxítono (agudo-llano) en versos pares e impares. Es decir, las más de las veces hay una uniformidad que estriba en que los versos agudos serán los pares y los graves serán los impares o el caso opuesto (agudos impares y graves los pares). Por ejemplo, en *17. Parte de volar*:

Pintó escaleras en el cielo,
montó en el aire a ser feliz.
Pasando tan lejos del suelo
¿cómo sabrá lo que hay aquí?

Abarca el mundo entre los dedos
y su horizonte es un piolín.
Juega a ir más rápido que el trueno
que va dejando tras de sí.

(Vv. 1-8).

Además de este fenómeno, también es de llamar la atención que después de esta combinación, los versos más frecuentes no son los paroxítonos sino los oxítonos (o las canciones en donde predomina el verso oxítono aunque éste no se halle en exclusividad); esto se da en 18 canciones del *corpus*. En contraste, sólo en cinco canciones de éste predomina el verso paroxítono, y solamente en una de ellas hay una exclusividad de este tipo de verso. Atribuyo este patrón más a una razón musical que a una textual, pues este tipo de verso que termina con la sílaba tónica combina con una característica del rock, que prefiere la fuerza y el dinamismo antes que la calma que da el verso llano.

Ahora, en la clasificación de versos por su número de sílabas en versos de arte menor o mayor, encontramos que en 19 canciones del *corpus* hay una mezcla balanceada de dichos tipos de versos. Un rasgo importante de este patrón combinatorio es que muchas veces sucede que el autor utiliza el verso de arte mayor en las estrofas y el de arte menor en los estribillos.

Además de esta tendencia combinatoria, se sigue observando un balance total en el *corpus*, pues en el resto de las canciones: 18 se componen de versos de arte mayor, o con tendencia a este metro mayor de ocho sílabas; y otras 18 se

constituyen de versos de arte menor, ya sea en exclusividad o con predominio de los versos breves.

En lo referente a la clasificación del verso debido al número de sílabas, el caso más frecuente es una métrica irregular que logra patrones basada no en una simetría versal sino en la repetición de combinaciones rítmicas a través de las estrofas.⁷ Esto se observa en casi la totalidad del *corpus* con pocas excepciones, sin embargo, esta aparente falta de simetría no rompe la eufonía, ya que hay cadencia y logran que el ritmo sea dinámico y sorpresivo. Por ejemplo, existe una alternación de versos hexasílabos con decasílabos, estrofas de tres octosílabos con el último endecasílabo o de tres decasílabos con el cuarto verso tetrasílabo; o la combinación de tercetos compuestos por versos de 10, 8 y 11 sílabas cuya estructura se repite a lo largo de toda la canción:

Estás sentado en un escalón	10
lejos de la habitación	8
donde hace un siglo se escuchaban voces	11
La mesa, el piano, está todo igual	10
y las telas sin pintar	8
como una foto de aquel aire denso	11

48. *Culpable eternamente*. (Vv. 1-6).

⁷ Cabe destacar que la ordenación en versos y estrofas se tomó de la transcripción oficial de Pedro Aznar contenida en su página de internet, aunque esta estructura se modificó cuando por cuestiones fónicas no correspondían los versos o las estrofas a como estaban marcadas en dicha fuente.

Aun así, también se puede observar canciones en donde predomina el verso octosílabo, “el más importante de los versos de arte menor y el más antiguo de la métrica española” (Quilis, 54); así como el heptasílabo, cuyo “nuevo florecimiento se produce en la generación del 27” (Quilis, 54).

Aunque sea el fin del amor	8
Yo he visto el fin del disfraz	8
Yo quiero el fin del dolor	8
pero no hay fin, siempre hay más	8
No existe sombra, no existe	8
culpa, no existe cruz.	7

50. *Tu amor.* (Vv. 9-14).

2.2.3 Estrofa

En cuanto a la estructura estrófica, se puede observar también una gran cantidad de canciones que poseen una estructura completamente irregular en donde hay una combinación libre de tercetos o tercerillas, cuartetos, cuartetos, versos pareados, quintetos, serventesios, sextetos, octavillas y una décima. Los versos pareados generalmente son una reduplicación; aunque estos no se dan en exclusividad sino que, en su mayoría, están ordenados en combinaciones que muchas veces también varían dependiendo si forman parte de las estrofas, puentes o estribillos. Esto quiere decir que la estructura estrófica está influida por la estructura de la canción en cuanto a sus partes musicales.

En conclusión, puede decirse que en la obra de Pedro Aznar la rima y el metro tienen una tendencia a la combinación, lo cual hace que exista un

dinamismo que al mismo tiempo destaca el ritmo, pero éste no es un ritmo estático y repetitivo, sino que se logra una sonoridad eufónica a través de la repetición de este aparente abanico de metros y rimas. Asimismo, se puede relacionar el uso de metros con las partes de la canción, generalmente versos de mayor longitud en las estrofas y menor en los estribillos. De forma análoga, también la rima se ve de manera más continua o monorrima en los estribillos y pareada y cruzada en las estrofas, lo cual le da a las canciones contrastes que también otorgan dinamismo. Además se puede ver la influencia culta y popular en esta variedad.

2.3 Figuras literarias en la obra de Pedro Aznar: análisis e interpretación

Para la identificación, clasificación y análisis de las figuras literarias, se utilizó como base la clasificación que realiza María Andueza en su libro *Figuras y tropos* editado en 2008 por la Universidad Nacional Autónoma de México. Esta decisión se tomó por la clara clasificación de las figuras que realiza la autora: figuras de nivel fónico, léxico-semántico, morfosintáctico y tropos; así como por la concisión de sus definiciones. Esta división permite enmarcar de forma precisa y sencilla los grupos de figuras para mostrar los recursos que Pedro Aznar utiliza a lo largo del *corpus*. En algunos casos en los que, en mi opinión, la definición de alguna figura no quedaba tan clara, se utilizaron como auxilio algunas definiciones del *Diccionario de retórica y poética* (2004) de Helena Beristáin, así como del *Diccionario de términos literarios* (2008) de Estébanez Calderón.

Para realizar un análisis pormenorizado de las figuras literarias en las canciones de Pedro Aznar, es necesario definir primero el concepto de figura literaria:

Expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común [...] cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases (Beristáin, 211).

2.3.1 Análisis de figuras literarias de nivel fónico

Acerca de las figuras de nivel fónico, María Andueza comenta que “el sonido trata de reflejar en cierta manera el significado”, así que “si los elementos fónicos del lenguaje son empleados para poner en relieve determinados contenidos se transforman en recursos estilísticos” (Andueza, 17).

Se puede observar en el análisis del *corpus* de Pedro Aznar, que en 38 canciones están presentes las siguientes figuras de nivel fónico: aliteración, paronomasia, similitud. Dentro de estas 38, es notable la ausencia total de la onomatopeya, figura que completa dicha clasificación de nivel fónico. Para efectos de este estudio tampoco se ha considerado relevante el uso de la similitud —es decir, la semejanza de sonidos que se produce entre palabras cercanas y que en el poema produce una sola rima— (Andueza, 20), pues se manifiesta en cuatro ejemplos solamente. Lo anterior no obsta para destacar la eufonía que tienen los versos de Aznar puesto que, si bien no abundan los recursos fónicos, la

elección del vocabulario, la estructura de las rimas y la perfección que guarda la relación entre la métrica y la música otorgan al *corpus* en general una sensación de armonía que se percibe al leer y escuchar las canciones. Esto se ejemplificará en los siguientes apartados específicos de cada figura.

2.3.1.1 Aliteración

La figura de nivel fónico que se manifiesta con mayor frecuencia en el *corpus* es la aliteración. Esta figura, que según Andueza consiste en: “repetir una o varias veces el mismo fonema” (19), es la más socorrida para Pedro Aznar, tanto en su forma vocálica como en la consonántica.

Este recurso se hace patente, como es lógico, al escuchar las grabaciones, más que al leerlas. El énfasis en la repetición de sonidos en dichas canciones tiene claramente una intención estética. Existen ejemplos muy gráficos del uso de la aliteración, que está presente en 32 de las 55 canciones.

Por ejemplo, en la pieza 55. *Diana*:

Diana de nada
nunca tendrás
nada de Diana
por buscar
nada de más.

[...]

Diana nació como escondida en ningún lugar.

(Vv. 12-16, 26).

Se puede observar cómo la aliteración del fonema /n/ ayuda a enfatizar los conceptos de “nada” y “nunca” que son clave para el tema de la pieza: la insignificancia de Diana.

También podemos observar el ejemplo notable de 43. *A cada hombre a cada mujer*, porque la aliteración de la /u/ se puede interpretar como un aullido, un llanto, esto se observa con mayor claridad en la grabación:

Uno y uno y
uno en uno y
uno a uno y
todo en uno en mí...

Uno y uno y
uno en uno
uno a uno y
todo en uno en ti.

(Vv. 16-23).

Un ejemplo de una intención diferente de la aliteración es lo que ocurre en 19. *Muñequitos de papel*, en donde se enfatiza el uso de la /e/ y es tan acusado que en conjunto con una melodía en la que se repite varias veces seguidas la misma nota, hacen parecer la canción una especie de rezo. La canción es un reclamo frente a la sociedad desigual de Latinoamérica:

¿Quién se lleva este pastel y el mantel, y el mantel?

[...]

Cancerberos del querer sin poder,

muñequitos de papel sin laurel, sin laurel.

(Vv. 7, 19-20).

Así pues, se observa un uso de la aliteración que contribuye a la configuración del tema o al tono de la canción.

2.3.1.2 Paronomasia

La otra figura de nivel fónico usada es la paronomasia, la cual consiste en “aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos, ya sea por parentesco etimológico, en cuyo caso se llama paraquesis, ya sea casualmente.” (Beristáin, 392). Se puede observar que esta figura no es realmente abundante pues sólo se da en diez ocasiones. Sin embargo, creo que es pertinente remitir un par de ejemplos que muestran la viveza de su uso.

En 5. *Lina de luto*, una canción que habla acerca de una viuda que se aleja de la realidad por su soledad, hay una interpelación al personaje:

Mira, mi amor. Mira, mi amor. Mira, mi amor
Vira, mi amor. Vira, mi amor. Vira, mi amor

(Vv. 7-8).

En el fragmento, hay un juego de palabras, elemento popular, que utiliza el contraste de mirar (darse cuenta) y virar (cambiar su situación). Otro ejemplo valioso se da en la canción 33. *Otra vez más (Se desangra)*, ya que el poeta hace un juego fónico entre “almas” y “armas” que, al mismo tiempo de ser

paronomástico, enfatiza el contraste entre la razón de la paz y la absurdidad de la guerra:

Cuando las armas se levantan
las almas pierden pie.

(Vv. 29-30).

Una vez observado el análisis del nivel fónico de las composiciones de Pedro Aznar, es claro que la riqueza de sus recursos no se concentra en este nivel, aunque sí haya un uso más o menos constante de la aliteración para enfatizar ciertos conceptos o un esporádico uso de la paronomasia para jugar con conceptos de pronunciación similar y significado distinto.

2.3.2 Análisis de figuras literarias del nivel morfosintáctico

Según María Andueza en *Figuras y tropos*, se puede hacer “creación poética” al añadir vocablos, silenciar otros, repetir términos, alterar el orden normal de los elementos de la oración (23). Eso es lo que se pretende con las figuras de nivel morfosintáctico, compuesto principalmente por la sinonimia, el epíteto, la elipsis, el asíndeton, el zeugma, la anáfora, el polisíndeton, la reduplicación, la concatenación, el pleonasma, el quiasmo, la políptoton, el paralelismo, el hipérbaton y la silepsis.

El uso de figuras de nivel morfosintáctico en las canciones de Pedro Aznar es más acusado que el de nivel fónico, ya que hay al menos una figura de este tipo en 52 de las 55 canciones del *corpus*.

2.3.2.1 La anáfora

La figura más utilizada en el ámbito morfosintáctico es, sin duda, la anáfora. Ésta es definida como la repetición de “una misma palabra al principio de dos o más frases o de los diversos miembros de un poema” (Andueza, 28). Pedro Aznar utiliza dicha figura de repetición para diferentes funciones que podemos dividir entre las que se utilizan para enfatizar el tema y otros usos, dentro de los cuales se utiliza la figura a veces para dar pie a otras figuras literarias.

Anáfora para apoyar el tema

En la canción 3. *Nocturno suburbano* la anáfora de “nunca” a modo de prohibición hacia un interpelado está directamente relacionada con el rechazo hacia la vida cotidiana del suburbio:

Nunca guardes flores en un libro de memorias
nunca des la espalda a un mandarín
nunca escuches misa en una iglesia sin historia
nunca andes descalza en un jardín.

(Vv. 7-10).

También está relacionada con el tema la anáfora de “piden paz” en la canción 9. *Los perros del amanecer*, cuyo tema es el fárrago de la vida actual. En ésta, podemos ver cómo a través de la anáfora se introducen elementos que reflejan la realidad agitada que sufre el yo lírico: huesos a quebrar, tubos de respirador, caras muertas en el tren”:

Piden paz las filas de lo siempre igual
Piden paz las horas secas de esperar
Piden paz los huesos listos a quebrar
Piden paz las ropas que no se usan más

[...]

Piden paz los sábados de mal de amor
Piden paz los platos y el televisor
Piden paz las letras chuecas del doctor
Piden paz los tubos del respirador.
Piden paz los muros de Jerusalén
Piden paz los robos en el almacén
Piden paz las luces huecas del andén
Piden paz las caras muertas en el tren.

(Vv. 1-4, 33-40).

Por su parte, en la canción 15. *Déjame entrar*, la anáfora también apoya el tema, que es la desesperación por regresar al seno de la amada para escapar de la realidad posmoderna. Las palabras que se repiten al inicio de varios versos son “Ya déjame” y “nadie” y se repiten después de hablar acerca de guerras, desechos radiactivos y campos de concentración:

¡Nadie me muestre! ¡Ya déjame entrar!
¡Nadie me explique! ¡Ya déjame entrar!

(Vv. 28-29).

Estas formas imperativas reflejan la desesperación del yo lírico y la impaciencia por escapar del mundo que lo rodea.

Otra anáfora que tiene una relación muy directa con el tema de la canción es en la pieza 24. *Después de todo el tiempo*, cuyo tema es la imposibilidad de olvidar un amor verdadero. La anáfora, en este caso que repite la palabra después, nos recuerda que, justamente, después de todo el tiempo que ya ha pasado, el recuerdo sigue allí en la mente del yo lírico:

Después que el pensamiento te negó,
después que hizo silencio el corazón
las brasas siguen rojas,
qué inútil esta cosa
de olvidar.

(Vv. 6-10).

Otra anáfora relacionada muy de cerca al tema se da en la canción 36. *No me cuentes tu historia*:

No quiero que me escuches
ni te quiero entender
no me cuentes tu historia
no la quiero saber.

(Vv. 9-12).

La repetición del adverbio “no” se refiere al tema, el cual es la negación a perder el misterio en la pareja sentimental. El yo lírico reprocha a su pareja que el exceso de comunicación hace perder el misterio, lo cual lo puede llegar a aburrir o fastidiar.

Del mismo modo, en la canción 37. *Quantum*, existe la anáfora relacionada al tema, el relativismo de todo en el mundo:

Nada es falso ni cierto.
Nada es blanco ni negro.
No es exacto, es incierto...
Nada es real.

(Vv. 9-12).

Asimismo, en la canción 38. *No hay tiempo (hoy es hoy)*, otra vez la anáfora se refiere directamente al tema: “Hoy no es ayer / hoy es hoy”. Claramente se relaciona con el tema: la fugacidad del tiempo, de la vida en sí. Por otro lado, en la canción 48. *Culpable eternamente*. La anáfora de la conjunción condicional “si” hace énfasis en el lamento del yo poético/narrador al pensar qué hubiese ocurrido en otras circunstancias:

Si nunca hubieras entrado allí
Si no hubieses visto el fin
Si vos no hubieras sido el asesino.

(Vv. 7-9).

El tema de la canción es la posibilidad de una condena infinita por un crimen cometido en otra vida. En este caso, el “si” tiene un carácter desiderativo.

Para cerrar, podemos citar dos últimos ejemplos: 50. *Tu amor*, en donde la anáfora se relaciona con el tema: la nostalgia del “yo” por el amor perdido:

Yo tuve el fin y era más

yo tuve más y era el fin
yo tuve el mundo a mis pies
y no era nada sin ti.

(Vv. 21-24).

Y por último, podemos mencionar el ejemplo de la canción 51. *Mientes*. En ella, hay una muy obvia relación con el tema, que es el reproche por las mentiras del ser amado:

Mientes y yo puedo atestiguar,
mientes y ni te hace falta hablar.
Mientes y adoras verme llorar

(Vv. 1-3).

Se puede ver que esta anáfora recalca el uso de la segunda persona en la que el yo lírico reprocha al interpelado su condición de falsedad.

Anáfora para apoyar otra figura literaria

La otra función de la anáfora en el *corpus* tiene que ver con el uso de ésta para dar paso a otras figuras. Esto lo podemos observar primero en la canción 13. *El beso* en donde la anáfora funciona como una herramienta para configurar un símil:

Como una estela del mar lame al navío
como el madero al compás muerde la sal
así las bocas se estremecen de silencio
así sus versos al fundirse dicen más.

(Vv. 10-13).

El uso anafórico de los adverbios de modo “como” y “así” es lo que marca la pauta de la comparación para describir el beso que se dan los amantes.

Algo similar ocurre en la canción *17. Parte de volar*, en la cual se utiliza también la anáfora para hilvanar símiles:

como el día
tras de sí,
como su vida.

(Vv. 9-11).

En el caso de la canción *26. Si no oigo a mi corazón*, el uso de la anáfora apoya otra figura literaria, en este caso, un zeugma:

Vos ya sabías que todo es parcial
que no hay mapa que enseñe a viajar,
que es el alma quien debe cantar,
que sólo un tonto se pone a correr
cuando la lluvia le besa los pies.

(Vv. 9-13).

Todo lo que sigue presentado por la anáfora del pronombre relativo “que” se refiere a lo que ya sabía el interpelado. Otra figura apoyada por la anáfora es la interrogación retórica en *47. Más allá*. En ella, la anáfora del adverbio de modo interrogativo “cómo” construye la pregunta retórica:

¿Cómo hablarte sin hablar?
¿Cómo hacer que el mar entero quede en calma

desde el mar?

(Vv. 21-23).

Como se pudo observar, la anáfora cumple dos funciones esenciales: la de apoyar la configuración del tema y la de servir como forma de construcción de otras figuras literarias.

2.3.2.2 Reduplicación

En el caso de la reduplicación, la cual “consiste en repetir una o varias veces la misma palabra con lo que se aumenta la fuerza intensiva y afectiva” (Andueza, 30), tenemos, por ejemplo la canción *1. Quebrado*, en la cual el título de ésta se repite para justamente enfatizar el estado del yo lírico, que se encuentra metafóricamente “quebrado” por dentro.

De la misma forma que la anáfora, la reduplicación es utilizada por el autor para remitirnos al tema de la pieza. Tal es el caso de la canción *2. Fugu*, en donde la repetición de “cortar” afirma la posibilidad de escapar del peligro a pesar de estar muy cerca de la muerte:

Cortar, cortar, cortar lo que no da,
soltar tu globo de felicidad.

(Vv. 7-8).

También en la canción *13. El beso*, la reduplicación se utiliza para apoyar el tema: la exaltación del beso del ser amado:

sabor a tu presencia desde adentro
que se confunde entre mis labios más y más.

(Vv. 3-4).

En la pieza 19. *Muñequitos de papel* la reduplicación se encuentra siempre al término de las estrofas y estas palabras finales están acompañadas del título de la canción, el cual funciona como un estribillo:

Muñequitos de papel sin laurel, sin laurel [...]
Muñequitos de papel y oropel, y oropel [...]
Muñequitos de papel sorda piel, sorda piel

(Vv. 5, 10, 15).

Las palabras de la reduplicación hacen referencia tanto a la intrascendencia de los muñequitos: “sin laurel, sin laurel [...] y oropel, y oropel” así como a la insensibilidad de éstos: “sorda piel, sorda piel”. Es decir, la reduplicación funciona para apoyar el tema, que es la representación de los políticos latinoamericanos como muñequitos.

Otro buen ejemplo en donde se observa el uso de la reduplicación para apoyar el tema es en 21. *Traición*:

Sí, sí, cuando es puede ser
cuando es no, no, todo lo que fue.
Mío, mío, que no es tuyo, nuestro
cuando es yo, yo, todo lo que ves.

(Vv. 1-4).

Se observa que el pronombre posesivo “mío” y el pronombre personal “yo” están apoyando el egoísmo, que es uno de los temas presentes en la canción.

En la canción 32. *Llueve*, la reduplicación se lleva a un extremo para dar precisamente mayor énfasis al tema, que es el deseo por el cambio. Dicho cambio y la felicidad que conlleva están representados en la canción por la lluvia:

Llueva, que llueva hasta mañana,
llueva, que llueva sobre el mar,
llueva, que llueva en mi ventana,
llueva, que llueva sin parar.

(Vv. 7-10).

Otra canción en la que es muy claro el uso de la reduplicación es 38. *No hay tiempo (hoy es hoy)*. En ella, el tema es el cambio de opinión acerca del tiempo. La reduplicación del subtítulo, “hoy es hoy”, que se rescata posteriormente en los dos últimos versos del texto apoya este cambio:

Hoy no es ayer
hoy es hoy.

(Vv. 17-18).

Este último verso se repite cinco veces de forma completa y después en un *loop* de la frase “hoy es hoy” se repite otras tantas. Se puede ver al yo lírico, quien antes no se había preocupado por el tiempo, ahora casi obsesionado por vivir en el presente, por vivir el día de hoy. Existe pues una clara presencia del tópico literario *carpe diem*.

A diferencia de los ejemplos anteriores, en la canción *11. Amar y dejar partir* la reduplicación sirve para contrastar un poco al tema, que es la separación forzada del ser amado. A pesar de dicha separación, el yo lírico se autoafirma:

Cuando no esté
me harás florecer
en tu recuerdo
y seré,
seré...

(Vv. 26-30).

Es patente entonces, que el uso de la reduplicación en el *corpus* de Pedro Aznar no consiste tanto en un recurso para hacer la canción pegajosa o como estribillo, sino que ésta tiene como función, la mayor parte de las veces, la reafirmación del tema de la canción.

2.3.2.3 Elipsis

La función de la elipsis, según Andueza, es otorgar más rapidez a la narración (26). Es definida por Estébanez Calderón como “la supresión de palabras o expresiones que, desde el punto de vista gramatical y de la lógica, deberían estar presentes, pero sin las cuales se puede comprender perfectamente el sentido del enunciado o del texto” (Estébanez, 309). Dicha figura es otra del ámbito morfosintáctico con mayor presencia en el *corpus* con 21 apariciones.

Podemos observar que se utiliza para elidir verbos, tanto copulativos como no copulativos:

El hambre de vivir de amor, (es) un elixir

4. Asimetría. (V. 7).

todo (está) a algún precio y ningún valor

16. Dicen que dicen. (V. 32).

(Están) En un tren fuera de riel, (son) barco sin timonel

19. Muñequitos de papel. (V. 11).

sus ojos, (son) piedra como la ciudad

29. Los chicos de la calle. (V. 11).

En otros ejemplos no queda claro si se trata de un verbo copulativo o no:

Nada (hay o es) máspreciado que la continuidad

[...] (hay que) elegir, lo que sea, pero elegir

39. No dejes que otros lo hagan por vos. (Vv. 1, 10).

en todas partes la gente es la misma

(hay o tienen) la misma soledad, la misma decepción.

49. La gente es la misma. (Vv. 2-3).

En contraste, en otras composiciones la elisión de verbos no copulativos es clara:

ennegreció los días

(hay) ponzoña en su color

10. La abeja y la araña. (Vv. 23-24).

cada mañana (encontraba) una nueva calle, un nuevo lugar
como los gatos: (tenía) nueve vidas, ningún hogar

55. *Diana*. (Vv. 10-11).

También se eliden verbos que acompañan a gerundios:

mi oración
(está) buscándote
por un cielo sin calor

12. *Oración*. (Vv. 14-16).

En 14. *Amor de juventud*, hay un abanico grande para suponer qué verbo se elide:
tener, poseer, sentir, etc.

Amor de juventud
(¿?) sus brazos por primera vez.

(Vv. 13-14).

La única ocasión en la que en el *corpus* hay otra forma de elipsis que no sea la elisión de un verbo se da en 18. *Zapatillas y libros*, en la que se quita un sustantivo:

Él pone esperanza y gasta suelas
del único par (de zapatos) que ya achicó.

(Vv. 23-24).

Podemos observar que, mayormente, la elipsis se da entonces para elidir verbos y con ello se da muchas veces un dinamismo conversacional. Una rapidez al lenguaje de la canción propia de una confianza o lenguaje coloquial.

2.3.2.4 Hipérbaton

Según el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón, el hipérbaton es un “procedimiento expresivo que afecta al nivel sintáctico alterando el orden de las palabras” (507), y era utilizado con prolijidad en los siglos XV, XVI y XVII, primero por imitación de los modelos latinos por hipercultismo y posteriormente por motivos estéticos para tratar de potenciar la belleza o sonoridad de ciertas palabras o para buscar la posición clave de palabras con miras a la rima (507).

Es justamente este último uso el que Pedro Aznar le da al hipérbaton.

Tenemos como primer ejemplo la canción 10. *La abeja y la araña*:

Inútil es el cuento
volver a recontar
qué estúpido lamento
qué estúpido extrañar
maldigo yo hasta el viento
que te sopló hasta acá.

(Vv. 7-12).

Es presumible que la posición trocada de la palabra “inútil” le da importancia a la futilidad de volver a contar la historia y además permite que la rima se mantenga (–ento). El “yo” está hartado de la situación planteada en la canción.

Lo mismo ocurre en la canción 8. *Joya tu corazón*:

Para viajar los años
para beber el sol
le pediré al castaño
pétalos de tu voz.

(Vv. 1-4).

Aquí el hipérbaton está construido de modo que se tenga primero la finalidad —para viajar los años, para beber el sol— y después lo que hará el yo lírico para conseguirla: —le pediré al castaño pétalos de tu voz.

En cambio, sí hay casos en que el hipérbaton surge para originar la rima:

De noche muestra la luna
su rostro alumbrado y triste
el cielo al fin se desviste
la muerte mece su cuna.

(Vv. 11-14).

En esta canción, 6. *Décimas*, no podría haber “La luna muestra de noche”, ya que tres versos más abajo está el verso “la muerte mece su cuna” y la canción es una décima espinela con la rima clásica abbaaccddc.

En otras ocasiones, el hipérbaton está subordinado a otra figura, como es el caso de la canción 9. *Los perros del amanecer*.

Piden paz los ojos rojos de perder
Piden paz los perros del amanecer

Piden paz las cosas que dijiste ayer
Piden paz los ciegos que te ven volver

(Vv. 13-16).

En este caso el hipérbaton surge por el paralelismo anafórico de “piden paz”. La acción es más importante que el agente que la realiza.

Una extraña forma de hipérbaton se da en la canción 25. *Días blancos de primavera* en donde hay un aparente hipérbaton, pero al final de la frase se repite la parte inicial, lo que hace un efecto de hipérbaton a la primera escucha o vista, pero después, debido a la repetición, el enunciado se halla sin alteración del orden sintáctico:

Días sin paz, ya no habrá más días sin paz [...]
Día de sol sea este hoy día de sol.

(Vv. 7, 17).

Hay otros casos en que el hipérbaton obedece a la métrica de los versos. Este caso se ve en la canción 47. *Más allá*. El autor resuelve el problema del empate de la música y la letra mediante el recurso del hipérbaton. Por la estructura musical, queda una estructura estrófica de 8-5-3 sílabas.

Es como nubes sin cielo
remonta el vuelo
la tarde...

[...]
Es el azul más profundo
siguió mis pasos
la luna.

(Vv. 1-3, 13-15).

2.3.2.5 Políptoton

La políptoton es definida por María Andueza como “repetir una misma palabra con diversas formas y funciones diferentes, formas flexivas y modos verbales” (33). Lo anterior, lógicamente, ocurre para enfatizar determinados aspectos de la palabra que se está repitiendo en sus distintas formas. En el caso de las canciones de Pedro Aznar, podemos ver que hay funciones específicas.

La primera función hace referencia al tema. En la canción *4. Asimetría*, cuyo tema es la separación del ser amado y la asimetría que eso provoca, está la políptoton de la palabra “parte”:

Aparte de vos, aparte de mí
la parte que a los dos hoy nos toca vivir
es parte de partir, es parte de morir
partiendo un pan con sal de penas.

(Vv. 1-4).

En los versos anteriores se observa cómo la repetición de diversas formas de “partir” hacen referencia al tema de la separación: “aparte”, “parte”, “partiendo”, lo cual remite tanto a irse como a escindir alguna cosa.

En la canción *11. Amar y dejar partir* hay una políptoton relativa al término de la relación amorosa; aparecen distintas conjugaciones del verbo tener en versos contiguos para hacer el contraste entre el inicio y el fin de la relación, que aún no ocurre:

Lo que algún día
tuvo comienzo
tendrá fin

(Vv. 1-3).

Por su parte, en la canción *16. Dicen que dicen* encontramos que:

Libre es un pueblo cuando hay futuro
y hay sueños más que conformidad.
Libres no es perdidos por el mundo,
¡libertad!

(Vv. 5-8).

Las formas, “libre”, “libres” y “libertad” contribuyen a configurar el tema de la canción, que es la perversidad de la globalización, mediante la declaración de un elemento perdido: la libertad. Para el autor, la globalización quita al pueblo ese valor esencial.

Otro ejemplo muy claro para ver la relación de la políptoton con el tema es en la canción *40. Esto lo estoy tocando mañana*, un homenaje a Julio Cortázar y su cuento largo “El perseguidor”:

Esto ya pasó
está pasando
pasará
y no pasó nunca...

(Vv. 1-4).

El tema de la canción es precisamente la convergencia de distintos tiempos. Y justo para eso ayuda la políptoton (se verá el ejemplo en el apartado de la paradoja). Tenemos el verbo “pasar”, en su acepción de ocurrir, tanto en pretérito (pasó), presente (mediante la perífrasis verbal “está pasando”) como en futuro (pasará), a la vez que se niega su acción también en pretérito: “no pasó nunca”, paradoja fundamental de la canción y de los tiempos de los que habla Cortázar en las citas que ocurren durante la canción:

Todo se da simultáneamente en este momento que todavía no existe para mí y que, sin embargo, es el momento en que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado. Es decir, en un tiempo que, para mí, ahora es el futuro. —Juegos de la imaginación— dirá el señor sensato que nunca falta entre los locos. ¡Como si eso fuera a decir algo!⁸

Una función diferente de la figura se da en la pieza 45. *Paranoia y soledad*. La políptoton del verbo “ser” sirve para reflejar un rechazo al tópico literario de *Ubi sunt*: “no pensar qué se es o qué se ha sido”. Asimismo, en 35. *Fotos de Tokyo*,

⁸ El fragmento de voz de Cortázar que se halla en la canción fue tomado por Pedro Aznar del álbum *Cortázar lee a Cortázar*. Uruguay: Ed. Laberinto, 1967.

hay una políptoton referida a lo grande de la incertidumbre del porvenir: “Con tantas dudas y con tanto horizonte / tan de golpe”. Se enfatiza aquí con el adverbio de cantidad “tanto” lo enorme de la incertidumbre y del destino que también ha llegado con mucha rapidez.

En la canción 27. *Ella se perdió* existe políptoton en tres palabras: oyó/oía; vio/veía; dijo/decía. En estos pares se contrasta lo que la protagonista, “ella”, realizaba y lo que el yo lírico juzga:

Y siempre oyó lo que él no le decía
oía muy mal [...]
Y siempre vio fantasmas que no había
veía muy mal [...]
Y siempre dijo lo que ella creía
decía muy mal.

(Vv. 5-6, 11-12, 25-26).

Hay, aparte del uso de la figura para respaldar el tema, un uso que apoya el uso de otras figuras literarias. En 43. *A cada hombre a cada mujer*, por ejemplo, se utiliza la políptoton para enfatizar otra figura literaria: la paradoja:

Dividiendo lo indivisible,
vos y yo.

(Vv. 14-15).

Asimismo, en la canción 18. *Zapatillas y libros* se utiliza la políptoton con una intención metafórica:

Se silba bajito y se consuela
con su canción, con su canción,
una que escuchó a las lavanderas
lavar al son.

(Vv. 9-12)

Las canciones se “lavan” en vez de ser cantadas por las lavanderas. Después de estos ejemplos se puede advertir que, principalmente, la políptoton se utiliza para dos funciones: apoyar el tema y como auxiliar para otras figuras literarias, pero sin duda, la primera predomina sobre la segunda al igual que en la anáfora.

2.3.2.6 Pleonasma

El pleonasma, en su acepción literaria, es una “figura retórica que consiste en la utilización (o repetición) de palabras innecesarias para la comprensión del mensaje, pero que en un determinado contexto pueden aportar un valor expresivo y estético [...] es utilizado para dar más fuerza y emotividad a la comunicación” (Estébanez, 847). Su uso no es tan acusado como las figuras anteriores, pero hay también un apoyo en éste para referirse al tema. Verbigracia, en *20. El mundo contra mí*:

Tengo sangre en las venas
que arde más que esta pena de amor.

(Vv. 11-12).

Además de la metáfora de la sangre que “arde más que esta pena de amor”; el pleonasma “sangre en las venas” sirve para enfatizar cómo el yo lírico se siente por dicha pena que recorre su cuerpo.

En 23. *Mundo en llamas* hallamos el pleonasma:

Y nuestra hambre aún no saciada

(V. 16).

Si hay hambre, es evidente que no está saciada. Pero el yo lírico lo utiliza para enfatizar metáfora de la necesidad del hombre por cubrir sus deseos, a veces, el de destrucción, de un hambre por acabar con el mundo.

Se puede notar, por tanto, que el pleonasma, aunque no tan socorrido en el *corpus*, cumple una función expresiva para destacar la importancia de ciertas acciones o situaciones que el autor considera dignas de recalcar.

2.3.2.7 Concatenación

Aunque su uso no es muy común en el cuerpo de canciones, vale la pena señalar el uso de figuras como la concatenación ya que embellecen el lenguaje de ciertas canciones. La concatenación es una “repetición encadenada”. Con frecuencia, “la última palabra de una frase o verso es la primera que inicia la frase siguiente” (Andueza, 31). Tal es el caso de 16. *Dicen que dicen*. En ella aparece la concatenación en los siguientes versos:

Tiempo es dinero y dinero es todo
todo a algún precio y ningún valor.

(Vv. 31-32).

Se puede apreciar, primero, el t3pico de que “el tiempo es dinero”, y 3ste se encadena con la idea central de la canci3n: el valor del dinero sobre todas las cosas. Posteriormente se enlaza con el todo, que a la vez est3 a alg3n precio, pero carece de valor precisamente por esta valuaci3n monetaria de la vida moderna. Ya no hay otros valores m3s que el dinero, parece afirmar el yo l3rico.

Otro caso interesante es la canci3n 43. *A cada hombre a cada mujer*, en la que se concatena el uso del adjetivo uno:

Uno y uno y
uno en uno y
uno a uno y
todo en uno en m3.

(Vv. 16-19).

Aqu3 se refleja la necesidad de colaborar y compartir. Sumar: “uno y uno”; apoyar: “uno en uno”, “uno a uno” y que todo lo anterior est3 en uno mismo.

En la canci3n 3. *Nocturno suburbano*, la concatenaci3n sirve para configurar un ingenioso juego de conceptos:

No mires de lado a un seraf3n
Fin, ¿ser3 este el fin,
vivir as3, como dormir?
Ir, ¿ad3nde ir,
qu3 porvenir
aqu3 y all3?

(Vv. 15-20).

Podemos ver que la última sílaba de serafín es “fin”, que se toma como el primer concepto del siguiente verso. Igualmente, dormir termina en “ir”, que se toma como inicio del siguiente verso para desarrollar de nuevo la idea.

2.3.2.8 Quiasmo

El quiasmo “consiste en invertir los términos de una frase y conseguir que la segunda expresión sea antítesis de la primera” (Andueza, 32). Es otra figura cuyo uso, aunque no tan abundante en la obra de Pedro Aznar, sí es valiosa de consignar por su ingenio. Es pertinente mostrar dos ejemplos muy agudos.

Primero, el de 19. *Muñequitos de papel* en donde se juega con los conceptos para enfatizar que los dirigentes latinoamericanos no toman decisiones sino que sólo son portavoces de los líderes de países poderosos, lo cual configura el tema de la canción:

Testaferros del poder, sin querer
Cancerberos del querer sin poder.

(Vv. 3-4).

Esta nota agría a través del quiasmo destaca cómo el latinoamericano detenta el poder de forma que es sólo un prestanombres del poder verdadero, lo cual se destaca en la segunda parte de la figura al utilizar la metáfora mitológica del can Cerbero, cuidador del inframundo. En este caso, el dirigente latinoamericano resguarda el sistema, pero no es Hades, el que manda en dicho sistema.

Por otro lado, en la canción 50. *Tu amor* están los versos:

Yo quise el fin y había más
yo quise más, no había fin;

Así como:

Yo tuve el fin y era más
yo tuve más y era el fin

(Vv. 1-2, 21-22).

En ambos ejemplos, el yo poético a través del quiasmo enfatiza el poder del amor del ser amado y en la intrascendencia de la vida sin éste, ya que en la vida del yo lírico hay un sinsentido hasta que halla el amor.

Como se pudo observar, las figuras del nivel morfosintáctico juegan un papel importante en el abanico de recursos de la poética de Pedro Aznar. Muchas se utilizan con el propósito de enfatizar el tema o los diversos temas de las canciones y en otras ocasiones también abundantes, se utilizan para formar o apoyar otras figuras literarias, que por lo general no son ya de nivel morfosintáctico sino del léxico-semántico o son tropos como la metáfora.

2.3.3 Análisis de figuras literarias del nivel léxico-semántico

Andueza, en su libro *Figuras y tropos*, divide las figuras del nivel léxico-semántico en figuras descriptivas, lógicas, afectivas, intencionales y oblicuas. Por el número de ocasiones en que son usadas, las figuras más relevantes del nivel léxico-semántico en el *corpus* de Pedro Aznar son la prosopopeya, la hipérbole y el

eufemismo —figuras intencionales—; la antítesis, la sentencia, el símil, la paradoja —todas ellas lógicas—; la interrogación retórica y el apóstrofe —afectivas— y la etopeya, descriptiva.

2.3.3.1 Prosopopeya

La prosopopeya o personificación “atribuye sentimientos y otras actividades propias de los seres humanos a seres inanimados (tierra, agua) o animados (plantas, animales) o a entidades abstractas (la verdad, la culpa).” (Andueza, 61).

El uso de esta figura es muy acusado en las canciones de Pedro Aznar —se observó en 82 eventos dentro de las 55 canciones— y puede dividirse en: metafórico, descriptivo y como apoyo a otras figuras literarias.

Prosopopeya con uso metafórico:

En la canción 26. *Si no oigo a mi corazón* encontramos los versos:

que sólo un tonto se pone a correr
cuando la lluvia le besa los pies.

(Vv. 12-13).

En este caso, la prosopopeya de la lluvia que “besa los pies” forma una metáfora que además es parte también de otra figura, la sentencia. Los versos reflejan la insensatez de huir cuando en realidad hay algo placentero, natural, algo que quizá no todos aprecian.

Asimismo, en la canción *18. Zapatillas y libros* hay una prosopopeya que le atribuye al río la acción de tutor del niño protagonista en lugar de sus padres o de su propio albedrío:

el río teñido de canela
le enseñó paciencia y dirección.

(Vv. 17-18).

La canción *31. Luna llena de agua* está llena de prosopopeyas de la Luna, un ente que, como en el poema “Romance de la luna, luna” de Federico García Lorca, se comporta como una mujer:

Luna llena de agua
¿dónde está tu amor
que incendió tu enagua
y no te dio calor?

(Vv. 13-16).

García Lorca en su “Romance de la luna, luna” también la pinta así:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

(García Lorca, 89. Vv. 1-8).

Una luna al mismo tiempo concupiscente y radiante, y por otro lado, representante de la muerte, del destino fatal. De la misma forma, en la pieza 30. *Silencio* la luna toma esa característica de la luna lorquiana:

Luna desnuda
esclava dueña del mar.

(Vv. 7-8).

Hay ocasiones en que este uso de la prosopopeya para construir metáforas es tan acusado que da paso a alegorías. Es el caso de la canción 6. *Décimas* en donde las prosopopeyas se van encadenando para formar una alegoría completa en la que se repiten los elementos de vestido para describir el ambiente:

De noche muestra la luna
su rostro alumbrado y triste
el cielo al fin se desviste
la muerte mece su cuna.
Que al fin la mala fortuna
se vaya a dormir un rato
se quite traje y zapatos
se olvide de mi existencia. [...]
tu olvido mostró los dientes.

(Vv. 11-18, 26).

El uso de la prosopopeya es metafórico en primer lugar para decir que ha anochecido: “de noche muestra la luna / su rostro alumbrado y triste / el cielo al fin se desviste / la muerte mece su cuna”; posteriormente, para desear que la mala suerte abandone la vida del yo lírico: “que al fin la mala fortuna / se vaya a dormir un rato / se quite traje y zapatos / se olvide de mi existencia”. Finalmente, para describir que le duele el olvido del ser amado que incluso es agresivo: “tu olvido mostró los dientes”. Es por tanto una serie de metáforas construidas por prosopopeyas.

Una situación análoga sucede con la canción 42. *A la hora que se duermen los trenes* en donde una serie de prosopopeyas se entrelazan para retratar un escenario onírico que describe el frío del invierno:

El invierno vaga
como un perro que no encuentra hogar
Ciego se despierta
corre en los pasillos para husmear.
Y entra en la noche y la apuñala sin piedad
y el silencio es su único puñal.

(Vv. 1-6).

Otro ejemplo de prosopopeya destacable por su capacidad poética alegórica se encuentra en la canción 46. *Dream of the return*, la cual aunque lleve nombre en inglés está escrita e interpretada en español. En esta canción, el poeta arroja al mar un poema, que en realidad es su voz, su pensamiento:

Al mar eché un poema

que llevó con él mis preguntas y mi voz.

Como un lento barco
se perdió en la espuma.

Le pedí que no diera la vuelta
sin haber visto el altamar
y en sueños hablar
conmigo de lo que vio.

Aun si no volviera
yo sabría si llegó.

(Vv. 1-10).

Prosopopeya para configurar una descripción

Otras canciones de Pedro Aznar contienen prosopopeyas que ayudan a describir de una manera bella:

En 14. *Amor de juventud* se describe el ambiente de los enamorados cuando él roba rosas para su amada. Se atribuye a la siesta una complicidad en este inocente robo, pues la hora es propicia por la ausencia de testigos:

Él roba rosas
por jardines de su barrio
la siesta es cómplice total

(Vv. 1-3).

En 41. *La noche sueña el día (contemplación)* se utiliza también la prosopopeya para describir, como lo dice el propio título en el que la noche

“sueña” el día, y también en el verso “marzo deja oír su voz”, es decir, nos encontramos frente a un escenario de paso entre la noche y el día, entre el frío y el calor, también podríamos intuir que, entre la tristeza y la alegría.

Prosopopeya en la que se personifica el sentimiento

Hay otras veces en que la figura es usada para personificar un sentimiento que no se quiere atribuir a la humanidad o al protagonista.

Esto se puede ver en 28. *Guardate tus palabras*:

[...] el amor da nacimiento a través del dolor.

(V. 24).

Podemos ver cómo el yo lírico se aleja del sentimiento como algo personal y lo universaliza mediante la personificación del propio amor. Esto nos recuerda al uso de Amor como personaje en la literatura griega, romana y principalmente en la medieval, así como en el Barroco: “En la literatura, y particularmente en la poesía, la figura simbólica del Amor es tradicional [...] El Amor es una especie de idea cuyo carácter abstracto no impide representar con relación al poeta los papeles muy concretos de un señor feudal, de un consejero, etc.” (Souriau, 82).

Asimismo, en la canción 31. *Luna llena de agua* encontramos a la tristeza personificada cuando libera lágrimas:

La tristeza larga
lágrimas de sal.

(V. 7-8).

Esta prosopopeya a su vez está combinada con una metonimia, las “lágrimas de sal”. Al mismo tiempo, la sal se relaciona con el mar y éste con la propia luna, quien es el personaje simbólico protagonista en la canción.

Prosopopeya relacionada con el tema:

En la canción *11. Amar y dejar partir*, el tema de la misma: la separación forzada del ser amado, es reflejado por la prosopopeya:

La arena sabe amar
y dejar partir

(V. 21-22).

La arena toma la facultad de poder amar, suponemos que a las olas, las cuales llegan y se van y dejan a la arena sola. En este caso, la figura está mezclada con el calambur, ya que se podría interpretar también que la arena sabe “a mar”, es decir, salada.

En la canción *13. El beso*, encontramos la prosopopeya apoyada de un símil:

Como una estela del mar lame al navío
como el madero al compás muerde la sal.

(Vv. 10-11).

El mar “lame” al navío y el madero (metonimia por el barco) “muerde” la sal. Los verbos indican una relación cercana con el beso, con la boca que igual puede morder que lamer.

Prosopopeya en combinación con otras figuras

La prosopopeya puede funcionar como metonimia. Esto lo observamos en la pieza

16. *Dicen que dicen* en donde se enuncia:

Hoy las palabras confunden todo
muestran cincuenta y esconden cien [...]

(Vv. 27-28).

En realidad la prosopopeya funciona como metonimia, pues traslada la responsabilidad de la mentira del que la dice a las palabras pronunciadas. Otro caso de prosopopeya que es utilizada para realizar la metonimia, sería en la canción 20. *El mundo contra mí*: “aunque el mundo esté contra mí”, en realidad es una prosopopeya tramposa, pues el mundo no está cobrando realmente características humanas sino que se está tomando al mundo como una exageración de algunos individuos de la sociedad a la que pertenece el yo lírico.

En la pieza 35. *Fotos de Tokyo*, la prosopopeya:

Hace ya tiempo que la cama te esconde
algunos nombres
y se convierte en deporte
de un amante torpe.

(Vv. 23-26).

Funciona para construir la metonimia, pues se toma el instrumento (la cama) en lugar del agente (el yo lírico) quien ha ocultado las infidelidades.

Prosopopeya sin propósito estético

Este tipo de prosopopeya más bien está basado en el habla coloquial y no posee una intención estética, quizá su uso es más circunstancial: “maldigo este tormento / que no me quiere soltar” en *10. La abeja y la araña* o en la canción *38. No hay tiempo (hoy es hoy)*:

Cómo el tiempo
puede borrar
un momento,
una eternidad.

(Vv. 3-6).

Se puede decir que el uso de la prosopopeya es rico en tanto que su función varía en cuanto a la combinación con otras figuras —especialmente la metonimia, la metáfora y el símil— así como cuando configura una descripción de ambiente.

2.3.3.2 Antítesis

Otra figura del nivel léxico-semántico de gran importancia en el acervo de canciones de Pedro Aznar, no sólo por el frecuente uso (49 eventos), sino por la expresividad que otorga a su obra, es la antítesis. Como bien sabemos, la antítesis es una “contraposición o discrepancia de ideas, pensamientos o conceptos que por el hecho de oponerse dan mayor relieve a la idea que se quiere destacar” (Andueza, 49). Y es importante destacar acerca de ella lo que dice Estébanez Calderón: “A diferencia del oxímoron y de la paradoja, la oposición

semántica no llega aquí a la contradicción” (Estébanez, 44) y lo ejemplifica con unos versos de Góngora: “Ayer naciste y morirás mañana”.

Encontramos en el *corpus* una variedad de conceptos muy importantes que están enfrentados antitéticamente. El “tiempo” es el principal concepto en que Aznar pone énfasis. Es evidente una preocupación por este elemento en, por lo menos, cinco canciones al incluirse asociaciones como: instante/eternidad; pasado/futuro, entre otras con el mismo concepto.

Por ejemplo, en el verso “y hoy es tiempo de pensar qué mañana va a llegar” en 23. *Mundo en llamas*, se utiliza la contraposición del hoy con el ayer para resaltar la idea de lo impostergable ante la preocupación de los problemas del mundo, del futuro.

Precisamente, esta idea del futuro vuelve a aparecer en la canción 6. *Décimas*: “pasado el sueño a futuro no sé vivir el presente”. Aunque aquí, la preocupación del yo lírico no sea el construir hoy para un mañana, sino precisamente lo opuesto; es decir, con la idea de vivir este futuro imaginario, no sabe vivir el presente, vive en la esperanza, en el anhelo de este futuro que no ha llegado. De alguna manera la misma antítesis funciona como lo opuesto en la canción 38. “*No hay tiempo* porque la antítesis “hoy no es ayer” sirve para enfatizar la importancia del presente, frase que se utiliza en toda la canción con la expresión “hoy es hoy”, que recuerda el tópico literario de *Carpe Diem*.

En 41. *La noche sueña el día*: “aprendiz de eternidad atrapado en lo fugaz”, recuerda el tópico literario de *Tempus Fugit*. A su vez, en la canción 20. *El mundo*

contra mí, Pedro Aznar contrasta antitéticamente una época con un instante; de alguna manera podríamos decir, la costumbre de una sociedad contra lo espontáneo de un instante personal: “No soy de estos tiempos soy de este momento”.

Otra antítesis constante en el *corpus* tiene que ver con la oposición “luz/oscuridad”, que se encuentra presente en siete de las canciones del *corpus*. En algunas, esta oposición se refiere a la luz como símbolo de la compañía y a la oscuridad como de la soledad, como en 34. *No puedo encontrarlo*:

Hay luz adentro,
comparten el vino
¿Por qué no puedo estar junto al fuego?
¿Por qué estoy aquí afuera en la oscuridad?

(Vv. 9-12).

Una situación similar es la canción 43. *A cada hombre a cada mujer*:

Está ciega mi mirada
sin tu luz.

(Vv. 7-8).

Esta relación luz/obscuridad se refleja también en los conceptos día/noche. 41. *La noche sueña el día* y 12. *Oración*, donde la canción entera es un contraste antítesis entre el día (compañía, felicidad) y la noche (soledad, tristeza):

Baja el sol
y en su luz
mi voz cae azul
como noche de guardar

Baja el sol
y en su luz
tu adiós cae
como nudo de apresar

(Vv. 17-24).

Altamente relacionada con la anterior antítesis, encontramos también la de los conceptos de “bondad/maldad”, presente en seis canciones del acervo. Las manifestaciones más importantes de esta antítesis se encuentran en las canciones 16. *Dicen que dicen* en donde se oponen la “guerra/paz” e “infierno/edén”, y donde la antítesis funciona para acendrar el tema de lo falso que es la interpretación del mundo de acuerdo a las voces que nos cuentan la realidad:

El fuego es fuego de donde venga
guerra no es paz ni el infierno, edén;
No habrá justicia si usa la venda
según quién.

(Vv. 20-23).

En la canción 20. *El mundo contra mí*, el concepto del bien y el mal no está relacionado con lo intrínseco de una moral, sino más bien, con lo que la sociedad piensa; el yo lírico se revela contra esa idea:

Yo no quiero volverme tu igual
ni saber si estoy bien o estoy mal

(Vv. 17-18).

La misma idea está presente en 28. *Guardate tus palabras*:

Aunque los tiempos cambiaron
alguna gente aún vive el pasado
enseñan qué está bien, qué está mal

(Vv. 17-19).

Un caso notable del uso de la antítesis es el de la canción 37. *Quantum*. En ésta, se hace un uso intensivo de la figura con el fin de apoyar el tema: la relatividad de todo en el mundo actual. La voz lírica utiliza entonces estas oposiciones:

Nada es falso ni cierto
Nada es blanco ni negro
No es exacto, es incierto
Nada es real.
Entre el sí y el no ¿qué diferencia existe?
[...] entre el bien y el mal ¿qué diferencia existe?

(Vv. 9-13, 15).

Hay otras asociaciones antitéticas que representan movimiento “quedar/partir”, “ir/venir” y otras más simbólicamente fuertes como es la antítesis “vida/muerte”. De éstas, destaca por la belleza que imprime a la canción la

antítesis de 1. *Quebrado* cuyo último verso, “Miedo de morir antes de saber vivir” es una declaración de la voz del poeta, quien ante esta oposición de “vida/muerte” está aterrado, porque tiene un miedo ingente de no saber disfrutar la vida. Tiene que ver también con la oposición que ya revisamos sobre el tiempo. Vivir el momento, disfrutar el hoy.

Se puede colegir que la antítesis es una de las figuras más expresivas del *corpus* de Aznar. Los elementos que más se contraponen están relacionados con el tiempo, la luz, la bondad y la vida. En el capítulo tercero se podrá ver que este rasgo lo acerca a la poesía de Pablo Neruda.

2.3.3.3 Sentencia

La sentencia es otra figura de singular importancia por el número de apariciones en el conjunto de las canciones. Ésta es definida por María Andueza en *Figuras y tropos*, como un:

Dictamen profundo con frecuencia de tipo moral o doctrinal, reflexión honda que encierra un gran pensamiento, verdad, enseñanza o idea, expresado enérgicamente en forma breve, condensada, concisa, sucinta. Fórmula que se manifiesta en pocas palabras y pretende tener validez universal como portadora de una gran verdad admitida por todos (53).

Andueza incluye en su definición de sentencia la máxima, el aforismo, el proverbio, el apotegma, el refrán y el adagio. Todos de alguna manera pertenecen a la definición de sentencia que ya revisamos.

Dentro del *corpus* de Pedro Aznar, observamos un uso muy acusado de la figura. A lo largo de toda la obra, el yo lírico expresa aseveraciones concisas que pretenden tener valía universal y mostrar lo que debe ser. Estas sentencias, en muchas ocasiones, apoyan evidentemente al tema de la canción.

Sentencias que reflejan el tema

En la canción 9. *Los perros del amanecer*, el yo poético afirma que “La libertad está hecha de madera, una chispa cualquiera la puede hacer caer”. El tema de la canción estriba en el farrago de la vida actual. En esta vorágine, la libertad puesta como una materia frágil muestra un mundo en el que conceptos considerados normalmente como fundamentales ahora están puestos con alfileres y no hay estabilidad.

En la canción 4. *Asimetría*, las dos sentencias: "El tiempo iguala todo y no deja mentir" y otra más metafórica: "El hambre de vivir de amor, un elixir que a quien no corresponde lo envenena" afirman que enamorarse es un peligro así como enuncian la inevitabilidad de la realidad aunque se quiera ocultar.

Otras sentencias en el *corpus* hablan del comportamiento del ser humano y de la vida en sí. En la canción 11. *Amar y dejar partir*, el poeta utiliza una obviedad: “Lo que algún día tuvo comienzo tendrá fin” para no escribir la sentencia de forma directa: “todo amor termina”.

Existen otras sentencias, que reflejan la preocupación social de Pedro Aznar, rasgo característico de la obra, puesto que como ya se observó, es una de las clasificaciones temáticas del *corpus* y tiene relevancia por la actitud del poeta

hacia la vida, la política, la justicia, el presente y el futuro. En la canción *17. Parte de volar*: la aseveración “todos dan la espalda menos Dios” refleja la esperanza del pueblo, del niño que camina largos trechos para poder ir a la escuela. Esta sentencia es peculiar, porque por un momento se podría pensar si esta afirmación de que sólo Dios lo sigue apoyando es en realidad la misma voz del poeta que inicia la historia, o si bien, es una especie de estilo libre indirecto, en que el pensamiento del niño se comunica a través del narrador. En el mismo tenor encontramos la sentencia "peor que la soledad es perder la humanidad" de la canción *23. Mundo en llamas* en la que se destaca la importancia para el hombre, valga la redundancia, de no deshumanizarse, no perder lo que lo distingue, la empatía por el otro en este “mundo en llamas”.

La preocupación social reflejada en la sentencia tiene otro ejemplo claro en *29. Los chicos de la calle*:

Los chicos de la calle
son un grito aunque los callen
ya son tantos que serían un país
donde nadie fue feliz.

(Vv. 27-30).

En esta doble sentencia, se sostiene además de que es imposible ocultar la pobreza, la tristeza enorme por la cantidad ingente de personas en dicha condición.

Otras sentencias que fijan la posición del poeta respecto a temas sociales son las encontradas en 16. *Dicen que dicen*:

Libre es un pueblo cuando hay futuro
y hay sueños más que conformidad
[...] tanto poder en manos de pocos
no está bien.

(Vv. 5-6, 29-30).

El poeta define la libertad como algo que depende de la esperanza del pueblo, de su resistencia a conformarse frente a una actualidad adversa de poderes oligárquicos.

La posición en favor de la paz del poeta puede verse en la canción 33. *Otra vez más*, en donde se combinan dos sentencias y la glosa de una de ellas; la guerra siempre será terrible. Al mismo tiempo, la sentencia final se constituye también en una aparente contradicción: ganar es perder.

Nunca la guerra será santa
nunca hay motivo ni hay enemigo.
Ganar es perder.
[...] Cuando las armas se levantan
las almas pierden pie.

(Vv. 18-20, 29-30).

El yo lírico sostiene en forma breve, pero enérgica, que la guerra siempre será un absurdo y que siempre es preferible la paz a la guerra.

Una sentencia con cualidades metafóricas y de estético calado es la que afirma:

sólo un tonto se pone a correr
cuando la lluvia le besa los pies.

(Vv. 12-13).

En esta sentencia contenida en 26. *Si no oigo a mi corazón* —y que ya se había destacado por el uso de la prosopopeya—, el yo poético logra al mismo tiempo ser doctrinal, al aconsejarnos sobre el comportamiento humano, y no obstante, construir una bella metáfora acerca de la insensatez del hombre al no reconocer lo bello de la vida.

Otra sentencia especialmente metafórica la encontramos en 46. *Dream of the return*:

Viajar la vida entera
por la calma azul o en tormentas zozobrar
poco importa el modo
si algún puerto espera.

(Vv. 11-14).

El yo lírico afirma que si le importa a alguien, entonces el hombre enfrentará su destino y vicisitudes, ya que lo valioso es el amor que alguna persona siente por otra. Esta sentencia se halla combinada con el uso del hipébaton para atrasar la afirmación.

2.3.3.3.1 Apotegma

El apotegma es una “sentencia breve e ingeniosa, aleccionadora en el orden moral y emitida por un personaje célebre” (Estébanez, 50). Hay dos apotegmas en el *corpus*. En 37. *Quantum* se cita a Niels Bohr: "Todo aquél que no queda fuertemente impresionado por la teoría cuántica es porque no la ha entendido". El otro apotegma es el que da título a la canción 49. *La gente es la misma*. Y está tomado de una frase famosa de Agatha Christie a través de uno de sus personajes más emblemáticos: Miss Marple, quien siempre afirmaba que la gente era la misma en todas partes —frase que también se encuentra completa en el texto de la canción.

2.3.3.3.2 Adagio

El adagio es un “término de origen latino con el que se designa una breve sentencia doctrinal, de origen popular, formulada con claridad y concisión, en la que se expresa un principio moral, una norma de conducta o una observación de carácter general” (Estébanez, 16). Una forma de adagio lo encontramos en la sentencia latina *Contraria sunt complementa* (los contrarios se complementan). Se encuentra en la canción 37. *Quantum* y apoya la serie de contrastes entre elementos: falso/cierto; blanco/negro; exacto/incierto.

Otra forma de adagio lo encontramos en 28. *Guardate tus palabras*: "Toda sombra viene de la luz" y también en la frase "Cada cual hace su propio camino". Estos consejos, que son de dominio popular, están relacionadas con la antítesis

placer/dolor y luz/oscuridad. La última, “Cada cual hace su propio camino” se emparenta con Antonio Machado:

“Caminante no hay camino, se hace camino al andar”

(Proverbios y cantares XXIX)

Es así que podemos ver que la sentencia permea una gran parte del *corpus*. Al yo lírico le interesa dejar patente su punto de vista acerca de la vida y utiliza la sentencia para tratar de que su visión pueda ser una verdad aceptada. Para ello, además de las sentencias, utiliza el apotegma cuando ya alguien lo ha dicho mejor, y el adagio, que se acerca a la sabiduría popular. Esto lo acerca también a la tradición del folklore como lo veremos en el tercer capítulo.

2.3.3.4 Símil

El símil es definido por Andueza como la “ semejanza entre dos conceptos que poseen cualidades parecidas”. Para ello, “se emplean los dos planos de la comparación —el real y el evocado— unidos por el nexos gramatical comparativo: *como, tan, igual que, semejante a.*” (Andueza, 48).

Símil para describir personas

En ocasiones, la figura del símil es utilizada para describir a las personas. Este es el caso de *1. Quebrado* en donde el yo lírico se describe a sí mismo de forma etopéyica.

Como un océano
como un mar

como río correntoso
como lago inabarcable.

(Vv. 1-4).

En estos símiles él se compara con estos elementos de agua viva, de fuerza y tamaño, que luego contrastará con “no pude ser la gota / música en el cántaro”; es decir el poeta se recrimina su inexorable fuerza desmedida y falta de delicadeza o sensibilidad. En la segunda parte de la canción, vuelve a hacer uso del símil:

Como altar de piedra
como sacrificio
como corazón arrancado
como sangre en oleadas.

(Vv. 17-20).

Ahora el poeta se compara a sí mismo con la brutalidad de un sacrificio humano: violencia y sangre. Lo anterior lo contrastará con su incapacidad de poder ser pacífico, crear empatía: “No supe ser la paz / la hondura que no ahoga / la risa que perdura / la confianza que entrega”. Entonces, los símiles nos retratan al yo, quien se siente culpable por cómo es y cómo piensa que debió haber sido, lo cual ayuda a configurar el tema de la canción: la inseguridad por ser de una forma en el interior y de otra en el exterior.

Otro caso de símil o comparación para retratar a las personas se da en la canción *10. La abeja y la araña*. Esta comparación es un tanto *sui generis* porque no se menciona explícitamente el elemento a comparar (el poeta y su ex pareja),

sino que sólo menciona el término con el que se comparan, como “la abeja y la araña”. Es decir, hay una elipsis del término a comparar, pero se entiende por el contexto que se trata del yo lírico y de la persona a quien apela a lo largo de la canción:

En círculos perfectos
tejiste en tu telar
la trampa sin defectos
que no se ve al volar.
Maldigo mi desprecio
porque me hace tu igual
Como la abeja y la araña
Como la abeja y la araña.

(Vv. 15-22).

Un último ejemplo para destacar se da en la canción *17. Parte de volar*, en la que el yo lírico compara al protagonista con Ícaro, del mito griego. Cabe recordar que Ícaro desobedece su padre, Dédalo, quien le había advertido no volar muy alto, puesto que Helios, el sol, derretiría la cera de sus alas. Al no escuchar las palabras de su padre, Ícaro sucumbe en el mar:

Ser como un pájaro era un sueño
de desplegarse libre al fin
Igual que Ícaro en su empeño
no imaginó caer así...

(Vv. 15-18).

Símil para dar expresividad a situaciones

Además de describir personas, el símil es utilizado para describir situaciones, al compararlas con elementos físicos para entenderlos mejor y darles mayor expresividad. Un ejemplo muy vívido de esto se da en la canción *35. Fotos de Tokyo*, en donde el poeta vive una situación de ruptura, pero, aun más significativo, es que apela a la otra persona diciendo que es impensable volver debido a que el amor ha quedado en el pasado, es obsoleto. Para configurar esta idea, utiliza varios símiles:

que lo nuestro es como encontrar postales viejas,
como desenterrar tantas palabras secas.

[...]

como desempolvar todas las tardes lentas.

(Vv. 14-15, 34).

Una vez más el símil refleja el tema de la canción: la renuncia a vivir una farsa amorosa. Otro ejemplo breve se da en *45. Paranoia y soledad*: "Despertar aquí / es como herirse con la propia destrucción". Es decir, se trata de un símil utilizado para comparar una situación insoportable.

Símil para describir sentimientos

Además de ayudar a describir personas o situaciones, el símil es utilizado para comparar sentimientos, características o elementos abstractos. Esto lo hallamos, por ejemplo, en la canción *12. Oración*, en donde los términos a comparar son la voz del poeta y el adiós del ser amado. La voz sube cual si fuera un día de

siembra, y en ese momento recuerda el adiós de su amante que cae “como un nudo de llorar”.

Sube el sol
y en su luz
mi voz sube azul
como día de sembrar.

Sube el sol
y en su luz
tu adiós sube
como nudo de llorar.

(Vv. 1-8).

Después el poeta hace un contraste antitético. Ahora cae la noche y la voz del poeta se silencia “como noche de guardar” y también, en ese momento, el adiós del ser amado vuelve a aparecer “como nudo de apresar”.

En la canción 13. *El beso* se utilizan diversos símiles para describir ese acto del amor por excelencia. El poeta lo hace a través de símiles relacionados con lo marítimo o con elementos de la naturaleza:

Como una estela del mar lame al navío
Como el madero al compás muerde la sal
así las bocas se estremecen de silencio.
[...] Como una estrella fugaz penetra el cielo
como si un velo aceptases desechar.

(Vv. 10-12, 14-15).

Símil para apoyar otras figuras literarias

Una relación presente en cuatro diferentes canciones del *corpus*, y por tanto, digna de mención, es la del símil con la prosopopeya. Pedro Aznar utiliza el símil unido a la prosopopeya con el fin de darse a entender mejor en el concepto que quiere transmitir.

Por ejemplo, en la canción *4. Asimetría*, tenemos el símil:

no quedan más que días
que vuelven a pedir como un mendigo
el abrigo que no supimos dar.

(Vv. 10-12).

Aquí, se observa que el símil se mezcla con la prosopopeya; los días piden “como un mendigo”. Se hace énfasis en que ahora los dos amantes están solos. Y piden (más bien, mendigan), un nuevo amor. Esto está relacionado con el tema mismo de la pieza: la separación y la soledad. En este caso, los días están personificados como mendigos, pero en realidad son los sentimientos del amante.

De forma similar, en *24. Después de todo el tiempo*, el símil “esta canción es tuya, / guardala antes que huya como vos” otorga, paralelísticamente, a la canción la facultad de huir, como lo ha hecho la amante.

Una prosopopeya aliada con símil un tanto diferente se da en *46. Dream of the return*. El poeta echa al mar un poema, y éste último es personificado como ya se vio en el apartado de la prosopopeya:

Como un lento barco
se perdió en la espuma [...]
escrito en la arena
como una oración.

(Vv. 3-4, 20-21).

Asimismo, esta relación del símil y la personificación se puede hallar en 42. *A la hora que se duermen los trenes*. Aquí se utiliza en conjunto para construir la prosopopeya, pues el “invierno vaga” cual si fuese una persona y además lo hace “como un perro que no encuentra hogar”.

Finalmente, podemos ver otras canciones en las que el símil se utiliza también como un elemento de otra figura, como es la metáfora. 29. *Los chicos de la calle* es un buen ejemplo de esto. Al hablar de los chicos de la calle, el yo lírico afirma que:

Andando entre los autos
nadie acierta con su edad.
Sus ojos, piedra como la ciudad.

(Vv. 9-11).

Podemos observar que el poeta utiliza el símil “como la ciudad” para construir la metáfora de los ojos. Esta mirada que ha perdido la sensibilidad y ahora es “piedra”. Esta colaboración se repite en 7. *Claroscuro*: “como flores en el agua / claroscuro de tu mar”. Compara mediante el símil, pero la intención es, sin duda, metafórica.

Puede decirse que el símil es utilizado por Aznar para comparar personas, acciones, sentimientos, además de que también configura imágenes con otras figuras literarias como la prosopopeya y la metáfora.

2.3.3.5 Hipérbole

Otra de las figuras del nivel léxico semántico más utilizadas por Pedro Aznar en sus canciones es la hipérbole, con 40 apariciones en el *corpus*. Ésta consiste en presentar “una visión deformada de la realidad, ya sea aumentando o disminuyendo rasgos caracterizadores de esa misma realidad que se está valorando.” (Andueza, 62). De las diversas apariciones de la figura, se puede hacer una clasificación, según su función, en: hipérbolos para exaltar el sentimiento del poeta y en hipérbolos para criticar vicios o defectos.

Hipérbole para exaltar el sentimiento del poeta

Es la hipérbole más presente en el conjunto de canciones analizadas. Los sentimientos que exagera el poeta para hacerlos más patentes van desde el amor hasta la angustia.

Verbigracia, en la canción *2. Fugu* hay una serie de hipérbolos cuyo fin es exaltar los sentimientos de angustia del poeta:

A milímetros de Dios
a milímetros del odio
a milímetros de vos
a milímetros del rojo
a milímetros del sol
a milímetros del polvo

(Vv. 1-6).

Toda la canción está construida basada en la hipérbole de la cercanía, ya que todos los conceptos que el poeta menciona se encuentran “a milímetros” del yo poético. Esto retrata una situación límite. El poeta siente angustia, la cual se hace más patente en los siguientes versos: “en boca de un titán / las rimas que invocan el mal / gritando la verdad / incómoda y brutal”. Dicha angustia es destacada por la cercanía de estos elementos metafóricos.

En la pieza 4. *Asimetría* encontramos la hipérbole:

[...] el hambre de vivir de amor, un elixir,
que a quien no corresponde lo envenena.

(Vv. 7-8).

En este caso, se da la figura para exaltar el sentimiento de que la necesidad del amor, o de un amor en específico, puede matar como un veneno. Hallamos en este caso una forma de percibir el amor a modo del romanticismo español de Gustavo Adolfo Bécquer:

Una mujer me ha envenenado el alma,
otra mujer me ha envenenado el cuerpo;
ninguna de las dos vino a buscarme,
yo de ninguna de las dos me quejo.

Rima LXXIX. (Vv. 1-4).

En el aspecto del amor hiperbólico, encontramos dos canciones que juegan con la idea del beso. En ambas, se utiliza la hipérbole para enfatizar el valor de un beso y del amor que simbólicamente representa. Primero, en *13. El beso*:

No cuentes más esta vez ya sé que son mil
tu boca y la mía pueden decir que es uno
los besos que te di.

(Vv. 19-21).

La hipérbole exagera tanto en la cantidad máxima —mil besos—, como en el resumen de todos en uno solo. Porque todos fueron la suma del amor. Asimismo, en *14. Amor de juventud*, al hablar precisamente del amor, nos dice el poeta: “un beso y es el infinito”. Se entiende que la hipérbole se utiliza mayormente para elevar el sentimiento del amor, es lo supremo, lo infinito, lo *non plus ultra*.

2.3.3.6 Paradoja

Dentro de las figuras del nivel léxico semántico también es muy acusado el uso de la paradoja, otra figura lógica como la antítesis. Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos filológicos*, define la paradoja como:

una figura lógica consistente en la oposición y armonización de conceptos aparentemente contradictorios. Por su medio, lo que, a primera vista, parecía un mensaje absurdo, termina revelando una idea razonable o una profunda verdad (800).

El uso de la figura en el *corpus* es harto expresivo y nos muestra preferencias del poeta al usarlas. Algunas veces se empeña en que las paradojas sean una especie de metáforas. Éste el caso de 20. *El mundo contra mí*:

Junto a mí vive toda esa gente
sin vivir, sin morir, siempre así.

(Vv. 7-8).

Es decir, el aparente contrasentido en realidad significa que el yo lírico percibe a esas personas como moradores de una vida sin riesgos, sin alegrías. Personas que sólo “pasan” por la vida. No están vivas ni muertas, de allí lo paradójico.

Un ejemplo de paradoja muy valioso es el caso de 40. *Esto lo estoy tocando mañana*. Esta corta canción, como ya se mencionó, está basada en el cuento largo de *El perseguidor* de Julio Cortázar y es, en su totalidad, una paradoja:

Esto ya pasó
Está pasando
Pasaré
Y no pasó nunca
(Aquí va un mensaje al futuro)
Esto lo estoy tocando mañana

(Vv. 1-6).

En realidad esta paradoja está relacionada con el propio surrealismo de la historia de Cortázar. Un contrasentido sin solución, más que en el traslape de planos temporales.

Otras paradojas del *corpus* nos remiten al tema de la canción. Éste es el caso de 26. *Si no oigo a mi corazón*:

Ah, cuánto tiempo perdido en pensar
que la vida se puede explicar.
Con veneno intenté curación
¿por qué confié en mi razón?

(Vv. 1-4).

La paradoja “con veneno intenté curación” remite al tema de la canción, el cual es la preminencia de los sentimientos sobre la razón. Describe a la razón como veneno, que neciamente intenta curar al yo lírico de lo que le dictaban sus sentimientos: “que en mi copa se amargue el sabor / si no oigo a mi corazón”.

De nuevo, para configurar el tema, Pedro Aznar utiliza una paradoja en la canción 29. *Los chicos de la calle*:

Los chicos de la calle
son un grito aunque los callen
ya son tantos que serían un país
donde nadie fue feliz.

(Vv. 27-30).

Los chicos “son un grito aunque los callen”; la sociedad ignora este grito apagado. Hay en el mundo un desdén por ese grupo social y no se ve una solución. Justamente, el tema de la canción es la situación infausta de los niños de la calle.

Otro tipo de función de la paradoja se da cuando ésta sirve para oscurecer el poema al usar contrasentidos de carácter metafórico. Éste es el caso de 47.

Más allá:

No sé si sé llegar
pero sé partir
El dolor no vela el rumbo

¿Cómo hablarte sin hablar?
¿Cómo hacer que el mar entero quede en calma
desde el mar?

(Vv. 18-23).

Se observa en las paradojas: “¿Cómo hablarte sin hablar?” y “¿Cómo hacer que el mar entero quede en calma desde el mar?” un deseo del poeta de formar imágenes que remitan a una realidad imposible, de un “Más allá” como lo dicta el título de la canción, además avivan el sentimiento de impotencia, de duda del yo lírico.

Las paradojas en las canciones de Pedro Aznar remiten muchas veces a una concepción metafórica de la realidad, pero sin duda tienen un sentido profundo que no se encuentra en la canción tradicional sino que considero más un influjo de la poesía culta.

2.3.3.7 Interrogación retórica

Dentro de las figuras del nivel léxico semántico, encontramos también que hay un uso significativo de la interrogación retórica, con 23 ocurrencias en 12 canciones del *corpus*. La interrogación retórica (también llamada pregunta retórica) “trata de formular una pregunta, no con intención de obtener respuesta, sino con objeto de reafirmar una tesis de la cual está seguro el interlocutor [...], la respuesta resulta innecesaria” (Andueza, 57). Aznar usa la interrogación retórica para interrumpir el flujo de ideas y reflexionar acerca de lo dicho. En ocasiones el uso de la interrogación está relacionado íntimamente con el tema. Éste es el caso de 23. *Mundo en llamas*, cuyo tema es el pesimismo por la humanidad:

¿Cómo vivir en un mundo en llamas
sin convertir en hielo el corazón?
¿Cómo escribir una nueva trama
sintiendo que al latir tu vida vive en mí?

(Vv. 11-14).

Pedro Aznar se detiene a sopesar cómo tiene que vivir el ser humano en un mundo que está por explotar. En la segunda pregunta, se cuestiona cómo volver a empezar, cómo cambiar el mundo. Es decir, a diferencia de la definición de interrogación retórica que da Andueza, las respuestas de Aznar no las tiene nadie, y por tanto también son retóricas, pues su respuesta se sabe ignota.

En la canción 34. *No puedo encontrarlo* también la pregunta retórica ayuda a explicitar el desarraigo, la nostalgia por la pertenencia, es decir, los temas de la canción:

Sigo mirando
las ventanas allá arriba.
Hay luz adentro,
comparten el vino.
¿Por qué no puedo estar junto al fuego?
¿Por qué estoy aquí afuera en la oscuridad?

(Vv. 7-12).

Y después hace otra pregunta clave para configurar el tema: “¿Adónde pertenezco?”, a la cual el yo lírico responde: “no puedo encontrarlo”. Pero en realidad parece que la respuesta es: a ninguna parte.

2.3.3.8 Eufemismo

El eufemismo está definido como la sustitución de “palabras o expresiones duras, hirientes, mal sonantes por otras más apropiadas y oportunas, más adecuadas a situaciones difíciles” (Andueza, 64). Y Pedro Aznar hace un uso del eufemismo para evitar tres conceptos: infidelidad, desinterés y mentira-simulación.

Esto lo podemos ver claramente en la canción 35. *Fotos de Tokyo* cuando el yo lírico confiesa a la interpelada: “hace ya tiempo que la cama te esconde algunos nombres”, una manera elegante de confesar la infidelidad. Lo mismo ocurre en la canción 51. *Mientes*. En este caso, el yo lírico reclama a la interpelada que siempre anda buscando infidelidad donde no ha habido traición: “siempre

buscando algo más allá” y “siempre sufriendo por lo que no hay”. Es decir, la pareja sospecha infidelidad, pero el yo lírico lo niega y al negar siquiera su articulación minimiza el hecho.

Otro eufemismo es utilizado para mostrar el desinterés del mundo frente a la violencia y la guerra. Aznar usa la expresión “mirar a un lado” en lugar del verbo “ignorar”:

Otra vez más morir o matar,
otra vez más.
Otra vez más en que el mundo está callado
mira a un lado.

(Vv. 5-8).

Por último, el otro tema por el cual se recurre al eufemismo es la mentira. Se ejemplifica de forma clara en 27. *Ella se perdió*. En ésta, el yo lírico nos cuenta de la chica, personaje principal de la historia:

Y siempre oyó lo que él no le decía
oía muy mal

(Vv. 5-6).

Este recurso se utiliza para no decir que inventaba cosas. Al mismo tiempo, también afirma que:

siempre vio fantasmas que no había
veía muy mal

(Vv. 11-12).

Lo cual reafirma la acusación de que inventaba cosas, o al menos sólo las imaginaba. Cabe destacar que en la canción también está presente otro eufemismo:

Ella se perdió
cuando ni pensaba que la suerte estaba en impar

(Vv. 21-22).

Eufemismo, éste último, para abstenerse de calificar a la mala suerte como tal mediante la fórmula de número impar.

Para cerrar el apartado de eufemismo, me gustaría reafirmar la evasión del yo lírico a pronunciar el concepto de mentir; dicha evasión se da de nuevo en 16.

Dicen que dicen:

Como un eclipse se van comiendo
la verdad.

(Vv. 3-4).

Ésta última, es una forma metafórica y simbólica de referirse al acto de mentir.

2.3.3.9 Lítotes

Otra figura del nivel léxico-semántico que es importante destacar por su uso estilístico es la lítotes, ya que es algo característico de la obra. La figura se define como la “expresión de una idea mediante la negación de su contrario”, como una “atenuación del pensamiento para entender más y mejor lo que se dice y resaltarlo” (Andueza, 69).

Esto lo podemos observar en la canción 20. *El mundo contra mí*: “No estoy viva por nada”, en lugar de “estoy viva por una razón” o en 35. *Fotos de Tokyo*: “no hay mucho más que hablar” por “ya no hay nada que hablar”.

Otros ejemplos de este característico estilo se ven en 33. *Otra vez más (se desangra)*: “nunca la guerra será santa” en lugar de “la guerra es maligna”; y en 38. *No hay tiempo*: “Hoy no es ayer”, por “hoy es hoy”.

Se puede observar que, aunque no tiene un uso constante en el *corpus*, la lítotes sí otorga un valor expresivo singular, muchas veces desapercibido en canciones de rock nacional.

2.3.3.10 Alusión

El uso de la alusión en las canciones de Pedro Aznar configura la intertextualidad en varios tipos: bíblicos, literarios, nexos con la cultura popular. Como sabemos, “consiste la alusión en dar un rodeo expresivo para aludir a una persona, cosa, asunto, etcétera, a la que –sin dar el nombre– se hace referencia.” (Andueza, 68).

Alusión de carácter religioso

Dentro de las alusiones de carácter religioso encontramos ejemplos en canciones como: 16. *Dicen que dicen* en donde se señala:

El hombre es tiempo y brotó del lodo
por amor.

(Vv. 33-34).

En una clara alusión al nacimiento de Adán, el primer hombre. De igual manera, en *27. Ella se perdió*, Aznar utiliza la alusión a Moisés y el mar Rojo como analogía de lo imposible y fantástico que busca la protagonista del mini relato:

Ella se perdió
entre las palabras esperando que abran el mar.

(Vv. 3-4).

Asimismo, podemos encontrar este tipo de alusiones bíblicas en *54. 30 denarios*. En dicha canción se alude a la entrega de Jesús por Judas. Esto podemos verlo desde el título mismo de la pieza, por alusión a la cantidad pagada al apóstol por la entrega de su maestro en el huerto de Getsemaní: “Entonces uno de los doce, que se llamaba Judas Iscariote, fue a los principales sacerdotes, y les dijo: ¿Qué me queréis dar, y yo os lo entregaré? Y ellos le asignaron treinta piezas de plata.” (Mateo. 26: 14-15).

Los versos de *28. Guardate tus palabras*:

[...] toda sombra viene de la luz
y el amor da nacimiento a través del dolor.

(Vv. 23-24).

Se podrían relacionar con el Génesis 3:16: “A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti”.

Alusiones a la cultura popular

Dentro del ámbito de la alusión que recupera la cultura popular encontramos dos ejemplos. El primero, la tradición popular de pedir un deseo a una estrella fugaz la hallamos en 20. *El mundo contra mí*:

Nunca vi esa estrella fugaz
al pedir tres deseos al viento
reviví en tu amor que se va.

(Vv. 2-4).

El segundo ejemplo versa sobre la trágica historia del cantautor Víctor Jara, un modelo a seguir por Pedro Aznar.⁹ Esto se da en 33. *Otra vez más (Se desangra)*:

Otra vez más alguien va a cortar tus manos
aún sabiendo que es tu hermano.

(Vv. 14-15).

Durante años se escribió que la tortura infligida hacia Víctor Jara por parte de los militares golpistas de Pinochet había sido la amputación de sus manos. En el año de 2009 se supo que no fue así, pero la canción data de 1995.¹⁰

Alusiones literarias

Por último, en el aspecto literario, encontramos una alusión a Julio Cortázar por medio de la canción 40. *Esto lo estoy tocando mañana*. El título es una cita textual

⁹ Nótese que Pedro Aznar tiene versiones tanto de “Manifiesto”, como de “Deja la vida volar”, dos de las canciones más emblemáticas del cantautor chileno Víctor Jara.

¹⁰ <http://www.cubadebate.cu/noticias/2009/11/26/victor-jara-solo-falta-saber-quienes-apretaron-gatillo/>

que nos remite al cuento de Julio Cortázar llamado “El perseguidor”, contenido en *Las armas secretas*. En él, un saxofonista llamado Billy Carter (en realidad un sucedáneo de Charlie Parker) no tiene conciencia del tiempo y parece que rompe los planos que lo dividen. Por último, hallamos en 52. *Vampiro* una clara alusión a este personaje literario presente en autores como Goethe, Potocki, Stoker, entre muchos otros.

Por lo que se pudo analizar en el *corpus*, algunas alusiones toman ventaja de la universalidad de las historias —en especial las bíblicas— para dar un contexto familiar al escucha/lector ya que la cultura latinoamericana comparte además del idioma, la preminencia de las religiones judeocristianas. Y por otro lado, hay otras alusiones que se relacionan con el conocimiento general del lector/escucha para entender la referencia que forma parte del imaginario colectivo de cierto grupo de “iniciados”.

2.3.3.11 Ironía/Sarcasmo

Para cerrar el apartado de las figuras de nivel léxico-semántico me gustaría citar los casos de ironía y sarcasmo, pues si bien, por su cantidad en el *corpus* pudieran parecer poco trascendentes, creo que ofrecen otra faz del autor y evidencian su agudo sentido del humor, del cual no se ha hablado hasta ahora. Para Andueza, la ironía es una “disimulación que consiste en decir cosas contrarias a las que se piensa y se da a entender en tono [...] de burla, dejando siempre comprender al que escucha, el verdadero sentido al que hace resaltar con más fuerza y vigor” (66). Asimismo, la autora relaciona la ironía con el sarcasmo:

“cuando la ironía se hace burla cruel, mofa o forma extremada de la ironía, se incurre en el sarcasmo” (Andueza, 67).

En Aznar, el caso paradigmático lo podemos encontrar en la canción 15. *Déjame entrar*. Es forzoso citarla casi en su totalidad puesto que todo el texto es una colección de sarcasmo.

Nadie vio a los muertos de Irak en su pantalla
¿Cuántos serán?
¿Fuego artificial o son bombas que estallan?
Se ven igual.
Soplos de radioactividad nada visibles
¿Dónde estarán?
Venenos al mar, que las aguas nos libren
¿Cuánto durarán?
[...]
Hablan de una guerra civil. Nadie ve sangre
¿Existirá?
Cien o cien mil consumidos de hambre
¡Qué lejos están!
Campo de concentración filmado en colores
¿Cuándo ocurrió?
Vea la acción sin sentir los dolores
¡Pura abstracción!

(Vv. 1-8, 13-20).

Es crudelísimo el sarcasmo contenido en cada línea, ya que el autor se burla y al mismo tiempo, de manera indirecta, se queja y lamenta del tratamiento dado a la realidad; de las injusticias y el desinterés que tiene la gente lejana al

dolor por conocer la verdad. La gente prefiere vivir en una burbuja protegida por la ignorancia. Este sarcasmo será analizado a profundidad en el siguiente capítulo de la investigación, ya que podemos relacionarlo con la antipoesía de Nicanor Parra.

En ocasiones los señalamientos de Aznar son mucho más velados, como en la ironía que construye en la canción *18. Zapatillas y libros*. El tema de la pieza es la desigualdad y la pobreza que sufre un niño tercermundista. La ironía viene cuando el narrador dice:

En el pueblo esperan un milagro
todos dan la espalda menos Dios.

(Vv. 13-14).

Observamos la fina ironía de Aznar, ya que narra la terrible situación del pueblo, la pobreza y la desigualdad; el gobierno y la gente han negado toda la ayuda a los pobladores y en especial al niño protagonista. Aun así, los pobladores siguen pensando que Dios no los abandona.

Otro ejemplo de fina ironía ocurre en la canción *37. Quantum*. En ella, se da una velada crítica justamente al papel del hombre y lo incierto de los valores, de su saber y su mundo. Remata la ironía contenida en toda la canción en los versos:

Entre el bien y el mal ¿qué diferencia existe?
contraria sunt complementa

(Vv. 15-16).

Podemos ver que el hombre ha perdido la claridad de lo esencial. La diferencia entre el bien y el mal, la base de la moral. Si ya no hay distinción entre ambos conceptos, todo vale.

Un recurso similar se da en 39. *No dejes que otros lo hagan por vos*. En este caso, Aznar expone que el amor debe ser libre, que una persona no tiene que seguir los modelos que la sociedad impone. Para ello, utiliza el fino recurso de la ironía al decir lo contrario de lo que piensa:

Nada máspreciado que la continuidad
el amor, si no es eterno, no vale.
Para alimentarlo hay que saber inventar
y mentirse sólo lo indispensable.

(Vv. 1-4).

Remata con el verso:

[...] a sufrir, a sufrir, que el dolor es virtud.

(V. 14).

Se refleja otra vez la burla velada, ya que a lo largo de la canción se observa que no cree en lo que está diciendo. Esto se hace más evidente al escuchar el coro.

2.3.4 Análisis de los tropos

Helena Beristáin define al tropo como una:

figura que altera el significado de las expresiones por lo que afecta al nivel semántico de la lengua, ya sea que involucre palabras

completas [...] como los metasemas: la metáfora, la sinécdoque, la metonimia [...]; ya sea que comprenda oraciones. [...] En todo caso, el cambio producido en el tropo es de significado (Beristáin, 496).

Por su parte, Andueza define a un tropo como un “cambio de significado de una palabra, frase u oración, provocado por el traslado del sentido recto al figurado. Palabra *impropia* (B) que aparece en lugar de otra *propia* (A)” (Andueza, 71).

2.3.4.1 Metonimia

Para Andueza, en *Figuras y tropos*, la metonimia consiste en “sustituir una palabra o término que se emplea por otra palabra cuando media entre ellas una relación de contigüidad causal, temporal, espacial, o cualquier otra.” (Andueza, 74). La metonimia es el tropo más utilizado —después de la metáfora— con 31 apariciones en las canciones analizadas.

Se puede ver que dentro de la metonimia, el autor utiliza la sinécdoque en nueve ocasiones, es decir, casi una tercera parte de las metonimias son sinécdoques con las fórmulas *pars pro toto* o *totum pro parte*.

Hay algunos usos de la sinécdoque en los que se ha perdido el valor poético por el uso coloquial que se le ha dado a estas expresiones. Tal sería el caso de 14. *Amor de juventud*: “sus brazos por primera vez” para designar el primer amor; o en 16. *Dicen que dicen*: “tanto poder en manos de pocos” para reflejar la acumulación de riqueza en pocas “manos”, en lugar de “personas”.

Hay otros casos en los que a pesar de un uso un tanto familiar del término, todavía existe una sorpresa por el uso de la sinécdoque. Además, se utiliza una parte de la persona para designarla toda. Esto lo vemos reflejado en 13. *El beso*: "así las bocas se estremecen de silencio". O en el uso de las caras para designar a las personas, lo cual se utiliza en dos ocasiones. En 50. *Tu amor*: "No voy a esperar las caras que yo extraño". Y en 23. *Mundo en llamas*: "caminando entre mil caras / entre palabras sin decir". En ambas se utiliza la fórmula de *pars pro toto*, para designar a las personas por una parte de ellas, la cara.

Otra forma de designar a las personas por una parte de ellas se da en 29.

Los chicos de la calle:

Los chicos de la calle
no tendrán adulto el talle
más de veinte casi nadie cumplirá.

(Vv. 23-25).

Otra vez se denomina aquí a la persona por una parte y se utiliza el talle para enfatizar que ellos no crecerán debido a las condiciones de pobreza que viven.

Por último, podemos decir que también se utilizan sinécdoques para la naturaleza u objetos. En 2. *Fugu* se afirma:

En boca de un titán
las rimas que invocan el mal.

(Vv. 12-13).

En este caso, se da el fenómeno de omitir los “versos” y enfatizar las “rimas” (*pars pro toto*).

En la canción 46. *Dream of the return*, en el símil: “como un lento barco se perdió en la espuma”, también se utiliza la sinécdoque con esa fórmula al omitirse el mar y destacar la espuma de éste.

Por otro lado, tenemos la metonimia como tal. Aquí el caso de “general-particular” predomina en el *corpus*. En la canción 6. *Décimas*: “te fuiste por esos mundos”. En 15. *Déjame entrar*: “que las aguas nos libren”, donde se refiere a las aguas por los mares, los ríos, etc. En 16. *Dicen que dicen*: “cuando soñamos un mundo unido” se toma el mundo por la gente unida en todo el mundo; en la misma canción se da otra metonimia, pero se invierte el orden de la fórmula (particular-general): “el fuego es fuego de donde venga”; se toma este “fuego” por disparos o la agresión recibida.

Tenemos ejemplo de “general-particular” también en 18. *Zapatillas y libros*:

Tantos se han quedado sin trabajo
sin pan ni voz, sin pan ni voz

(Vv. 15-16).

En este caso, se articula el pan por el alimento en general.

Un paradigma de metonimia “general-particular” muy interesante se da en las canciones 27. *Ella se perdió* y 38. *No hay tiempo (hoy es hoy)*, en donde se

toma la fórmula de “particular-general”, pero localizada en los días por los tiempos; el hoy por el presente y el ayer por el pasado.

27. *Ella se perdió*:

Por hablar
Por no dormir
Por hoy vivir
en el ayer

(Vv. 13-16).

38. *No hay tiempo (hoy es hoy)*:

Con el tiempo
empiezo a ver
que no hay tiempo
para perder
en palabras
en vacilación
o en lamentos.
Hoy no es ayer,
hoy es hoy.

(Vv. 10-18).

Por otro lado, también tenemos casos de metonimia de diferente naturaleza. Por ejemplo, en 3. *Nocturno suburbano*, se da el caso de sustituir el lugar/fecha por el evento: “No mires tu sombra en ‘San Fermín’”, en donde se utiliza el nombre de la fiesta de San Fermín en lugar de utilizar el lugar de Pamplona o la acción de correr los toros.

Otro caso especial es en la canción 11. *Amar y dejar partir* en donde se cambia lo hecho por quien realiza la acción, dando un fenómeno poético muy bello, casi metafórico:

Hoy soy sólo los abrazos
que di.

(V. 19-20).

En la canción 18. *Zapatillas y libros*, se sustituye al agente de la acción por los años que tiene:

Parte muy temprano hacia la escuela
ocho añitos pesan el bolsón.

(Vv. 1-2).

Esto, para dar énfasis en la niñez y la fragilidad del niño, quien tiene la ilusión de educarse aun en la pobreza.

Una metonimia especialmente peculiar se da en 34. *No puedo encontrarlo*: “sigo mirando las ventanas”. En realidad, el yo poético no mira las ventanas sino a través de ellas, lo que ocurre dentro y eso es lo que narra en la canción, esa añoranza por las imágenes de pertenecer, de estar “adentro”. Tenemos también el caso metonímico de sustituir a la persona por el objeto, como se da en 35. *Fotos de Tokyo*:

Hace ya tiempo que la cama te esconde
algunos nombres
y se convierte en deporte

de un amante torpe.

(Vv. 23-26).

Aquí se despersonaliza al yo poético, quien está confesando en ese momento la infidelidad de hace tiempo, pero se quita un poco la culpa al poner a la cama como agente de esta infidelidad en lugar de a él mismo.

En 25. *Días blancos de primavera*, 43. *A cada hombre a cada mujer* y 46. *Dream of the return* se observa el mismo fenómeno metonímico de sustituir algo por el color de lo sustituido:

25. *Días blancos de primavera*:

despertar con el verde que brotó.

(V. 2).

43. *A cada hombre a cada mujer*:

Yo canto para escucharte
atravesando todo el azul.

(Vv. 1-2).

46. *Dream of the return*:

Viajar la vida entera
por la calma azul o en tormentas zozobrar,
poco importa el modo
si algún puerto espera.

(Vv. 11-14).

Por último, tenemos las metonimias más convencionales. Verbigracia, en 13. *El beso*: “Como el madero al compás / muerde la sal” se muestra la materia por el objeto, que en este caso sería la madera por el barco. La metonimia se inserta en un símil para comparar que de esa forma es el beso.

En 26. *Si no oigo a mi corazón*: los versos “que en mi copa se amargue el sabor / si no oigo a mi corazón” utilizan la fórmula “continente-contenido”. No se menciona el vino, sólo la copa y sirve para construir la metáfora. Y en 47. *Más allá*, cuando se menciona “quema el sol su luz”, se da la fórmula metonímica de la causa por el efecto.

En resumen, la metonimia tiene un valor muy expresivo en el *corpus* ya que hay una gran variedad de fórmulas metonímicas, además de la sinécdoque, para configurar una forma de expresión menos directa y que otorga un cierto grado de sorpresa y desviación del lenguaje.

2.3.4.2 Símbolos

Como lo define Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*, el símbolo es un “signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él” (Estébanez, 993). Pedro Aznar hace uso de símbolos universales dentro de sus canciones, los cuales trataré de abordar en su mayoría.

Podemos observar, verbigracia, en 1. *Quebrado* el símbolo de la máscara para representar la mentira, la inseguridad, la apariencia frente a la sociedad.

Mi seguridad es falsa
la lanza abrió un costado

detrás de esta máscara
hay un chico asustado.

(Vv. 25-28).

En 2. *Fugu* se utiliza el rojo como símbolo de peligro, de sangre, de violencia. Cirlot, en su *Diccionario de símbolos* menciona: “el rojo está asociado con la sangre, las heridas, los estertores y la sublimación” (Cirlot, 53):

A milímetros del odio
A milímetros de vos
A milímetros del rojo

(Vv. 2-4).

En 16. *Dicen que dicen*: se utiliza la personificación de la Justicia como la dama que lleva una venda en los ojos y una balanza. Dicha venda representa la objetividad y ausencia de favoritismos de la justicia:

No habrá justicia si usa la venda
según quién.

(Vv. 22-23).

Otro símbolo relacionado con el mundo grecolatino se da en 19. *Muñequitos de papel*:

Muñequitos de papel sin laurel, sin laurel.

(V. 5).

En este caso, se utiliza el laurel como símbolo de gloria; referencia al mito de Apolo y Dafne, quien convertida en Laurel por su padre, el río Peneo, escapa del acoso del dios Sol. Apolo trenza guirnaldas con las ramas para consolarse; dichas coronas de laureles se utilizaron para condecorar a generales y emperadores en la época romana (Graves, 100). Los “muñequitos de papel”, es decir, los líderes latinoamericanos manejados por los imperios como marionetas, no tienen laurel. Nunca tendrán gloria.

En la canción 30. *Silencio* se da un importante uso del color como símbolo; la canción se divide en cuatro estrofas y en cada una se da un color para representar un concepto o sentimiento que se acompaña del silencio, el cual aparece como elemento paralelístico al final de cada estrofa de la canción: el rojo para el amor; el negro para la ignorancia; el plata para el misterio de la luna y el blanco para la soledad:

Por qué te amo
nada valdrá preguntar
rojo silencio.

Mundo ignorante
sumido en la oscuridad
negro silencio.

Luna desnuda
esclava dueña del mar
plata silencio.

En tu partida

tu olor se queda en mi piel
blanco silencio.

(Vv. 1-12).

Zaida Vila Carneiro señala que el agua “es uno de los símbolos básicos en toda mitología y folklore; de hecho, en distintas partes del mundo se han encontrado indicios arqueológicos claros de culto a ríos y fuentes y hay constancia también de la consideración del mar como algo sagrado, lo cual se puede ver en el levantamiento de cruces y capillas en sus cercanías” (Vila, 151). Pedro Aznar utiliza con frecuencia este símbolo con variadas significaciones.

Verbigracia, en la canción 32. *Llueve* hay toda una identificación de la lluvia como purificación; el agua es símbolo de vida y en este caso el yo lírico disfruta de la lluvia como símbolo de elementos positivos de cambio:

Llueva, que lluevan otras aguas
Puedan, que puedan refrescar
Muevan, que muevan las montañas
Llueva para cambiar

(Vv. 11-14).

Por último, en la canción 50. *Tu amor* encontramos el símbolo de la cruz; en este caso el símbolo coincide con su significación católica de sacrificio y carga:

No existe sombra, no existe
culpa, no existe cruz.

(Vv. 13-14).

Este símbolo también se halla en *29. Los chicos de la calle*:

no los baja de su cruz sólo rezar
no los libra de su cruz sólo rezar
no los salva de su cruz sólo rezar.

(Vv. 34-36).

En el *corpus*, como se pudo observar, los principales símbolos presentes son el de la máscara, el laurel, la venda de la justicia; símbolos de colores, el agua como elemento de purificación, así como símbolos cristianos como la cruz.

2.3.4.3 Metáfora

Una vez realizado este análisis de las figuras literarias que entreteje Pedro Aznar a lo largo del *corpus*, queda pendiente sólo hablar de las metáforas. La metáfora es “un procedimiento lingüístico y literario consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene alguna relación de semejanza” (Estébanez, 662). Existen alrededor de 219 metáforas desarrolladas a través de las 55 canciones del *corpus*. Se dice que es una cifra aproximada pues depende de cómo se dividan varias metáforas dentro de las mismas estrofas. En esta cifra se hallan tanto las metáforas puras, o llamadas *in absentia*, y las impuras, o *in praesentia*. Estos tipos de metáfora se definen por la presentación de los términos real y evocado en el enunciado; cuando la metáfora presenta ambos planos es metáfora *in praesentia* y cuando no aparece el plano real, sólo el evocado, es la metáfora pura, la más expresiva, la metáfora *in absentia*. (Andueza, 77). También, dicha cifra cubre las metáforas lexicalizadas; es decir, las metáforas que debido al

excesivo uso y repetición a través del tiempo, han perdido su novedad, pero mantienen valor estético y simbólico.

Con el objetivo de analizar los recursos poéticos de Pedro Aznar y relacionarlos con las influencias de éste, se seleccionaron metáforas que se sirven de otras figuras literarias así como otras que dejan ver una influencia o transtextualidad con los autores tanto cultos como populares de los que se habla en el siguiente capítulo. Creo que esto hará más pertinente la descripción de las metáforas desarrolladas por Aznar y nos encuadrarán en el objetivo de la presente tesis.

No obstante, es pertinente ejemplificar en esta sección algunas metáforas presentes en los textos estudiados para ofrecer un panorama de los tipos de metáforas, *in praesentia* e *in absentia*.

Metáforas in praesentia

Dentro de las metáforas impuras, o *in praesentia*, podemos observar algunas que sirven para describir a personas como en 41. *La noche sueña el día*:

Pasajeros del dolor
descifrando la canción,
milagro es toda raza,
pájaros sin sur camino a no llegar

(Vv. 13-16).

En estos versos, Aznar proporciona una doble metáfora, primero representa a los hombres que sufren como “pasajeros del dolor”. A su vez, dichos hombres son

caracterizados como “pájaros sin sur”; es decir, como personas sin rumbo. La utilización de la metáfora tiene una función descriptiva estos “dolientes”. Esta metáfora la vemos como elemento popular en canciones como *Los pájaros perdidos* de Mario Trejo y Astor Piazzolla.

Soy sólo un pájaro perdido
que vuelve desde el más allá
a confundirse con un cielo
que nunca más podré recuperar

(Vv. 26-29).

Otro tipo de metáforas configuran el ambiente psicológico y físico. Esto se puede observar en 47. *Más allá*:

Viento de un verano eterno
enredando el hilo blanco

Ciego resplandor de enero
tejiendo de nuevo el manto

(Vv. 24-27).

En estos versos, se puede ver cómo este “enredar” del hilo blanco y el “tejer” de nuevo el manto, da pie a la descripción de una situación. El “ciego resplandor de enero” teje de nuevo el manto, es decir, hay un renacer, un comienzo desde cero que va dando el tiempo, presentado como el “verano” y “enero”.

Otro tipo de descripción lograda por la metáfora *in praesentia* es la caracterización interna del personaje. Esto se puede observar en 4. *Asimetría*:

Aparte de vos, aparte de mí
la parte que a los dos hoy nos toca vivir
es parte de partir, es parte de morir
partiendo un pan con sal de penas

(Vv. 1-4).

Esta canción, que habla acerca de la asimetría que deja una separación amorosa, se puede ver cómo la metáfora del “partir un pan con sal de penas”, por un lado gastronómica, al usar la sal como forma de enunciar lo doloroso y describe esa tristeza (sal de penas) del yo lírico al “morir” mediante la separación “es parte de partir”.

Metáfora in absentia

En lo referente a la metáfora pura, *in absentia*, también tenemos ejemplos de alta expresividad cuyas funciones básicamente son las mismas que las de la metáfora *in praesentia*. Podemos ver, verbigracia, en la canción 35. *Fotos de Tokyo* el empleo de la metáfora para caracterizar al yo lírico:

Soy un *Sha* en el desierto

(V. 10).

Con esta expresión se alude a la futilidad de reinar en donde no hay nadie ni nada y por tanto, el plano real es la soledad del yo poético. Por otro lado, en mi opinión,

con el objetivo de mostrar el estado de ánimo del personaje, Aznar teje estas metáforas:

Vuela en el mar tu sombra,
náufrago que cruzó.
Cuando la sal te nombra
líquida es la canción.
Puedes vivir en mí. Puedes venir.

(Vv. 6-10).

Puede observarse que posiblemente el elemento real de esta evocación sea un viaje en el cual se cruza el mar, quizá se sobrevuela éste, y se recuerda al ser amado; aunque esta interpretación no tiene una univocidad, al ser bastante ambigua la forma de referirse del yo poético.

Otra metáfora menos elaborada, pero que juega con la imaginación es la que utiliza el poeta para dar a entender el acto de “volar” en *17. Parte de volar*:

Pintó escaleras en el cielo,
montó en el aire a ser feliz

(Vv. 1-2).

En este caso, la metáfora se utiliza para nombrar una acción ya de por sí metafórica, pues no se refiere en realidad a la acción de volar sino a la sensación de estar sobre los demás por el poder que tienen los personajes de la canción. En

la misma canción hay otras metáforas para representar el poder, y por tanto, para describir al personaje:

Abarca el mundo entre los dedos

(V. 5).

Un ejemplo valioso para mostrar la configuración de un ambiente físico es el de la canción 42. *A la hora que se duermen los trenes*:

Camina de a ratos
ve a los charcos la luna imitar

(Vv. 9-10).

En este caso, se ve cómo la imagen de la luna reflejada en el suelo por medio de un charco es llevada a una categoría poética al darle una cualidad de espejo que tuviera voluntad para “imitar” a la luna y con ello, nos enseña como oyentes la situación física de la noche y la luna que se observa en el agua, lo cual contribuye al ambiente psicológico de la canción.

Otra metáfora, y a su vez deprecación, que tiene función de descripción de ambiente es la hallada en 18. *Zapatillas y libros*:

Molino del mundo no le muelas
esa ilusión, esa ilusión.
Molino del mundo no le muelas
su determinación.

(Vv. 27-30).

En ella, hay una identificación de la crueldad del mundo, de la vorágine de la modernidad, con un molino, que aplasta la ilusión de la niñez del pobre. Cabe destacar que este motivo del molino que destruye algo abstracto es muy antiguo en las canciones populares. Incluso se recoge en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina una de ellas:

Al molino del amor
alegre la niña va
a moler sus esperanzas:
quiera Dios que vuelva en paz.

En la rueda de los celos
el amor muele su pan,
que desmenuzan la harina,
y la sacan candeal.

(Acto 1, Vv. 864-871).

Metáforas lexicalizadas

Dentro del conjunto de canciones de Pedro Aznar, también se puede ver el constante uso de metáforas lexicalizadas, las cuales son de raigambre popular, pues su uso coloquial es lo que les da la categoría de lexicalizadas. A pesar de ello, esto no implica que no posean cierta belleza y personalidad, como lo podemos ver en *20. El mundo contra mí*: “Hoy mis alas atadas abrí” para enaltecer la liberación del yo lírico o “Hebra de luz en mi ser” en *11. Amar y dejar partir* para denotar la esperanza que significa el otro en el poeta. Otro ejemplo se da en *10. La abeja y la araña*: “La flor que prometías tuvo amargo sabor”, en esta metáfora

se enfatiza la decepción y mentira de esa “araña” que lo engañó en una relación amorosa.

Cabe destacar que de las 219 metáforas contabilizadas en el corpus, alrededor de la mitad (100) las considero como metáforas lexicalizadas y el resto como metáforas innovadoras y sorprendentes. Esto quiere decir que Pedro Aznar recupera muchas metáforas que ya son tópicos, pero también se preocupa por imaginar nuevas situaciones para construir un universo poético con metáforas personales.

2.4 Conclusión del análisis temático y de las figuras literarias

A lo largo de este análisis pormenorizado de la obra completa de Pedro Aznar del año 1979 al 2008 (55 canciones), se estudió un total de 50 figuras literarias y tropos, entre los cuales destacaron por su número, veintidós de estos recursos; también se detalló la importancia de otros, que si bien por su número no eran tan representativos, sí lo eran en lo referente a la expresividad y estética que aportaban al *corpus* de canciones. De estos recursos estilísticos, los más ricos fueron los que se hallaban dentro del nivel léxico-semántico y en los tropos; posteriormente, los morfosintácticos y, en un último lugar lejano, los fónicos.

Los recursos más notables por su número fueron: la metáfora (219 eventos), la prosopopeya (82), la antítesis (49), la sentencia (48), el símil (46), la hipérbole (40), la anáfora (39), la aliteración (35), la metonimia (31), paradoja (30), el apóstrofe y la interrogación retórica (ambas con 23) y la etopeya (con 20

eventos). Sin embargo, destacaron por su expresividad también el quiasmo, la concatenación, el hipérbaton, la políptoton, el eufemismo, entre otros.

Fue posible también observar los temas predominantes en la obra de Pedro Aznar. Estos fueron clasificados en cuatro tipos: amorosos, preocupaciones existenciales, compromiso social y temas literarios. Se observó un predominio de los temas amorosos (24 eventos) y de las preocupaciones existenciales (22). A estos, siguieron los de compromiso social (8) y por último, los temas literarios (7); cabe recordar que algunas canciones se inscriben en dos clasificaciones por no predominar una de ellas.

Dentro de los temas amorosos destacan el rencor por un amor traicionado, la tristeza por la pérdida del amor, la exaltación de la mujer amada, la infidelidad, la imposibilidad de olvidar el verdadero amor, así como la prefiguración de una separación. Por su parte, el apartado de preocupaciones existenciales contiene temas más disímiles como la cercanía de la muerte, la desesperanza, el agobio de la vida posmoderna, el pesimismo frente a la humanidad, la pertenencia y el arraigo, el relativismo de las verdades, la fugacidad del tiempo, la locura, entre otros.

La clasificación de los temas de compromiso social nos ofrece también algunos interesantes como el reclamo frente a la globalización, la ridiculización de los gobernantes latinoamericanos, la situación de los niños de la calle, el sinsentido de la guerra, la dignidad de la pobreza, etc. Por último, dentro de la clasificación de temas literarios, destacan los relacionados con el mito de Ícaro y

Dédalo (17. *Parte de volar*), con “El perseguidor” de Julio Cortázar (40. *Esto lo estoy tocando mañana*), La Biblia (54. *30 denarios*), así como narraciones literarias hechas canción (48. *Culpable eternamente*) cuyo argumento recuerda al relato “Espantos de agosto” de Gabriel García Márquez.

En adición a los temas, se pudo observar en este segundo capítulo que entre los elementos recurrentes destacan los que se refieren al agua en sus distintas manifestaciones (mar, lluvia, ríos, playa, lágrimas, charcos, ahogarse, oleaje, etc.) con 39 apariciones en las 55 canciones. También destaca, de forma prominente, el tiempo. Se alude a él en 20 canciones del *corpus* y éste se descompone en la mención del presente, pasado, futuro, en la figura de los relojes, del principio y del fin, de las ataduras al pasado, de la eternidad, del momento así como de la mención del tiempo *per se*.

Cierra este círculo importante de elementos recurrentes la oposición luz-oscuridad, en sus diferentes denominaciones: la noche y el día, el Sol y la Luna, la vida y la muerte, etc. Estas antítesis se encuentran 36 veces en el *corpus*. También destaca la presencia de la voz humana: el habla, manifestada a través de distintos verbos de elocución como cantar, gritar, hablar, “repetir palabras”, así como de sustantivos como “cosas” dichas; y, por supuesto, de la mención explícita de la voz, tanto de forma literal como metafórica.

Encontramos, a lo largo del análisis, elementos de influencia popular, tradicional y culta. En la vertiente tradicional, se puede afirmar que Aznar utiliza sentencias, adagios, que son tópicos y fórmulas muy presentes en la lírica

latinoamericana. Estas frases son utilizadas, en lo general, para abordar los temas de compromiso social y del amor. Además, se observa que la estructura utilizada: rima y versificación, también es cercana a dicha tradición.

Al mismo tiempo, se puede observar un uso individual de la metáfora, la paradoja, de imágenes poéticas descriptivas y de símbolos que lo acercan a la tradición culta, como se verá en el capítulo siguiente.

3. Influencias cultas y populares en la obra de Pedro Aznar

Una vez que el *corpus* de canciones ha sido analizado de forma meticulosa y pormenorizada, se procederá a dilucidar distintas vertientes de donde abreva la poesía de Pedro Aznar. Un caudal proviene de la tradición popular, tanto de la música popular vernácula de América del Sur como la de autores también sudamericanos: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, entre otros; así como de la fusión de estos géneros con el rock anglosajón que dieron por resultado el Rock Nacional Argentino: Charly García, Luis Alberto Spinetta, Litto Nebbia.

Dentro de los autores que se consideraron como influyentes en la obra de Pedro Aznar, considero importante destacar un elemento que los une: la preocupación social por la pobreza y la situación política de los pueblos latinoamericanos. Es a partir de dicha preocupación social que podemos hilar de manera profunda la influencia de los consagrados cantautores en la obra de Pedro Aznar. Si bien, nunca se podría etiquetar a Aznar como un compositor de música de protesta, el descontento por la situación de los pueblos latinoamericanos es patente desde su juventud, así como la constante de tomar en cuenta las raíces culturales de los pueblos originarios de América. Esto se ve incluso cuando las composiciones instrumentales dominaban el quehacer musical del argentino, como se puede reflejar en los títulos de canciones como: *Al dolor de mi gente*, escrita en 1984 y dedicada a Ernesto Sábato; *El poder del viento*, inspirada en *Viaje a Ixtlán* de Carlos Castaneda o *Candombegle*, basada en el culto afrobrasileño del Candomblé.

Por otro lado, la obra de Aznar se nutre también de la tradición culta, que surge de autores muy variados: Pablo Neruda, Nicanor Parra, Walt Whitman, Federico García Lorca, entre otros. El propio Pedro Aznar dice en entrevista que su “primer gran poeta favorito fue Pablo Neruda” (Warnken, min. 14:40). Y es precisamente con Neruda, con quien se comenzará a relacionar rasgos característicos de su poesía.

Al hablar de relaciones e influencias presentes en la obra de Pedro Aznar, es importante recordar el concepto de transtextualidad, el cual según Genette consiste en “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 10).

3.1 Presencia de Pablo Neruda en la obra de Pedro Aznar

Uno de los elementos más importantes en el *corpus* de canciones de Pedro Aznar es la presencia de elementos recurrentes como el día y la noche así como la presencia del mar. Y es en este elemento constante y vital en la poética de Neruda y Aznar que tenemos la primera convergencia entre ellos. El mar es un elemento susceptible de considerarse como *leitmotiv* en ambas obras poéticas; tanto por la cantidad de ocasiones en las que los autores se refieren a él de manera directa o por medio de perífrasis, así como por la significación y simbolismo que encierra. En el *corpus* de Aznar, se menciona el mar o elementos perifrásticos de éste en 39 de las 55 canciones analizadas ya sea como símbolo, metáfora, topografía o elemento recurrente. Esto quiere decir que es uno de los elementos más significativos dentro de su universo poético. “Neruda es madera fragante y olor a

mar”, dice Pedro Aznar (Warnken, min. 15:20). En dicho universo, la inmensidad del mar hace que se pierdan poemas del yo lírico, y se convierte en símbolo de fortaleza suprema, de grandeza e infinitud a causa de sus cualidades intrínsecas de fuerza del oleaje y de envergadura:

46. *Dream of the return:*

Al mar eché un poema
que llevó con él mis preguntas y mi voz.
Como un lento barco
se perdió en la espuma.
Le pedí que no diera la vuelta
sin haber visto el altamar
y en sueños hablar
conmigo de lo que vio.

(Vv. 1-8).

1. *Quebrado:*

Como un océano,
como un mar,
como río correntoso,
como lago inabarcable.
No pude ser la gota,
música en el cántaro [...]

(Vv. 1-6).

También está presente la figura del naufrago que sucumbe frente a ese mar simbólico de la soledad en 26. *Si no oigo a mi corazón:*

ya en un mar de palabras me ahogué

y fue en vano quererlas creer.

(Vv. 5-6).

Y en la hermosa metáfora del naufragio combinada con la metonimia de la sal en

8. *Joya tu corazón*:

Vuela en el mar tu sombra,
náufrago que cruzó.
Cuando la sal te nombra
líquida es la canción.

(Vv. 6-9).

En la canción 13. *El beso* el mar se compara con un elemento erótico que “lame” al navío en un símil para describir a éste y se equipara a la libertad de la soltería junto con el símbolo del barco —otro elemento preferido de Neruda— que “no amarra a ningún puerto”. Este yo lírico no se dirige al mar abierto por esperar a la amada y como “embarcación” tiene el peligro de perecer en el piélago. Pedro Aznar también invoca al mar como compañero de la luna en 31. *Luna llena de agua*:

Luna llena de agua
deja al sol llegar,
que tu aureola caiga,
caiga sobre el mar.

(Vv. 1-4).

Y como escenario de un idílico periplo de un poema que se pierde entre las olas y que el propio mar escribe en la arena, con lo que alivia al poeta en 46.

Dream of the return:

[...] y así yo perdí aquel poema.
Grité a los cielos todo mi rencor.
Lo hallé por fin,
pero escrito en la arena
como una oración.
El mar golpeó en mis venas
y libró mi corazón.

(Vv. 17-23).

También el mar se evoca como origen de la vida, y se hace alusión a Afrodita que nace del Ponto y como elemento de prosopopeya en el cual el yo lírico se transforma: 47. *Más allá:*

vengo a ser la sal, las piedras,
a nacer de oleaje y algas

(Vv. 28-29).

El mar también funciona como símbolo de muerte o inacción, de desmedro “camino por mares muertos” en 6. *Décimas*; una mención muy hermosa del mar ocurre en una canción en la que se alude a él indirectamente:

La arena sabe
amar y dejar partir
¡quién pudiera

tan liviano
fluir!

(Vv. 21-25).

En este caso, en la canción *11. Amar y dejar partir* se alude perifrásticamente al mar, el cual funciona como un elemento metafórico no articulado que representa a la amada; y la arena, al propio yo lírico que tiene que dejar ir al mar porque es inevitable. Finalmente, el mar en su forma de marea, también señala un cambio de dirección, de rutina como se da en *20. El mundo contra mí*:

No soy de estos tiempos, soy de este momento
Soy la lluvia que lava este mar.

(Vv. 19-20).

De nuevo se hace presente la figura del naufragio en *23. Mundo en llamas*, la persona se halla perdida, “sin un faro” en un mar proceloso de desasosiego:

Naufragando ante una playa
ya sin faro, sin hogar, sin lugar donde llegar.

(Vv. 4-5).

Ahora, en la poesía de Pablo Neruda, la figura del mar es también muy importante como símbolo y como referente en la creación de espacios y sensaciones:

[...] Como ausencia extendida, como campana súbita,
el mar reparte el sonido del corazón,

lloviendo, atardeciendo, en una costa sola:
la noche cae sin duda,
y su lúgubre azul de estandarte en naufragio
se puebla de planetas de plata enronquecida.
[...] Si existieras de pronto, en una costa lúgubre,
rodeada por el día muerto,
frente a una nueva noche,
llena de olas,

“Barcarola”. (Vv. 19-24, 30-34).

Podemos observar en “Barcarola” la representación del mar como escenario del desasosiego del poeta, en el que se une el mar con el llanto, el naufragio y la plata, elementos todos comunes también en el *corpus* de Pedro Aznar.

Y en “La canción desesperada” de nuevo tenemos el motivo del naufragio y el mar como símbolo de lo ingente del desastre provocado por el desamor:

Todo te lo tragaste, como la lejanía.
Como el mar, como el tiempo. ¡Todo en ti fue naufragio!

(Vv. 9-10).

Neruda utiliza también el símil del mar para destacar la fuerza y el ímpetu de la amada:

[...] en el amor como agua de mar te has desatado.

“El amor”: “En ti la Tierra”. (V. 19).

Mención aparte merece el aspecto ideológico, en donde Pedro Aznar y Pablo Neruda coinciden en la denuncia hacia la opresión que las potencias

mundiales, a través de sus coacciones económicas y militares, ejercen sobre los pueblos latinoamericanos y especialmente hacia los dirigentes que se dejan pisotear. Esta coincidencia se muestra especialmente en el *Canto general* del poeta chileno. El intelectual René de Costa comenta de éste que: “El común denominador es el abuso y la represión. Todos estos testimonios parecen un sumario para el Juicio Final y sirven implícitamente de denuncia y condena de un sistema basado en la explotación y que incita a la tiranía” (Costa, 102).

Un ejemplo paradigmático de las similitudes entre Aznar y Neruda lo encontramos en el apartado de “La United Fruit Co.” contenido en el ya mencionado *Canto general*:

Y Jehová repartió el mundo
a Coco-Cola Inc., Anaconda,
Ford Motors y otras entidades:
la Compañía Frutera Inc.
se reservó lo más jugoso,
la costa central de mi tierra,
la dulce cintura de América.
Bautizó de nuevo sus tierras
como “Repúblicas Bananas”, [...]

“La arena traicionada: La United Fruit Co.”. (Vv. 3-11).

Posteriormente, Neruda hace referencia a los dictadores regidos por los capitales norteamericanos y los convierte en un animal execrable, la mosca:

[...] estableció la ópera bufa:
enajenó los albedríos,
regaló coronas de César,

desenvainó la envidia, atrajo
la dictadura de las moscas,
moscas Trujillo, moscas Tachos,
moscas Carías, moscas Martínez,
moscas Ubico, moscas húmedas
de sangre humilde y mermelada,
moscas borrachas que zumban
sobre las tumbas populares,
moscas de circo, sabias moscas
entendidas en tiranía.

“La arena traicionada: La United Fruit Co.”. (Vv. 16-28).

Se puede ver muy claramente, que esta figura del dictador se comparte en la canción *19. Muñequitos de papel*, en donde Aznar utiliza la metáfora de los muñequitos de papel para referirse a los tiranos dirigentes bajo las órdenes de los capitales extranjeros y cómo no son más que títeres del poder real:

Muñequitos de papel, mazapán y cordel,
quien les puso el cascabel vino a ver, bailen bien.

Testaferros del poder, sin querer.

Cancerberos del querer sin poder.

Muñequitos de papel sin laurel, sin laurel.

[...]

En un tren fuera de riel, barco sin timonel,
las promesas del ayer, leche y miel, leche y miel.

Si la historia ha de atenuar su traición

¿cuántas vidas de pesar pesan hoy?

Muñequitos de papel sorda piel, sorda piel.

(Vv. 1-5, 11-15).

En estos versos se puede ver la transtextualidad que surge de la empatía política de Aznar con Neruda. Básicamente, los dos plantean la misma trágica historia de complicidades del poder para quedarse con las migajas que dejan los capitales extranjeros en los países latinoamericanos transformados en repúblicas bananeras al servicio de las potencias.

En un tema afín, encontramos también la transtextualidad temática de la pobreza reflejada en los personajes desprotegidos de la ciudad. Esta preocupación se hace patente en *Canto general* especialmente en los versos del apartado de “Los mendigos”:

Junto a las catedrales, anudados
al muro, acarrearon
sus pies, sus bultos, sus miradas negras,
sus crecimientos lívidos de gárgolas,
sus latas andrajosas de comida,
y desde allí, desde la dura
santidad de la piedra,
se hicieron flora de la calle, errantes
flores de las legales pestilencias.

(Vv. 1-9).

Pedro Aznar no sólo comparte con Neruda los temas de la pobreza y el desamparo de los desvalidos en la urbe, sino que incluso utiliza imágenes poéticas similares. Así como Neruda confiere en la prosopografía de los mendigos la forma de gárgolas pétreas, Pedro Aznar también les da a los niños de la calle

esta característica y la equipara a la propia naturaleza fría e inmovible de la ciudad en 29. *Los chicos de la calle*:

[...] Andando entre los autos
nadie acierta con su edad.
Sus ojos, piedra como la ciudad.
Los chicos de la calle
no eligieron lo que hacen
ni el futuro les permitirá elegir
quiénes ser o adónde ir.

(Vv. 9-15).

La pobreza y el desdén han convertido tanto a los mendigos de Neruda como a los chicos de la calle de Aznar en piedra. La dureza parece ser su única salida frente a un mundo hostil de asfalto que los ha abandonado en la miseria.

Por último, es menester citar el poema *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda, ya que éste se relaciona en distintos órdenes con canciones de Pedro Aznar, en especial con 25. *Días blancos de primavera*. Por principio de cuentas, Aznar retoma la idea de los días blancos de Neruda. En ambos textos existe una dicotomía entre el frío y la calidez, el invierno y la primavera, la soledad y la compañía, la desesperanza y el anhelo por la llegada del amor, el día y la noche. Recordemos que ésta última es una de las antítesis que más se manejan en el *corpus* de Pedro Aznar.

Veamos a Neruda:

Con tu cuerpo de número tímido, extendido de pronto

hasta las cantidades que definen la tierra,
detrás de la pelea de los días blancos de espacio
y fríos de muertes lentas y estímulos marchitos,
siento arder tu regazo y transitar tus besos
haciendo golondrinas frescas en mi sueño.

“Alianza”. (Vv. 16-21).

Ahora a Aznar:

Días blancos de primavera
este azul va a llevarse tu dolor
más lejos que el frío, a algún helado rincón

[...]

Día de sol sea este hoy día de sol
Si ya te ahogaste de llorar (basta de llorar)
Si ya lavaste a nuevo el alma
Días de amar, días de dar, días de amar

Días blancos de primavera
guarda el fruto este blanco azahar de hoy
Que brille la vida entera en primavera
dentro y fuera vuelve el sol.

(Vv. 4-6, 23-30).

Aunque el tono de los poemas sea contrario, el de Aznar mucho más optimista que el de Neruda, existe en este caso claramente una influencia del poeta chileno sobre el cantautor argentino tanto en el tema como en los

procedimientos estilísticos antitéticos día-noche o primavera-invierno. Incluso, hay una coincidencia en el uso de “Días blancos”; mediante esa sinestesia construye una imagen nívica del día a día, uno para bien y el otro para mal. Para redondear esta similitud del uso contrastante de los conceptos día-noche tanto en antítesis como en oxímoron y paradojas en Neruda podemos citar “*Hay tanta luz sombría en el espacio*” de *El reloj caído sobre el mar* o “De cada uno de estos días negros como viejos hierros.” en *Sistema sombrío* (Concha).

Se puede resumir que existen elementos patentes en ambas poéticas —de Neruda y Aznar— que estriban en estos puntos: un uso constante del elemento marino a manera de escenario que permea en todo el *corpus*; una concordancia en la idea de la denuncia hacia los capitales y gobiernos extranjeros que han buscado influir de manera ventajosa en los países latinoamericanos. También convergen en la presentación de la imagen del chico pobre urbano como piedra que se ha endurecido frente a la realidad atroz que lo sobrepasa. Por último, en ambas poéticas convergen las antítesis día-noche y primavera-invierno como elementos que en su contraste buscan destacar la eterna lucha entre la vida y la muerte; la alegría y la tristeza.

3.2 La antipoesía de Nicanor Parra en la obra de Pedro Aznar

Marlene Gottlieb sostiene que la poesía de Nicanor Parra “se suele concebir como un reto y una respuesta a la de Neruda” (57)¹¹. A Neruda siempre se le asocia con una voz protagonista, de un consagrado. Por contraste, Nicanor Parra se

¹¹ Aunque el título del libro publicado por Gottlieb sólo esté en inglés, el libro se compone de textos en español e inglés, las citas textuales están en castellano en el original.

considera a sí mismo como un “antipoeta” y construye sobre esa base toda su corriente llamada antipoesía, que consiste en una “poesía iconoclasta y cínica que en versos largos y prosaicos desenmascaran la hipocresía y la falsedad de las instituciones sociales” (Gottlieb, 58).

A pesar de la oposición entre Neruda y Parra que documenta Gottlieb, Pedro Aznar —a manera de receptor de influencias diversas— recoge, al mismo tiempo, rasgos de ambos poetas. Esto no implica que Aznar logre unir ambos universos poéticos, sino más bien, a lo largo del *corpus* habrá ocasiones en que en algunas canciones se note el influjo de uno u otro poeta. Para evidenciar lo anterior, se podría comenzar por analizar la función del humor en la poética de Parra.

El humor es sin duda un elemento importantísimo en la configuración de la “antipoesía” de Parra: “para quien haya incursionado en la antipoesía de Parra, el tema del humor no se le figurará una nadería [...] que encubre lo meramente medular. A decir verdad, resulta a la inversa: el humor y sus magnitudes es lo que confiere a la antipoesía una dimensión temática profunda y original” (Parrilla, 15).

Eduardo Parrilla señala una noción muy importante para entender cómo se ve reflejada la antipoesía de Parra en la poesía de Pedro Aznar. Esta noción es la de la “hibridación intencional”. El concepto es enunciado por Mijaíl Bajtín en *Teoría y estética de la novela* y, según retoma Parrilla, consiste en “la concurrencia expresiva en los límites de un solo enunciado poético de dos sentidos o visiones que surten efecto de contraste creado de manera intencional” (23). Es decir, la tristeza y la ironía conviven en el mismo poema, que por lo mismo tiene un carácter híbrido.

Otra estudiosa de la antipoesía de Nicanor Parra, Edith Grossman, señala dos funciones de ésta: ser material vernáculo con sencillez para transmitir el mensaje y en segundo lugar, un material empleado con propósitos irónicos. Por su parte, Parrilla indica otra diferencia entre la poesía de Neruda y la de Parra. Para él, Neruda se halla en un universo monológico, que confiere a la poesía un trabajo minucioso de la palabra. La actitud que se tiene frente a la poesía obliga a Neruda a elegir un determinado vocabulario. En la antipoesía, por el contrario, hay un rechazo a esta sublimidad de la poesía. Hay dialogismo. Por tanto la elección de las palabras no está limitada por el decoro ni por esta sacralización, sino que hay un propósito de justamente desacralizar la poesía (Parrilla, 58).

En este dialogismo de Parra encontramos que su antipoesía está plagada de cinismo, sarcasmo, ironía y trasgresión, y estos elementos confluyen para que tengan una “imaginería grotesca” (Parrilla, 68). Este concepto surge de la hiperbolización de lo negativo que al mismo tiempo se palia con el humor negro:

Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido
Como si fueras un hombre vulgar y corriente
No pienses más en nosotros.

Comprendemos que sufres
Porque no puedes arreglar las cosas.
Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo
Desconstruyendo lo que tú construyes.

Él se ríe de ti

Pero nosotros lloramos contigo:
No te preocupes de sus risas diabólicas.

Padre nuestro que estás donde estás
Rodeado de ángeles desleales
Sinceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo.

“Padre nuestro”. (Vv. 1-18).

Se puede apreciar en este poema de Parra la desacralización tanto del tema como del lenguaje. El poeta alude directamente a Dios y se conduce de éste. El sarcasmo permea todo el poema y observamos la exageración y lo grotesco de la contradicción entre lo que se sabe y espera de Dios, del “Padre nuestro” y el personaje lleno de defectos y derrotado creado por Parra.

Estas características de “hibridación intencional” y de “imaginería grotesca” las hallamos retratadas de manera ejemplar, y ciertamente no limitativa, en la canción de Pedro Aznar *15. Déjame entrar*. Me permito citarla de manera casi completa para después proceder a su análisis:

Nadie vio a los muertos de Irak en su pantalla
¿Cuántos serán?
Fuego artificial, ¿o son bombas que estallan?
Se ven igual.
Soplos de radioactividad nada visibles
¿Dónde estarán?
Venenos al mar, que las aguas nos libren

¿Cuánto durarán?
[...]
Hablan de una guerra civil. Nadie ve sangre
¿Existirá?
Cien o cien mil consumidos de hambre
¡Qué lejos están!
Campo de concentración filmado en colores
¿Cuándo ocurrió?
Vea la acción sin sentir los dolores
¡Pura abstracción!

(Vv. 1-8, 13-20).

Salta a la vista el enorme sarcasmo empleado a lo largo de la canción. Aznar comienza el texto hablando de la guerra de Irak, pero de inmediato le quita gravedad a los temas de la guerra y de la muerte al formular la duda de su existencia para, inmediatamente después, cuestionar si las bombas lo son realmente o son sólo “fuego artificial”, puesto que “se ven igual”.

En la segunda estrofa, Aznar se regodea en el cinismo cuando al hablar del medio ambiente duda de la radioactividad porque no se ve, y acude a la consigna “Venenos al mar, que las aguas nos libren” en una actitud claramente retadora contra lo esperado y lo considerado políticamente correcto, que sería respetar el medio ambiente.

Posteriormente, al referirse a los “consumidos de hambre”, Aznar utiliza la pregunta “cien o cien mil”, como si la ingente cantidad de individuos famélicos no tuviera la menor importancia y cierra la estrofa con la oración exclamativa “¡qué lejos están!”. Esta cualidad de recordar la miseria humana para después de un

porrazo descartarla como algo intrascendente logra que el mismo mecanismo de sarcasmo y humor negro funcione para entender el tamaño del problema. Al momento de minimizarlo, el poeta lo ensalza y nos recuerda, mediante su negación, lo trascendente del problema.

La canción cierra las estrofas con una alusión a los campos de concentración y al asombro que éstos causaron. No obstante, Aznar se burla de esto y lo presenta como un espectáculo de fenómenos, circense: “Campo de concentración filmado en colores / ¿Cuándo ocurrió? / Vea la acción sin sentir los dolores / ¡Pura abstracción!”. El autor se mofa de la distancia que media entre el espectador actual y las personas que realmente sufrieron ese suplicio. De nueva cuenta, se recurre al sarcasmo para recordar que ese dolor lejano para el receptor es ahora mera “abstracción”.

Aunque la canción *15. Déjame entrar* es el epítome de la antipoesía de Nicanor Parra en el *corpus* de Pedro Aznar, no es la única pieza que tiene elementos de ésta. Podemos citar también algunas otras, como la canción *39. No dejes que otros los hagan por vos (elegir)*. En ella, Aznar recurre nuevamente a negar lo que quiere decir, precisamente para decirlo. La canción condena las convenciones sociales, especialmente las que se refieren al amor:

Nada máspreciado que la continuidad,
el amor si no es eterno no vale.
Para alimentarlo hay que saber inventar
y mentirse sólo lo indispensable.

(Vv. 1-4).

Para el lector agudo, es evidente que Aznar quiere condenar la idea de que el amor debe ser eterno y consagrarse en el matrimonio, de que “si no es eterno, no vale”. Inmediatamente, el yo lírico, una vez hecha la afirmación anterior, asevera con desfachatez que hay que “mentirse sólo lo indispensable”. Termina el ejemplo con la idea de que:

Siempre hay una forma de retroceder
convencido de que es más conveniente.

Meterse en una jaula y ya no salir
que es lo que hace la gente decente.

(Vv. 5-8).

Esto continúa la idea del matrimonio como una prisión (jaula) y puede verse como una condena al conservadurismo de la sociedad que juzga lo diferente como algo pecaminoso, por ello el uso del adjetivo “decente”.

Podemos observar cómo funciona en ambos ejemplos el concepto bajtiniano de “hibridación intencional”. En las dos hay sendos caracteres de doble entendimiento. En el primer ejemplo, la canción *15. Déjame entrar*, está plagada de las dicotomías “negación/afirmación”, pues el yo lírico afirma mediante la negación; así como de “risa/horror”, ya que el cariz de desconfianza y desfachatez nos hace ver gracioso algo hórrido como la guerra o el hambre. En el segundo ejemplo, encontramos también este doble discurso que condena mediante la afirmación de algo por medio de la ironía; a través de la afirmación de valores morales caducos se hace patente la absurdidad de éstos y su nula pertinencia.

Acorde al análisis de que hace Tapscott acerca de Parra, en su poesía encontramos que nos “habla personalmente pero de forma severa [...] y es austero, divagador, gracioso, voluble, accesible” (249). Ese carácter distintivo lo vemos representado en los ejemplos presentados del *corpus* Aznariano.

3.3 El universo de Walt Whitman en la obra de Pedro Aznar

A las influencias de los dos poetas chilenos que se acaban de revisar habrá de agregarse el influjo de un poeta anglosajón muy cercano al corazón de Pedro Aznar como lo afirma en entrevista con Cristián Warnken¹² (min. 14:37).

Esta percepción de la obra de Whitman por parte de Pedro Aznar puede notarse en la canción 47. *Más allá* en donde hay justo ese eco del Whitman de *Corrientes marinas*. En el texto, está presente la inmensidad y majestuosidad de la naturaleza pero que se opaca por la ingente autoridad del yo lírico que se impone y transforma en la propia fuerza del mar, de las piedras, de las algas, de todo lo que nace, lo que se observa al final de este extracto:

Viento de un verano eterno
enredando el hilo blanco

Ciego resplandor de enero
tejiendo de nuevo el manto

¹² P.A.: En poesía, Neruda y Whitman fueron dos grandes flashes de asombro y de maravilla.

C.W.: ¿Qué es lo que te dio Whitman?

P.A.: Whitman es como una sensación de amplitud; yo pienso en Whitman y pienso en un campo verde y florido. Sin límites.

Vengo a ser la sal, las piedras,
a nacer de oleaje y algas

¡Vengo a amanecer!
A despertar el día
Lento

(Vv. 24-32).

Contrástese el pasaje de Aznar con éste otro de “Corrientes marinas” de Whitman (Tomo II, 79):

[...] espuma, lascas de rocas brillosas, hojas de algas abandonadas por la marea

Caminé millas. El sonido de las olas al quebrar eran una parte de mí;

(Vv. 12-13).

Unos granos de arena y un puñado de hojas muertas recojo,

los recojo y me confundo con las arenas y los despojos.

(Vv. 24-25).

Se había mostrado a lo largo del análisis de los temas y elementos recurrentes del *corpus*, que el principal elemento en la poética de Pedro Aznar junto con la dualidad luz-oscuridad es el agua en sus distintas manifestaciones: mar, lago, lluvia, océano, lágrimas, etc. De aquí deriva otra influencia patente de Whitman sobre Pedro Aznar. Podemos observar en canciones como *1. Quebrado* este influjo del poeta estadounidense que atraviesa su obra. La transfiguración del yo lírico mediante una analogía metafórica se puede observar en ambos poetas.

En “Al refluir yo con el océano de la vida” de Whitman (Tomo II, 81), vemos a un poeta que afirma:

Me parezco a vosotros, ambos océanos:
murmuramos de modo parecido, acarreando rencorosamente arenas y despojos,
sin saber por qué.

(Vv. 36-37).

Aznar se lamenta de no haber sido capaz de convertirse en la mínima expresión de esos elementos acuáticos que necesitaba. Ambos poetas se comparan con el agua de forma que ninguno manifiesta felicidad por esta imagen sino al contrario, el mar, los cuerpos de agua surgen como una carga para la voz poética:

1. *Quebrado*:

Como un océano
Como un mar
Como río correntoso
Como lago inabarcable
No pude ser la gota
Música en el cántaro
Pausa que abraza y suelta
Los pájaros del deseo

(Vv. 1-8).

Para abundar en las influencias de Whitman sobre Aznar; más allá de la majestuosidad del yo lírico y el paisaje, se puede observar en el *corpus* del argentino cómo comparte con Whitman la recurrencia de la luna como amante

insatisfecha o como símbolo que anuncia la proximidad de las relaciones eróticas. Dicha aparición de este motivo recurrente quizá se halle influido también por el *Romancero gitano* (2010, pp. 89, 174) de García Lorca dentro del “Romance de la luna luna” o en “Thamar y Amnón”.

Whitman señala en “De la cuna que se mece eternamente” (Tomo II, 71):

Baja se ve la luna. Tarde ha salido.
Está lánguida. Oh, creo que está grávida de amor, de amor.

Oh, locamente el mar se extiende sobre la costa,
con amor, con amor.

(Vv. 75-78).

Aznar, por su parte en 31. *Luna llena de agua*:

Luna llena de agua
¿dónde está tu amor
que incendió tu enagua
y no te dio calor?

(Vv. 13-16).

Hasta este momento, hemos hablado de influencias en elementos temáticos compartidos en las dos poéticas. Sin embargo, si dejamos de lado este aspecto y nos centramos en los estilísticos y estructurales también hay elementos comunes que dejan entrever la influencia del estadounidense. A lo largo de toda la obra poética de Whitman, pero en especial en el “Canto del hacha” (Tomo I, 429) se hace un uso constante, muy notorio y, hasta se podría afirmar, casi hiperbólico de

la anáfora; como si el poeta no pudiera agotar lo que quiere expresar y fuera víctima de la desesperación:

Bienvenidos todos los países de la tierra con sus caracteres propios
bienvenidos los países del pino y el roble,
bienvenidos los países del limón y el higo,
bienvenidos los países del oro,
bienvenidos los países del trigo y el maíz, bienvenidos los de la uva,
bienvenidos los países del azúcar y el arroz,
bienvenidos los países algodoneros, bienvenidos los de la patata
blanca y los de la batata,
bienvenidas las montañas, los llanos, las arenas, los bosques, las
praderas,
bienvenidas las playas opulentas de los ríos, las tierras de mesetas,
de espacios abiertos,
bienvenidos los de pastizales infinitos, bienvenidos los de huertos de
tierra fecunda, de lino de miel y de cáñamo,
[...]

(2º apartado, Vv. 1-10).

Al hablar de la ciudad, comienza veinte versos seguidos con oraciones subordinadas adverbiales que inician con “donde” con el fin de abarcar todo el universo que está en su mente. Quiere que ese lugar concentre una multiplicidad de elementos cuya importancia no ceja con la enunciación de cada uno.

donde los niños son instruidos para ser ley de sí mismos y confiar en
sí mismos,
donde la ecuanimidad resulta ilustrada en los hechos,
donde se fomentan las especulaciones sobre el alma,
donde las mujeres van en procesiones públicas por las calles, como
los hombres

donde entran a la asamblea pública y ocupan su lugar, como los
hombres

donde se alza la ciudad de los amigos más leales,
donde se alza la ciudad de los sexos más sanos,
donde se alza la ciudad de los padres más saludables,
donde se alza la ciudad de las madres mejor dotadas, [...]

(5º apartado, Vv. 16-24).

Este mismo procedimiento estilístico se puede observar en el *corpus* de Pedro Aznar con una intención similar. El autor elabora anáforas largas para enfatizar algún tema o concepto como se vio en el segundo capítulo de este trabajo. Verbigracia, en la canción 2. *Fugu* Aznar busca representar la inminencia del peligro al repetir que está “a milímetros” y mediante la asociación de esta cercanía con elementos disímiles o antitéticos:

A milímetros de Dios
A milímetros del odio
A milímetros de vos
A milímetros del rojo
A milímetros del sol
A milímetros del polvo

(Vv. 1-6).

Y de una manera todavía más representativa en la canción 9. *Los perros del amanecer*, en donde el uso anafórico, al igual que en Whitman, realza una serie de enumeraciones en la que parecería que el poeta no quiere terminar de enunciar

porque le falta tiempo y le sobra urgencia para decir todo el universo que el yo lírico precisa decir:

Piden paz las filas de lo siempre igual
Piden paz las horas secas de esperar
Piden paz los huesos listos a quebrar
Piden paz las ropas que no se usan más

[...]

Piden paz los ojos rojos de perder
Piden paz los perros del amanecer
Piden paz las cosas que dijiste ayer
Piden paz los ciegos que te ven volver

[...]

Piden paz los sábados de mal de amor
Piden paz los platos y el televisor
Piden paz las letras chuecas del doctor
Piden paz los tubos del respirador
Piden paz los muros de Jerusalén
Piden paz los robos en el almacén
Piden paz las luces huecas del andén
Piden paz las caras muertas en el tren

Piden paz

Piden paz

Piden paz

(Vv. 1-4, 13-16, 33-43).

Si se analiza la métrica de estos versos, podemos observar cómo los versos están compuestos de dos partes, la primera es la afirmación “piden paz” que tiene tres sílabas y los elementos que piden paz, que se componen de 9

sílabas poéticas por su terminación oxítona. Lo cual resalta aún más la anáfora pues el verso suena como si se dividiera y otorga a la figura una suerte de responsión entre la consigna “piden paz” y los elementos de los que se habla.

Es entonces el influjo de Whitman, más allá de lo temático, uno de procedimiento estructural al servicio del sentimiento de obsesión e hipérbole y de la musicalidad del poema. Para Pedro Aznar, Whitman es un referente más que consciente, casi como un elemento del ambiente psicológico que permea en su poesía por la admiración que le tiene y que, en mi opinión le otorga también una actitud de libertad, ya que aporta este sentimiento al hablar de su presencia potente como en *47. Más allá* o de la combinación de elementos aparentemente disímbolos como en *9. Los perros del amanecer*.

Se ha revisado ya la influencia en los órdenes temáticos, estructurales y estilísticos de tres poetas cultos: Pablo Neruda, Nicanor Parra y Walt Whitman. Ahora, con el mismo peso, o quizá incluso mayor, veremos la influencia que tuvieron tres compositores de la tradición popular en la obra poética de Pedro Aznar.

3.4 La preocupación social de Víctor Jara en la obra de Pedro Aznar

Para comenzar con la triada de cantautores populares que influyen en la obra aznariana, hablaré acerca de Víctor Jara. Es muy evidente que dicho autor tiene una repercusión en Pedro Aznar. Basta observar que el argentino ha grabado versiones en vivo y en estudio de canciones emblemáticas del chileno: “Deja la

vida volar” en el disco *Parte de volar* (2002), y “Manifiesto” en *Pedro Aznar en vivo* (2002).

Víctor Jara nació en Chillán, Chile, en el año de 1932. Hijo de campesinos, desde niño compartió las labores propias del campo con la música por influencia de su madre, Amanda. Al emigrar a la ciudad, Jara elige por un tiempo la profesión del sacerdocio, aunque termina por abandonar dicha pretensión. Lo anterior lo lleva a dedicarse de lleno al teatro y a la música. Con el tiempo, Jara fue director artístico de la agrupación folclórica Quilapayún y un cantautor importantísimo en el contexto del ascenso al poder de Salvador Allende. Y es precisamente durante el golpe militar para derrocar al presidente Allende que Víctor Jara fue arrestado y, días después, asesinado por los militares (Ureña, 200-202).

Dentro de las características de Jara, resaltan la temática del pueblo como objeto de opresión por parte de los poderosos. También destaca su vena campesina en la que se interpreta una vida al mismo tiempo dura, pero de alguna manera sagrada y feliz dentro de una especie de halo que cubre a la gente honesta y trabajadora.

Como ejemplo más significativo de la relación de Jara con Aznar, podemos citar la canción del corpus *18. Zapatillas y libros*. En ella, Aznar narra la cotidianidad de un chico de ocho años que vive en un cobertizo y que, no obstante su pobreza extrema y las dificultades cotidianas, tiene una esperanza firme de salir adelante mediante el estudio:

Parte muy temprano hacia la escuela

ocho añitos pesan el bolsón.
Por el techo pobre el sol se cuela
como un ladrón, como un ladrón.
Piensa que ojalá esta vez no llueva
en su corazón.

[...]

El pone esperanza y gasta suelas
del único par que ya achicó
Hoy nada asegura más la mesa
por más sudor o educación.

(Vv. 1-6, 23-26).

Podemos recordar lo dicho de esta canción en el capítulo segundo: el uso de la prosopopeya para hacer el símil del sol como “un ladrón” y la expresividad de la metonimia “ocho añitos pesan el bolsón” para enfatizar la debilidad del niño.

Posteriormente, en el puente de la canción, Aznar abre el horizonte de la focalización y observa a todo el pueblo. Se puede ver en estas líneas cómo se refleja la problemática general del miserable, pues su trabajo —aunque arduo— no los salvará. Sólo un milagro puede hacerlo (con la imposibilidad que conlleva la consecución de uno). Al mismo tiempo, se puede observar cómo no sólo el pueblo es pobre, sino que además está amordazado. Dicha mordaza invisible consiste en que a nadie le importan los reclamos de los campesinos, pues “no tienen voz”:

En el pueblo esperan un milagro
todos dan la espalda menos Dios
Tantos se han quedado sin trabajo
sin pan ni voz, sin pan ni voz.

(Vv. 13-16).

La canción cierra con un sabor agridulce, pues el poeta termina con un apóstrofe y una deprecación hacia el mundo en un deseo vehemente de proteger al niño:

Molino del mundo no le muelas
esa ilusión, esa ilusión.
Molino del mundo no le muelas
su determinación.

(Vv. 27-30).

De forma análoga, podemos ver cómo Jara en su canción “Canción de cuna para un niño vago” refleja su preocupación por la pobreza de la niñez. En el caso de Jara, este niño posee también una esperanza. Quiere “volar”. Pero no sabe que el poeta ya canta premonitoriamente que el niño envejecerá sin saber jugar. Su suerte ha sido echada desde el inicio, pues la sociedad le ha cerrado las puertas definitivamente:

La luna en el agua
va por la ciudad.
Bajo el puente un niño
sueña con volar.

La ciudad lo encierra
jaula de metal,
el niño envejece
sin saber jugar.

(Vv. 1-8).

Ambos autores, Jara y Aznar, comparten el procedimiento de cambiar —en la misma canción— de una narración en tercera persona para dirigirse directamente a un personaje. En el caso de “Canción de cuna para un niño vago”, el yo lírico no acude al mundo, sino realiza una interrogación retórica en la que denuncia la inmensidad del problema y posteriormente interpela al niño para consolarlo:

¿Cuántos como tú vagarán?,
el dinero es todo para amar,
amargos los días,
si no hay.

Duérmete mi niño,
nadie va a gritar,
la vida es tan dura
debes descansar.

Otros cuatro niños
te van a abrigar,
la luna en el agua
va por la ciudad.

(Vv. 9-20).

De manera similar, Pedro Aznar compuso otra canción, 29. *Los chicos de la calle*, en la cual también se observa una preconización del yo lírico acerca del infausto fin que tendrán estos niños sin hogar:

Los chicos de la calle
dónde viven, nadie sabe

sus historias nunca nadie guardará
con el viento volarán
Los chicos de la calle
se imaginan desde el margen
que en el centro de la hoja alguien podrá
escribir "felicidad".

(Vv. 1-8).

Es notable también la coincidencia no sólo de preocupación por el tema de los niños de la calle sino también la estilística al hacerlo. Ambos utilizan metáforas para exaltar la tristeza de la escena. Los niños de Aznar se “imaginan desde el margen” que alguien podrá “escribir felicidad”. Jara los observa “apretando su corazón pequeño”. Podemos observar esto en otro tema de Víctor Jara que toca la misma órbita, “Canción para un niño en la calle”:

Pobre del que ha olvidado que hay un niño en la calle,
Que hay millones de niños que viven en la calle
Y multitud de niños que crecen en la calle.
Yo los veo apretando su corazón pequeño,
Mirándonos a todas con fábula en los ojos.
Un relámpago trunco les cruza la mirada,
Porque nadie protege esa vida que crece
Y el amor se ha perdido, como un niño en la calle.
Oye a esta hora exactamente hay un niño en la calle
Hay un niño en la calle.

(Vv. 50-59).

Si comparamos el fragmento con estos versos de 29. *Los chicos de la calle* de Pedro Aznar:

Andando entre los autos
nadie acierta con su edad.
Sus ojos, piedra como la ciudad.
Los chicos de la calle
no eligieron lo que hacen
ni el futuro les permitirá elegir
quiénes ser o adónde ir
[...]
Los chicos de la calle
son un grito aunque los callen
ya son tantos que serían un país
donde nadie fue feliz.

(Vv. 9-15, 27-30).

podemos observar la similitud entre los motivos de la mirada de piedra que es cruzada por relámpagos, además de la desoladora cantidad de niños en esa posición que destacan ambos autores. Aznar los recuenta como un “país donde nadie fue feliz” y Jara hace el contraste entre los millones que hay, pero también va más allá y singulariza el problema. “Hay un niño en la calle”. Ese “uno” ya debería indignar a la sociedad.

Por otro lado, podemos ver que en la canción 16. *Dicen que dicen*, Pedro Aznar critica al sistema globalizador, al que caracteriza como un imperio. Dicho imperio está protegido por un “halcón”, los guardianes del régimen:

Se llama imperio en el mundo antiguo
le dicen, hoy, globalización
La democracia es de peces chicos,
tiburón.

[...]

Cuando soñamos un mundo unido
no imaginamos esta prisión
con diez mil ojos guardando el nido
de un halcón.

(Vv. 9-12, 16-19).

Posteriormente, el autor critica la falta de justicia y de alguna manera preconiza la posibilidad de un estallido social a causa de la situación de injusticia que vive el pueblo. Esto lo realiza de forma velada, pues como ya se había comentado, Aznar no cae en lo panfletario y la estética de la canción siempre está por encima de la ideología que subyace. Esto lo logra al utilizar una simbología como el halcón, el fuego, la venda de la justicia.

El fuego es fuego de donde venga
guerra no es paz ni el infierno, edén
No habrá justicia si usa la venda
según quién.

(Vv. 20-23).

El título de la canción y su estribillo son muy interesantes pues se componen de una construcción con reduplicación: “dicen que dicen”, que pertenece a una tradición popular argentina. Esto se puede constatar en la letra

del tango del mismo nombre “Dicen que dicen”, escrito por Alberto Ballesterero con música de Enrique Delfino:

Dicen que dicen, que era una mina
todo ternura, como eras vos,
que jué el orgullo de un mozo taura
de fondo bueno... como era yo.

“Dicen que dicen”, 1930. (Vv. 5-8).

Pero Aznar utiliza la expresión de la siguiente manera:

Dicen que dicen andan diciendo
tantas palabras que dicen mal
como un eclipse se van comiendo
la verdad.

[...]

Dicen que dicen
dicen que dicen
dicen que dicen mal.

(Vv. 1-4, 13-15).

La canción termina con otra denuncia muy al estilo de Víctor Jara. Aznar protesta contra la concentración de la riqueza y de la hipocresía del mundo, así como de la preminencia del dinero sobre el valor del ser humano. Se observa cómo al igual que Jara, Aznar trabaja el lenguaje para ir más allá de la denuncia y alcanzar belleza poética. En este caso, con el uso de la metonimia para que no sean las personas las que “confunden todo” sino “las palabras” las que “muestran cincuenta y esconden cien”, es decir, estafan. Además también se encuentra la

concatenación, como ya se ejemplificó en el segundo capítulo, “Tiempo es dinero y dinero es todo”:

Hoy las palabras confunden todo
muestran cincuenta y esconden cien
Tanto poder en manos de pocos
no está bien
Tiempo es dinero y dinero es todo
todo a algún precio y ningún valor
El hombre es tiempo y brotó del lodo
por amor.

(Vv. 31-34).

Es evidente, por tanto, la influencia tanto en el nivel temático como en el estilístico que ejerce Jara sobre Aznar. Ambos problematizan el papel de los niños en los países latinoamericanos y lo hacen utilizando metáforas e imágenes similares, que buscan la belleza en la tristeza de la situación. Por más que la realidad sea cruenta, ambos recurren a procedimientos que, al tiempo que la denuncian, también construyen una poética que evita que se vuelvan meras protestas. Esto convierte las canciones en obras artísticas con una preocupación estética para describir una realidad adversa.

3.5 El *pathos* de Atahualpa Yupanqui en Pedro Aznar

Atahualpa Yupanqui es uno de los más importantes cantautores de la historia de Argentina. Nació en Pergamino, Buenos Aires, en 1908, de madre vasca y padre mestizo con sangre quechua. Su nombre real es Héctor Roberto Chavero, pero

don Ata, como era conocido, cambió su nombre para enaltecer sus raíces indígenas. Yupanqui cultivó la chacarera y la zamba y, en general, todos los estilos del folklore argentino. En 1986 fue condecorado como Caballero de las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura de Francia (Gutiérrez).

Antes de proceder a observar las semejanzas temáticas entre Yupanqui y Aznar, es importante notar que la influencia de Yupanqui no estriba sólo en la parte de la poética, sino en la música misma. Como se apuntó en el primer capítulo, Pedro Aznar compuso la música de dos poemas inéditos de Yupanqui: "Soledad, Jujuy 1941" y "Romance de la luna tucumana". Ésta última fue interpretada a dúo con Mercedes Sosa en el disco "Mudras: canciones de a dos" (2003). La influencia musical se aprecia en un plano creciente a partir de su cuarta etapa, posterior a su inclusión en el mundo del jazz, cuando a raíz de un homenaje a Leda Valladares, Aznar poco a poco va adentrándose en la música folklórica argentina para incorporarla fuertemente en su repertorio (tanto propio como en la interpretación de versiones de otros autores, incluido Yupanqui) y fusionarla con el jazz y el rock.

Atahualpa Yupanqui escribía poemas que eran ideales para acompañarlos con música popular, con estrofas de cuatro o seis versos y un estribillo. Dentro de la riqueza de las composiciones de Yupanqui, se puede decir que una gran mayoría poseen lo que se identifica como *pathos*, canciones en las que sobresalen la muerte, la soledad, el amor perdido, la esperanza perdida, entre otros sentimientos de nostalgia y melancolía. (Kulp, 46).

Dentro de la temática que clasifica Kulp, podemos observar que Pedro Aznar también toma este *pathos* característico de Yupanqui y lo emula a través de los mismos temas. Podemos observar, en primera instancia, el de la muerte en canciones como 2. *Fugu*, 33. *Otra vez más (se desangra)*, 48. *Culpable eternamente*, pero sobre todo en 5. *Lina de luto*, de la cual se desprende este fragmento:

Pobre Lina, espera que este mundo sea mejor
Si por ella fuera apagaría ya el motor
[...]
Y aunque más la busquen
se ha ido a algún lugar
Un lugar
donde el sol no le haga daño,
ni el sol ni los extraños que siempre hay,
siempre hay

(Vv. 16-17, 20-25).

De manera importante, también destaca el tema de la tristeza a causa de un amor perdido en el *corpus* de Aznar. Éste se presenta en 5. *Lina de luto*, 6. *Décimas*, 8. *Joya tu corazón*, 11. *Amar y dejar partir*, 50. *Tu amor*, pero de manera más perfecta en 12. *Oración*, ya que se observa cómo el yo lírico siente el abandono de su amada a causa de otro amor:

Baja el sol
y en su luz
tu adiós cae
como nudo de apresar.

Girasol
de tu amor
giró al encontrar
la tibieza de otro albor.

Girasol
mi oración
girando en la noche
ya sin dirección.

(Vv. 21-32).

La soledad —otra de las categorías que señala Kulp de la obra poética de Yupanqui— se halla muy presente en *10. Los perros del amanecer*, *28. Ella se perdió*, *45. Paranoia y soledad* y en *32. Luna llena de agua* de Aznar:

Esas nubes cargan
tanta soledad.
La tristeza larga
lágrimas de sal.

Luna obnubilada
de tanto rondar y andar y andar.
Es la madrugada,
lárgate a llorar.

Luna llena de agua
¿dónde está tu amor
que incendió tu enagua
y no te dio calor?

(Vv. 5-16).

El motivo de la esperanza perdida, por su parte, lo podemos ver reflejado en especial en 3. *Nocturno suburbano*, 29. *Los chicos de la calle* y 23. *Mundo en llamas*. Esta última canción refleja la pérdida de esperanza en el futuro de la humanidad:

Caminando entre mil caras entre palabras sin decir,
la misma duda en la garganta: ¿cómo llegaron hasta aquí?
Todos cargan una sombra quisieran no estuviera ahí
el dolor que a todos nombra,
peor que la soledad es perder la humanidad.

(Vv. 6-10).

Dentro de los sentimientos de nostalgia y melancolía, son paradigmáticas 18. *Zapatillas y libros*, así como 34. *No puedo encontrarlo*, en donde se habla del desarraigo y la nostalgia por la pertenencia:

Sigo mirando
las ventanas allá arriba.
Hay luz adentro,
comparten el vino.
¿Por qué no puedo estar junto al fuego?
¿Por qué estoy aquí afuera en la oscuridad?
¿Adónde pertenezco?
No puedo encontrarlo.

(Vv. 7-14).

Como último punto, podemos ver que en el aspecto estructural, se aprecia otra clara forma de influencia por parte del maestro Yupanqui en la obra de Pedro Aznar: la incorporación de la forma de la décima espinela —estrofa de diez versos octosílabos con estructura rítmica abbaaccddc— la cual fue cultivada por el primero. Si bien, la décima forma parte de la tradición latinoamericana, no es común encontrarla en el repertorio del Rock Nacional Argentino:

De nuevo perdí la ruta
navego por los desiertos
camino por mares muertos
la noche entera se enluta.
El sol se metió en su gruta
los mares se hunden mojados
yo soy un nervio de atados¹³
un llanto largo y profundo.
No sé por qué me confundo
con tus amores cansados.

(Vv. 1-10).

Se puede resumir, que la influencia de Atahualpa Yupanqui en la obra de Pedro Aznar se da en varios planos: el musical y el temático (con la presencia casi ubicua de la melancolía, la soledad, la muerte, los amores perdidos y la desesperanza). Estos elementos se recogen con mayor énfasis en el último período de Aznar, del cual se habló en el primer capítulo; es decir, en la etapa de

¹³ Nótese el intercambio de la frase habitual “atado de nervios” por la extraña “nervio de atados”.

madurez como compositor y cantante de folklore contemporáneo, aproximadamente de 1993 a la fecha.

3.6 Violeta Parra y su libertad en la obra de Pedro Aznar

Sendas versiones de Pedro Aznar sobre “Qué he sacado con quererte” en *Cuerpo y alma* (1998) y “Arriba quemando el sol” en *A solas con el mundo* (2010) dan testimonio de la admiración de Aznar por la cantautora chilena Violeta Parra. Ella es un pilar de la música folklórica latinoamericana, ya que se dedicó a “recopilar y promover música tradicional chilena a través de la radio y de presentaciones personales [...] para que [esas canciones] no quedaran perdidas para siempre” (Bello, 13). Representó el folklore chileno en todo el mundo en “una época en que la mayoría de los chilenos imitaban el anglo-glamour proveniente de los mercados artísticos de Estados Unidos y Europa, la compositora desenterró y expresó las vicisitudes de la clase trabajadora y rural chilena” (Vilches, 198). Viajó patrocinada por la UNESCO a Europa para presentarse en París, Alemania, Italia; asimismo, ofreció recitales en la URSS y en otros países socialistas. En el año de 1967, después de una trayectoria llena de logros, diversos factores la llevaron a la decisión de quitarse la vida a la edad de 49 años.

Antes de dar paso a otro tipo de conexiones entre la música de Pedro Aznar y de Violeta Parra, considero importante hacer notar una semejanza muy peculiar: tanto la cantautora chilena como el argentino comenzaron su carrera musical en géneros distintos al folklore. Parra, con canciones españolas, boleros mexicanos y valeses peruanos; Aznar, con el rock nacional y el jazz. No fue sino hasta la

madurez de Violeta Parra, aproximadamente a los 35 años de edad, que ella comienza a recopilar, investigar y cultivar la música folklórica de su país (Fundación Violeta Parra).

En las letras de Violeta Parra puede verse una ideología en la que se denuncia la desigualdad entre la clase alta y la campesina y trabajadora. Asimismo, se halla en su obra una llamada de atención frente al silencio de la Iglesia en lo que respecta a dicha injusticia social (Bello, 58). Una idea importante en las letras de Violeta Parra es justamente el hecho de que “los grupos empobrecidos deben volver la mirada al cielo en busca de ayuda y protección” (Bello, 63):

Porque los pobres no tienen
en este mundo esperanza,
se amparan en la otra vida
como a una justa balanza.
Por eso las procesiones,
las velas y las alabanzas.

De tiempos inmemoriales
que se ha inventa'o el infierno
para asustar a los pobres
con sus castigos eternos,
y al pobre, que es inocente,
con su inocencia creyendo.

Violeta Parra. “Porque los pobres no tienen”, 1966. (Vv. 16-27).

Este pensamiento de pesadumbre por la imposibilidad de que Dios pueda ayudar a los pobres se halla casi en la misma forma en la canción de Aznar 29. *Los chicos de la calle*:

Los chicos de la calle
dignidad en rotos trajes,
pobre dios en carne viva y sin altar
no los baja de su cruz sólo rezar
no los libra de su cruz sólo rezar
no los salva de su cruz sólo rezar.

(Vv. 31-36).

Comparten Parra y Aznar la preocupación de que lo único que tienen las clases oprimidas es la fe y la esperanza. Para Violeta Parra, esta realidad es aprovechada por las jerarquías eclesiásticas para mantener el *statu quo*:

Para seguir la mentira,
lo llama su confesor,
le dice que Dios no quiere
ninguna revolución,
ni pliegos ni sindicatos,
que ofende su corazón.

Violeta Parra. “Porque los pobres no tienen”, 1966. (Vv. 34-39).

Otra característica de la poética de Violeta Parra que comparte con Pedro Aznar es la de tomar el papel de “ser la voz de los <sin voz>” (Bello, 68). Es decir, en sus canciones, el yo lírico se transforma en un intermediario entre los que no tienen nada —ni siquiera el derecho de expresarse— y el receptor: la audiencia; la cual

se supone puede empatizar con estos desprotegidos. Esto lo podemos apreciar en

18. Zapatillas y libros de Aznar:

En el pueblo esperan un milagro
todos dan la espalda menos Dios
Tantos se han quedado sin trabajo
sin pan ni voz, sin pan ni voz.

(Vv. 13-16).

Violeta Parra es muy clara al expresar su ideología política en sus canciones:

Por suerte tengo guitarra
para llorar mi dolor,
también tengo nueve hermanos
fuera del que se engrilló,
los nueve son comunistas
con el favor de mi Dios, sí.

Violeta Parra. "Los hambrientos piden pan", 1963. (Vv. 37-42).

Por su parte, Pedro Aznar, aunque no menciona directamente el comunismo, sí es muy transparente en cuanto a su rechazo a la ideología de libre mercado, la intervención de las potencias y el neoliberalismo en *16. Dicen que dicen*:

Se llama imperio en el mundo antiguo
le dicen, hoy, globalización
[...]
Cuando soñamos un mundo unido
no imaginamos esta prisión

con diez mil ojos guardando el nido
de un halcón.

(Vv. 9-10, 16-19).

Además del *corpus* de canciones *per se*, no se puede obviar tampoco la fuerza individual de Violeta Parra. Ella era, en lo personal, una “mujer libre, desligada de los roles que la sociedad impone a hombres y mujeres” y “era capaz de amar hasta la muerte o irse al otro extremo del mundo dejando atrás a esposo e hijos, para promover el folclore de su país” (Ureña, 183). Esta personalidad arrolladora, de mujer independiente que quiebra las normas sociales quizá haya sido también una verdadera influencia en la manera de retratar en varias de sus canciones a la mujer por parte de Aznar. Esta mujer aznariana es libre y decide cómo llevar su vida; incluso, puede decidir cuándo terminar con ésta. En la canción *20. El mundo contra mí* observamos a un yo lírico femenino que tiene las riendas de su vida y el poder de auto determinarse:

Si morir es cobarde o valiente
decidí que en mis manos está.
Junto a mí vive toda esa gente
sin vivir sin morir siempre así.

[...]

Aunque el mundo esté contra mí
y los tiempos vengan así,
no estoy viva por nada,
hoy mis alas atadas abrí.

(Vv. 5-8, 13-16).

Otro yo lírico femenino lleno de poder se halla en 55. *Diana*:

Diana nació sin bienvenidas en la ciudad.

Diana jugó a las escondidas por no llorar.

Nadie logró ponerle fin a su libertad.

(Vv. 1-3).

Se ha hecho evidente por medio de los primeros ejemplos de este apartado la confluencia en la ideología política de Aznar y Parra, pero más allá de este hecho, considero que Violeta Parra, al construir a la mujer latinoamericana que puede valerse por sí misma sin ayuda de un hombre, ha contribuido a la concepción de este personaje femenino fuerte y con poder de decisión. Además de las consideraciones y tomas de posición políticas, el legado más fuerte de Parra es la huella en la personalidad de la mujer en el *corpus* de Pedro Aznar, una mujer que no requiere de nadie para valer, como se vio en los últimos ejemplos de las canciones de Aznar.

Conclusiones

A lo largo de este análisis descriptivo del *corpus* completo de Pedro Aznar de 1979 al 2008 (55 canciones), en el que se estudiaron tanto sus recursos estilísticos como sus preocupaciones temáticas, se ha podido observar la enorme cantidad de figuras literarias que convergen en su obra, así como la forma en que incorpora estos elementos para expresar sus ideas acerca del mundo y del hombre.

Dentro de la obra poética, se observó un uso de elementos de influencia popular y tradicional que se evidencia en recursos estilísticos más relacionados con tópicos y fórmulas para el tratamiento de los temas relacionados con el compromiso social y el amor. Por el otro, se pudo examinar una influencia de autores cultos cuyos recursos Aznar no copia sino que, de alguna manera, refleja para versificar sobre temas de preocupaciones existenciales relacionadas con la sociedad que lo rodea. En esta dicotomía se pudo observar cómo el poeta trata de ser más individual y para ello utiliza metáforas y recursos estilísticos que intentan ser originales y acercarse a la veta culta de sus influencias.

Entre los recursos estilísticos manifestados a través de las figuras literarias, se destacaron, algunos, por su cantidad, y otros, por su expresividad. Ambos grupos coincidieron en que pertenecen en su mayoría al nivel léxico-semántico o a la categoría de tropos. Los otros niveles, se ha demostrado en esta investigación, no constituyen la riqueza dentro de la poética del autor.

El uso de los recursos antes mencionados tiene dos vertientes importantes. La primera es la popular; en ésta podemos ver cómo Aznar utiliza un grupo de

figuras para destacar los temas de compromiso social, lo cual lo relaciona con los autores de la canción nueva como Víctor Jara. En este tipo de recursos predomina el uso de la categoría de figuras de nivel morfosintáctico, como la anáfora, la reduplicación, la concatenación, la políptoton, entre otros. Asimismo, se observó la influencia de autores como Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra con los que comparte temas, metáforas, símiles, ambientes e ideas que lo unen a la tradición popular de la canción nueva latinoamericana.

Por otro lado, en la vertiente culta, hemos visto que predominan las figuras del nivel léxico-semántico y el uso de tropos con una individualidad patente. Es en este aspecto que observamos el uso de la paradoja, la prosopopeya, sentencias no paremiológicas, metáforas y símbolos para configurar su poética culta. Aquí Aznar se relaciona con poetas como Pablo Neruda, Nicanor Parra y Walt Whitman, con quienes comparte los recursos antes mencionados.

Es patente a lo largo del análisis del *corpus* el uso de reiteraciones, paralelismos y, sobre todo, oposiciones de contraste y antítesis. También, hay una predilección por el uso de frases sobre situaciones temporales o espaciales. Se pudo comprobar en el capítulo dos que el tiempo es uno de los temas recurrentes más importantes, con una presencia que abarca casi la totalidad de la obra. Hay otros elementos recurrentes, el agua es uno, en sus distintas manifestaciones. Así como la oposición luz-oscuridad. También se observó una utilización constante de elementos impresivos (exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas, etc.). Por último, se observa que en la construcción de las figuras literarias existe un

cuidadoso empeño en la construcción de un lenguaje propio, en el que es evidente el afán de comunicar las ideas de manera estética.

En el aspecto temático, se clasificaron los temas en cuatro tipos: amorosos, preocupaciones existenciales, compromiso social y temas literarios. Y se constató un predominio de los temas amorosos y de preocupaciones existenciales por sobre los de compromiso social y los temas literarios. También se destacó que algunas canciones, por su construcción, no pudieron clasificarse en una sola categoría.

Dentro de los temas amorosos destacaron el rencor, la traición, la tristeza, la pérdida, la exaltación de la mujer amada, la infidelidad, la imposibilidad de olvidar el verdadero amor, así como la prefiguración de una separación. En el caso de las preocupaciones existenciales, éstas estribaron en la cercanía de la muerte, la desesperanza, el agobio de la vida posmoderna, el pesimismo frente a la humanidad, la pertenencia y el arraigo, el relativismo de las verdades, la fugacidad del tiempo, la locura, entre otros.

En el caso de los temas de compromiso social, encontramos que muchos de ellos los comparte con los autores populares y cultos con los que se buscaron relaciones en el capítulo 3: reclamo frente a la globalización, ridiculización de los gobernantes latinoamericanos, situación de los niños de la calle, sinsentido de la guerra, dignidad de los pobres, entre otros.

En lo que respecta a las influencias de la poesía culta, en el *corpus* de Pedro Aznar se pudo comprobar en esta tesis la presencia de poetas como

Nicanor Parra, especialmente en el concepto de “hibridación intencional”, propuesto por Bajtín, es decir, en la concurrencia de dos sentidos en un mismo enunciado cuyo contraste va a crear un efecto muchas veces irónico. También hay una presencia de Parra en la poética de Pedro Aznar en el concepto del rechazo a la sublimidad. Aznar no busca la unicidad en su lenguaje sino que a veces hay un juego de elecciones de palabras que rompen con lo hierático y entran en el espíritu de la antipoesía de Nicanor Parra.

Neruda, por su parte, se transfigura en la presencia casi total del mar y de elementos relacionados con el agua a lo largo de todo el *corpus*. El mar aparece como escenario, símbolo, metáfora y protagonista en ambos poetas; es verdugo en el naufragio, inmensidad, infinito y soledad. No sólo comparten Neruda y Aznar la recurrencia de dicho elemento, sino que también la antítesis de la luz y oscuridad es un elemento que une las dos poéticas mediante el contraste de la primavera y el invierno, el sol y la luna.

Finalmente, con Whitman, a pesar de ser uno de los poetas más admirados por Pedro Aznar, no comparte tantos elementos como en los dos primeros casos. Sin embargo, es notable la coincidencia entre ambos poetas al utilizar la figura de la anáfora, que funciona como un recurso para mostrar una desesperación al enlistar una serie de obsesiones que parecieran no acabar, y que el yo lírico debe agotar hasta la saciedad. Tampoco es de soslayar el influjo de la grandiosidad de Whitman en algunos versos de Aznar en los que sí se percibe esa identificación del poeta con el todo, con el surgimiento de una fuerza de la naturaleza que surge de su propia voz.

En lo que respecta a la influencia de cantautores de música popular, se evidenció en este trabajo la línea que va desde Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara y se enlaza con el Rock Nacional Argentino. De Atahualpa Yupanqui, destaca la coincidencia en la temática relacionada con la idea del *pathos* que postula Kulp. Comparten Aznar y Yupanqui una sensibilidad especial que los hace hablar con melancolía acerca de la muerte, la soledad, el amor perdido, la esperanza inalcanzable, la nostalgia. También se pudo hacer notar el uso de Aznar de la estructura de la décima espinela, algo muy poco común en el Rock Nacional, aunque muy recurrente en la tradición latinoamericana.

De la influencia de Víctor Jara sobresale la preocupación social por la niñez y la vejación sufrida por los pueblos latinoamericanos. Ambos cantautores dedican con sentimiento hondo versos a la realidad de la infancia, tanto rural como urbana, en los países latinoamericanos y a la esperanza casi inexistente de una salida de dicha situación. Asimismo, ambos presentan una preocupación por la falta de calidad moral de los líderes políticos, los cuales traicionan el bien común de su pueblo por recompensas individuales que los países poderosos ofrecen a cambio su propia venta.

Finaliza el análisis con la figura de Violeta Parra. La poeta se materializa a través de la visión que tiene Pedro Aznar de una mujer libre sin ataduras y con el poder de decidir cómo llevar su vida e, incluso, cuándo terminarla; así como en el rechazo a las formas de dominación social pero, más que nada, comparten la inquietud de dar voz a los que no la tienen.

En la obra de Pedro Aznar, por lo tanto, hay una estrecha y cuidada relación, por parte del autor, entre los temas, los recursos empleados y las influencias en las que abreva. Aunque son distintas sus fuentes, entre populares, tradicionales y cultas, sabe retomar de cada vertiente lo que resulta más útil para su poesía.

Obras citadas

- Andueza, María. *Figuras y tropos*. Biblioteca Crítica Abierta, Serie Letras 5. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Avant-Mier, Roberto. *Rock the nation*. Londres: Continuum, 2010.
- Aznar, Pedro. "Biografía" en Sitio oficial de Pedro Aznar. Recuperado el 26 de febrero de 2011. <http://www.pedroaznar.com.ar>
- Ballestero, Alberto y Enrique Delfino. "Dicen que dicen". En *Todo tango*. Recuperado el 28 de noviembre de 2014. <http://www.todotango.com/musica/tema/647/Dicen-que-dicen/>
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Madrid: Editorial Castalia, 2001.
- Bello, Giovanna O. *Fe y revolución en el movimiento latinoamericano* Nueva Canción. Washington D.C.: The Catholic University of America, 2012.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004 [1ª ed. 1985].
- Bossini, Samuel. "Entrevista a Pedro Aznar". Programa: *Protagonistas de la cultura argentina*. Cond. Samuel Bossini. 22 de diciembre de 2012. Recuperada el 13 de enero de 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=OfwU1vdNXIQ>>
- Cervantes Saavedra, Miguel de. "El licenciado Vidriera" en *Novelas ejemplares*. Tomo I. Madrid: Editorial Castalia, 2001.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

---. *Diccionario de símbolos tradicionales*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

Concha, Jaime. "Análisis crítico a la obra nerudiana: Interpretación de Residencia en la Tierra de Pablo Neruda". Universidad de Chile. Consultado el 8 de agosto de 2014. <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/concha.html>>

Costa, René de. *La poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993.

Díaz Roig, Mercedes. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México, 1976.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Frenk, Margit. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1985.

---. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México, 1984.

Fundación Violeta Parra. "Biografía" en *Violetaparra.cl*, 2008. Recuperado el 10 de abril de 2014. <http://www.violetaparra.cl/>

García Lorca, Federico. *Romancero gitano*. Ed. Christian de Paepe. México: Planeta, 2010.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

González, Aurelio. "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México". *Caravelle: Les cultures populaires en Amérique latine*. No. 65, París: Persee, 1995. págs. 143-157.

González, Aurelio y Ma. Teresa Miaja de la Peña. *Introducción a la cultura medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

Gottlieb, Marlene. *Pablo Neruda and Nicanor Parra Face to Face: A Bilingual and Critical Edition of their Speeches on the Occasion of Nerudas's Appointment to the Faculty of the University of Chile*. Nueva York: The Edwin Mellen Press, 1997.

Graves, Robert. *Los mitos griegos, 1*. Madrid: Alianza, 2007.

Gutiérrez, Miguel Ángel. "Biografía" en *Fundación Atahualpa Yupanqui*.

Recuperado el 12 de junio de 2014. <http://www.fundacionyupanqui.com.ar/>

Kulp, Jonathan. "Carlos Gustavino: La intersección de la música culta y música popular en la canción argentina". *Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 24, No. 1. Universidad de Texas, 2003. págs. 42-61.

Magis, Carlos. *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. México: El Colegio de México, 1969.

Menéndez Pidal, Ramón. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española" en *Los romances de América*. Madrid: Espasa Calpe, 1932.

Molina, Tirso de. *Don Gil de las calzas verdes*. Madrid: Editorial Castalia, 2001.

Moore, Robin (ed). *Musics of Latin America*. Nueva York: Norton & Company, 2012.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Tomos I y II. Bueno Aires: Losada, 1993.

Neves, José María. “Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana” en *América Latina en su música*. Isabel Aretz (comp.). México: Siglo XXI/UNESCO. 1993.

Parrilla, Eduardo. *Humorismo y sátira en la poesía de Nicanor Parra*. Madrid: Pliegos, 1997.

Pigna, Felipe. “Entrevista a Pedro Aznar”. Programa: *¿Qué fue de tu vida?* Cond. Felipe Pigna. 10 de junio de 2011. Recuperada el 20 de abril de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=QZN1NVUGVPA>

Quilis, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.

Ruiz Casanova, José Francisco (comp.) *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*. Madrid: Cátedra, 2001.

Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 1998.

Tapscott, Stephen. *Twentieth-Century Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Ureña, Juan Carlos. *Historia y estructura lírica de la canción popular hispanoamericana: el caso de Centroamérica*. Texas A&M, 2008.

Vila, Pablo. "El Rock Nacional de Argentina: la lucha por el significado". *Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 10, No. 1. Universidad de Texas, 1989. págs. 1-28.

Vila Carneiro, Zaida. "El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portuguesa e italiana". *Cuadernos de ALEPH*. No. 1. Universidad de Santiago de Compostela, 2006. págs. 151-166.

Vilches, Patricia. "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida". *Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 25, No. 2. Universidad de Texas, 2004. págs. 195-215.

Walde Moheno, Lillian von der. Cit. en González, Aurelio y Ma. Teresa Miaja de la Peña. *Introducción a la cultura medieval*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México: 2005.

Warnken, Cristián. "Entrevista a Pedro Aznar". Programa: *Una belleza nueva: Conversaciones con Cristián Warnken*, 2006. Recuperada el 11 de marzo de 2010.

<<http://otrocanal.cl/video/pedro-aznar-un-viaje-a-la-creacin-musical>>

Whitman, Walt. *Poesía completa*. Tomos I y II. Ed. Bilingüe. Trad. Pablo Mañé Garzón. Barcelona: Ediciones 29, 1994.

Discografía

Aznar, Pedro. *Quebrado*. Argentina: Tabriz, 2008.

---. *Mudras: Canciones de a dos*. Argentina: Tabriz, 2003.

---. *Parte de volar*. Argentina: Tabriz, 2002.

---. *Huellas en la luz*. Argentina: Tabriz, 2001.

---. *Cuerpo y alma*. Argentina: Tabriz, 1998.

---. *David y Goliath*. Argentina: BMG, 1995.

---. *Fotos de Tokyo*. Argentina: EMI Odeón, 1986.

---. *Contemplación*. Argentina: EMI, 1985, remasterizado en 1998.

---. *Pedro Aznar*. Argentina: Interdisc, 1982.

García, Charly y Pedro Aznar. *Tango*. Argentina: Sony Music-Columbia, 1986.

---. *Tango 4*. Argentina: Sony Music-Columbia, 1991.

Pat Metheny Group. *First Circle*. EUA: ECM Records, 1984.

---. *Letter from home*. EUA: Geffen, 1989.

Serú Girán. *Serú '92*. Argentina: Sony Music-Columbia, 1992.

---. *La grasa de las capitales*. Argentina: Sazam, 1979.

APÉNDICE:

Transcripción del *corpus* utilizado¹⁴

Canciones de 1979 a 2008.

¹⁴ Todas las letras están registradas a nombre de Pedro Aznar excepto donde se indica que es co-autor. Los textos han sido tomados del sitio oficial de Pedro Aznar www.pedroaznar.com.ar

1. Quebrado

Como un océano
Como un mar
Como río correntoso
Como lago inabarcable
No pude ser la gota
Música en el cántaro
Pausa que abraza y suelta
Los pájaros del deseo

Mi seguridad no alcanza
Una lanza abrió un costado
Detrás de esta máscara
Hay un chico asustado
Quebrado
Quebrado
Miedo de morir
Antes de saber vivir

Como altar de piedra
Como sacrificio
Como corazón arrancado
Como sangre en oleadas
No supe ser la paz
La hondura que no ahoga
La risa que perdura
La confianza que entrega

Mi seguridad es falsa
La lanza abrió un costado
Detrás de esta máscara
Hay un chico asustado
Quebrado
Quebrado
Miedo de morir
Antes de saber vivir

2. Fugu

A milímetros de Dios
A milímetros del odio
A milímetros de vos
A milímetros del rojo
A milímetros del sol
A milímetros del polvo
Cortar, cortar, cortar lo que no da
Soltar tu globo de felicidad
Pálidas rosas de hospital

entre la niebla
Cálidas cosas a olvidar
En boca de un titán
las rimas que invocan el mal
Gritando la verdad
incómoda y brutal

A milímetros de Dios...

Células blandas de habitar
Tiempo de siembra
Píldoras blancas de aguantar
En boca de un titán
las rimas que invocan el mal
Gritando la verdad
incómoda y brutal

A milímetros de Dios
A milímetros del odio
A milímetros de vos
A milímetros del rojo
A milímetros del sol
A milímetros del polvo
Cortar, cortar, cortar lo que no da
Soltar tu globo de felicidad

3. Nocturno suburbano

Temprano oscureció
camina más deprisa
cielo ceniza augurio azul

De nuevo no llamó
qué linda era su risa
qué estará viendo en esta luz

Nunca guardes flores en un libro de
memorias
Nunca des la espalda a un mandarín
Nunca escuches misa en una iglesia sin
historia
Nunca andes descalza en un jardín

Otro domingo más
modorra, olor a leña
ella se sueña otro lugar

Nunca te desnudes frente a espejos que
deforman
No mires de lado a un serafín

Fin, ¿será este el fin,
 vivir así, como dormir?
 Ir, ¿adónde ir,
 qué porvenir
 aquí y allí? 20

El barrio sigue mal
 un tipo corta el pasto
 las torres brotan más allá

La vieja está de atar
 le pasa un mate aguado 25
 él, resignado, chupa igual

Nunca juntes migas de los pelos de la
 alfombra
 No mires tu sombra en San Fermín
 Nunca adoptes gatos de esos que andan por
 las fondas
 No visites tías por parir 30

Nunca escribas cartas a quien no te
 corresponda
 No mires eclipses sin dormir
 Nunca batas claras viendo tele que se cortan
 No bajes cordones en patín

No aceptes regalos de un extraño que es
 deshonra 35
 No dejes un gracias sin decir

4. Asimetría

Aparte de vos, aparte de mí
 La parte que a los dos hoy nos toca vivir
 Es parte de partir, es parte de morir
 partiendo un pan con sal de penas

Igual a vos, igual a mí 5
 El tiempo iguala todo y no deja mentir
 El hambre de vivir de amor, un elixir
 que a quien no corresponde lo envenena

No existe simetría en esta geografía
 No quedan más que días 10
 Que vuelven a pedir como un mendigo
 El abrigo que no supimos dar

Después de hoy, después de aquí
 No habrá partes iguales, ya, que discutir
 Nos queda este temblor, corriéndose
 sinfín, 15
 de luna que no es nunca llena.

5. Lina de luto

Lina está de luto y nadie sabe qué pasó
 Como si un embrujo le apretara el corazón
 Mira, mi amor. Mira, mi amor. Mira, mi amor
 Vira, mi amor. Vira, mi amor. Vira, mi amor

Lina entre los toros que ella misma
 se soltó 5
 Vive convencida que la vida la engañó
 Mira, mi amor. Mira, mi amor. Mira, mi amor
 Vira, mi amor. Vira, mi amor. Vira, mi amor

Y aunque más la busquen 10
 se ha ido a algún lugar
 Un lugar
 donde el sol no le haga daño,
 ni el sol ni los extraños que siempre hay,
 siempre hay
 Y a su lado un perro que no sabe ladrar 15

Pobre Lina, espera que este mundo sea
 mejor
 Si por ella fuera apagaría ya el motor
 Mira, mi amor. Mira, mi amor. Mira, mi amor
 Vira, mi amor. Vira, mi amor...

Y aunque más la busquen 20
 se ha ido a algún lugar
 Un lugar
 donde el sol no le haga daño,
 ni el sol ni los extraños que siempre hay,
 siempre hay 25
 Y a su lado un perro que no sabe ladrar
 ya de tanto parecerse a su dueña.

6. Décimas

(Elizabeth Morris-Pedro Aznar)

De nuevo perdí la ruta
 navego por los desiertos
 camino por mares muertos
 la noche entera se enluta.
 El sol se metió en su gruta 5
 los mares se hundieron mojados
 yo soy un nervio de atados
 un llanto largo y profundo.
 No sé por qué me confundo
 con tus amores cansados. 10

De noche muestra la luna
 su rostro alumbrado y triste
 el cielo al fin se desviste
 la muerte mece su cuna.
 Que al fin la mala fortuna 15

se vaya a dormir un rato se quite traje y zapatos se olvide de mi existencia. Que yo frente a su sentencia declaro mi desacato.	20	¿Por qué guardamos tanto detrás de un cristal? ¿Por qué esperar? ¿Por qué perdemos tanto, pensar y pensar?	15
La vida es viaje fecundo si hay puentes hacia los otros Volaste el que había en nosotros, te fuiste por esos mundos. El frío cayó rotundo Tu olvido mostró los dientes No sabes cómo se siente temer este miedo mudo. Pasado el sueño a futuro no sé vivir el presente.	25 30	Como al pasar los días Como que nadie ve Como al pasar la vida Cuánto te extrañaré Joya tu corazón Gema tu amor Joya tu corazón Gema tu amor, mi amor.	20
7. Claroscuro		9. Los perros del amanecer	
Cómo no viajar tus ojos por la sed de lo que hay Ser arcilla de tus manos y temblar de miedo en la oscuridad		Piden paz las filas de lo siempre igual Piden paz las horas secas de esperar Piden paz los huesos listos a quebrar Piden paz las ropas que no se usan más	
Sólo repetir palabras sin saber para qué Puedo hablarle a lo que habla Puedo ser yo mismo Frente a este abismo	5	La vanidad es obra de un tirano rey que goza ser su propia ley y tiembla de inseguridad	5
Como flores en el agua Claroscuro de tu mar Como perros en la playa en el fin del mundo con vino y pan	10	La caridad nunca es bien entendida la culpa es una herida que infecta la intención	10
Para refugiar misterios Para hacernos verdad Para cobijar silencios Puedo ser yo mismo Frente a este abismo.	15	Piden paz los ojos rojos de perder Piden paz los perros del amanecer Piden paz las cosas que dijiste ayer Piden paz los ciegos que te ven volver	15
8. Joya tu corazón		La libertad está hecha de madera una chispa cualquiera la puede hacer caer	20
Para viajar los años Para beber el sol Le pediré al castaño pétalos de tu voz ¿Serás feliz allí? ¿Seré feliz?	5	No seré yo quien te haga daño pero no estoy para ratón Podés guardar tus zarpas para un tonto peor	
Vuela en el mar tu sombra Náufrago que cruzó Cuando la sal te nombra Líquida es la canción Puedes vivir en mí. Puedes venir.	10	La ambigüedad permite muchas caras tomar partido en nada pasar por distracción	25

La soledad
se ríe de las cámaras 30
y aplasta entre sus sábanas
la fina pretensión

Piden paz los sábados de mal de amor
Piden paz los platos y el televisor
Piden paz las letras chuecas del doctor 35
Piden paz los tubos del respirador

Piden paz los muros de Jerusalén
Piden paz los robos en el almacén
Piden paz las luces huecas del andén
Piden paz las caras muertas en el tren 40

Piden paz
Piden paz
Piden paz

10. La abeja y la araña

Los días pasan lento
No sé dónde empezar
Que sienta lo que siento
Al tiempo le da igual
Maldigo este tormento 5
Que no me quiere soltar

Inútil es el cuento
Volver a recontar
Que estúpido lamento
Que estúpido extrañar 10
Maldigo yo hasta el viento
Que te sopló hasta acá

Como la abeja y la araña
Como la abeja y la araña

En círculos perfectos 15
Tejiste en tu telar
La trampa sin defectos
Que no se ve al volar
Maldigo mi desprecio
Porque me hace tu igual 20

Como la abeja y la araña
Como la abeja y la araña

La flor que prometías
Tuvo amargo sabor
Ennegreció los días 25
Ponzoña en su color
Maldigo la apatía
Con que me mira el sol

11. Amar y dejar partir

Lo que algún día
tuvo comienzo
tendrá fin
somos lluvias
en un río de abril 5

Todo se marcha
todo nos deja
seguir
es pañuelo que se agita
vivir 10

Cuando no estés
serás una sed
hebra de luz
en mi ser
tu ser 15

Cuánto camino
hicieron mis pasos
aquí
hoy soy sólo los abrazos
que di 20

La arena sabe
amar y dejar partir
quién pudiera
tan liviano
fluir 25
Cuando no esté
me harás florecer
en tu recuerdo
y seré
seré. 30

12. Oración

Sube el sol
y en su luz
mi voz sube azul
como día de sembrar.

Sube el sol 5
y en su luz
tu adiós sube
como nudo de llorar.

Girasol
de tu amor 10
giró al encontrar
la tibieza de otro albor.

Girasol mi oración buscándote por un cielo sin calor.	15	Él roba rosas por jardines de su barrio La siesta es cómplice total Y siempre hay alguien que lo ve y ríe sin querer volviéndose en el tiempo	5
Baja el sol y en su luz mi voz cae azul como noche de guardar.	20	Ella deshoja margaritas en su cuarto Anoche lo trató tan mal... Y siempre vuelve a aparecer con ese no sé qué que deja sin aliento	10
Baja el sol y en su luz tu adiós cae como nudo de apresar.		Amor de juventud Sus brazos por primera vez Amor de juventud Un beso y es el infinito Amor de juventud	15
Girasol de tu amor giró al encontrar la tibieza de otro albor.	25	Ellas se encuentran a estudiar desde temprano No hay quien las pueda separar Y alguna tarde hay algo más, una magia sensual que corre por los cuerpos	20
Girasol mi oración girando en la noche ya sin dirección.	30	Él busca formas de decirle que lo ama No sabe por dónde empezar... Le lee poemas sin parar Se quiere cerciorar de que él siente lo mismo	25
13. El beso		Amor de juventud Sus brazos por primera vez Amor de juventud Un beso y es el infinito Amor de juventud.	30
Rumor de fuego sin luz, calor sin llama Chispa de cielo del sur sin resplandor Sabor a tu presencia desde adentro que se confunde entre mis labios más y más		15. Déjame entrar	
En el rubor de tu piel, preludio lento, va dibujándose, fiel, la noche azul en que todas las cosas caerán por el abrazo entre los dos hasta que al fin quedemos solos vos y yo	5	Nadie vio a los muertos de Irak en su pantalla ¿Cuántos serán? Fuego artificial, ¿o son bombas que estallan? Se ven igual	
Como una estela del mar lame al navío Como el madero al compás muerde la sal Así las bocas se estremecen de silencio Así sus versos al fundirse dicen más	10	Soplos de radioactividad nada visibles ¿Dónde estarán? Venenos al mar, que las aguas nos libren ¿Cuánto durarán?	5
Como una estrella fugaz penetra el cielo Como si un velo aceptases desechar Adonde quieras venir yo podré llegar es sólo pedir que allí me tendrás entero La rueda y el camino No cuentes más esta vez, ya sé que son mil tu boca y la mía pueden decir que es uno los besos que te di.	15 20	Déjame entrar al dolor de tu cuerpo Quiero morir mendigando tu pan	10
14. Amor de juventud			

Déjame estar condenado en tus huesos
¡Nadie me hable! ¡Ya déjame entrar!

Hablan de una guerra civil. Nadie ve sangre
¿Existirá?
Cien o cien mil consumidos de hambre 15
¡Qué lejos están!

Campo de concentración filmado en colores
¿Cuándo ocurrió?
Vea la acción sin sentir los dolores
¡Pura abstracción! 20

Déjame entrar al dolor de tu cuerpo
Quiero morir mendigando tu pan
Déjame estar condenado en tus huesos
¡Nadie me hable! ¡Ya déjame entrar!

Déjame entrar al dolor de tu cuerpo 25
Quiero morir mendigando tu pan
Déjame estar condenado en tus huesos
¡Nadie me muestre! ¡Ya déjame entrar!
¡Nadie me explique! ¡Ya déjame entrar!

16. Dicen que dicen

Dicen que dicen andan diciendo
tantas palabras que dicen mal
como un eclipse se van comiendo
la verdad

Libre es un pueblo cuando hay futuro 5
y hay sueños más que conformidad
Libres no es perdidos por el mundo,
¡libertad!

Se llama imperio en el mundo antiguo
le dicen, hoy, globalización 10
La democracia es de peces chicos,
tiburón

Dicen que dicen
dicen que dicen
dicen que dicen mal 15

Cuando soñamos un mundo unido
no imaginamos esta prisión
con diez mil ojos guardando el nido
de un halcón.

El fuego es fuego de donde venga 20
guerra no es paz ni el infierno, edén
No habrá justicia si usa la venda
según quién.

Dicen que dicen
dicen que dicen 25
dicen que dicen mal

Hoy las palabras confunden todo
muestran cincuenta y esconden cien
Tanto poder en manos de pocos
no está bien 30

Tiempo es dinero y dinero es todo
todo a algún precio y ningún valor
El hombre es tiempo y brotó del lodo
por amor

Dicen que dicen andan diciendo 35
tantas palabras que dicen mal
como un eclipse se van comiendo
la verdad.

17. Parte de volar

Pintó escaleras en el cielo
Montó en el aire a ser feliz
Pasando tan lejos del suelo
¿cómo sabrá lo que hay aquí?
Abarca el mundo entre los dedos 5
y su horizonte es un piolín
Juega a ir más rápido que el trueno
que va dejando tras de sí.

Como el día
tras de sí 10
como su vida.

Deja una estela enceguecida,
siembra el estruendo
y vira al sur.

Ser como un pájaro era un sueño 15
de desplegarse libre al fin
Igual que Ícaro en su empeño
no imaginó caer así...

como el día
así 20
chispa perdida.

18. Zapatillas y libros

Parte muy temprano hacia la escuela
ocho añitos pesan el bolsón.
Por el techo pobre el sol se cuela
como un ladrón, como un ladrón.

Piensa que ojalá esta vez no llueva en su corazón.	5	sorda piel.	15
Su imaginación a veces vuela se le va muy lejos del galpón Se silba bajito y se consuela con su canción, con su canción una que escuchó a las lavanderas lavar al son.	10	Muñequitos de papel, mazapán y cordel Cuando se largue a llover ¿quién los va a guarecer? Testaferros del poder, sin querer Cancerberos del querer sin poder Muñequitos de papel sin laurel, sin laurel.	20
En el pueblo esperan un milagro todos dan la espalda menos Dios Tantos se han quedado sin trabajo sin pan ni voz, sin pan ni voz.	15	20. El mundo contra mí (Pedro Aznar-Fabiana Cantilo) Tuve amor pero siempre a destiempo. Nunca vi esa estrella fugaz al pedir tres deseos al viento. Reviví en tu amor que se va.	
El río teñido de canela le enseñó paciencia y dirección Su madre pasó la noche en vela en su dolor, en su dolor El jura en silencio ya no verla en desazón.	20	Si morir es cobarde o valiente decidí que en mis manos está. Junto a mí vive toda esa gente sin vivir sin morir siempre así	5
Él pone esperanza y gasta suelas del único par que ya achicó Hoy nada asegura más la mesa por más sudor o educación Molino del mundo no le muelas esa ilusión, esa ilusión. Molino del mundo no le muelas su determinación.	25 30	Aunque el mundo esté contra mí y nadie me enseñe a vivir, tengo sangre en las venas que arde más que esta pena de amor. Aunque el mundo esté contra mí, y los tiempos vengan así, no estoy viva por nada, hoy mis alas atadas abrí.	10 15
19. Muñequitos de papel			
Muñequitos de papel, mazapán y cordel Quien les puso el cascabel vino a ver, bailen bien. Testaferros del poder, sin querer Cancerberos del querer sin poder Muñequitos de papel sin laurel, sin laurel	5	Yo no quiero volverme tu igual ni saber si estoy bien o estoy mal. No soy de estos tiempos, soy de este momento. Soy la lluvia que lava este mar.	20
En la fiesta de Babel nada es fiel, nadie es fiel ¿Quién se lleva este pastel y el mantel, y el mantel? ¿Qué ha quedado del país? Este gris El color de subsistir no es vivir Muñequitos de papel y oropel, y oropel	10	Aunque el mundo esté contra mí, en mi amor aprendo a vivir. Ya cambió la marea y mis pies son la huella del sol.	
21. Traición			
En un tren fuera de riel, barco sin timonel, las promesas del ayer, leche y miel, leche y miel Si la historia ha de atenuar su traición ¿cuántas vidas de pesar pesan hoy? Muñequitos de papel sorda piel,		Sí, sí, cuando es puede ser cuando es no, no, todo lo que fue Mío, mío, que no es tuyo, nuestro cuando es yo, yo, todo lo que ves Lo llamás impulso lo llamás error pero el nombre justo es	5

Traición
no es otro cuerpo a tu lado
Traición 10
es haberte burlado del amor

"No fui" y estuviste ahí
más que ocultar, menos que mentir
Ya vi que te vas de aquí
antes de enfrentar lo que producís 15
Lo llamás prudencia
lo llamás razón
pero la evidencia es

Traición
no es otro cuerpo a tu lado 20
Traición
es haberte burlado del amor.

22. Nubes negras

Nubes negras
llueve otra vez
y aquí adentro los dos

Tu voz me despierta
dulce de sueños, 5
pereza y amor.

23. Mundo en llamas

Cuando se te parta el alma y veas sólo
oscuridad
Cuando ya no tengas ganas ni más fuerzas
para andar
Cuando todo sea una farsa que no te importe
descifrar
Naufragando ante una playa
ya sin faro, sin hogar, sin lugar donde llegar 5

Caminando entre mil caras entre palabras sin
decir,
la misma duda en la garganta: ¿cómo
llegaron hasta aquí?
Todos cargan una sombra quisieran no
estuviera ahí
el dolor que a todos nombra,
peor que la soledad es perder la
humanidad. 10

¿Cómo vivir en un mundo en llamas
sin convertir en hielo el corazón?
¿Cómo escribir una nueva trama
sintiendo que al latir tu vida vive en mí?
Cuando no encontremos nada ni nadie más
que conquistar 15

y nuestra hambre aún no saciada no tenga
ya qué devastar
Para atarnos al pasado sólo hace falta
recordar
Pero el futuro es más pesado
y hoy es tiempo de pensar qué mañana va a
llegar

Cómo vivir en un mundo en llamas 20
sin convertir en hielo el corazón
Cómo escribir algo más que drama
Sintiendo que al latir mi vida vive en ti.

24. Después de todo el tiempo

Después de todo el tiempo que pasó
la herida va por dentro y no cerró
Qué locas son las cosas
que al alma se le antoja 5
conservar

Después que el pensamiento te negó,
después que hizo silencio el corazón,
las brasas siguen rojas,
qué inútil esta cosa 10
de olvidar

Te vi en un sueño otra vez ayer,
te debo confesar
Sólo cantando te pude hablar:
Good morning, heartache
Here we go again 15
Después de tanto tiempo
Después de tanto tiempo

Después de todo el viento que sopló
el barco sigue quieto y no se hundió
No amarra en ningún puerto 20
ni va hacia mar abierto,
te esperó

Después de todo el tiempo que pasó
ya sé que no hay encuentro entre los dos
Esta canción es tuya, 25
guardala antes que huya
como vos.

25. Días blancos de primavera

Días blancos de primavera
despertar con el verde que brotó
ya viene el perfume a darte un soplo veloz

Días blancos de primavera
este azul va a llevarse tu dolor 5

más lejos que el frío, a algún helado rincón

Días sin paz, ya no habrá más días sin paz
Si ya te ahogaste de llorar
Si ya lavaste a nuevo el alma
Vuelta a brillar, suelta tu mal,
vuelta a brillar 10

Días blancos de primavera
flor abierta que todo espera dar (dar, dar)
al pedirte apenas que la quieras mirar
(quererla mirar)

Vuelta a brillar, suelta tu mal, vuelta a brillar
Porque el invierno volverá 15
Hoy día es tiempo de tibieza

Día de sol sea este hoy día de sol
No insistas en mirar atrás
que un día, pronto, el día se helará

Cada día de primavera 20
Cada pétalo lleva una canción (lleva una
canción de amor)
que preparó cuando el frío ahogaba su voz
(cuando el sol se heló)

Día de sol sea este hoy día de sol
Si ya te ahogaste de llorar (basta de llorar)
Si ya lavaste a nuevo el alma 25
Días de amar, días de dar, días de amar

Días blancos de primavera
guarda el fruto este blanco azahar de hoy
Que brille la vida entera en primavera
dentro y fuera vuelve el sol. 30

26. Si no oigo a mi corazón

Ah, cuánto tiempo perdido en pensar
que la vida se puede explicar
Con veneno intenté curación
¿por qué confié en mi razón?

Ya en un mar de palabras me ahogué 5
y fue en vano quererlas creer
Pero al fin el castillo cayó
y adentro sólo estoy yo

Vos ya sabías que todo es parcial
que no hay mapa que enseñe a viajar 10
que es el alma quien debe cantar
Que sólo un tonto se pone a correr
cuando la lluvia le besa los pies

Sirve el tiempo su mismo licor
que cada año acelera el temor 15
que en mi copa se amargue el sabor
si no oigo a mi corazón

27. Ella se perdió

Ella se perdió
porque suponía lo que debería pasar
Ella se perdió
entre las palabras esperando que abran el
mar
Y siempre oyó lo que él no le decía 5
oía muy mal

Ella fue y volvió
por caminos ciegos, se quemó con fuego al
pasar
Ella fue y volvió
ya sin compañía porque no quería
cambiar 10
Y siempre vio fantasmas que no había
veía muy mal

Por hablar
Por no dormir
Por hoy vivir 15
en el ayer

Por guardar
dentro de sí
Por no salir
Por no perder 20

Ella se perdió
cuando ni pensaba que la suerte estaba en
impar
Ella se perdió
se metió en un viento que cortó su aliento al
soplar
Y siempre dijo lo que ella creía 25
decía muy mal

28. Guardate tus palabras

¿Llegarás hasta ahí al final?
¿Verás el sol brillante que invocás?
¿Todavía pensás que vas a salvar a alguien?
¿Se puede hacer?
¿Es necesario hacerlo? 5

¿Serás honesto con vos mismo?
Entonces guardate tus palabras
Cada cual hace su propio camino

Mientras la repetís hasta el hartazgo ¿de veras te creés tu historia? ¿No tenés dudas, nunca te frenás perdido en la oscuridad, perdido en la oscuridad?	10	Los chicos de la calle dignidad en rotos trajes pobre dios en carne viva y sin altar no los baja de su cruz sólo rezar	20
¿Serás honesto con vos mismo? Entonces guardate tus palabras Cada cual hace su propio camino	15	Los chicos de la calle no tendrán adulto el talle más de veinte casi nadie cumplirá, rara vez algunos más	25
Aunque los tiempos cambiaron alguna gente aún vive el pasado Enseñan qué está bien, qué está mal para que el amor reine para siempre Si no hay nada que pueda decirse que no demuestre ser falso al final Toda sombra viene de la luz y el amor da nacimiento a través del dolor	20	Los chicos de la calle son un grito aunque los callen ya son tantos que serían un país donde nadie fue feliz	30
¿De veras te creés tu historia? ¿No tenés dudas, nunca te frenás perdido en la oscuridad, perdido en la oscuridad?	25	Los chicos de la calle dignidad en rotos trajes, pobre dios en carne viva y sin altar no los baja de su cruz sólo rezar no los libra de su cruz sólo rezar no los salva de su cruz sólo rezar.	35
¿Serás honesto con vos mismo? Entonces guardate tus palabras Cada cual hace su propio camino.	30	30. Silencio Por qué te amo nada valdrá preguntar rojo silencio	
29. Los chicos de la calle Los chicos de la calle dónde viven, nadie sabe sus historias nunca nadie guardará con el viento volarán		mundo ignorante sumido en la oscuridad negro silencio	5
Los chicos de la calle se imaginan desde el margen que en el centro de la hoja alguien podrá escribir "felicidad"	5	luna desnuda esclava dueña del mar plata silencio	
Andando entre los autos nadie acierta con su edad Sus ojos, piedra como la ciudad	10	en tu partida tu olor se queda en mi piel blanco silencio	10
Los chicos de la calle no eligieron lo que hacen ni el futuro les permitirá elegir quiénes ser o adónde ir	15	31. Luna llena de agua Luna llena de agua deja al sol llegar, que tu aureola caiga, caiga sobre el mar.	
Andando entre los autos lo que esperan no es piedad, apenas enfrentar un día más		Esas nubes cargan tanta soledad. La tristeza larga lágrimas de sal.	5

Luna obnubilada de tanto rondar y andar y andar. Es la madrugada, lárgate a llorar.	10	Llueva, que lluevan otras aguas Puedan, que puedan refrescar Muevan, que muevan las montañas Llueva para cambiar	
Luna llena de agua ¿dónde está tu amor que incendió tu enagua y no te dio calor?	15	Llueve mientras te espero Estoy preso en cada gota al caer Y no pasa otra cosa que llover Y no pasa otra cosa que llover...	30
En tu fría fragua escondió la luz, sacrificio en vano, peces en la cruz.	20	33. Otra vez más (se desangra)	
Luna llena de agua subo para ver cuántos siglos faltan para amanecer.		Otra vez más se desangra Otra vez más se desangra Otra vez más se desangra se desangra	
32. Llueve		Otra vez más morir o matar Otra vez más Otra vez más en que el mundo está callado, mira a un lado	5
Llueve mientras te espero Estoy preso en cada gota al caer Y no pasa otra cosa que llover		Otra vez más se desangra Otra vez más se desangra Otra vez más se desangra	10
Llueve mientras te espero Y la tarde se me escapa como ayer Y no pasa otra cosa que llover	5	Otra vez más nadie va a pensar Otra vez más Otra vez más alguien va a cortar tus manos aun sabiendo que es tu hermano	15
Llueva, que llueva hasta mañana Llueva, que llueva sobre el mar Llueva, que llueva en mi ventana Llueva, que llueva sin parar	10	Otra vez más, y ya van tantas, nadie parece ver Nunca la guerra será santa, nunca hay motivo ni hay enemigo Ganar es perder	20
Llueva, que lluevan otras aguas Puedan, que puedan refrescar Muevan, que muevan las montañas Llueva para cambiar		Otra vez más se desangra Otra vez más se desangra	
Llueve mientras te espero Y en un vuelo de palomas creo ver Y no pasa otra cosa que creer	15	Otra vez más para qué gritar Otra vez más Otra vez más en que el mundo está dormido Otra vez no tiene oídos	25
Llueva, que llueva hasta mañana Llueva, que llueva sobre el mar Llueva, que llueva en mi ventana Llueva, que llueva sin parar	20	Otra vez más, y ya van tantas, nadie parece ver Cuando las armas se levantan las almas pierden pie Nunca la guerra será santa Siempre el motivo es oro, y yo digo: ganar es perder	30
Por los que esperan un milagro Por los que ya no esperan más Brille la luz de nuevos rayos Que una gran lluvia caiga ya	25	Otra vez más se desangra vuelve a sangrar	35

Otra vez más se desangra
se desangra.

34. No puedo encontrarlo

¿Adónde pertenezco?
No puedo encontrarlo
¿Adónde pertenezco?
No puedo encontrarlo
No puedo encontrarlo
No lo puedo encontrar.

5

Sigo mirando
las ventanas allá arriba.
Hay luz adentro,
comparten el vino
¿Por qué no puedo estar junto al fuego?
¿Por qué estoy aquí afuera en la oscuridad?

10

¿Adónde pertenezco?
No puedo encontrarlo
¿Adónde pertenezco?
No puedo encontrarlo
No lo puedo encontrar.

15

Paso por la iglesia;
se están casando
Soy yo, de austero negro
Soy yo, de puro blanco
Soy yo, pequeño y frágil
en sus seguros brazos

20

¿Adónde pertenezco?
No puedo encontrarlo
No puedo encontrarlo
No lo puedo encontrar

25

El amor es un truco,
un truco de la naturaleza
para obligarnos a salir
de nuestras corazas
¡Rómpela!
¡Rómpela!
¡Baja tu escudo!
Fuera de nosotros mismos:
Ex-stasis

30

35

¿Adónde pertenezco?
No puedo encontrarlo
No lo puedo encontrar

35. Fotos de Tokyo

Cuanto más me pregunto

Más dejo de entender
Qué nos hizo estar juntos
Será que aún espero en vano la magia
Que contagia
Los huracanes del alma
Que no los calma nada

5

Tengo miedo (y es cierto)
¿Dónde me iré a esconder?
Soy un Sha en el desierto
Con tantas dudas y con tanto horizonte
Tan de golpe
Que se me hiela la sangre al pensar
Que lo nuestro es como encontrar postales
viejas
Como desenterrar tantas palabras
secas
Un affaire oriental
Fotos de Tokyo
Es la asfixia total
Es como un vuelo a ciegas

10

15

Salgo a dar una vuelta
No hay mucho más que hablar
No me esperes despierta
Hace ya tiempo que la cama te esconde
algunos nombres
Y se convierte en deporte
de un amante torpe

20

25

Lo más loco de todo
Es que te quise bien
Vos sabés de qué modo
Lo que no quiero es inventar un camino
De retorno
Para escaparme de la soledad

30

Y eso sí sería encontrar postales viejas
Como desempolvar todas las tardes lentas
Un affaire oriental
Fotos de Tokyo
Es la asfixia total
Es como andar a tientas

35

36. No me cuentes tu historia

No quiero oír el resumen de tu vida
Ni averiguar si estás de vuelta o de ida
No me importa qué hiciste ayer

Hoy pienso en vos y estoy loco por tenerte
Pero después puede que ni quiera
verte
Y eso me hace desearte más

5

Por qué insistís en seguir corriendo el tren

Si lo perdés aunque espere en el andén

No quiero que me escuches
Ni te quiero entender 10
No me cuentes tu historia
No la quiero saber

¿Por qué intentás abrumarme con detalles?
¿No ves que así el misterio se deshace?
¡Date tiempo para respirar! 15

Un caminante que respeta el camino
No deja huellas y se entrega a su destino
Un buen amante no habla de más

Por qué insistís en seguir corriendo el tren
Si lo perdés aunque espere en el
andén 20

Por eso es que
No quiero que me escuches
Ni te quiero entender
No me cuentes tu historia
No la quiero saber 25

37. *Quántum*

"Todo aquel que no queda fuertemente
impresionado
por la teoría cuántica es porque no la ha
entendido"
NIELS BOHR (1885-1962)

Dos más dos no es cuatro, ¡aún hay
esperanza!
Todo es pura probabilidad
Ya no hay ciencia que pueda llamarse exacta
Ni ley ni dogma que pueda encajar

La tela del mundo es sólo vacío 5
Y energía en danza en su interior
Teje sus latidos impredecibles
De espaldas a nuestra percepción

Nada es falso ni cierto...
Nada es blanco ni negro... 10
No es exacto, es incierto...
Nada es real.

Entre el sí y el no ¿qué diferencia existe?
Yang se torna yin, yin va hacia yang
Entre el bien y el mal ¿qué diferencia
existe? 15
Contraria sunt complementa

Las cosas son tal como las vemos
Sólo porque estamos viéndolas

Y porque así es como queremos verlas
La danza se congela al observar 20

Nada es falso ni cierto...
Nada es blanco ni negro...
No es exacto, es incierto...
Nada es real.

Meio lo Cheng Shi 25
To Ti Einaime On
Nada Es Real.

38. *No hay tiempo (Hoy es hoy)*

Todo el tiempo
Quise negar
Cómo el tiempo
Puede borrar
Un momento 5
O una eternidad
Y no hay vuelta
No hay otra vez
Nunca más

Con el tiempo 10
Empiezo a ver
Que no hay tiempo
Para perder
En palabras
En vacilación 15
O en lamentos
Hoy no es ayer
Hoy es hoy.

39. *No dejes que otros lo hagan por vos (Elegir)*

Nada máspreciado que la continuidad.
el amor, si no es eterno, no vale.
Para alimentarlo hay que saber inventar
y mentirse sólo lo indispensable.

Siempre hay una forma de retroceder 5
convencido de que es más conveniente.
Meterse en una jaula y ya no salir
que es lo que hace la gente decente.

Elegir
Lo que sea, pero elegir 10
Lo que quieras, pero elegir:
Tu sexo, tu idioma, tu color
No dejes que otros lo hagan por vos.

A sufrir, a sufrir, que el dolor es virtud,
después de todo es más difícil ser libre. 15

El que arriesga poco, poco puede esperar
que ni sueñe que su parche vibre.

Aceptar el reto, seguir la señal
Enfrentarse a los posibles abismos
Abrir todas las puertas, desmontar
la razón 20
Apagar los juicios sobre uno mismo

Elegir
Lo que sea, pero elegir
Lo que quieras, pero elegir 25
Tu sexo, tu idioma, tu color
No dejes que otros lo hagan por vos.

40. Esto lo estoy tocando mañana
(Pedro Aznar-Jorge Lencina)

Que a un señor lo sientan en una silla en un estudio de grabación y hay un gran silencio y luego sale una voz así como de la nada, una voz que parece ya muerta y del otro lado habrá un día un señor que comprará el disco y lo escuchará en su casa y será un poco, también, como si él estuviera muerto cuando lo escucha.

Esto ya pasó
Está pasando
Pasará
Y no pasó nunca
(Aquí va un mensaje al futuro) 5
Esto lo estoy tocando mañana

Soñadores sueñen hoy
Que escuchan este grito del pasado:
Esto lo estoy tocando mañana

Todo es distante y diferente y parece inconciliable, y a la vez todo se da simultáneamente en este momento, que todavía no existe para mí y que es, sin embargo, el momento en que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir, en un tiempo que para mí, ahora, es el futuro.

Juegos de la imaginación, dirá el señor sensato que nunca falta entre los locos. Como si eso fuera a decir algo.

41. La noche sueña el día (Contemplación)
(Jorge Lencina-Pedro Aznar)

La luz se derrama en sol
marzo deja oír su voz
La noche sueña el día
fiesta de mirar, la vida vuelve

Abre el pecho un dios de ron 5
La vigilia del amor
confirma sus profetas
y en el corazón el mundo puede entrar

Aprendiz de eternidad
atrapado en lo fugaz 10
No oír su propio nombre
quien no ha visto al mar cambiar de cielo

Pasajeros del dolor
descifrando la canción
Milagro es toda raza 15
pájaros sin sur camino a no llegar

Somos la canción
Duende azul de la mañana
¡Celebración!
Consagrar la vida. 20

42. A la hora que se duermen los trenes
(Jorge Lencina-Pedro Aznar)

El invierno vaga
como un perro que no encuentra hogar
Ciego se despierta
corre en los pasillos para husmear
Y entra en la noche y la apuñala
sin piedad 5
y el silencio es su único puñal

Sabe el sitio exacto
en que los gatos van a conspirar
Camina de a ratos 10
ve a los charcos la luna imitar
Entonces se asoma y en calma empieza a llorar
y vestido de agua va a espiar
A la hora que se duermen los trenes
no hay secretos que le puedan guardar

43. A cada hombre, a cada mujer

Yo canto para alcanzarte
atravesando todo el azul
Yo canto para mostrarte
que sangro igual que vos
y está oscuro en esta cárcel 5
que soy desde que tengo memoria
y está ciega mi mirada

sin tu luz

Yo canto para abrazarte
 porque entenderte ya no me basta 10
 Yo canto para librarme
 de las cadenas negras de ideas y palabras
 que trazan una línea en el agua
 dividiendo lo indivisible:
 vos y yo 15

Uno y Uno y
 Uno en Uno y
 Uno a Uno y
 Todo en Uno en mí...

Uno y Uno y 20
 Uno en Uno
 Uno a Uno y
 Todo en Uno en ti.

Yo canto para escucharte
 porque tu voz es la melodía 25
 Yo canto para nombrarte
 en incontables nombres y rostros y señales
 la gota de agua, el pan, los trigales
 reflejando cada espiga
 todo el sol. 30

44. Si me das tu amor

Si me das tu amor
 ya no quiero nada más que eso
 Si me das tu amor
 todo el resto se puede olvidar

Si se oculta el sol 5
 me ilumina el gusto de tus besos
 Si se oculta el sol
 en tu cuerpo volverá a brillar

Quando estás conmigo todo lo que digo ya
 está de más 10
 Todo lo que es triste para mí no existe,
 queda detrás

Si no es de a dos
 veo el mundo andando en retroceso
 Si no es de a dos 15
 los relojes pierden el compás

Quando estamos juntos ya no me pregunto
 por qué luchar
 Todo asunto serio es menos que el misterio
 de tu mirar

Quando estás conmigo todo lo que digo ya
 está de más
 Todo lo que es triste, aunque sé que existe,
 puede esperar

Si me das tu amor 20
 ya no quiero nada más que eso
 Si me das tu amor
 todo el resto se puede olvidar

Si me das tu amor
 ya no quiero nada más que eso 25
 Si me das tu amor
 no hay más nada que pueda desear.

45. Paranoia y soledad

Cuánto tiempo más
 de paranoia y soledad
 Despertar aquí
 es como herirse con la propia destrucción

¡Y qué es lo que hay que hacer 5
 para evitar enloquecer!
 No pensar qué se es o qué se ha sido
 y no volverlo a pensar jamás.

46. Dream of the return

Al mar eché un poema
 que llevó con él mis preguntas y mi voz
 Como un lento barco
 se perdió en la espuma

Le pedí que no diera la vuelta 5
 sin haber visto el altamar
 y en sueños hablar
 conmigo de lo que vio

Aun si no volviera
 yo sabría si llegó 10

Viajar la vida entera
 por la calma azul o en tormentas
 zozobrar
 poco importa el modo
 si algún puerto espera.

Aguardé tanto tiempo el mensaje 15
 que olvidé volver al mar
 y así yo perdí aquel poema
 Grité a los cielos todo mi rencor
 Lo hallé por fin,

pero escrito en la arena 20
 como una oración.

El mar golpeó en mis venas
y libró mi corazón.

47. Más allá

Es como nubes sin cielo
Remonta el vuelo
la tarde
No hay sombras, no es real,
el tiempo se esfumó 5
No hay cantos que escuchar...

Quema el sol su luz,
es un pueblo de fantasmas
Tanta siesta ahogará,
borrará de mis recuerdos 10
la mañana
más allá

Es el azul más profundo
Siguió mis pasos
la luna 15
¿Qué calles me verán
andar mi soledad?

No sé si sé llegar
pero sé partir
El dolor no vela el rumbo 20

¿Cómo hablarte sin hablar?
¿Cómo hacer que el mar entero quede en
calma
desde el mar?

Viento de un verano eterno
enredando el hilo blanco 25

Ciego resplandor de enero
tejiendo de nuevo el manto

Vengo a ser la sal, las piedras,
a nacer de oleaje y algas
¡Vengo a amanecer! 30
A despertar el día
lento
len...

48. Culpable eternamente

Estás sentado en un escalón
lejos de la habitación
donde hace un siglo se escuchaban voces

La mesa, el piano, está todo igual
y las telas sin pintar 5

como una foto de aquel aire denso

Si nunca hubieras entrado allí,
si no hubieses visto el fin,
si vos no hubieras sido el asesino.

Después de un viaje en la oscuridad 10
todo brilla hasta cegar
La luz del día cien años más tarde

No hubo testigos ni juicio oral
ni condena que apelar
pero seré culpable eternamente 15

Aunque me vaya de este lugar
el castigo será igual
volver al sitio pero en otro tiempo

Si nunca hubieras entrado allí,
si no hubieses visto el fin, 20
si vos no hubieras sido el asesino.

49. La gente es la misma

De tanto andar de un lado a otro descubrí
que en todas partes la gente es la misma
La misma soledad, la misma decepción.

Todos esperan algo que los va a salvar:
un banco suizo, la fama, un profeta 5
o la revolución o una explosión nuclear,
la razón o el amor de su vida.

La misma gratitud, la misma comprensión
la misma soledad, el mismo corazón.

50. Tu amor

(Charly García-Pedro Aznar)

Yo quise el fin y había más
Yo quise más, no había fin
Lo que yo quise encontrar
estaba atrás y no aquí
Desde la sombra no vi las sombras 5
y no vi luz

No voy a llorar si nadie me acompaña
No voy a dejar ni un camino sin andar

Aunque sea el fin del amor
Yo he visto el fin del disfraz 10
Yo quiero el fin del dolor
pero no hay fin, siempre hay más
No existe sombra, no existe

culpa, no existe cruz.

No voy a esperar las caras que
yo extraño 15
No voy a esperar que el destino hable por mí

Y en medio de las lluvias del invierno
no hay tiempo ni lugar, yo sé que entenderás
que amor para quien busca una respuesta
es un poquito más que hacerte bien 20

Yo tuve el fin y era más
Yo tuve más y era el fin
Yo tuve el mundo a mis pies
y no era nada sin ti

Crucé la línea final por 25
tu amor
Tan fuerte como el no-amor
Tu amor
parábola de un mundo mejor

Tu amor me enseña a vivir 30
Tu amor me enseña a sentir tu amor

Yo tuve el fin y era más
Yo tuve más y era el fin
Yo tuve el mundo a mis pies
y no era nada sin ti 35

Seremos salvos por nuestro amor.

51. Mientes

(Charly García-Pedro Aznar)

Mientes y yo puedo atestiguar
Mientes y ni te hace falta hablar
Mientes y adoras verme llorar
Callar ya no te redimirá

Si la culpa de todo me has de echar 5
Y hasta el fuego pretendes congelar
No quiero estar

Siempre buscando algo más allá
Siempre pensando que hay alguien más
Siempre sufriendo por lo que no hay 10
Jamás poniéndote en mi lugar

Cuando miro adentro tuyo me asusto de lo
que hay
Cuando veo tus ojos y no estás
Si mis lágrimas de amor te alejan cada vez
más
¿Es que de verdad no hay nada? 15

¿Será que esta vez es el final?

Mientes
no paras de hacerme mal
Callar ya no te redimirá

Si la culpa de todo me has de echar 20
Si olvidé mi sonrisa en un lugar
que no has de hallar.

52. Vampiro

(Charly García-Pedro Aznar)

Estoy perdiendo el color, me estoy
durmiendo al amanecer
Estoy perdiendo el calor, me voy muriendo y
no sé por qué

Ya no pienso en eso 5
No soy yo
el que ronda por las noches
loco por saciar esa sed

¿Por qué me tratas tan mal, por qué te
escapas, por qué no ves
que si me matas, tal vez entre las sombras
renaceré? 10

No pienses en eso, yo estoy bien
Solamente los espejos
quieren mi reflejo esconder

¡Vampiro!
¡déjame dormir tranquilo! 15
¡Vampiro!
¡déjame dormir tranquilo!

Aléjate de mis emociones, vampiro,
porque ya no resisto más
Y aléjate de mis tentaciones 20
porque este cuerpo es mío, nada más

Ya no pienso en eso, yo estoy bien
Solamente los espejos
pueden mi reflejo esconder

Ya no pienso en eso 25
No soy yo el que ronda por las noches
loco por saciar tu pasión

¡Vampiro!
¡déjame dormir tranquilo!
¡Vampiro!
¡déjame dormir tranquilo! 30

Aléjate de mis ilusiones, vampiro,

porque ya no existen más
Y aléjate de mis tentaciones
porque este cuerpo es mío, nada más 35

Ya no pienso en eso, no soy yo
Mi mirada de fantasma
sólo puede decirte adiós

¡Vampiro!
¡Vampiro! 40
¡Sangra sin parar!
¡Sangra sin parar!
(¡No puedo dormir ya más!)
¡Sangra sin parar!
¡Sangra! 45

Ya no pienso en eso.

53. Mala señal
(Charly García-Pedro Aznar)

Mala señal, cruzó las piernas
y el *champagne* quedó
cuando dije algo incierto
ella cruzó la calle

La cebolla es la excusa para llorar 5
aunque solo me quedaré a pagar
esa llamada
al servicio internacional

Mala señal, cruzó las piernas
Y habrá alguien que la espere 10
ojalá que no le diga que yo la hice llorar
Échale la culpa a la cebolla
o al servicio internacional

Y cuando el avión vuele
y cuando el barco vuele 15
y cuando todo vuele
me convertiré en un pedazo de cebolla
en un átomo del sol

Mala señal, cruzó las piernas
no era lo que tenía que ser 20
Pero el código me lo hizo entender:
mala señal, cruzó las piernas en París
y se fue
y se fue de mí.

54. 30 denarios
(Charly García-Pedro Aznar)

*What do you want from me that you don't
already have?*

Cuando el agua sea más clara
todo se resolverá
Cuando llegue la mañana
ya no podrás dormir.

A la mesa verdadera 5
que el milagro es compartir
Entre hermanas
Entre hermanos
Podrás confiar
que a nadie tendrás que traicionar 10
En la tierra en que no crece
nada de nada
En el árbol que está seco
hay una flor
algo cambió 15
hay un fulgor

¿Qué quieren más de mí?
¿Qué quieren más de mí?
¿Qué es lo que quieren más de mí?
Podrás confiar 20
que a nadie tendrás que traicionar

Nadie sabe que la historia
fue mal contada
y que el beso de la muerte
fue por amor 25
¡fue por amor!
¡fue por amor!
¿Qué es lo que quieren más de mí?

Dos mil años de silencio fueron bastante
Dos mil años de martirio en la
oscuridad 30
¡Es la verdad!
¡Es la verdad!
¿Qué quieren más de mí?
¿Qué quieren más de mí?
¿Qué es lo que quieren más de mí? 35

55. Diana
(Charly García-Pedro Aznar)

Diana nació sin bienvenidas en la ciudad
Diana jugó a las escondidas por no llorar
Nadie logró ponerle fin a su libertad

Diana de nada
nunca tendrás 5
nada de Diana

por buscar
nada de más

Ella encontraba almas dormidas al despertar
Cada mañana una nueva calle, un nuevo
lugar 10

Como los gatos: nueve vidas, ningún hogar

Diana de nada
nunca tendrás
nada de Diana
por buscar 15
nada de más.

Alguien entró en la oscuridad
y la vio brillar
y la oyó cantar
esa melodía de amor 20
(como el viento)
como una flor
(como el tiempo)
bajo el disfraz,
la eternidad 25

Diana nació como escondida en ningún lugar
Diana jugó sin bienvenidas a la libertad
Nadie logró ponerle trampas en la ciudad
Ella encontraba nuevas calles ningún hogar
Cada mañana almas dormidas
al despertar 30
Como los gatos: nueve vidas, por no llorar.