

# TUDO ISTO É FADO

## EL FADO LISBOETA Y SU RELACIÓN CON LA LÍRICA GALAICOPORTUGUESA

Mariano Carou\*

### NOTA DE EDITOR

Este trabajo fue presentado para la aprobación de la materia Literatura Española i, del primer año de la Licenciatura en Letras, a cargo de la Lcda. María Elena Cincunegui.

**Resumen:** La lírica galaicoportuguesa, originada en la región noroccidental de la península Ibérica durante la Baja Edad Media, pervive hoy en el fado, la música que ha caracterizado a Portugal desde hace más de un siglo. La influencia de las cantigas de amigo en los fados lisboetas se percibe por cuestiones temáticas (amor no correspondido, el mar, lo religioso, etcétera), formales (yo lírico femenino, estructuras paralelas, etcétera) o, inclusive, de género (roles masculino y femenino). Asimismo, es notable la influencia de la música árabe en las resoluciones temáticas y en el *vibrato* característico de este tipo de composiciones. De la mano de grandes fadistas, entre quienes sobresale Amália Rodrigues, Portugal ha podido reencontrarse y trascender su *saudade* para volver a conquistar el mundo como en su época de esplendor.

**Palabras clave:** Fado, lírica galaicoportuguesa, Lisboa, cantigas de amigo, Amália Rodrigues, *saudade*.

**Abstract:** *The Galician-Portuguese lyric, originated in the North West of the Iberian Peninsula, still subsists in fado, the characteristic music from Portugal since more than a century. The influence of the cantigas de amigo in the fados from Lisbon is perceived by thematic (unrequited love, the sea, religion, etc.), formal (female lyric self, parallel structures, etc.) or even gender issues (male and female roles). It's easy to see as well the influence of Arabic music in the thematic resolutions and vibrato, characteristic from this type of compositions. From the big fadistas, among whom protrudes Amália Rodrigues, Portugal*

Alumno de primer año de la Licenciatura en Letras. Correo electrónico: marianitenc@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 25-06-2012. Fecha de aceptación: 06-07-2012.

*Gramma*, XXIII, 49 (2012), pp. 394-410.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161

*has been able to find itself and transcend their saudade to conquer the world as in the period of its greatest splendour.*

**Keywords:** *Galician-Portuguese lyric, Lisbon, cantigas de amigo, Amália Rodrigues, saudade.*

## INTRODUCCIÓN

*Todo arte genuino debe partir de un legado.*

*Goethe*

En este trabajo, fruto de una propuesta realizada desde la cátedra de Literatura Española i de la Escuela de Letras, a cargo de la profesora María Elena Cincunegui, queremos plantear el tema de las continuidades en la literatura. No nos abocaremos a pergeñar un tratado de etnografía musical ni un trabajo de arqueología literaria. Lo que intentaremos es ver un *continuum* poético y melódico que cabalga siglo a siglo; no un calco exacto, sino un parentesco, una reminiscencia. Una lírica y un cantar que se encadenan y dan, como resultado, una de las síntesis más brillantes de la música contemporánea: el fado, el género que ha sido llamado la «banda sonora» de Lisboa.

La relación del fado con la lírica galaicoportuguesa ha sido estudiada, aunque no en profundidad. Exploraremos esa correspondencia, sugiriendo también algunas sendas hasta ahora no transitadas, pero no nos detendremos allí, sino que intentaremos dejarnos seducir por este género. Nos acompañarán poetas medievales y contemporáneos, reyes, trovadores y divas. Quizás, si estamos atentos, se hará dentro de nosotros el silencio, cerraremos los ojos y erguiremos trémulamente la cabeza, como hacen los fadistas al expresar su arte. En el horizonte, veremos una barca y una guitarra. Pretextos de *saudade*. Y allí, al caer la noche, esperaremos el alba, intuyendo que muchas veces el destino, la vida y la redención están escritos en el mar.

## TUDO ISTO É FADO. CONTINUIDADES LÍRICO-MUSICALES

*Almas vencidas, noites perdidas, sombras  
bizarras*

*Na mouraria canta um rufia, choram guitarras  
Amor, ciúme, cinzas e lume, dor e pecado*

*Tudo isto existe, tudo isto é triste, tudo isto é fado.*

*F. Carvalho*

Saliendo de la plaza Martim Moniz, donde comienza la *rua do Capelão*, se entra en el barrio de *Mouraria*. Lo primero que se ve es una escultura con una guitarra portuguesa y una inscripción que dice «*Mouraria, berço do fado*» («Morería, cuna del fado»). Es posible que esto se deba a que en Mouraria comenzó a cantar Maria Severa Onofriana (1820-1846), la primera fadista de quien se tiene memoria. Ciertamente es esta afirmación, que no ha sido objeto de validaciones empíricas, se debe más bien a que el mito señala al barrio moro de Lisboa como el lugar de nacimiento del fado. Así lo considera el propio gobierno municipal de la capital lusitana. Así también lo reconoció, en varias oportunidades, la máxima diva de este género, la gran Amália Rodrigues.

Muchos se han planteado la cuestión del origen del fado<sup>1</sup>. Como en todo género de música vocal, hay dos temas básicos para tener en cuenta: la poesía y la música. En lo que se refiere a la poesía, si bien falta muchísimo por investigar y desarrollar, hay más camino recorrido y más acuerdo que en el aspecto musical. Vamos entonces a dedicarnos, en primer lugar, a este último tema y dejaremos lo literario para después.

Los distintos autores —Romero, Castelo-Branco— se han limitado a presentar intuiciones de variado fundamento. Cada uno explica por qué cree que la música del fado es de origen brasileiro —el *lundum* traído por los esclavos que venían de las colonias, sobre todo luego de la proclamación del Imperio—, caboverdiano, mixto, o bien un origen mítico que se pierde *in illo tempore* y reconoce la influencia de la música árabe —en relación con lo cual, se han hallado relaciones particularmente importantes con las tradiciones persa y magrebí, tal como ha afirmado Menéndez Pidal (1949, p. 82). Es probable que lo más acertado sea inclinarse por un origen múltiple y sincrético, ya que todas las posturas aportan algo sustancioso. Si profundizamos en la teoría que marca el origen árabe, veremos que tiene asidero cuando se consideran ciertas tensiones melódicas, el continuo regreso a la tónica en los fados más «tristes», el uso del tono menor, la presencia de melismas<sup>2</sup> y la preparación vocal del fadista,

1 A pesar de que la bibliografía en español es escasísima —aun en Internet—, es de invaluable ayuda, por su objetividad y seriedad, el artículo de Raúl Romero (2003), *El fado lisboeta, sus orígenes y sus pasiones*, de donde tomaremos muchos puntos de reflexión.

2 Los melismas, grupos de notas que forman un adorno sobre una misma vocal y que son muy utilizados en la música árabe, se valen fundamentalmente del pasaje rápido de un semitono a otro, lo cual ofrece un aire de tensión melódica y, además, algo que menciona Menéndez Pidal (1946, p. 41) al estudiar la música que acompaña los inicios de la lírica española, y que anuncia esta característica saudosa más propia del fado que de la lírica galaicoportuguesa: (los semitonos) «son calificadores de llores o plañideros por el Alexandre».

quien debe producir un *vibrato* muy particular. Es cierto que sólo tenemos un registro cabal de algunos de estos elementos —en especial, de los aspectos vocales—, desde que se comenzaron a grabar las interpretaciones de diversos fadistas, ya entrado el siglo xx. Por lo tanto, se nos dificulta saber cómo era el fado de mediados del siglo xix. La influencia árabe es más notoria en algunos fados que en otros; por ejemplo, en compositores como Alain Oulman que escribieron especialmente para Amália (*Gaiota, Fado português, Com que voz*, etcétera). Por eso es que debemos hacer hincapié en un hecho ya mencionado que no sería prudente minimizar: la insistencia mítica en afirmar que el fado nació en Mouraria. Si el mito ha sido definido alguna vez como «lo que nunca fue pero siempre es» no cabe duda de que en los exilios, los desgarros y los devenires de los moros —tanto de los que debieron dejar la península Ibérica como de los que se quedaron— tenemos una fuente en la que, fácilmente, podemos abreviar si queremos llegar al origen del fado.

Sea cual fuere su origen, en el fado, música de la *saudade* por excelencia, hay un continuo mirar hacia el mar, de donde viene y por donde se va todo lo que importa. El barrio de Mouraria está ubicado cerca del mar y linda con Alfama, el más antiguo de Lisboa. Además de los moros, todo el que llegó y partió llevaba algo de fado en sus alforjas, porque la que nos ocupa es una música de puertos, como el tango y el *jaz* música que tiene esa obstinada avidez por la lágrima que hizo a Amália decir:

Portugal es un país que se quedó siempre solo, con los españoles vigilando desde un lado y el mar, con sus monstruos, desde el otro. Todo lo que se esperaba venía desde el mar, pero los marineros jamás sabían si regresarían, ni sus familias si no los esperaban en vano. Y ahí lloraban todos, como solo se llora en los puertos. Este es un pueblo acostumbrado a llorar desde hace por lo menos cinco siglos. Destino amargo, de soledad y espera. Eso es el fado (Fischerman, 2005, p. 136).

Veamos otro aspecto que hay que tener en cuenta: el instrumento protagónico del fado es la guitarra portuguesa, heredera del sistro italiano del siglo xvi —el que, a su vez, posiblemente descienda de la *citola* del siglo xii, instrumento que reemplazó al laúd— y de la guitarra inglesa del siglo xviii (Castelo-Branco, 2000, pp. 76-77). Por su sonido —e incluso por su forma— nos remite, invariablemente, a las postrimerías de la Edad Media, época en que comienza la expansión marítima portuguesa.

Si no es por la música, el fado reconocerá de todas maneras una raíz árabe en su poesía, lo cual nos interesa de manera especial puesto que:

las palabras son la esencia del fado. Las palabras esculpidas por la voz, metamorfoseadas en melodías en su diálogo con las guitarras, sumergen a músicos y público en emociones intensas, evocando lugares o vidas, pasadas o presentes, vidas trazadas por el fado, el ineludible destino (Castelo-Branco, 2000, p. 67).

Decíamos, en la introducción, que lo que nos ocupa es reconocer una continuidad lírica, herencia literaria que proviene de las cantigas de amigo galaicoportuguesas. Es bien sabido que en esas composiciones amorosas la influencia árabe es evidente, incluso más que la provenzal. Del siglo xii provienen las primeras noticias de los cancioneros escritos en aquella lengua que no se había diferenciado todavía en gallego, por un lado, y portugués por el otro —o como recuerda Santana (1983, p. ii)—, el portugués era «el gallego hablado al sur del río Miño». El gallegoportugués llegó a su máximo apogeo en la corte de Alfonso el Sabio, de quien se conservan tantísimos testimonios escritos en esa lengua —por ejemplo, las *Cantigas de Santa María*—, de temática religiosa. Serán motivos políticos los que separarán al ducado portugalense de Galicia, e influirán de tal modo que mientras ésta queda sojuzgada ante Castilla, aquél, ya conformado como reino independiente junto a Coímbra, buscará autoafirmarse, fundamentalmente a través del idioma y de la literatura. Escribe Figueiredo (1927):

el gallegoportugués fue la lengua literaria de la faja occidental de la Península en los siglos xii a xiv. Fue el habla lírica y amorosa en que los guerreros de las cruzadas peninsulares balbucearon sus aspiraciones ideales; la lengua dulce y tierna que les reveló la vida interior; el jardín secreto de la meditación; fue también el bordón florido en que se apoyaron para el descubrimiento y conquista de la propia alma. Pero mientras el portugués, una vez destacado como tal, sigue su evolución literaria progresiva, acompañando todas las corrientes de pensamiento y sensibilidad y reflejando fielmente la vida nacional, que logra los más altos momentos del triunfo, el gallego decae y durante largas centurias, supeditado al castellano, no conoce cultura literaria (p.13).

Y añade, en relación con las líneas directrices de la literatura portuguesa, que

no tiene grandes tendencias hacia el análisis psicológico, hacia el estudio de los caracteres, hacia la creación de los tipos. [...] La creación psicológica en que los autores portugueses más se complacen no es de tipos individuales, casi siempre trazados en la novela o en el teatro: es de descripción e idealización de aspectos morales, colectividades, casos, tendencias de espíritu, en que todos reconocemos alguna cosa que nos es propia sin que ninguno de nosotros sea íntegramente representado (Figueiredo, 1927, p. 25).

Esta última característica se expresará en Galicia a partir del siglo xix, gracias a Rosalía de Castro, quien, en medio del *Rexurdimento*, hará brotar, una vez más,

aquella voz lírica que estuvo apagada durante siglos.

Analicemos entonces algunas semejanzas temáticas y estructurales entre las cantigas de amigo y la poesía del fado. Hay cuatro características que merecen destacarse. La primera es que, en ambos géneros, un poeta varón expresa los sentimientos de una mujer que suspira por su amante. Aquí es clarísima la influencia árabe, ya que ese recurso es propio de las *moaxajas* —aunque, en ellas y en las cantigas de amigo, la niña tenía por interlocutora a su madre o a alguna confidente —, lo cual no suele observarse en el fado. Veamos, por ejemplo, cómo se desarrolla el tópico de «la malquerida», es decir, la mujer que recuerda al hombre del cual está enamorada, a pesar de lo mal que la ha tratado. En primer lugar, observemos una cantiga de Nuno Porco del siglo xii:

Le preguntaré por qué no vive conmigo  
 Y le diré la cuita en que por él yo vivo  
 Y me voy enamorada  
 Le preguntaré por qué me ha mal pagado  
 Y con saña y sin razón me ha torturado  
 Y me voy enamorada (AAVV, 1983, P. 5).

Es evidente la similitud con los sentimientos expresados en un fado del siglo xx:

*Ai, Mouraria do homem do meu encanto  
 que me mentia, mas que eu adorava tanto.  
 Amor que o vento, como um lamento, levou consigo,  
 mas que ainda agora a toda a hora trago comigo* (Valério, F., “Ai Mouraria, 1965)  
 [Ay morería del hombre de mi encanto  
 que me mentía, pero que yo adoraba tanto  
 amor que el viento, como un lamento llevó consigo  
 pero aún ahora, a toda hora traigo conmigo<sup>3</sup>.]

Pasemos a la segunda semejanza: el rol de la mujer en la trasmisión y popularización de ambos géneros. Si nos remontamos a la Baja Edad Media, debemos recordar que además de los juglares, existían juglaresas y soldaderas, de crucial importancia en el oeste de la península, que podían presentarse tanto solas como acompañando a un juglar. Al respecto dice Ramón Menéndez Pidal (1949):

A juzgar por el *Cancioneiro da Ajuda*, la soldadera tenía gran papel en la ejecución de la poesía lírica gallegoportuguesa. De las dieciséis miniaturas del *Cancioneiro* únicamente cuatro dibujan al juglar solo o acompañado de otro juglar o de un muchacho cantor; las doce restantes, al lado del juglar que toca, ponen la

3 Todas las traducciones son mías.

cantadora. Esta, las más veces, toca unas castañuelas en forma de tejoletas planas, canta y baila con los brazos en alto, mientras el juglar la acompaña con el sonido del salterio o de la guitarra (p. 34).

Este párrafo nos ofrece una pista invaluable. Pasando por alto el anacronismo, las imágenes descritas por Menéndez Pidal bien podrían ser las que cualquiera de nosotros observaría en un club de fado de la actualidad: guitarristas varones sentados y fadistas mujeres de pie, cantando y acompañándose de su chal en los movimientos. Esto se relaciona con otra cuestión que es conveniente aclarar. Se ha acusado al fado de machista —como al tango—, pero hay que hacer una salvedad: es cierto que ambos géneros tuvieron un origen marginal y prostibulario, pero mientras que, por lo general, el tango —desde sus orígenes y hasta bien entrado el siglo xx— puso a la mujer en un lugar inferior con respecto al hombre<sup>4</sup>, el fado no lo hizo más que en su primera etapa (mediados del siglo xix). Y aunque pasáramos por alto esta característica, no es ocioso hacerse la siguiente pregunta: si el fado se asemeja a las cantigas de amigo al poner en boca de la mujer aquello que no se atreve a decir de otro modo, ¿hasta qué punto podemos considerarlo un género machista? Todo lo dicho se acentúa cuando comprobamos que la mayoría de las letras, de los fados amorosos, nos muestran al hombre como un ser malvado y a la mujer como víctima inocente. Podemos notar, entonces, que presenta, en este punto, una distancia importante frente al tango. Recordemos que la primera voz reconocible del fado en el siglo xix fue Severa Onofriana. El xx verá la apoteosis de Amália. Hoy, en pleno siglo xxi, de la mano de Mariza, Mísia, Dulce Pontes y Mafalda Arnauth, entre muchas otras, el fado sigue siendo uno de los estilos musicales en los que la preeminencia de voces femeninas es más notoria.

La tercera relación posible con las cantigas de amigo —circunscripta sólo a algunos fados— es la utilización de estructuras de versos paralelos o de algún otro tipo de repeticiones. Sin llegar a corresponderse estrictamente con el leixaprén —recurso estilístico que consiste en la repetición de los segundos versos de un par de estrofas como primeros versos del par siguiente—, puede, sin embargo, observarse el uso de paralelismos en varios fados del siglo xx, lo cual genera un efecto ya referido en las cantigas de amigo: esta monotonía es a la vez «ensimismamiento, ahondado sentir que se acrece y desdibuja en

4 Fuera de la madre, siempre idealizada, el tango hasta mediados del siglo xx solía dividir en forma maniquea a las mujeres en dos bandos: por un lado, una mayoría de vampiresas despreciables (*Nostalgia*, *Milonga sentimental*, *Mi noche triste*, *Margot*, *La última copa*, *Mano a mano*, *Secreto*, *Vobio una noche*, etc.) y por el otro, una minoría de inocentes víctimas de hombres insensibles (*Grisel*, *Uno*, *Galleguita*).

profundidad cuanto más quiere ser dicho» (Hernández, 1974, pp. 23-24). Menéndez Pidal (1946) irá más allá: «el lirismo desborda en repeticiones [...] formando así un acorde musical de frases paralelas, [...] y en estas reiteraciones insistentes el afecto del alma se dilata, se remansa, reposa» (p. 212). El siguiente ejemplo se refiere a una cantiga de amigo del siglo xii que, traducida al portugués actual, fue musicalizada por Alain Oulman y grabada por Amália. Algunos versos se repiten en forma literal y otros presentan una semejanza notable:

*Sedia meu ermida de San Simon  
E cercaronmi as ondas, que grandes son!  
Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo!  
Estando na ermida, ante o altar,  
cercaronmi as ondas grandes do mar!  
Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo! (Mendiño).*

[sentada en la ermita de san Simón  
Me rodearon las olas, ¡qué grandes son!  
esperando yo a mi amigo  
esperando yo a mi amigo  
Estando en la ermita, ante el altar,  
Me rodearon las olas grandes del mar  
esperando yo a mi amigo  
esperando yo a mi amigo.]

La correspondencia estilística se observa en «Estranha forma de vida» (Rodrigues, 1962), uno de los fados escritos por la propia Amália:

*Foi por vontade de Deus  
Que eu vivo nesta ansiedade.  
Que todos os ais são meus,  
Que é toda minha a saudade.  
Foi por vontade de Deus.  
Que estranha forma de vida  
Tem este meu coração:  
Vive de forma perdida;  
Quem lhe daria o condão?!  
Que estranha forma de vida.  
[Fue por voluntad de Dios  
que vivo en esta ansiedad  
que todos los «ay» son míos  
que es mía toda saudade  
fue por voluntad de Dios.  
¡Qué extraña forma de vida  
tiene este, mi corazón!*

Vive de forma perdida  
 ¿quién le daría ese don?  
 ¡Qué extraña forma de vida!

Algo similar sucede en el titulado «Soledad» (Oulman-Meireles, *sa*), donde se dan dos tipos de repeticiones: en un caso, el primer verso de cada estrofa es el comienzo del segundo verso; en el otro, el cuarto verso es igual al sexto.

Como estrela,  
 Como estrela nestas cinzas  
 Antes que o sol se vá  
 Nem depois não virá Deus  
 Soledad, Soledad,  
 Nem depois não virá Deus  
 [Como estrela  
 como estrela en estas cenizas  
 antes que el sol se vaya  
 ni después vendrá Dios  
 Soledad, soledad  
 ni después vendrá Dios.]

O en «Alfama» (Oulman-Dos Santos, 1977), donde la repetición del verbo «cheira» (huele), e incluso de algún verso entero, genera un clima particular:

Alfama cheira a saudade  
*Alfama não cheira a fado*  
*Cheira a povo, a solidão*  
*Cheira a silêncio magoado*  
*Sabe a tristeza com pão*  
*Alfama não cheira a fado*  
*Mas não tem outra canção.*  
 [Alfama huele a saudade  
 Alfama no huele a fado  
 huele a pueblo, a soledad  
 huele a silencio lastimado  
 sabe a tristeza con pan.  
 Alfama no huele a fado  
 pero no tiene otro cantar.]

Por último, la cuarta semejanza es temática. Uno de los grandes temas del fado es el amor, por lo que se vincula, sobre todo, con las cantigas de amigo. En lo que respecta a la otra vertiente amatoria galaicoportuguesa, las llamadas cantigas de amor, su influencia es un poco menos notoria. En primer lugar, porque las letras de fado lisboeta suelen tener un yo poético femenino (propio de las cantigas de amigo); y en segundo lugar, y más importante aún, no se

evidencian en forma nítida y generalizada las características que se atribuyen al *amour courtois*, propias de las cantigas de amor. Veamos lo que dice un estudioso del tema:

El amor cortés tal vez sea útil para analizar la poesía provenzal; sí es inadecuado para estudiar toda la poesía sentimental europea. Por ejemplo, las características que de él ofrece A. J. Denomey no están presentes en las cantigas dado que [...] no siguen el sistema trovadoresco francés: *The novelty of Courty Love lies in three basic elements: first, in the ennobling force of human love; second, in the elevation of the beloved to a place of superiority above the lover; third, in the conception of love as ever unsatiated, ever increasing desire. Of course, the troubadour lyrics were embellished with other conceits, formulae and situations: the nature introduction, the personification of love as a god with absolute power over his army of lovers, the idea of love as a sickness with all its familiar exterior manifestations, the ceaseless fears of the lover at losing his beloved, at not being worthy of her, at displeasing her, the position of inferiority of the lover and the feeling of timidity to which that feeling gives rise, the capriciousness, haughtiness and disdain of the beloved* (Nodar Manso, 1985, p. 17).

[La novedad del amor cortés reside en tres elementos básicos: primero, el ennoblecimiento del amor humano; segundo, en la elevación de la amada a un lugar de superioridad sobre el amante; tercero, en la concepción de amor como deseo nunca saciado y siempre creciente. Por supuesto, las letras del trovador fueron embellecidas con otros conceptos, fórmulas y situaciones: la introducción de la naturaleza, la personificación del amor como un dios con poder absoluto sobre su ejército de amantes, la idea del amor como enfermedad con todas sus familiares manifestaciones exteriores, los miedos incesantes del amante ante la pérdida de su amada, el sentimiento de timidez que ese sentimiento acrecienta, los caprichos, la altanería y el desdén de la amada]

Todo esto nos reconfirma la intuición inicial del mito: el fado nace en la morería porque bebe del lirismo moro. Es más: aun reconociendo la influencia provenzal, nuevamente nos encontraríamos con una raíz árabe, ya que está comprobado que la noción de «amor cortés» tiene un antecedente árabe: «el amor udrí». De cualquiera de las dos maneras, entonces, volveríamos al mismo punto. Por lo tanto, si bien se conoce la influencia occitana en la lírica galaicoportuguesa, no se evidencia tanto en el fado, heredero más bien —a través de las cantigas de amigo— de las *moaxajas*.

A los hipotextos antes citados, debemos sumar algo propio del núcleo lírico galaicoportugués: el tópico del mar, que dará origen a las marineras. Es clara la relación del fado con el mar, ámbito del *fatum* y fuerza que se lleva a los seres queridos. A modo de ejemplo que muestra esa conjunción de temor-necesidad-amor-odio establecida con el mar, citaremos la maravillosa *Ondas do mar de Vigo*, de Martín Codax (poeta gallego de los siglos xiii-xiv):

*Ondas do mar de Vigo,*

*Se vistes meu amigo?*  
 ¿E aí Deus! Se verá cedo!  
*Ondas do mar levado,*  
*Se vistes meu amado?*  
*E aí Deus! Se verá cedo?*  
*Se vistes meu amigo*  
*o por que eu suspiro?*  
*E aí Deus! Se verá cedo?*  
*Se vistes meu amado,*  
*por que ey gran coitado?*  
*E aí Deus! Se verá cedo?*  
 [Olas del mar de Vigo,  
 ¿han visto a mi amigo?  
 ¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?  
 Olas del mar agitado,  
 ¿han visto a mi amado?  
 ¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?  
 ¿Viste a mi amigo,  
 por quien yo suspiro?  
 ¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?  
 ¿Han visto a mi amado?,  
 ¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?  
 Me tiene tan preocupada.  
 ¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?]

*Barco Negro* (Ferreira – Mourao, 1955), por su parte, narra las vivencias de una mujer que, en la orilla, espera el regreso de su amado que se internó en el mar y de quien se dice que no va a volver:

Vi depois, numa rocha, uma cruz,  
 E o teu barco negro dançava na luz  
 Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas  
 Dizem as velhas da praia, que não voltas:  
 São loucas! São loucas!  
 Eu sei, meu amor,  
 Que nem chegaste a partir,  
 Pois tudo, em meu redor,  
 Me diz qu'estás sempre comigo.  
 [Vi después en una roca una cruz,  
 y tu barco negro bailaba a la luz.  
 Vi tu brazo haciendo señas entre las velas ya sueltas.  
 Dicen las viejas de la playa que no vuelves:  
 ¡Están locas! ¡Están locas!  
 Yo sé, mi amor, que no llegaste a partir  
 pues todo a mi alrededor me dice que estás siempre conmigo.]

Tan vinculado está el fado al mar que se ha dicho poéticamente que:

*o fado tem uma origem marítima, origem que se vislumbra no seu ritmo ondulado como os movimentos cadenciados da vaga, balançante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios [...] ou como o vaivém das ondas batendo no costado, ofegando como o arfar do Grande Azul desfazendo a sua túnica franjada de rendas espumosas, triste como as lamentações fluctuogas do Atlântico que se convulsa glauco com babas de prata, saudoso como a indefinível nostalgia da pátria ausente (apud Romero, 2003, párrafo 8).*

[El fado tiene un origen marítimo, que se vislumbra en su ritmo ondulado como los movimientos cadenciosos de la ola, balanceante como el jugar de babor a estribor en los navíos [...] o el vaivén de las olas batiendo al costado, resoplando como el oscilar del Gran Azul, deshaciendo su túnica franjada de riendas espumosas, triste como los lamentos del Atlántico que se conmueve glauco con babas de plata, saudoso como la indefinible nostalgia de la patria ausente.]

Existe otra línea explotada por la lírica galaicoportuguesa, cuyo parentesco con el fado tampoco ha sido muy estudiado: la relación con las llamadas cantigas de escarnio y maldecir. Recordemos en qué consistían: satirizar, burlar o criticar a algún personaje. Si bien no hay en el fado un equivalente preciso y exacto<sup>5</sup>, es cierto que hay algunas letras que presentan críticas —muchas veces en forma burlona—, ya sea que procuren:

1. Reprochar algo, como por ejemplo ciertas modas extranjerizantes en *Lisboa não seja francesa* (Galhardo, Ferrao, 1966), en la que la ironía aparece al intentar convencer a la ciudad —personificada en una joven— de que no debe intentar asemejarse a París y mantener su propia identidad.

2. Expresar dolor o molestia, como puede llegar a ocurrir frente al olvido que todo lo borra en *Vou dar de beber a dor* (Janes, 1968). En este fado se habla de la casa de Mariquinhas, mítico lugar ya inexistente que cedió su espacio a una casa de empeño, en el cual ya no hay «noches de guitarras y de farras» y donde ya no es posible «beber unas *ginginhas* para dar de beber al dolor».

3. Retratar la condición de las clases populares. Entre estos fados se destaca *Povo que lavas no rio* (Campos-Mello, 1962), cuyos versos, del gran poeta Pedro Homem de Mello, relatan poéticamente las vicisitudes del pueblo llano.

Además, tenemos la temática religiosa, que, en la lírica galaicoportuguesa, se expresó tan maravillosamente en las famosas *Cantigas de Santa Maria*, ya mencionadas. Si bien esta presencia no es tan marcada en el fado, tiene algunos ejemplos destacables:

5 Sabiendo que el gallego y el portugués se fueron separando a lo largo del siglo XIV, y que Menéndez Pidal (1946, p. 217) señala las transformaciones evidenciadas en el cancionero gallego-castellano de Baena (s. XV), en el que aparecen muchas más cantigas de escarnio y maldecir que cantigas de amigo, comparándolo con los tres cancioneros galaicoportugueses, podríamos inferir que esa modalidad —de evidente mal gusto— se fue perdiendo en la corte portuguesa.

1. Lo mariano se expresa en el *Ave María Fadista* de Gabriel de Oliveira.
2. Las devociones populares están presentes en varias letras, como la famosa *Uma casa portuguesa* (Ferreira-Senqueira, 1957), que describe la típica vivienda lusitana, en la que no puede faltar un «San José de azulejos».
3. Dios como el rector del destino, del *fatum*, en las expresivas palabras de *Foi Deus* (Janes, 1962):

*Foi Deus, que deu voz ao vento  
 luz no firmamento e pôs o azul nas ondas do mar  
 foi Deus, que me pôs no peito  
 um rosário de penas que vou desfiando e choro a cantar  
 fez o poeta o rouxinol, pôs no campo o alecrim  
 deu flores à primavera, aí, e deu-me esta voz a mim.*

[Fue Dios quien dio voz al viento,  
 Luz al firmamento y puso el azul en las olas del mar;  
 Fue Dios quien puso en mi pecho  
 Un rosario de penas que voy desgranando y lloro al cantar  
 Hizo del poeta un rruiseñor  
 Puso en el campo alecrín  
 Dio flores a la primavera  
 Y me dio esta voz a mí.]

La influencia, de todas maneras, no se agotó en el fado. Algunos músicos, no necesariamente fadistas, recogieron el legado y lo proyectaron sobre su obra. Uno de los más destacados fue José Afonso (Zeca), el comprometido compositor que dio música a la «revolución de los claveles» de abril de 1974 con su canción *Grândola, vila morena* (Afonso, 1971), quien llamaba «cantigas» a sus composiciones, y además hizo notar el espíritu saudoso de la lírica galaicoportuguesa en una de sus mejores canciones: *Balada do outono* (Afonso, 1960). La música, en sí misma, presenta una escala descendente-ascendente con una serie de ondulaciones que nos recuerdan el movimiento del mar. En lo que respecta a la letra, aquí se notan, como en un compendio, algunos de los rasgos más característicos: el campo semántico del agua (río/mar/llanto), el color de la *saudade*, que podemos presumir originado por un sueño de amor frustrado (*sono vazio*), a través de la música y de la melancolía que trasunta la poesía, y las estructuras paralelas, con leves cambios en los primeros versos de cada estrofa:

Águas passadas do rio meu sono vazio não vão acordar

1	Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai
2	Que eu não volto a cantar
3	Rios que vão dar ao mar

- 4 *Deixem meus olhos secar*  
 1 *Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai*  
 2 *Que eu não volto a cantar.*  
 Águas do rio correndo, poentes morrendo p'ras bandas do mar  
 1 *Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai*  
 2 *Que eu não volto a cantar*  
 3 *Rios que não dar ao mar*  
 4 *Deixem meus olhos secar*  
 1 *Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai*  
 2 *Que eu não volto a cantar*

### FADO POIRTUGUÊS

*O Fado nasceu um dia, quando o vento mal bulia e o céu o mar prolongava,  
 na amurada dum veleiro, no peito dum marinheiro que, estando triste, cantava*

José Régio

La palabra «fado» viene del latín *fatum*, «destino». Así como en las Literaturas Clásicas se puede hablar de un *fatum* de Troya o de Roma, Portugal también se ha sentido llamado a cumplir el destino anunciado por los hados: abrir caminos en el mar, como reza el monumento a Enrique el Navegante a orillas del Tajo. Ése es su *fatum*. Ése es su mito de origen como nación moderna. Pero mientras en la Antigüedad esta condición, al ser forzosa, llevaba a una postura estoica —por ejemplo, incitando a Eneas a dejar la pasión y el enojo—, en el fado podríamos decir que provoca más bien resignación y *saudade* —o su versión específicamente gallega, la morriña—. Y aquí es donde se encuentra el núcleo de la cuestión: el fado, tanto en su música como en su poesía, no es un fenómeno que surja a raíz de acontecimientos coyunturales en un proceso de algunas décadas, como pueden llegar a serlo el tango o el *blues*. Se da en dos planos temporales: si bien podemos reconocerle un origen histórico en la segunda mitad del siglo xix y un florecimiento claro en las décadas centrales del xx, al apoyarse en una raíz tan fuerte y constitutiva como es la *saudade* y al utilizar recursos propios de la lírica medieval, trasciende las coordenadas de su nacimiento. Por eso puede llegar a considerarse una suerte de conciencia lírico-musical de Portugal, el país que llegó a ser primera potencia mundial y ha llorado durante quinientos años la pérdida y la decadencia. En este panorama nace el fado, en una dinámica que atraviesa buena parte de la historia del país: nace en la poesía galaicoportuguesa y se va forjando a lo largo de los siglos, nutriéndose directa o indirectamente de autores como Camões, Alexander O'Neill, Fernando Pessoa o Pedro Homem de Mello. La propia Amália será

quien alentará un resurgimiento de los autores medievales y renacentistas (basta recordar la ya mencionada cantiga de amigo musicalizada para ella por Alain Oulman o su versión de *Com que voz*, con versos de Camões, que son, sencillamente, maravillosas). A propósito de Camões (1996), él mismo nos confirma cuál es el *fatum* portugués:

«Moradores eternos del luciente  
De astros y estrellas claro firmamento:  
Si en el valor de la arriesgada gente  
Lusitana ponéis el pensamiento,  
Debéis dar por sabido claramente  
Que es de los altos hados firme intento  
Que por ella se olviden los humanos  
De asirios, persas, griegos y romanos (p. 7).

Sin embargo, ese destino se trocó en ceniza. Esto movió a Fernando Pessoa (1929) a decir lo siguiente:

Toda poesía —y la canción es una poesía ayudada— refleja lo que el alma no tiene. Por eso la canción de los pueblos tristes es alegre y la canción de los pueblos alegres es triste. El fado, sin embargo, no es alegre ni triste. Es un episodio de intervalo. [...] Las almas fuertes lo atribuyen todo al Destino; sólo las débiles confían en la voluntad propia, porque ésta no existe. El fado es el cansancio del alma fuerte, la mirada de desprecio de Portugal al Dios en que creyó y también le abandonó (párrafos 1-2).

Quizás si Pessoa hubiera sido testigo de la evolución que hizo el fado a partir de la década de 1940, habría mitigado un poco su cansancio y su pesimismo al respecto. Podríamos aventurar que el fado es alegre y triste, débil y fuerte, todo al mismo tiempo. De ahí su complejidad y su riqueza. Su mito se actualiza cada vez que un fadista alza la cabeza, cierra los ojos y entona sus versos. Los *moradores del luciente* fueron buscando la manera de plasmar el rasgo constitutivo más característico del alma del pueblo. Ese proceso llevó siglos, hasta que en un momento la *saudade* se cristalizó dando una síntesis única e insuperable. Cada autor y cada fadista llegaron a su debido tiempo. Cuando el fruto estuvo maduro apareció Amália, la musa y artífice que aunó, insuperablemente, tradición y novedad. De su mano —y de todos los que la precedieron y la continuaron—, y gracias al fado, Portugal volvió a abrir caminos en el mar.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (1983), *Poesía medieval galaicoportuguesa*. Buenos Aires: CEAL.

- Camões, Luis Vaz de (1996), *Los Lusíadas*. Barcelona: RBA.
- Castelo-Branco, S. (2000). *Voces de Portugal*. Madrid: Akal.
- Codax, M. ([http://es.wikisource.org/wiki/Olas\\_del\\_mar\\_de\\_Vigo](http://es.wikisource.org/wiki/Olas_del_mar_de_Vigo)).
- Figueiredo, F. (1927). *Historia de la literatura portuguesa*. Barcelona: Labor.
- Fischerman, D. (2005). *Escrito sobre música*. Buenos Aires: Paidós.
- Hernández, M. (1974). *La literatura gallega*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Mendiño, *Cantiga de amigo* (s. XII), recogido el 28-2-2012 en [http://pt.wikisource.org/wiki/Sedia-m'eu\\_na\\_ermida\\_de\\_San\\_Sim%C3%B3n](http://pt.wikisource.org/wiki/Sedia-m'eu_na_ermida_de_San_Sim%C3%B3n)
- Menéndez Pidal, R. (1946). La primitiva poesía lírica española, *Estudios literarios*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1949). *Poesía juglaresca y juglares*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Nodar Manso, F. (1985). *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa. Estudio analítico*. Kassel: Reichenberger.
- Pessoa, F. (14 de abril de 1929). El fado y el alma portuguesa. *Noticias Ilustrado*. Recuperado 14 de abr. 2012 de: <http://ensayopessoa.blogspot.com.ar/2007/08/el-fado-y-el-alma-portuguesa.html>
- Romero, R. (2003). El fado lisboeta, sus orígenes y sus pasiones. Recuperado 14 de abr. 2012 de: <http://www.babab.com/no18/fado.php>

## DISCOGRAFÍA

- Afonso, J. (1960), “Balada de outono”, en *Voces de Portugal*, Acal, 2000 (Libro + CD).
- Afonso, J. (1971), “Grândola vila morena”, en *Voces de Portugal*, Acal, 2000 (Libro + CD).
- Campos, J. y Homem de Mello, P. (1962), “Povo que lavas no rio”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.
- Ferreira, R. y Sequeira, M., “Uma casa portuguesa”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.
- Janes, A. (1962), “Foi Deus”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.
- Janes, A. (1968), “Vou dar de beber á dor”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.
- Mourao-Ferreira, D. (1950), “Barco Negro”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.
- Oulman, A. y Dos Santos, A. (1977), “Alfama”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.

Oulman, A. y Meireles, C., “Soledad”, *sine data*, grabado en vivo por Amália Rodrigues en 1994 y por Amália Hoje en 2002, recogido el 28-2-2012 <http://letras.com/amalia-hoje/1694909/>.

Rodrigues, A. (1962), “Estranha forma de vida”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.

Valério, F. y Vale, A. (1965), “Ai Mouraria”, en *Amália: Coração independente*, Valentim de Carvalho, 2009, CD.