
DOSSIER: «LITERATURA Y TRASCENDENCIA»
«¿CON QUÉ LÁMPARA EXPLORARÍAMOS EL
CORAZÓN DEL SOL?»: ENTRE EL FADO, EL TANGO
Y EL FOLCLORE [1]



Gramma

*“WITH WHAT LAMP WOULD WE EXPLORE THE HEART OF
THE SUN?” BETWEEN FADO, TANGO, AND FOLK MUSIC*

Mariano Carou[2]
Universidad del Salvador, Argentina
mariano.carou@usal.edu.ar

Gramma
vol. XXXVI, núm. 75, 2025
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 03 agosto 2025
Aprobación: 12 septiembre 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2605582014/>

Resumen: Este texto recoge una conferencia dictada por el autor en el marco del III Coloquio Internacional Teotopías, llevado a cabo en la Universidade Católica Portuguesa (Sede Porto), el 3 de noviembre de 2023. En él se exploran ideas de Eduardo Lourenço, autor de *O labirinto da saudade* y *Tempo e poesia*; así como también de Borges y de algunos poetas del tango, tomando como eje el tema de la *saudade*, concebida como laberinto de imposible salida. A diferencia de lo que ocurre con estos géneros, el folclore y, en particular, la poesía de Atahualpa Yupanqui, al evidenciar una dimensión trascendente de la existencia, arrojan una luz sobre el devenir humano que rompen la lógica fatalista de la *saudade* e invitan a superarla.

Palabras clave: Lourenço, poesía, *saudade*, Yupanqui.

Abstract: *This text is based on a lecture delivered by the author during the 3rd International Colloquium Teotopias, held at the Universidade Católica Portuguesa (Porto campus) on November 3, 2023. It explores the thought of Eduardo Lourenço, author of O Labirinto da Saudade and Tempo e Poesia, in dialogue with Borges and some tango poets, using as a central theme the notion of saudade conceived as a labyrinth with no possible exit. Unlike these genres, folklore —and in particular the poetry of Atahualpa Yupanqui— reveals a transcendent dimension of existence, shedding light on the human condition that breaks with the fatalistic logic of saudade and invites us to overcome it.*

Keywords: Lourenço, poetry, *saudade*, Yupanqui.

INTRODUCCIÓN

En sus tres ediciones, el proyecto Teotopías ha venido desarrollando ejes referidos al tópico de la luz: «Trazida ao espanto da luz» [«Traída al asombro/espanto de la luz»]^[3] (2019), «A violenta escuridão de se abeirar da luz» [«La violenta oscuridad de acercarse a la luz»] (2021), y el 2023, conmemorando los cien años del nacimiento de Eduardo Lourenço, «Com que lâmpada exploraríamos o coração do sol?» [«¿Con qué lámpara exploraríamos el corazón del sol?»]. Esta insistencia marca un rumbo epistemológico y hermenéutico, pero también, y, sobre todo, existencial: la luz nos es necesaria para entendernos, para encontrarnos, para leer lo que nos pasa y lo que, palabra mediante, nos escribe, nos lee y nos interpela.

Eduardo Lourenço fue un pensador agudo y luminoso. En la frase que nos convoca a este coloquio, tomada de *Tempo e poesia*, se pregunta acerca del carácter inescrutable de la palabra poética. ¿Cómo explorar ese sol que es la poesía? ¿Qué lámpara puede iluminarlo? La pregunta, en buena medida, es retórica; en particular, cuando pensamos en cómo ciertas corrientes de la crítica literaria plantean, con tanta perspicacia como esterilidad, una visión del hombre y de la poesía que no va más allá de la vana vacuidad de las formas y las estructuras. Ponen de manifiesto una sagacidad que no es sinónimo de sabiduría, ni de búsqueda. Al contrario: adecuan la realidad a sus moldes preestablecidos. Y, en un ámbito como este, eso no nos ayuda a encontrar caminos superadores. Si estamos hablando de poesía y trascendencia, estos moldes deben ser trascendidos, rotos, estallados.

Borges, que siempre se vanagloriaba de sus ancestros portugueses, habría estado de acuerdo con esta idea. De hecho, en uno de los ensayos de *Siete noches* dedicado precisamente a la poesía, se pronuncia contra ese tipo de crítica y afirma lo siguiente:

Así he enseñado, ateniéndome al hecho estético, que no requiere ser definido. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía. (Borges, 2011, p. 398)

Ahora bien: si la poesía es un sol incandescente, podemos pensar que de esa luz se desprende una invitación o incluso un imperativo, que es el de iluminar otras realidades. ¿De qué manera puede la poesía dialogar con otros soles, quizás menos rutilantes, pero que sí se dejan explorar? Pensemos, por ejemplo, en el sol que guía el destino de los pueblos o de cada uno de nosotros. Pensemos en aquella otra preocupación de Lourenço, el destino de Portugal, encerrado en el «labirinto da saudade». ¿La poesía puede ser el sol que permita encontrar una salida? Para eso, nuestro autor recurre a la escritura como *locus hermeneuticus*, como clave interpretativa de la historia, en una mirada que parte de Portugal, pero que se extiende sobre todo el mundo. «Toda obra de arte es hija de su tiempo», decía Kandinsky (2003, p. 21), con lo cual toda obra literaria, en tanto que es obra de arte, expresa la época a la que pertenece en una doble dinámica: muestra lo que esta tiene para revelar, y la nombra, la reviste de entidad, le presta una narrativa para que se entienda a sí misma, se asuma y salga del laberinto en el que las mieles del pasado y las ansiedades del futuro intentan atraparla.

En esa tarea, Lourenço nos legó páginas memorables, que siguen aportándonos material de reflexión. Nos detendremos en los dos textos ya mencionados, y los vincularemos con discursos tomados de otros ámbitos y de otros lenguajes artísticos. Mejor aún, los haremos dialogar, danzar y cantar, y ya no solo en portugués: también en español. Y español rioplatense.

LA SEDUCCIÓN DEL LABERINTO

Cuando Octavio Paz escribió *El laberinto de la soledad* (1950), se propuso explicar la cultura mexicana a partir de rasgos muy evidentes: expresiones lingüísticas, fiestas, símbolos tangibles, personajes históricos. En cambio, Lourenço analiza el destino histórico de Portugal a partir de otro tipo de laberinto, de por sí más inmaterial: el que se percibe a partir de la literatura, la historia y, sobre todo, la *saudade*, que de tan inmaterial resulta intraducible. La imagen del laberinto es por demás sugestiva. Un laberinto es

...un camino deformado y monstruoso que extravía en lugar de conducir; las numerosas simetrías y repeticiones del laberinto crean una sensación de irrealidad; en él parece que el tiempo no pasa o que transcurre con la lógica propia de las pesadillas. (Pérez, 1986, p. 132)

Si hubo un escritor para quien el laberinto fue una idea rectora, ese es Borges. Es uno de sus símbolos más recurrentes, ya sea en su prosa o en su poesía. En «La casa de Asterión», el propio Minotauro es quien desea ser liberado de la rutina de recorrer esas galerías atestadas de cadáveres. En efecto, ¿quién puede aspirar a permanecer para siempre vagando en una prisión de pesadilla, condenado a ni siquiera recordar si es él quien ha creado «el Sol y las estrellas» (Borges, 2009, p. 1020)? Por eso, parafraseando a Job, invoca a su salvador: «porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo» (Borges, 2009, p. 1020). Y por eso tampoco se defiende cuando llega Teseo: «¿Lo crearás, Ariadna? El minotauro apenas se defendió» (Borges, 2009, p. 1020). Salir del laberinto, aun muerto, se había convertido en la mejor alternativa, porque, como bien dice Borges el laberinto anula la esperanza:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No guardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera. (Borges, 2010, p. 624)

Es tal la opresión del laberinto que no solo no debemos esperar encontrar la salida: también nos estará negado el encontrarnos con el monstruo, con ese «toro que es un hombre». Es un destino terco y oscuro, de hierro. Sin embargo, para Eliade, «el laberinto tiene la función de defender un centro, representa el acceso iniciático a la sacralidad, a la inmortalidad, a la realidad absoluta [...]. El acceso al centro equivale a la consagración» (Eliade, 1974, p. 164). Pero ¿acaso esa es la trampa del laberinto? ¿En eso consiste su seducción, en prometernos lo sagrado, la consagración? Es quizás lo que le ocurre al protagonista de «Las ruinas circulares»: ese mago que intenta soñar a un hombre y dotarlo de existencia, volviéndose así una suerte de dios; pero esta ambición lo vuelve presa de un laberinto inmaterial, de una pesadilla de incertidumbre que lo lleva a no saber siquiera si él era quien soñaba o si era soñado por otro. Esto no está lejos del planteo que hace Lourenço al analizar el laberinto de la *saudade*, ya que también sostiene que ese mecanismo perverso puede llevar a Portugal a encerrarse en un mundo onírico: «Descontentes com o presente, mortos como

existência nacional imediata, nós começámos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado» [«Descontentos con el presente, muertos como existencia nacional inmediata, comenzamos a soñarnos simultáneamente el futuro y el pasado»] (Lourenço, 1992, p. 16). Cuando nos refugiamos en el sueño, la realidad comienza a distorsionarse. Nos forjamos una imagen de nosotros mismos que compense nuestros fracasos. La *saudade* en sí misma no tiene por qué ser negativa: lo es cuando se transforma en un laberinto de espejismos que nos paralizan. De hecho, la valoración que la *saudade* hace del pasado no es negativa *per se*: lo es cuando se vuelve exclusivista e impide avanzar.

Lourenço también dirá que «o Saudosismo será [...] a tradução poético-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal» [«El Saudosismo será [...] la traducción poético-ideológica de ese nacionalismo místico, traducción genial que representa la más profunda y sublime metamorfosis de nuestra realidad vivida y concebida como irreal»] (Lourenço, 1992, p. 18). Allí radica, según nuestro autor, el éxito que tuvo el salazarismo al forjar una representación de Portugal que proyectó hacia adentro y hacia afuera:

Não vivíamos num país real, mas numa Disneylandia qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas. O sistema chegou a uma tal perfeição na matéria que não parecia possível contrapor uma outra imagem de nós mesmos àquela que o regime tão impune mas tão habilmente propunha sem que essa imagem curta (não apenas ideológica, mas cultural) aparecesse como uma sacrílega contestação da verdade portuguesa por ele restituída à sua essência e esplendor [...] Ele foi a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuída realidade presente. (Lourenço, 1992, pp. 20-21)

[«No vivíamos en un país real, sino en una Disneylandia cualquiera, sin escándalos, ni suicidios, ni verdaderos problemas. El sistema llegó a una perfección tal en la materia que no parecía posible contraponer otra imagen de nosotros mismos que aquella que el régimen tan impune pero también tan hábilmente proponía, sin que esa imagen corta (no apenas ideológica, sino cultural) apareciese como una sacrílega contestación de la verdad portuguesa, restituída a su esencia y esplendor [...]. Fue la más grandiosa y sistemática exploración del fervor nacionalista de un pueblo que precisa de él como del pan para comer, en virtud de la distancia objetiva que separa su mitología de la antigua nación gloriosa respecto de su disminuída realidad presente»].

Esto llegó a un punto tal de que se construyó la imagen de «um Portugal-menino Jesus-das-nações, “éon” histórico predestinado à regeneração espiritual do universo» [«Un Portugal niño Jesús de las naciones, «éon» histórico predestinado a la regeneración espiritual del universo»] (Lourenço, 1992, p. 27). El problema es que este espejismo laberíntico se perpetuó gracias al «velho jogo de avestruz que jogamos com a nossa alma» [«El viejo juego del avestruz que jugamos con nuestra alma»] (Lourenço, 1992, p. 14). Portugal creyó el sueño imperial mientras pudo, hasta que ese juego terminó, y el resultado fue sumirse en el llanto: «Chorámos na praça pública, não por riquezas perdidas que eram literalmente fictícias, mas por nos darmos conta sem remissão que não pesávamos nada na balança da Europa civilizada e imperialista» [«Lloramos en la plaza pública, no por riquezas perdidas que eran literalmente ficticias, sino por darnos cuenta sin vuelta atrás de que no pesávamos nada en la balanza de la Europa civilizada e imperialista»] (Lourenço, 1992, p. 31).

Esto nos da pie a pensar en otro tipo de llanto: uno que se llora del otro lado del Atlántico.

«LA VERGÜENZA DE HABER SIDO Y EL DOLOR DE YA NO SER»

En su última visita a Buenos Aires, en 1993, Amália Rodrigues afirmó lo siguiente:

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 de espera. Eso es el fado. (Rodrigues en Fischerman, 2005, p. 136)

No es casual que Amália haya dicho esto en Buenos Aires, que, como Porto o Lisboa, también es un puerto; un puerto en el que se llora desde hace casi dos siglos: lloraron los inmigrantes que llegaban de Europa, lloraron los exiliados en distintas circunstancias, lloran en la actualidad quienes deben dejar el país que alguna vez fue uno de los más ricos del globo y hoy está sumido en la miseria. Ese llanto tiene una traducción musical: el tango, ese «pensamiento triste que se baila» (Discépolo en Salas, 1989, p. 11), a lo que Borges respondía que los pensamientos no se cantan ni se bailan: por eso el tango, más que razón, es sentimiento.

Esa tristeza originaria tiñó, curiosamente, el estilo de la Reina del Fado. No olvidemos que Amália, antes de consagrarse como fadista, cantaba tangos. Más precisamente, tangos de su venerado Carlos Gardel, el rey indiscutido de la canción porteña. Este cantante argentino, nacido en Toulouse, pero criado en Buenos Aires, es un mito en sí mismo, y su trágica y temprana muerte le asegura un lugar en el panteón popular. A lo largo de su carrera, llevó su voz y sus composiciones a todos los rincones de la tierra. La misma Amália reconoce que aprendió a cantar repitiendo los tangos de Gardel: «Mi Buenos Aires querido», «El día que me quieras», «Volver», «Cuesta abajo», todos títulos que la Reina del Fado conocía bien. Se preguntarán, quizás, qué tiene que ver esto con el tema de este artículo; bastará citar unas cuantas frases de algunos de los tangos más conocidos, para ponerlas en diálogo con *O labirinto da saudade*.

En efecto, el universo del tango clásico, con su cuadratura rítmica^[4] y sus letras nostálgicas, es en sí mismo un laberinto. El tanguero sabe que «todo es mentira, que nada es amor» (Discépolo, 1930), pero igual está siempre esperando que en algún momento no haya «más pena ni olvido» (Gardel y Le Pera, 1934a), lo cual es imposible porque «la vida es una herida absurda» (Castillo y Troilo, 1956), y al mirar atrás no queda «nada más que tristeza y quietud [...]. Todo es una cruz» (Dames y Sanguinetti, 1944). El tango bebe de la «nostalgia de escuchar su risa loca y sentir junto a mi boca como un fuego su respiración», que conduce a la «triste soledad» desde donde se ven «caer las rosas muertas de mi juventud» (Cobián y Cadicamo, 1936). Por eso el tanguero está condenado a «volver con la frente marchita», a «sentir que es un soplo la vida» y a «vivir con el alma aferrada a un dulce recuerdo que lloro otra vez» (Gardel y Le Pera, 1935).

Podríamos seguir. Todas estas frases son una muestra de esta nostalgia que hace que el protagonista no pueda salir de ese laberinto que lo tiene atrapado. La poesía le ayuda a sobrellevar la situación, pero no alivia su condena. De hecho, el tanguero se siente cómodo en ese charco de lodo en el que se ha convertido su vida. Si alguien le propone aliviar su dolor, seguramente lo mirará aterrado y le pedirá que lo deje seguir sufriendo. A lo sumo, pretenderá que todo vuelva a esa edad áurea en la que todo era felicidad.

Todas estas consideraciones las veremos mejor en un tango sobre el que queremos llamar la atención en particular: «Cuesta abajo», que forma parte de una de la banda de sonido de la película homónima que Gardel protagonizó para la Paramount. En este tango se dice lo siguiente:

Si arrastré por este mundo
la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser.
Bajo el ala del sombrero, cuántas veces embozada

una lágrima asomada yo no pude contener.

Si crucé por los caminos
como un paria que el destino se empeñó en deshacer.
Si fui flojo, si fui ciego, solo quiero que comprendas
el valor que representa el coraje de querer. (Gardel y Le Pera, 1934 b)

Estas palabras parecen escritas a propósito para ilustrar los destinos de la Argentina y de Portugal. «La vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser»: la vergüenza de un pasado en el que fuimos algo, pero al que ya no pertenecemos. Un pasado que, al ser recordado, provoca dolor y nos mueve al llanto. Sin saber qué hacer, nos lanzamos a los caminos como parias —de Europa, del mundo— con algo de ceguera o de flojedad, pero empecinados en seguir amando. El estribillo es mucho más gráfico al respecto: «Ahora, cuesta abajo en mi rodada, / las ilusiones pasadas, yo no las puedo arrancar. / Sueño con el pasado que añoro / el tiempo viejo que lloro y que nunca volverá». (Gardel y Le Pera, 1934b).

Nos arrastramos cuesta abajo, soñando con lo que fuimos, sabiendo que ya nunca volverá. De hecho, el film en el que aparece este tango desarrolla una historia de desencuentro amoroso bastante escabrosa, en cuya escena final los amantes se proponen que todo sea «como antes» (Gasnier, 1934, 1:09:27-28). Es decir: a pesar del melodrama, no hay evolución, y la esperanza está cifrada en al menos poder recuperar el tiempo perdido. Pero eso vale de poco, tanto si lo pensamos como destino individual o colectivo: «Somos nós incuráveis, paradoxais geradores ou co-geradores de povos e incapazes de construir um telhado duradouro para a nossa própria casa?» [«¿Es que somos incurables, paradójales generadores o co-generadores de pueblos e incapaces de construir un tejado duradero para nuestra propia casa? »] (Lourenço, 1992, p. 48) / «Poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal. O anterior regime atingiu nesse domínio cumes inacessíveis, mas a herança é mais antiga e o seu eco perdura» [«Pocos países fabricaron una imagen de sí mismos tan idílica como Portugal. El régimen anterior alcanzó en ese dominio cumbres inaccesibles, pero la herencia es más antigua y su eco perdura»] (Lourenço, 2003, p. 58).

Esa imagen idílica, esa infancia dorada, es la que nuestros países buscan, a pesar de sí mismos. Y lloran por no poder volver a ella. A esto se refería Amália cuando hablaba de Portugal y, sin saberlo, también se refería a la Argentina: a que el laberinto de la *saudade*, más que buscar una salida, tiene como meta intentar el único viaje imposible, el del regreso. Ese es su «fatum», su «fado», y a eso lo condena la nostalgia. A intentar una empresa destinada de antemano al fracaso. Alejandro Dolina, en su maravilloso *Crónicas del Ángel Gris*, lo resume así:

No hay sueño más grande en la vida que el Sueño del Regreso. El mejor camino es el camino de vuelta, que es también el camino imposible.

«No es posible regresar a ninguna parte. Los puntos de partida no se quedan quietos y a la vuelta ya no están. Para poder volver se necesita, por empezar, un punto de partida eterno e inmutable. Pero todo se mueve y no hay forma de detener el universo.

El libro de aventuras del regreso sigue en blanco. Ni los Hombres Sensibles, ni los pensadores del eterno retorno, ni muchos de nosotros —que a veces creemos volver— hemos podido dar un solo paso. Esto no nos impide ser dichosos algunas veces, a pesar de todo. Las personas decentes nos piden madurez y resignación. Quieren que olvidemos nuestras trágicas ensoñaciones. Pero nosotros no queremos olvidar. Y el que olvide, jamás, jamás podrá ser nuestro amigo. Ni siquiera cuando volvamos a encontrarnos otra vez y para siempre. (Dolina, 2004, p. 327)

Volver es una tentación abismal, pero también imposible. Nos encierra en un laberinto de espejos —nuevamente Borges...—, en el que buscamos infinita y desesperadamente la imagen de quien fuimos, ya sea como país o como personas individuales: el mecanismo es el mismo. En eso, el tango muestra un rasgo particular, porque no busca la redención de la tragedia: por el contrario, el tango representa un tipo especial de tragedia, la «tanguedia». En la tragedia, alguien se sacrifica para que los otros vivan o para restaurar algún tipo de equilibrio. La «tanguedia», en cambio, se regocija en la inmovilidad del dolor. No intenta la transfiguración. No busca salir del laberinto no porque no puede, sino porque no quiere. El dolor le presta entidad, y si somos solo eso, pues seamos eso. En esto, quizás, el tango argentino aventaja en melodrama al fado portugués. El tango no busca evolucionar, sino volver, aunque sea «con la frente marchita», y aunque pese también la posibilidad de que, como decía Marx, si la historia llegara a repetirse se convertiría de tragedia en farsa.

Lourenço alertaba sobre esto. En primer lugar, al hablar sobre los riesgos de intentar un regreso:

A Saudade é a sensível existência humana, a si mesma inacessível e próxima. Inacessível porque próxima. Como a de Teseu, a nossa circular aventura decorre num labirinto buscando o dono dele, desde sempre aí esperando-nos, mas impossível de tocar se para ele não nos encaminham os fios do amor e da esperança. São eles que nos asseguram o regresso que a Saudade significa. Nela vemos que os meandros sem fim da nossa caminhada não conseguiram expulsar-nos da terra incircunscrita do Instante. [La saudade es la existencia sensible humana, inaccesible a sí misma y próxima inaccesible porque próxima. Como la de Teseo, nuestra aventura circular discurre en un laberinto buscando su don, esperándonos allí desde siempre, pero imposible de tocar si no nos encaminan hacia él los hilos del amor y la esperanza. Son ellos los que nos aseguran el regreso que significa la saudade. En ella vemos que los meandros sin fin de nuestra caminata no consiguieron expulsarnos de la tierra no circunscripta del instante] (Lourenço, 1992, p. 35)

Viajamos en un barco que no tiene proa, solo popa. Lourenço pide que sean el amor y la esperanza quienes impulsen la salida hacia adelante. El tango, lamentablemente, no puede encontrarla porque es inmanencia pura: no hay en él verdadera trascendencia. Por eso, si en Teotopías buscamos un vínculo entre poesía y trascendencia, no lo encontraremos en el tango, al menos en el tango clásico. Para salir del laberinto nos dejaremos guiar por el mayor folklorista de América Latina: Atahualpa Yupanqui.

«RUNA ALLPA KAMASKA»

La expresión «*runa allpa kamaska*» viene del quechua, idioma hablado en el área de lo que fuera el Imperio inca. Significa «el hombre es tierra que anda». Atahualpa Yupanqui, el gran guitarrista y folklorista argentino que se codeaba con Edith Piaf, Paul Éluard y todo el mundo literario de su tiempo, solía usarla como lema personal, como recordatorio perenne. No somos algo acabado: somos camino. Somos «tierra que anda» y, por lo tanto, estamos *in stato viatoris*. Es más: para Yupanqui, «los caminos se han hecho para ir, no para volver. Volver es como fracasar, volver es como caminar con los brazos caídos... hay que ir, no volver [...]». Ir siempre. Ir cien veces, pero no volver ninguna vez. Ir...» (Yupanqui en Otero, 2008, p. 111). Estamos aquí ante la refutación poética del regreso. El hombre no vuelve: camina. En una de sus canciones más conocidas dice lo siguiente: «Es mi destino piedra y camino / de un sueño lejano y bello, viday, soy peregrino» («Piedra y camino»). La piedra que es solidez y que es obstáculo; el camino, que nos constituye; el sueño que nos impulsa a peregrinar. Resume allí algo que había dicho en otra ocasión, en forma más solemne y detallada:

La partícula cósmica que navega en mi sangre
 es un mundo infinito de fuerzas siderales.
 Vino a mí tras un largo camino de milenios
 cuando, tal vez, fui arena para los pies del aire.
 Luego fui la madera, raíz desesperada,
 hundida en el silencio de un desierto sin agua.
 Después fui caracol quién sabe dónde.
 Y los mares me dieron su primera palabra.
 Después la forma humana desplegó sobre el mundo
 la universal bandera del músculo y la lágrima.
 Y creció la blasfemia sobre la vieja tierra.
 Y el azafrán, y el tilo, la copla y la plegaria.
 [...].
 Y así voy por el mundo, sin edad ni destino.
 Al amparo de un cosmos que camina conmigo.
 Amo la luz, y el río, y el silencio, y la estrella.
 Y florezco en guitarras porque fui la madera. (Yupanqui, 2018, p. 9)

Como vemos, el planteo es diferente. Reconoce su herencia milenaria, pero es un legado cósmico, no individual. Por lo tanto, aun reconociéndose parte de una tierra concreta, ese pasado que vive en él lo proyecta hacia adelante. Se sabe hijo de algo más grande que un simple clan: es hijo de la madera, de la tierra, del cosmos y de todas las cosas en las que ha vivido. Eso impulsa su canto, por eso florece en guitarras: porque está hecho de la misma madera. Si para Shakespeare estamos hechos de la misma materia que los sueños, para Yupanqui estamos hechos de la misma madera —materia— que la música, que la poesía, y que la capacidad de expresarla —guitarra—. Eso vale más que reflexiones complejas y muchas veces estériles: la poesía y el canto tienen razones más hondas, que no siempre son enteramente lógicas. Por eso la verdad que expresan es de otro orden; por eso también sobrevuelan el laberinto. A eso se refiere Lourenço cuando dice lo siguiente:

Só a palavra poética é libertação do mundo. Em luta com a mastigação discursiva do mundo, ela descobre por rara e imerecida graça a passagem para esse Instante onde repousaríamos sempre, mesmo que a nossa marcha fosse mais vertiginosa que a luz. [...] [Toda a grande poesia] é branca porque roda a uma velocidade infinita. A poesia é então o forno de queimar o Real a que outro poeta alude. Nessa vertigem e nessa claridade repousa nossa existência sem repouso. [Solo la palabra poética es liberación del mundo. En lucha con la masticación discursiva del mundo, ella descubre por rara e inmerecida gracia el pasaje hacia ese instante donde reposaríamos siempre, incluso si nuestra marcha fuese más vertiginosa que la luz. [...] Toda gran poesía es blanca porque rueda a una velocidad infinita. La poesía es entonces el horno de quemar lo Real a lo que otro poeta alude. En ese vértigo y en esa claridad reposa nuestra existencia sin reposo] (Lourenço, 2003, p. 38)

Nuestra existencia no tiene reposo porque ahora sí, iluminada por la palabra poética, ha recobrado su impulso. Esa luz ilumina el andar del «*runa allpa kamaska*», cuya misión es transitar los caminos derramando el bien, la verdad y la belleza. Un camino que reconoce el laberinto, pero lo trasciende. El propio Yupanqui dice estas palabras:

En ciertas horas de este dédalo que es la existencia actual, siento la necesidad de evocar el camino andado, de medir las leguas recorridas en el tiempo, no para quedarme en ellas, sino para considerar la distancia entre la tierra y mi destino, entre el paisaje y mi corazón. (Yupanqui, 2018, p. 19)

Es decir: la vida entera es un laberinto, un dédalo, pero de allí se sale midiendo la distancia que separa nuestro corazón de nuestro destino. Y nadie mejor que el poeta para lograrlo:

Nada resulta superior al destino del canto.
Ninguna fuerza abatirá tus sueños,
porque ellos se nutren con su propia luz.
Se alimentan de su propia pasión.
Renacen cada día, para ser.
[...].
Puede perseguirte la adversidad
[...].
Pero nada apagará la lumbre de tu antorcha,
Porque no es solo tuya.
Es de la tierra, que te ha señalado.
Y te ha señalado para tu sacrificio, no para tu vanidad.
La luz que alumbra el corazón del artista
es una lámpara milagrosa que el pueblo usa
para encontrar la belleza en el camino,
la soledad, el miedo, el amor y la muerte.
[...].
Sí, la tierra señala a sus elegidos.
Y al llegar el final, tendrán su premio, nadie los nombrará,
serán lo «anónimo»,
pero ninguna tumba guardará su canto. (Yupanqui, 2018, p. 44)

Este anonimato del verdadero poeta nos evita caer en la misma tentación de Ícaro: saldremos del laberinto por arriba, escuchando «el canto del viento» y dejándonos guiar por él; pero sin vanidad, aceptando la luz de este sol inescrutable que es la poesía, que precisamente por ser inescrutable puede escrutar a otros. Ahí cobran todo su sentido las palabras de Lourenço:

Somos então —precaricamente— esse círculo, ou essa esfera, cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte alguma. A nossa exploração terminou. É da luz que a palavra poética concentra misteriosamente que a nossa existência recebe o máximo de claridade. Essa luz, porém, é impenetrável. Com que lâmpada exploraríamos o coração do sol? [Somos entonces —precaricamente— ese círculo, o esa esfera, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna. Nuestra exploración terminó. Es de la luz que la palabra poética concentra misteriosamente de donde nuestra existencia recibe el máximo de claridad. Esa luz, sin embargo, es impenetrable. ¿Con qué lámpara exploraríamos el corazón del sol?] (Lourenço, 1992, p. 38)

Un sol con el que no debemos competir. En esta lámpara que ilumina el futuro, el camino del «*runa allpakamaska*», es ahí donde se encuentran los poetas. Ellos encienden esta lámpara para explorar el sol de nuestro destino. Yupanqui no se embarca en un viaje imposible al pasado, sino que busca la voz de los antiguos, de los baqueanos para avizorar el camino. «El abismo llama al abismo con voz de cascadas», dice el salmo. En estos tiempos de fin de los grandes relatos, la poesía no es un sucedáneo: es una brújula, una antorcha posible que muestra horizontes de sentido. Para eso, debe respetar al ser humano como caminante e invitarnos a no cometer el pecado de la mujer de Lot: mirar hacia atrás y quedar petrificados, convertidos en una estatua de sal. Cuando la poesía es trascendente dice esas protopalabras que, como afirmaba Rahner (1964, p. 462), nacen del corazón. Esa es la voz que debemos escuchar, ese es el canto del viento por el que Yupanqui se dejaba guiar, y cuyas alas se ofrecen a quien quiere salir del laberinto. ¿De qué laberinto? De todos los que atenazan nuestro horizonte: para la Argentina será el peso de los sueños que se convirtieron en pesadillas paralizantes; para Europa, los autoritarismos nacionalistas que vuelven cíclicamente; para Portugal, la pregunta indeclinable por la identidad, tironeada entre la sombra de lo que fue y que no volverá, y la promesa de un amanecer posible. Laberintos no faltan, pero tampoco poetas que nos señalen el sol que nos permita encontrar la salida.

REFERENCIAS

- Borges, J. L. (2009). *Obras completas* (Tomo i). Emecé.
- Borges, J. L. (2010). *Obras completas*. (Tomo ii). Emecé.
- Borges, J. L. (2011). *Obras completas*. (Tomo iii). Emecé.
- Castillo, C. y Troilo, A. (1956). La última curda. [Canción]. T.K.
- Cobián, J. C., y Cadícamo, E. (1936). Nostalgias. [Canción]. Odeón.
- Dames, J., y Sanguinetti, H. (1944). Nada. [Canción]. CBS-Columbia.
- Discépolo, E. S. (1930). Yira yira [Canción]. Odeón.
- Dolina, A. (2004). *Crónicas del Ángel Gris*. Colihue.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Cristiandad.
- Fischerman, D. (2005). *Escrito sobre música*. Paidós.
- Gardel, C., y Le Pera, A. (1934a). Mi Buenos Aires querido. [Canción]. Victor.
- Gardel, C., y Le Pera, A. (1934b). Cuesta abajo. [Canción]. Victor.
- Gardel, C., y Le Pera, A. (1935). Volver. [Canción]. Victor.
- Gasnier, L. (1934). *Cuesta abajo*. [Película]. Paramount.
- Kandinsky, V. (2003). *De lo espiritual en el arte*. Paidós.
- Lourenço, E. (1992) *O labirinto da saudade*. Quixote.
- Lourenço, E. (2003). *Tempo e poesia*. Gradiva.
- Otero, C. (2008). *Caminos en la noche*. Lumen.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, A. J. (1986). *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Gredos.
- Rahner, K. (1964). *Escritos de Teología*. Taurus.
- Salas, H. (1989). *El tango*. Planeta.
- Yupanqui, A. (2018). *El canto del viento*. Fundación Yupanqui.

NOTAS

- [1] El presente texto recoge una conferencia dictada por el autor en el marco del III Coloquio Internacional Teotopías, llevado a cabo en la Universidade Católica Portuguesa (Sede Porto), el 3 de noviembre de 2023.

- [2] Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y magister en Literatura Comparada y Crítica Cultural por la Universitat de Valencia. A cargo de la cátedra de Literatura Alemana Contemporánea (USAL). Contacto: mariano.carou@usal.edu.ar
- [3] La palabra «espanto», en portugués, tiene ambos significados: ‘asombro’ y ‘espanto’. (Todas las traducciones son mías).
- [4] Piazzolla, al quebrar el 2/4 característico del tango y transformarlo en un ritmo 3-3-2, más cercano a la milonga, rompe las paredes del laberinto. El 2/4 es marcial y uniforme; Gardel lo lleva a su máxima expresión, y luego de su muerte, decae, para comenzar a imitarse a sí mismo. Piazzolla vuelve a ponerlo en la cima, ya que su estructura rítmica le da un dinamismo tal que ni siquiera necesita letra, y cuando la tiene —pensemos en los poemas de Horacio Ferrer— no es nostálgica. Piazzolla hace con las notas lo que los poetas hacen con las palabras.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2605582014/2605582014.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA
Ciencia Abierta para el Bien Común

Mariano Carou^[2]

«¿CON QUÉ LÁMPARA EXPLORARÍAMOS EL CORAZÓN DEL SOL?»: ENTRE EL FADO, EL TANGO Y EL FOLCLORE ^[1]

"WITH WHAT LAMP WOULD WE EXPLORE THE HEART OF THE SUN?" BETWEEN FADO, TANGO, AND FOLK MUSIC

Gamma

vol. XXXVI, núm. 75, 2025

Universidad del Salvador, Argentina

revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153

ISSN-E: 1850-0161