



Poesía y música, relaciones cómplices

Blasina Cantizano Márquez

Universidad de Almería

La relación de literatura y música ha sido y es una de las más antiguas y fructíferas colaboraciones que se producen entre distintas manifestaciones artísticas. Inicialmente, las artes no cumplían funciones específicamente estéticas ni poseían un ámbito disciplinar propio, sino que tuvieron más bien una función pragmática, ya que eran instrumentos, herramientas. La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile, que inicialmente poseía un carácter litúrgico y sagrado. La música, la canción más bien, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos. Canciones y rimas se emplearon primeramente para que se recordaran los comportamientos de los personajes modélicos y ejemplares que servían de modelos de identificación de los valores propios y para que se aprendieran normas de conducta que garantizaban la supervivencia personal y el funcionamiento de los diferentes grupos. Cuando el ser humano sintió la necesidad de expresarse y hacer oír sus sentimientos, utilizó movimientos del cuerpo acompañados de sonidos que progresivamente se fueron enriqueciendo con ritmo, melodía y finalmente con palabras. Haciendo un breve repaso por la historia de la literatura, sea cual sea la lengua a la que pertenezca, se aprecia que, antes de ser escrita, existe una importante tradición de literatura oral, cuentos, historias y leyendas que se han transmitido de generación en generación a través de los tiempos.

Los primeros textos escritos simulaban el ritmo y el estilo de la literatura oral y de las canciones para grupos, ante los que las historias se “cantaban”, haciendo uso de elementos característicos de este tipo de literatura como son repeticiones, aliteraciones, juegos de palabras y, por supuesto, rima. Esta literatura de tradición popular-oral es mucho más libre e individualista que la escrita, el autor-narrador puede extender o resumir el texto a su antojo, siempre que se mantenga fiel al argumento de la historia. La audiencia pública le dictará la forma en la que tiene que contar su historia, en qué lugares detenerse en las descripciones o cómo animar la acción. Cuestiones como el ritmo, la entonación e incluso el volumen y el tono de la voz son primordiales para este narrador, es importante tener en cuenta que, en cuanto a la transmisión y conservación, y como sostiene M^a Dolores Gonzáles, “ritmo y rima son una necesidad; al carecer de libros, hay que impresionar y hacer más fácil el archivo de la memoria” (en Rodríguez, 1993: 30). En estos casos, la voz es la herramienta principal, el medio con el que la palabra evoca imágenes, lugares y personajes, imaginarios o reales. En la narración oral, la palabra toma vida, transmite sentimientos o experiencias diversas, es la forma en la que una simple historia pasa a tener efecto literario, a considerarse como literatura.

Pese a esta estrecha relación inicial, música y literatura evolucionaron por caminos diferentes hasta llegar a establecerse de forma independiente y autónoma, cada una con sus propias características, géneros y autores. Por fortuna, y al igual que el cine o la televisión, la música es otra de las artes que en los últimos años ha vuelto sus ojos a la literatura para ofrecer versiones, adaptaciones incluso traducciones de textos literarios. En este caso, la labor es más difícil, pues el tiempo para tratar de reproducir el contenido o mensaje del texto literario es muy limitado mientras que en el cine se cuenta con dos o tres horas para el mismo fin. Es por esto que el cine prefiere narrar, contar historias como en las obras en prosa, la música se centra en la estética, la metáfora y la brevedad de la poesía. Como un primer acercamiento a esta especial relación entre poesía y música, desde estas páginas se van a ofrecer diferentes ejemplos de lo que la música puede hacer con el texto literario para presentarlo, actualizarlo y difundirlo a través de canciones que en numerosas ocasiones se convierten en éxito de ventas.

Música como contexto a la literatura

Son tantos los factores que influyen en la composición de una obra literaria y en el modo en que ésta es posteriormente recibida que un acercamiento completo debe tener en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de transmisión y recepción. Para acercarnos al texto y al momento histórico en el que se escribe se ha contado tradicionalmente con la labor del historiador, el crítico literario, el investigador o el profesor de literatura, pero existen también otras formas de entender, interpretar y difundir la literatura. Actualmente, con la existencia de la cultura de masas, las nuevas tecnologías y el mundo audiovisual, surge la posibilidad de conocer y aproximarnos a las obras maestras de la literatura desde otras disciplinas artísticas que adaptan, actualizan y versionan las obras de los grandes maestros de la literatura universal en producto de masas, manteniendo siempre la estética del producto original.

Partiendo de que la música es una manifestación cultural de primer orden que se produce de forma paralela a otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la literatura, es por ello que durante el estudio de un período o movimiento artístico concreto es buena idea acompañar al texto con fragmentos musicales, bien como mera ambientación, bien como producto directo del movimiento artístico al que pertenecen. Como ejemplo de este uso de la música, nada más eficaz de oír el conocido himno *Pomp and Circumstance* de Edward Elgar cuyo título y música sirve para presentar el contexto y la situación histórica de Inglaterra y el Imperio Británico durante el reinado de la reina Victoria (1832-1901). Este himno es una pieza que transmite solemnidad a la vez que pomposidad, conceptos que a través de la música quedan ya asociados a los textos de ese período histórico.

Un ejemplo más cercano a la literatura de habla hispana sería alguno de los muchos palos que tiene el flamenco como complemento o introducción a la lectura de *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca (1898-1936), poema compuesto a finales de 1921 como preámbulo al Primer Festival del Cante Jondo que Lorca organiza en Granada con Manuel de Falla en 1922 pero que, sin embargo, no se publica hasta 1931. Una obra tan relacionada con la cultura musical de un pueblo debe, necesita, la aportación musical de su protagonista: el flamenco. Es por ello que para una completa comprensión y disfrute de los poemas que lo componen es necesario apreciar su componente lingüístico pero también saber valorar el componente musical subyacente; es decir, por mucho que leamos el “Poema de la seguriya gitana” o el “Poema de la saeta” no alcanzaremos a apreciar su verdadero valor hasta que no aunemos música y literatura como dos disciplinas artísticas íntimamente relacionadas con el pueblo y la cultura de la que proceden, razón por la que Lorca, en sus obras de teatro, incluye canciones y rimas populares que forman parte de la esencia y la cultura ancestral de su pueblo.

De hecho, según el propio Federico, el flamenco, al que también se conoce como cante jondo, no es otra cosa que la manifestación particular, directa y viva del sentir de su gente “... no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, “el espíritu de la tierra” (García Lorca, 1973: I,1068)

Poesía cantada

Durante las últimas décadas se ha producido en España un fenómeno singular dentro de la llamada “canción de autor”, se trata de pequeños homenajes que estos autores-cantantes hacen a poetas más o menos conocidos de la literatura en lengua castellana poniendo música a sus poemas más famosos. Como ejemplo nada más mencionar a Joan Manuel Serrat y su relación con la poesía en lengua castellana, muy conocidas son sus versiones de poemas de Antonio Machado (1875-1939) entre los que destacan “He andado muchos caminos” de *Soledades* (1899-1907) y también su

conocida versión de “La saeta”, canción que ha contribuido a convertir este pequeño poema en universal. Observando el texto original de Machado, se aprecia que el poema comienza con un fragmento de una saeta popular que da pie a las propias reflexiones del poeta sobre la religiosidad particular y el sentir popular durante la Semana Santa en el sur de España. En la canción de Serrat, el propio autor recita estos versos iniciales para luego “cantar” el resto del poema:

“¿Quién	me	presta	una	escalera,
para	subir		al	madero,
para	quitarle		los	clavos
a Jesús el nazareno?				

No se limita Serrat a la poesía española, sino que también se ofrece a cantar la poesía del uruguayo Mario Benedetti (Paso de los Toros, 1920) a cuya obra dedica la totalidad de su álbum *El Sur también existe* (1985), los poemas incluidos en este disco son:

- “El sur también existe”
- “Currículum”
- “De árbol a árbol”
- “Hagamos un trato”
- “Testamento de miércoles”
- “Una mujer desnuda y en lo oscuro”
- “Los formales y el frío”
- “Habanera”
- “Vas a parir de felicidad”
- “Defensa de la alegría”

Otro autor que canta a un poeta español es Enrique Morente, cantaor flamenco donde los haya y conciudadano de Lorca, a quien dedica su disco *Omega* (1996). Ya en la portada del CD se nos explica que *Omega* no es otra cosa que “la visión de Enrique Morente sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”. Elección que resulta curiosa, pues, como veremos más adelante, existen composiciones poéticas de Lorca más “fáciles” de versionar y cantar, sobre todo si tenemos en cuenta la cantidad de poemas que cantan a la tierra, al campo o al pueblo llano que a Morente, granadino y flamenco, le podía haber resultado más cómodo y fácil para musicalizar. Sin embargo, este cantante opta por *Poeta en Nueva York* (1929-1930), una de las composiciones más modernas y vanguardistas del poeta en la que se muestra toda la habilidad artística e innovadora de Federico. Con todos estos elementos en mente, el desafío era importante para Morente, quien tiene la agudeza de contar con *Lagartija Nick*, un grupo de rock también de la tierra, para su proyecto. Como no podía ser de otra forma, el resultado es un disco original, ecléctico, en el que se unen flamenco, rock, vals y poesía en canciones que, en su mayoría, son extractos de poemas más extensos. A continuación se exponen los títulos del disco y su relación con los poemas originales:

- “Omega” (*Poema para los muertos*)

Incluye un extracto de *Cuna y panorama de los insectos (poema de amor)*

- “Pequeño vals vienés”

- “Solo del pastor bobo”

Poema de la obra teatral *El público*

- “La Aurora de Nueva York”

- “Niña ahogada en el pozo” (*Granada y Newburg*)

- “Adán”

- “Vuelta de paseo”

- “Vals en las ramas”

- “Norma y paraíso de los negros”

Extracto del poema del mismo nombre

- “Ciudad sin sueño” (*Nocturno del Brooklyn bridge*)

De los títulos expuestos es necesario añadir algunos comentarios sobre canciones como “Omega”, cuya duración total es de 10’48 minutos, casi el triple de lo que suele durar una canción tradicional; se trata de una canción en la que la música predomina sobre la palabra, que va acompañada tanto del rock más duro como de toques flamencos e incluso andalusíes, que nos recuerdan el pasado árabe de la ciudad de la Alhambra. También mencionar que la música de “Pequeño vals vienés” viene de manos del compositor Leonard Cohen, quien ya en su día hiciera su propia versión de este poema en inglés con el título “Take this Waltz”, la colaboración de Cohen en este disco también se deja ver en las versiones que hace Morente de sus canciones, junto a títulos de Lorca encontramos estos otros de Cohen: “First We Take Manhattan”, “Hallelujah” y “Priest”.

Poesía traducida y cantada

De las muchas traducciones de textos literarios susceptibles de ser analizadas, vamos a dedicarnos en este apartado al análisis y comentario de la traducción al español que del poema de E. A. Poe “Annabel Lee” hacen los hermanos Luis y Santiago Auserón, componentes del grupo musical Radio Futura. El motivo de esta elección particular no sólo reside en lo aparentemente complicado de traducir un texto literario escrito en inglés al español de casi cien años después, sino también por ser una adaptación musical del poema original de Poe. Como veremos, se trata de la versión musical de una traducción libre pero casi literal, valiente y arriesgada no ya por convertir poesía americana en una buena versión española, sino por lograr transformar un texto del siglo diecinueve en éxito musical de las últimas décadas del siglo veinte.

“Annabel Lee”(E. A. Poe, 1849)

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea
That a maiden there lived whom you may know
By the name of ANNABEL LEE;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

I was a child and *she* was a child,
In this kingdom by the sea;
But we loved with a love that was more than love-
I and my ANNABEL LEE-
With a love that the winged seraphs of heaven
Coveted her and me.

And this was the reason that, long ago,
In this kingdom by the sea,
A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful ANNABEL LEE;
So that her highborn kinsmen came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.

The angels, not half so happy in heaven,
Went envying her and me-
Yes!- that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my ANNABEL LEE.

But our love it was stronger by far than the love
Of those who were older than we-
Of many far wiser than we-
And neither the angels in heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful ANNABEL LEE:

For the moon never beams, without bringing me dreams
Of the beautiful ANNABEL LEE;
And the stars never rise, but I feel the bright eyes
Of the beautiful ANNABEL LEE:
And so, all the night tide, I lie down by the side
Of my darling - my darling- my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea
In her tomb by the sounding sea

“Annabel Lee” (Santiago y Luis Auserón, *La Canción de Juan Perro*, 1987)

Hace muchos muchos años en un reino junto al mar
habitó una señorita cuyo nombre era Annabel Lee
y crecía aquella flor sin pensar en nada más
que en amar y ser amada, ser amada por mí

Éramos sólo dos niños más tan grande nuestro amor
que los ángeles del cielo nos cogieron envidia
pues no eran tan felices ni siquiera la mitad
como todo el mundo sabe, en aquel reino junto al mar

Por eso un viento partió de una oscura nube aquella noche
para helar el corazón de la hermosa Annabel Lee
luego vino a llevársela su noble parentela
para enterrarla en un sepulcro en aquel reino junto al mar
Nuestro amor era más fuerte que el amor de los mayores
que saben más como dicen de la historia de la vida
ni los ángeles del cielo ni los demonios del mar
separarán jamás mi alma del alma de Annabel Lee

No luce la luna sin traérmela en sueños
ni brilla una estrella sin que vea sus ojos
y así paso la noche acostado con ella
mi querida hermosa, mi vida, mi esposa

En aquel sepulcro junto al mar
en su tumba junto al mar ruidoso

Como estudio comparativo entre ambos textos, comenzamos haciendo referencia a la dificultad de traducir o adaptar elementos tan importantes en poesía como el ritmo y la rima de una lengua a otra. Así algunos autores como Borges opinan que ante la dificultad de traducir una obra poética, la traducción no puede ser otra cosa que recreación “tomar el texto como pretexto” (en Ruiz, 2000:510). Torre, apoyado en las teorías de Savoir y Lafevere, opta por “una traducción directa en prosa común, sin ninguna clase de problemas rítmicos y sin merma de su profundo valor poético” (Torre, 1994:168), ya que de no ser así, dice el mismo autor, “la elección de palabras estaría fuertemente limitada por las necesidades impuestas por el metro y por la rima, y el traductor se vería obligado a omitir cosas que el autor había escrito en el texto original, y a incluir otras que no habían sido dichas” (Torre, 1994:169). Sobre este particular Santiago Auserón, en una entrevista concedida a la cadena M-80 en julio de 1998, afirma que: “La sonoridad que tiene el poema de Poe en inglés es prácticamente rockera... cualquier autor contemporáneo podría agarrarla y hacer un rock ácido con ella, bien ácido. Creo que es un ejemplo de claridad, de medida, de sonoridad, que al pasarla al castellano, prácticamente, se conserva. Es de esas letras mágicas que tienen poder musical antes de ponerle música”.

Con esta arriesgada propuesta, observamos cómo los Radio Futura al adaptar el texto original han tenido muy en cuenta las características de la audiencia a la que iba dirigida la canción resultante, sin duda comparten la idea de que: “La traducción literaria, y del mismo modo la literatura, se ven afectadas por determinadas variables, entre las que cabrían citar las siguientes:...los lectores para los que se escribe o se traduce... la propia imagen que de la cultura se refleja en los textos literarios o en los textos traducidos” (Valero, 1995:23-4). Los hermanos Auserón acompañan su particular versión de Annabel Lee con un video clip musical en que se hace uso de todo el colorido, la simbología, los personajes y la atmósfera de la producción literaria de Edgar Allan Poe: paisajes abruptos, niebla envolvente, personajes cadavéricos, seres fantásticos que acaban en un trágico final. (Dirigido por Manuel Soriano, producido por la Bola de Cristal, TVE, Madrid, 1987). Con esta aproximación musical a Edgar Allan Poe, Radio Futura ha imitado, naturalizado, comercializado también, pero sobre todo ha difundido una historia trágica producto del Romanticismo particular de E. A. Poe entre una generación de jóvenes españoles de finales del siglo veinte que, aunque poco o nada tienen en común con la lengua, la

época o el lugar en el que fue concebida originalmente, disfrutan de una Annabel Lee que les queda muy cercana.

Homenaje a un poeta y su obra

En España, y más concretamente en Andalucía, la figura y obra de Federico García Lorca ha sido y sigue siendo estudiada desde diferentes disciplinas artísticas que coinciden en señalar la especial relación del conjunto de su obra, especialmente el teatro y la poesía, con el pueblo, la cultura y la tierra que le vieron nacer. Escritor olvidado durante años, el tiempo se ha encargado de devolverle el reconocimiento y la admiración de sus conciudadanos, sobre todo del pueblo gitano al que tanto menciona en su obra, de cuyo tributo particular surge el álbum *Los gitanos cantan a Federico García Lorca* (1993), todo un merecido homenaje a uno de los mayores poetas de las letras hispanas en el que se versionan algunos de sus poemas acompañados del cante, las palmas y la guitarra, como sólo los gitanos saben hacer. En este álbum encontramos canciones que de alguna forma resumen o condensan poemas más extensos:

- Romance del amargo (extracto del *Romance del emplazado*)
- Verde (extracto del *Romance Sonámbulo*)
- Romance de Thamar y Amnon (extractos de *Thamar y Amnon*)
- Casida de las palomas oscuras (de *Diván del Tamarit*)

También aparecen dos títulos que se corresponden con fragmentos concretos de una de sus obras de teatro más trágica y más conocida por estar basada en hechos reales, *Bodas de Sangre*, tragedia lorquiana de cuyo texto teatral se extraen las canciones:

- Bodas de Sangre
- Nana del caballo grande

Otro de los títulos que reproduce un poema de Lorca es “El balcón”, la brevedad poética del original obliga a combinar estrofas del poema para resultar en una composición musical algo más larga de lo que supondría la simple recitación. A continuación se reproducen una y otra versión para comprobar que, más que perderse, con la canción de Lole y Manuel se refuerza el mensaje del poema:

“Balcón” (F. G. Lorca, 1921)

La			Lola
canta			saetas.
Los	torerillos	la	rodean,
y		el	barbero
desde		su	puerta,
sigue		los	ritmos
con		la	cabeza.
Entre		la	albahaca
y	la		hierbabuena,
la	Lola		canta

saetas.			
La		Lola,	aquella
que		se	miraba
tanto en la alberca.			

“El balcón” (Lole y Manuel, 1993)

La			Lola
anta			saetas.
Los	torerillos	la	rodean,
y		el	barbero
desde		su	puerta,
sigue		los	ritmos
con		la	cabeza.
La		Lola,	esa
que		se	miraba
tanto en la alberca.			

La			Lola
canta			saetas.
Los	torerillos	la	rodean,
y		el	barbero
desde		su	puerta,
sigue		los	ritmos
con la cabeza.			

Entre		la	albahaca
y		la	hierbabuena,
la		Lola	canta
saetas.			

La		Lola,	aquella
que		se	miraba
tanto en la alberca.			

Salvando la inclusión del artículo “el” en el título, así como el uso del demostrativo “esa”, en lugar de “aquella”, en una de las estrofas de la canción, los autores lo que hacen es reorganizar las estrofas originales y repetir los ocho primeros versos en dos ocasiones. La rima se respeta totalmente, el ritmo lento de la canción permite disfrutar de la música y la poesía que aquí se unen de la mano.

Siguiendo con este apartado, ofrecemos ahora un ejemplo de homenaje a la poesía en lengua inglesa en la canción “Yeats grave” del grupo irlandés The Cranberries, quienes ofrecen su tributo particular a William Butler Yeats (1865-1939), uno de los mayores escritores irlandeses del siglo XX. En esta canción, aparte de su talento literario, The Cranberries se centran en el aspecto humano de este premio Nobel irlandés, sobre todo cuando incluyen diferentes referencias a su particular historia de amor con Maud Gonne, una bella actriz pero también una reconocida activista política que le puso en contacto con el Movimiento Nacionalista Irlandés al que ella misma pertenecía. Como resultado de esta relación, Yeats se vio involucrado en la lucha por la independencia del país, especialmente en la rebelión conocida como *Easter Rising* de 1916, cuando los nacionalistas irlandeses se enfrentaron sin éxito a los británicos que ocupaban el país. Según la historia oficial, Yeats estaba desesperadamente enamorado de esta actriz, quien siempre rechazó sus propuestas de matrimonio y prefirió casarse con el Mayor John Macbride, uno de los líderes de aquel levantamiento nacionalista ejecutado tras los disturbios. La fracasada historia

de amor entre Yeats y Maud Gonne se refleja en varios de los poemas de este autor: *Adam's Curse*, también en *No Second Troy* y en *Easter 1916*, poema en el que Yeats describe a MacBride primero como borracho y luego como héroe. En la canción que nos ocupa, The Cranberries hacen referencia a los protagonistas de este particular triángulo amoroso (Yeats, Maud Gonne y MacBride) a la vez que se puede apreciar los sentimientos del propio autor, cuando la vocalista Dolores O'riordan recita el poema *No Second Troy* como parte de su canción:

“Yeats’s grave” (The Cranberries, *No need to argue*, 1994)

Silence by death in the grave
 W B couldn't save
 Why did you stand here
 Were you sickened in time
 But I know by know
 Why did you sit here?
 In the grave

W. B. Yeats “Second”

Why should I blame her,
 That she filled my days
 With misery or that she would of late
 Have taught to ignorant men violent ways
 Or hurled the little streets upon the great
 Had they but courage
 Equal to desire

Sad Maud Gonne couldn't stay
 But she had Mac Bride anyway
 And you sit here with me
 On the isle of Innisfree
 And you're writing down everything
 But I know by now
 Why did you sit here
 In a grave

Why should I blame her
 Had they but courage equal to desire

No Second Troy (W. B Yeats, 1902-1903)

Why should I blame her that she filled my days
 With misery, or that she would of late
 Have taught to ignorant men most violent ways
 Or hurled the little streets upon the great,
 Had they but courage equal to desire?
 What could have made her peaceful with a mind
 That nobleness made simple as a fire,
 With beauty like a tightened bow, a kind
 That is nor natural in an age like this,
 Being high and solitary and most stern?
 Why, what could she have done, being what she is?
 Was there another Troy for her to burn?

Si leemos más atentamente la letra de la canción, vemos como desde el principio se nos presenta la imagen idílica y serena del cantante sentado junto a la tumba de Yeats “en la isla de Innisfree”, una referencia obvia a *The Lake Isle of Innisfree* uno de sus poemas más conocidos y en el que describe esta pequeña isla en el condado de Sligo, lugar que Yeats describe como un lugar bello y edénico en el que recluirse del mundo exterior. The Cranberries parecen completar el sueño de Yeats en este lugar bucólico, solitario, la imagen idealizada de la Irlanda más rural, cuando optan por una música instrumental suave para iniciar la canción, continuando con ritmo pausado y el sonido de la guitarra durante toda la canción y así poder transportarnos a Innisfree, creando el ambiente propicio según lo descrito por el autor.

Colaboración mútua

De forma general, observamos que son los cantantes y músicos los que optan por recurrir a la poesía o la literatura para cantar, tocar o versionar sus poemas favoritos, bien como homenaje personal a un autor bien buscando la acogida de un público más intelectual. Así las cosas, encontramos casos en los que el autor y el músico colaboran en proyectos que aúnan música y literatura y que, normalmente, resultan en títulos como el mencionado *El Sur también existe* (1985) de Joan Manuel Serrat. En este sentido, resulta muy particular el caso de Mario Benedetti, autor cuya poesía presenta un gran atractivo para cantantes a uno y otro lado del atlántico entre los que destacan Jorge Bonaldi, Soledad Bravo, Laura Canoura, Celeste Carballo, Eduardo Darnauchans, Nacha Guevara, Los Olimareños, Pablo Milanés, Numa Moraes, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, etc. Sobre la relación de su poesía con la música, es el propio Benedetti el que nos dice que “desde comienzos de los años setenta hasta hoy, he escrito numerosas letras de canciones, muchas de las cuales me fueron solicitadas por músicos y cantantes amigos, que las han ido incorporando a sus repertorios y a sus discos y cassettes. Hay también otros artistas que han puesto música a poemas míos que no habían sido originariamente escritos para ser cantados y que, sin embargo, para mi asombro, funcionaron muy bien como canciones” (Benedetti, 1993:7). Como resultado de esta particular relación, Benedetti, a propuesta de sus editores, publica *Canciones del más acá* (1993), volumen que reúne sesenta textos, extraídos de sus dieciséis libros de poesía publicados, y que se compone de los poemas, letras de canciones y poemas adaptados por el autor que han sido cantados por algunos de los autores mencionados con anterioridad. En esta particular edición de poemas, Benedetti incluye información sobre los autores, los álbumes y las fechas en los que aparecen las versiones cantadas de sus poemas, incluye partituras musicales de algunas de estas canciones, y también indica las diferencias de título entre unos y otros, como se aprecia a continuación en las alteraciones que hace Nacha Guevara de los títulos originales de Benedetti:

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



editorial del cardo