

Un antiguo don de fluir

La canción, entre la música
y la literatura

**Marcela Romano, María Clara Lucifora
y Sabrina Riva**

Directoras

UN ANTIGUO DON DE FLUIR

La canción, entre la música y la literatura

**Marcela Romano, María Clara Lucifora y
Sabrina Riva**
(Directoras)



Un antiguo don de fluir: la canción, entre la música y la literatura / Marcela Romano ... [et al.] ; dirigido por Marcela Romano; María Clara Lucífora; Sabrina Riva. - 1a ed - Mar del Plata : EUDEM, 2021.
230 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-8410-22-7

1. Literatura. 2. Música. I. Romano, Marcela II. Romano, Marcela, dir.
III. Lucífora, María Clara, dir. IV. Riva, Sabrina , dir.
CDD 809

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

ISBN: 978-987-8410-22-7

Este libro fue evaluado por el Dr. José Leopoldo Sánchez Torre

Primera edición: abril 2021

© 2021, Marcela Romano, María Clara Lucífora y Sabrina Riva (dirs.)

© 2021, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata
3 de Febrero 2538 / Mar del Plata / Argentina

Arte y Diagramación: Rocío Magnani - Luciano Alem

Diseño de tapa: Agustina Cosulich



Libro
Universitario
Argentino



Universidad
Internacional
Menéndez Pelayo

ÍNDICE

A modo de presentación	9
Literatura y compromiso: La poesía social y su desembocadura en la canción de autor. <i>Ángel Pietro de Paula</i>	19
De Cohen la pasión de los profetas: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen <i>Javier García Rodríguez</i>	39
Antonio Machado, poeta del pueblo: De la poesía social a la canción de autor <i>Araceli Iravedra</i>	55
Entre la magia y el sentido. Lecturas intersemióticas de la canción en Jorge Drexler <i>María Clara Lucifora y María Inés Lucifora</i>	79
<i>From the wells of disappointment</i> . La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: El caso de Joaquín Sabina <i>Margarita García Candeira</i>	103
Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: Letras, adaptaciones y colaboraciones <i>Luis Bagué Quilez</i>	125
Leer y cantar: cómo hago de un poema una canción (Adaptaciones de Federico García Lorca y Miguel Hernández) <i>Sabrina Riva</i>	155

Usos públicos de Rosalía de Castro. Las adaptaciones musicales de los poemas rosalianos en la escena musical gallega (1970-2013)	
<i>María Rábade Villar</i>	181
Presencias y figuras. Acerca de dos “complementarios” (Serrat y Sabina)	
<i>Marcela Romano</i>	195
Sobre los autores.....	217

El poeta es un juglar o no es nada.

BLAS DE OTERO

Historias fingidas y verdaderas, 1970.

Cuando estaba haciendo el equipaje en Los Ángeles, tenía cierta sensación de inquietud porque siempre he sentido cierta ambigüedad sobre un premio a la poesía. La poesía viene de un lugar que nadie controla, que nadie conquista. Así que me siento como un charlatán al aceptar un premio por una actividad que yo no controlo. Es decir, si supiera de dónde vienen las buenas canciones, me iría allí más a menudo.

LEONARD COHEN

Discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias, 2011.

A MODO DE PRESENTACIÓN

*Porque bailas,
como quien respira,
con un antiguo don de fluir...*

JORGE DREXLER, *Eco*.

Antes de morir, el poeta y cantante canadiense Leonard Cohen aseguró que el Nobel a Dylan era “como ponerle una medalla al Everest”. El 1° de abril de 2017, Bob Dylan viajó a Estocolmo para recoger esa medalla y el diploma del premio, cinco meses después de que la Academia Sueca anunciara su histórica y, para muchos, controvertida decisión de galardonarlo en esta categoría por crear “nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”. Un *antiguo don de fluir* que, no podemos soslayarlo, algunos de nuestros cantautores en lengua española también han representado y representan enfáticamente: Joan Manuel Serrat y Silvio Rodríguez, para mencionar solo dos casos emblemáticos de una y otra orilla del Atlántico. Durante semanas la Academia Sueca no logró contactar a Bob Dylan. Aunque el músico anunció finalmente que aceptaba el galardón más importante de las Letras, acabó no acudiendo a la ceremonia de entrega el 10 de diciembre, día en que se conmemora la muerte de Alfred Nobel. Ambas situaciones, el premio de la Academia a un cantautor y la renuencia del mismo a

retirar dicho premio, suscitaron una serie de debates imposibles de resumir en esta presentación.

Bob Dylan se pregunta en el discurso de aceptación de su premio Nobel –entregado en un audio de veintisiete minutos con posterioridad a su viaje– si las letras de las canciones pueden considerarse literatura¹. Su objetivo es responder, naturalmente, a las preguntas y prevenciones masivas, desde la academia especialmente, que explotaron cuando fue anunciado aquel premio de tanto y reconocido prestigio. Entre otras cosas, dice allí lo siguiente:

Cuando empecé a escribir mis propias canciones, el lenguaje del *folk* era el único vocabulario del que disponía, y lo usé. Pero tenía algo más: tenía los principios y las sensibilidades, y una visión informada sobre el mundo. Y los tenía desde hacía tiempo. Lo aprendí todo en la primaria. *Don Quijote*, *Ivanhoe*, *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Historia de dos ciudades*, todo el resto, típicas lecturas del colegio que te daban una manera de ver el mundo, entender la vida y observar la naturaleza humana, así como entregarte un estándar por el cual poder medir las cosas. Cuando empecé a componer canciones y escribir letras, usé todo eso. Y los temas de esos libros fueron encontrando el modo de colarse en muchas de mis canciones, a sabiendas o inconscientemente. Quería escribir canciones que fueran distintas a todo lo que había escuchado, y esos temas tomados de los libros fueron fundamentales para lograrlo. Hay tres libros en especial que me han obsesionado desde que los leí cuando era pequeño [...] *Moby Dick*, *Sin novedad en el frente* y *La Odisea*.²

Muchos coinciden, hablando de Zimmerman –tal su verdadero apellido– que resulta imposible pensar su creación solo desde la música, y esta perspectiva es la que aquí nos interesa. El crítico británico y profesor de Oxford Christopher Ricks, en su libro *Dylan poeta. Visiones del pecado*, de 2004, traducido al español en 2007, abre su volumen

1 <https://www.pressreader.com>

2 Dolores Graña, “Dylan envió un audio con su discurso de aceptación del Nobel”, Buenos Aires, *La nación*, 6 de junio de 2017. URL: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/dylan-envio-un-audio-con-su-discurso-de-aceptacion-del-nobel-nid2030851>

refiriéndose en estos términos a su obra: “Dylan siempre ha tenido buena mano con las palabras. No es sólo que tenga buena mano con ellas [...]. El triángulo compuesto por la música de Dylan, sus voces y su verbo irredento conforma todavía el ‘pensamiento equilateral’ del autor”. Por eso, obvio resulta decirlo a estas alturas, es que no se lo ha considerado simplemente un músico, como a los cantautores en lengua española y otras lenguas peninsulares tampoco se los consideró meramente como tales. Dylan mismo ha dicho, en consonancia con lo expresado por muchos de los nuestros: “Primero me considero un poeta y después un músico”. Y refuerza en “Seré libre” de 1963: “Soy un poeta. Y lo sé”.

El traductor José Moreno, quien tuvo a su cargo junto a Miquel Izquierdo y Bernardo Domínguez Reyes la reciente publicación bilingüe de *Letras Completas*, del sello español Malpaso Ediciones (junto al poemario-monólogo *Tarántula* de 1965, y de algunas *Crónicas. Volumen 1* de 2004) contó que “aparte de las frustraciones comunes a toda traducción de poesía (muchos consideran que los versos son in traducibles), el problema fundamental en el caso de Dylan es, quizá, la enorme variedad de los artificios que emplea y la dificultad (a veces imposibilidad) de verterlos a otra lengua”. Y detalla:

[C]itas (desde la Biblia o Petrarca a frases tomadas del cine y la televisión), alusiones crípticas (que a menudo se pierden al cambiar de contexto), juegos de palabras, imágenes descabelladas, metáforas impenetrables, registros jergales, modismos, refranes, retruécanos, bromas privadas, etcétera. [...] Dylan se abre a todas las influencias (cultas o populares), las asimila de una forma algo caótica y las vuelca arrolladoramente en sus letras. Nada lo intimida. Tiene, además, un talento casi instintivo para la creación de imágenes poéticas explosivas (aunque a veces muy oscuras).³

Por su parte, el crítico cultural argentino Pablo Gianera opina que en la enciclopedia de Dylan, además de ciertos registros populares orales de su entorno natal

3 Disponible en línea <<https://www.lacapitalmdp.com/el-poeta-dylan-salen-sus-poesias-en-forma-de-libro>>

está sin duda la sombra de Kerouac, más nítida que la de Ginsberg. Es claro que leyó también muy atentamente a T.S. Eliot y a los románticos ingleses. Creo advertir además a veces el perfume de la lírica de Brecht, que imagino que le habrá llegado por la voz de Lotte Lenya, a la que admiraba especialmente. Después y antes y sobre todo, el ‘Libro de los Libros’.⁴

Dylan reúne entre sus dones y disposiciones artísticas, intelectuales, sociales, de manera prodigiosa, la figura del bardo disconforme con la sociedad, el activista político, el poeta inspirado o alucinado al modo romántico y surrealista, el poeta autoconsciente y meditativo, el indagador bíblico, el divo de masas y el artista cuya “distinción”, en palabras de Bourdieu, requiere la competencia de iniciados. Hoy, sigue ocupando los archivos de nuestra educación sentimental con sus canciones, sostenida por generaciones; su magisterio ilumina muchos recodos de nuestra propia tradición musical y acompaña, como dijimos, algunas de las preguntas con las que nos hemos enfrentado –quizá sin resolverlas– en el Encuentro que da origen a este libro, “La canción en disputa: entre la música y la literatura: homenaje a Leonard Cohen”, celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (España) entre los días 24 y 27 de julio de 2017.

Los ejes centrales de dicha actividad académica fueron la canción peninsular en sus diversas lenguas y la canción latinoamericana, a partir de las relaciones de ambas con la literatura. En el encuentro asimismo se incluyó una mesa de homenaje a Leonard Cohen, otro de los “enormes” (no cabe adjetivo menor) dada su muerte a fines de 2016. Esta obra es, entonces, la memoria de esas exposiciones y debates, publicado por EUEM (editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata) y la UIMP, unidas por una generosa fraternidad transatlántica.

Allí insistimos en preguntar: ¿fue pertinente darle a Dylan el Premio Nobel de Literatura? ¿Es lo mismo una letra que un poema? ¿Las expresiones orales forman parte de la literatura? ¿Es posible pensar esa letra dentro del corpus de las poéticas orales tradicionales, aunque

4 Disponible en línea <<https://www.eldia.com/nota/2017-7-2-9-59-56-tras-la-huela-de-bob-dylan-septimo-dia>>.

aquí con firma de autor? Siguen sin estar del todo claros –después de haber investigado, algunos de nosotros, muchos años sobre este tema– si hay una, muchas o ninguna respuesta. Acaso, respuestas contradictorias en simultáneo, que discuten entre sí y hasta se anulan, o quizá se reúnen y complementan.

Ricks, en su ensayo sobre Dylan, y otros muchos debates sobre las relaciones entre la alta cultura y las culturas populares, nos piden “abrir la cabeza”. No está demás llamar en nuestro auxilio a Bécquer, en una rima muy socorrida que vamos a utilizar ahora para nuestra conveniencia con el objeto de seguir haciéndonos preguntas e invitar a los lectores a acompañarnos:

¿Qué es poesía?
Dices mientras clavabas en mi pupila
tu pupila azul...
¿Qué es poesía?
¿Y tú me lo preguntas?
Poesía eres tú.

Concentrémonos en el primer verso de la rima y en el verso final, y olvidemos a Bécquer y su programa poético, un imprescindible y nunca suficientemente reconocido aporte para la poesía moderna. *Poesía eres tú*, se dice al final, utilizando un deíctico, un pronombre, una “clase de palabra” – que resumimos en la definición de la Real Academia– “cuyos elementos hacen a veces del sustantivo o del sintagma nominal y que se emplean para referirse *a las personas, los animales o las cosas sin nombrarlos*” (subrayado nuestro). Por eso, en la aserción *Poesía eres tú* en el ámbito de los estudios culturales –para no ceñirnos, deliberadamente y solo a la *literatura*– ese *tú*, pronombre de segunda persona, puede ser llenado con distintos objetos, según quién diga *tú*, quién crea, también, quién sea virtualmente ese *tú*.

La poesía antaño llamada “repentista” ocupa, por ejemplo, espacios intersectados para esa posible respuesta. En nuestro ámbito rural rioplatense un ejemplo es la décima espinela de la *payada*, más o menos formulaica, *justa* o contrapunto a cargo de versificadores entrenados, que los *paisanos* suelen escuchar en las festividades locales

o por radio, a las cinco de la madrugada, cuando se levantan a tomar mate para luego empezar su rutina laboral. Hoy esa misma práctica “de repente”, como todavía se decía en España en el siglo XVII, es reformulada y continuada, en varios países por sectores juveniles urbanos, que hacen del *rap* y del *freestyle* un modo de expresión y compensación sociocultural, pero con una autoconsciencia muy singular, en algunos casos, de que *lo que hacen es poesía*. Si continuamos con las posibles respuestas acerca de aquella pregunta inicial aparecerán dentro del espectro de las prácticas actuales otras variables (la *Slam poetry*, los *saraus* paulistas y demás formatos performáticos) junto con listados variopintos, motivados por el gusto y, en el caso de los lectores más escolarizados, relacionados con el canon institucional, académico, editorial, de suplementos culturales de los periódicos, que determinan “¿qué es poesía?” en un determinado momento y en un determinado lugar.

¿Cómo se filtra la canción de autor en este recorrido? Para muchos de nosotros, en la práctica de la escucha y la lectura canónicamente *poéticas* se le suman la escucha y el visionado de la canción (de “cierta” canción), en diversos dispositivos que van del antiquísimo disco de pasta y la radio hasta plataformas como *Spotify*. Entre los mayores, escuchábamos en discos de vinilo “Balada de otoño” de Serrat y no solo había en esos surcos “un canto triste de melancolía” sino que también había belleza *poética*: una interpelación especial de esa canción, que, como escribió Umberto Eco, nos hacía sentarnos para escucharla, detener nuestra atención y nuestro cuerpo en ella, emocionarnos, sentir el placer de lo bien construido, valorarla como una “pieza mayor” (remedando a Bourdieu) dentro del proteico archivo de la cultura popular musical que poseíamos.

Cuando María Clara Lucifora y Sabrina Riva elaboraron las primeras líneas generales del mencionado encuentro dirigido por Marcela Romano y del que nace esta obra, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo tomó con sumo interés esa botella al mar arrojada, con tanto entusiasmo como incertidumbre, desde Argentina. Por ello, agradecemos a las autoridades de esa universidad el resultado feliz y la generosidad de financiar íntegramente el encuentro, un gesto de distinción que nos honró como profesoras e investigadoras de la Universidad Nacional de Mar del Plata

(Argentina). Nuestra universidad, en continuidad, ha financiado este libro, a través de su propio y pujante sello editorial, EUDEM, con la ayuda de su directora, la Lic. Andrea Di Pace. A esta casa de estudios, en la que nos hemos formado y trabajamos, va también nuestro reconocimiento por la presente publicación, que hermana, de orilla a orilla, dos universidades en la apuesta por la investigación y la difusión de diversos saberes.

Además de los colegas que colaboran aquí con sus artículos, nos honró con su presencia en el Encuentro el traductor, crítico y poeta Jordi Doce, con una rigurosa lectura de la obra de Cohen en la correspondiente mesa de homenaje. Asimismo fueron de la partida una de las voces más representativas de la canción española, la cantante Rosa León, y también Fernando González Lucini, incansable divulgador de la canción de autor española y latinoamericana. Por fuera del programa, contamos además con el generoso y espontáneo aporte de un recital a cargo de Juan Trova e Inés Fonseca, cantautores de Granada y Santander, respectivamente, y estudiantes matriculados del curso.

El subtítulo de nuestro encuentro fue “Homenaje a Leonard Cohen”, fallecido en 2016, el mismo año de la premiación de Bob Dylan por parte de la Academia. El poeta, novelista y compositor canadiense, que ha sido Premio Príncipe de Asturias en 2011, constituyó, señalamos, otro de los disparadores de este curso, como la chilena Violeta Parra, a quien homenajeamos también dado que en el 2017 se cumplió el centenario de su nacimiento.

Los contenidos de este libro formalizan algunos de los aportes de conferencias y clases-taller que el equipo de trabajo –integrado, además de las tres organizadoras argentinas, por distinguidos colegas españoles– preparó para esos reconfortantes días de julio.⁵ De este modo, Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante), en su capítulo “Literatura y compromiso: la poesía social y su desembocadura en la canción de autor”, traza con rigor y detalle al tránsito desde la poesía *social* (fraguada a partir de la inmediata posguerra y continuada por dos décadas al compás de las transformaciones históricas de España) hasta la canción de “autor”. El paradigma *comunicativo*

5 El ordenamiento de los capítulos de este libro sigue el cronograma de las exposiciones del Encuentro.

y *engagé* de esa poética, encarnada en primeros nombres tutelares como Hierro, Celaya, Otero, y divulgada por numerosas antologías, va decantando naturalmente hacia la canción, de mayor alcance y difusión que en el texto escrito, algo que el propio Prieto de Paula fue el primero en advertir tempranamente dentro del ámbito crítico del hispanismo. El capítulo de Javier García Rodríguez (Universidad de Oviedo), denominado “De Cohen la pasión de los profetas: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen”, se detiene en el diálogo entre la obra del cantautor español y aquella del vate canadiense, quien se presenta como “maestro y modelo” del ubetense. Dividido a partir de una serie de “encuentros”, este recupera los sonetos que Sabina escribiera inspirado en su figura para la prensa, en carácter de “textos-columnas-poemas”, y las traducciones libérrimas de las canciones de su disco más exitoso, *Old Ideas*, de 2012. Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo), por su parte, en “Antonio Machado, poeta del pueblo: de la poesía social a la canción de autor” completa el itinerario esbozado por Prieto de Paula con una detallada revisión de las apropiaciones del Machado *civil* en la posguerra española. Así son examinadas las dos flexiones de la poesía *social* (décadas del 1940 y 1950) en sus intersecciones y diferencias y, en el centro del artículo, la versión de Joan Manuel Serrat en *Dedicado a Antonio Machado*, poeta de 1969, que, de acuerdo con Iravedra, re-acentúa y espeja, en clave contemporánea, la entrañable relación del maestro con las causas populares y las figuras de autor correspondientes. Por su lado, en el capítulo “Entre la magia y el sentido. Lecturas intersemióticas de la canción en Jorge Drexler”, a la luz de la experiencia intersemiótica que supone la escucha de una canción, María Clara Lucifora (Universidad Nacional de Mar del Plata-Universidad FASTA) y María Inés Lucifora (como colaboradora externa) realizan un análisis que pone en juego la construcción del sentido a partir del cruce de los diversos sistemas semióticos. Para ello, las autoras estudian uno de los últimos álbumes del cantautor uruguayo Jorge Drexler, *Bailar en la cueva*, de 2014, con el objeto de mostrar cómo los distintos textos: verbales, musicales, sonoros e instrumentales se entrelazan para generar significaciones que no solo remiten al nivel conceptual de lo dicho, sino que desbordan hacia otros aspectos de la experiencia humana. El siguiente capítulo, “*From the wells of disappointment*. La canción de autor

española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina”, resulta un lúcido y novedoso acercamiento a la trayectoria del intérprete andaluz, a cargo de Margarita García Candeira (Universidad de Huelva). Allí la autora reflexiona acerca del espacio que se abrió tras el fin de la dictadura franquista, en el que la canción se cruzó con las exigencias de los medios de comunicación y el mercado. García Candeira propone, en consecuencia, una lectura provocativa que toma como punto de partida ese contexto epocal, para luego establecer en la producción del cantautor ubetense una evolución desde las prerrogativas sociopolíticas hacia cierta avenencia con el mercado y la industria cultural. La propuesta de Luis Bagué Quílez (Universidad de Murcia), titulada “Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: letras, adaptaciones y colaboraciones”, destaca la *dialéctica maniquea* que se ha sostenido con frecuencia entre la *canción de autor* y la *canción popular, comercial o de consumo*, y desarrolla luego el estudio de una serie de ejemplos contemporáneos que desarticulan dicho maniqueísmo. Tal operación se lleva a cabo contraponiendo igualmente dos modelos de musicalización de la poesía, el de la *canción de autor* con el de la *canción rock*. Como resultado de ello, Bagué configura una “tipología de relaciones interdiscursivas e intermediales”, que evidencia la complejidad de los cruces entre la poesía y la canción. Desde otra perspectiva, Sabrina Riva (Universidad Nacional de Mar del Plata-CIC) explora en “Leer y cantar: cómo hago de un poema una canción (adaptaciones de Federico García Lorca y Miguel Hernández)” qué *figuras de autor* de esos poetas se proyectan en un grupo variopinto de canciones, en las que se musicalizan sus versos más emblemáticos. Fuente de inspiración artística, pero también ética, estas *imágenes de escritor popular* son evocadas y actualizadas en unas composiciones que en principio se oponen a la *canción nacional* durante la última etapa del franquismo, sorteando las fronteras de la *canción de autor* a partir de 1980 –especialmente de aquella de tenor combativo–, pues se consolidan las adaptaciones en los ámbitos del flamenco y el rock, y se tiende a una selección de versos más surtida. A continuación, en el trabajo de María do Cebreiro Rábade Villar (Universidad de Santiago de Compostela), “Usos públicos de Rosalía de Castro. Las adaptaciones musicales de los poemas rosalianos en la escena musical gallega (1970-2013)”, realiza un pormenorizado rastreo

de las versiones de las que, a partir de los años setenta del siglo XX, fue objeto la poesía de Rosalía de Castro, concentrándose principalmente en su obra en lengua gallega. Lo interesante de este recorrido no son solo las particularidades técnicas de cada traslación, sino también el contexto sociopolítico en el que se llevaron a cabo, por el cual se transformaron en objetos culturales de gran proliferación semántica respecto de la identidad nacional gallega y de la causa feminista, entre otras reivindicaciones. Para cerrar el libro, el capítulo “Presencias y figuras. Acerca de dos «complementarios» (Serrat y Sabina)”, de Marcela Romano (Universidad Nacional de Mar del Plata), se centra en la construcción del *doble* en la poética de Serrat y Sabina y los vínculos de dicha figuración con la literatura. En el caso de Serrat se abordan las filiaciones del cantautor con representantes de la *gauche divine* barcelonesa, como Marsé y Gil de Biedma, y, en relación con Sabina, sus claros vínculos con la poesía de la *experiencia*. Uno y otro, por su parte, trabajan en diversos planos de la tradición literaria y sus arquetipos, y se encuentran como *complementarios* machadianos en el recital conjunto *Dos pájaros de un tiro*, de 2007, revisado aquí a partir de esa hipótesis fundamental.

Este libro reproduce, ahora gráficamente, la intensidad del sustantivo atribuido a nuestro curso santanderino: “Encuentro”. En ambas instancias comulgaron nuestros particulares saberes: saberes académicos, saberes de la práctica crítica, de la traducción, de la composición y puesta en escena de canciones, de su divulgación. Y, especialmente, el saber experiencial de la escucha que todos, expositores y alumnos (aquí, lectores), compartimos. Un saber este último heterogéneo y diferenciado, conformado por archivos diversos que dan cuenta de gustos, edades, formaciones distintas, apropiaciones estéticas y vivenciales singularizadas de las que todos y cada uno de nosotros somos portadores. Ojalá las líneas que siguen puedan echar luz a todas esas experiencias, que hacen de nuestras vidas un lugar más habitable, más bello y, también, más solidario.

Las directoras

LITERATURA Y COMPROMISO: La poesía social y su desembocadura en la canción de autor

Ángel L. Prieto de Paula

Universidad de Alicante

La publicación en 1952 de la *Antología consultada de la joven poesía española* cerraba la espita al torrente de la lírica existencial, de cariz expresionista e inflamación patética, y confirmaba la vigencia de una poética de compromiso social, aún sin suficiente bagaje teorizador y a falta de la incorporación de numerosos cultivadores. Aquella antología era *consultada* (esto es: pretendidamente *democrática*), lo que resaltó su editor literario –en realidad Francisco Ribes– ocultando su nombre, incluso en la explicación de su tarea (*el editor se justifica*). Respecto a los datos editoriales, solo había referencia a *Distribuciones Mares* de Valencia, y en el colofón a la imprenta Hermanos Bedia de Santander, lo que sustentaba el eje Valencia-Cantabria que venía funcionando desde los primeros años de la posguerra, con las revistas *Corcel* y *Proel* y los autores de la *Quinta del 42* vinculados a ellas.

Los consultados, unas sesenta personas –poetas, profesores, críticos– de las que respondieron cincuenta y tres, hubieron de contestar a esta pregunta: ¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?. La selección había, pues, de atenerse a autores que hubieran publicado su primer libro tras la guerra. En orden alfabético de apellidos, los finalmente incluidos fueron Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde. Nueve autores, y no diez como se pretendía, lo que, según se esclarece en un gráfico con porcentajes aunque sin nombres propios, se debió a la amplia brecha de votos existente entre el noveno y el décimo (luego se supo que se trataba de José García Nieto). No hay en esa relación rastro de los poetas de *Escorial*, el grupo Rosales-Panero, y no solo por los límites cronológicos

impuestos –Panero era inédito en libro al concluir la guerra–; algo que no impidió que figuraran Victoriano Crémer o Gabriel Celaya, editados antes de 1936 (Crémer, *Tendiendo el vuelo*, 1928; Celaya, *Marea del silencio*, 1935). Tampoco hay rastro de la poesía garcilasista. Y no se recogen los autores que, distantes tanto del garcilasismo como del agonismo existencial, representaban la pervivencia de una cierta vanguardia (Cirlot, Ory, Miguel Labordeta) o del culturalismo esteticista (Ricardo Molina, García Baena).

En las poéticas con que encabezaban sus respectivas aportaciones, y con señaladas excepciones –Bousoño, singularmente; Gaos no llegó a responder a la solicitud de Ribes–, quedaba clara la prevalencia del compromiso social en el cauce del realismo. Así, Celaya afirmaba, como un eco del editorial del primer número de *Caballo Verde para la Poesía* (octubre de 1935): “En el poema debe haber barro, con perdón de los poetas poetísimos. Debe haber ideas, aunque otra cosa crean los cantores acéfalos. Debe haber calor animal. Y debe haber retórica, descripciones y argumento, y hasta política” (Citado de Ribes 1952: 44). Y Victoriano Crémer: “Esgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito” (Citado de Ribes 1952: 63). José Hierro subrayaba la condición del poeta como hombre común: “El hombre que hay en el poeta, cantará lo que tiene de común con los demás hombres, lo que los hombres todos cantarían si tuviesen un poeta dentro” (Citado de Ribes 1952: 101); y daba una pauta del valor de su poesía: “Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será por su valor poético, sino por su valor documental” (Citado de Ribes 1952: 105). Con amplia batería argumental, Eugenio de Nora sentenciaba: “Toda poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo, y aun a toda la humanidad)” (Citado de Ribes 1952: 151).

El colapso de la lírica existencial, inaugurada por Dámaso Alonso con *Hijos de la ira* en 1944, se debió a la formalización retórica de sus estertores tremendistas, a la asimilación de las derivas de la poesía religiosa sin más, lastrada por el peso muerto de su tradición, y muy probablemente al desfondamiento de sus autores ante la inutilidad

de las protestas contra un enemigo imbatible –Dios, el *fatum*, el sentido humano– que ni siquiera se da por preocupado. Otra cosa es que las apelaciones tremebundas a Dios constituyesen a veces la vía de escape por donde podía canalizarse subrepticamente la protesta sociopolítica (Alarcos 1966: 19-20), a la que los resortes represivos de la dictadura impedían manifestarse de otro modo: tras el rostro de Dios, los correajes del tirano.

El reacomodo que sufrió la poesía existencial en su avance hacia la denuncia social, asumiendo un espacio compartido de protesta y desarraigo, afectó a casi todos los planos. Respecto a la poesía existencial, la del realismo histórico y social implicaba modificaciones en el emisor (que abandonaba la compulsión egotista), el receptor (idealmente convertido en masa coral), el lenguaje (normalizado y dado a la interlocución comunicativa), los temas (reducidos a los propios de la vida colectiva, o a los efectos del orden social en la existencia individual), el tono (que pasaba de la execración y trepidación patéticas a la llaneza conversacional), el propósito (que sustituía vagas pretensiones agónicas por el afán de ser voz de los sin voz para dar cuenta del mundo y sus injusticias, crear conciencia de ello y actuar transformadoramente según un programa *meliorista*).

El nudo de la corriente socialrealista figura ya en *Tranquilamente hablado* (1947),⁶ de Juan de Leceta –uno de los nombres en que se despliega Gabriel Celaya–, en cuyo poema “Aviso” describe el envés metropolitano, menestral y fabril, del *locus amoenus*, para concluir con estos versos sin desperdicio: “Yo me alquilo por horas; río y lloro con todos; / pero escribiría un poema perfecto / si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos”. Al fondo se escucha al Juan de Mairena machadiano cuando afirmaba (*Hora de España*, 1938, número 16): “Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la mêlée*”.

La propagación de los nuevos modos, temas, lenguaje e intención es evidente en la citada *Antología consultada*. Así, se incluía en ella

6 En fecha anterior hubo excepcionalmente poesía social, o incluso política, solo si los autores podían zafarse del sistema represivo del interior: son los casos de *Diario de Djelfa*, de Max Aub, publicado en México en 1944, o de *Pueblo cautivo*, de Eugenio de Nora, aparecido sin datos de autor ni edición en 1946.

el poema-poética de José Hierro “Para un esteta” (Citado de Ribes 1952: 121-122), del libro aún inédito *Quinta del 42*, en el que se propone como modelo el decir acomunado: “Tú, que hueles la flor de la bella palabra, / acaso no comprendas las mías, sin aroma”; y se rechaza onfalismo estético claramente juanramoniano: “Tu fin no está en ti mismo (‘Mi obra’ –dices–), olvidas / que vida y muerte son tu obra”. También inédito era el libro de Eugenio de Nora *España, pasión de vida*, cuyo “Poesía aquí” enfrentaba la historicidad y concreción de la poesía necesaria al “lejos” de las hermosuras sobrehumanas:

Bien sé que hay muchos, soñadores,
(como yo rodeados de desgracia y caminos)
pero entre nubes blancas, con sus ángeles
abanicando tímidas
alas prerrafaelistas, lejos:
[...] Oh Dios, cómo desamo,
cómo escupo y desprecio
a esos cobardes, envenenadores,
vendedores de sueños, mientras ponen
seda sobre la lepra (168-169).

La lírica social no nace frente al existencialismo, sino a partir de él, lo que comporta un nexo siempre vigente con el humanismo existencial, que será perceptible incluso cuando la poesía ceda paso a la canción testimonial. Ello es así (Chicharro 1997: 90) frente a la difundida idea de que el marxismo es el *creador* de la poesía social de la posguerra española. Pero, aunque no el creador, sí fue un incitador fundamental: no en vano los socialrealistas trataban de aplicar la undécima de las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx, por su pretensión de generar una poesía transformadora y no solo interpretativa del mundo; dirección adonde apuntaba el ejemplo de los poetas de la preguerra y la guerra como Alberti, Prados, Miguel Hernández, muchos de ellos en el exilio (y algunos en la cárcel, un verdadero manadero de poesía social).

Esa voluntad de intervención transformadora exigía la irradiación del poema hacia “la inmensa mayoría”, según reclamaba Blas de Otero, mediante su asentamiento en un orden comunicativo. Aleixandre

había puesto las bases de este modo de poética con su “poesía es comunicación”, un *dictum* reiterado por él desde finales de los cuarenta: algo que, en el territorio creativo, se percibe apenas en *Sombra del paraíso* (1944), pero es ya la nervadura de *Historia del corazón* (1954). Esta idea, que prendió en *Teoría de la expresión poética* (1952) de Carlos Bousoño, y encontró contestación en algunos poetas catalanes de los cincuenta –Carlos Barral, Enrique Badosa, Gil de Biedma–, abría el paso a los peligros de laxitud y descuido expresivos, ante la ausencia de una dicción convincente para los temas sociales, en lo cual había reparado Luckács ya en los años treinta.

La dicción descriptiva y realista, de vuelo rasante y volumen bajo, no es un requisito de *toda* la poesía social, inherente a ella, sino consecuencia de la proscripción que, en el aquí y el ahora –España, posguerra, franquismo–, tuvo la palpitación política de empaque épico y emisión clara. El franquismo hacía imposible su reprobación encendida y sin ambages, lo que provocó que el tono combativo, habitual en la poesía de trincheras de los años treinta, cediera ante un realismo documental y agrisado, aplicado al territorio de la cotidianidad.

La orientación *contenidista* de esta poesía concede importancia sustantiva a la relación y modulación de los temas, que dependen mucho del momento y las circunstancias (y por tanto de la evolución del régimen, muy pronunciada en los aproximadamente tres lustros de vigencia del socialrealismo); aunque exista una circulación interior entre ellos, y una filtración progresiva de la escritura del exilio. Los temas más frecuentes tienen que ver con las referencias difusas a la guerra; la fraternidad con los débiles y maltratados por el sistema; la descripción de la sórdida cotidianidad de proletarios o desposeídos; las llamadas a la movilización y toma de postura ante la injusticia y la opresión; la pervivencia de cariz noventayochista del tema de España; las preocupaciones internacionales de la Guerra Fría, especialmente ya en los años sesenta: pacifismo y antimilitarismo, anticapitalismo, Vietnam, épica del guerrillero, ecumenismo religioso; la sátira del proceso de integración y acomodación (Carnero, 1989: 315-319). No todos ellos se dieron en el mismo tiempo. Los asuntos más internacionales se deben a hechos históricos y acontecimientos culturales como la guerra de Vietnam, la pretensión de síntesis entre marxismo y cristianismo a partir de la doctrina social del Concilio Vaticano II,

la encíclica de Juan XXIII *Pacem in terris* en el contexto de la Guerra Fría y la crisis de los misiles de 1962. Pero también se explican por el propio cansancio de los motivos del interior y la dificultad de tratar ciertos temas (era más fácil criticar el capitalismo que el franquismo). Otros asuntos, como la sátira de la integración, prevalecen en la España del desarrollismo, cuando habían cedido los mayores rigores de la represión, y los Planes de Desarrollo habían instalado a los tecnócratas opusdeístas de cuello blanco en los puestos que hasta entonces monopolizaban los jerarcas del movimiento, de camisa azul mahón.

Antes y después de la *Antología consultada* fueron pronunciándose los nombres más importantes de la poesía social: además de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro –los mayores por calidad o influencia–, Ángela Figuera, Ramón de Garciasol, Agustín Millares Sall, Gabino-Alejandro Carriedo, Gloria Fuertes, Manuel Pacheco, María Beneyto, Jesús López Pacheco, Salustiano Masó. En ocasiones, la reivindicación sociopolítica iba de la mano de una reivindicación lingüística, del gallego en el caso de Celso Emilio Ferreiro (*Longa noite de pedra*, 1962); del catalán en el de Miquel Martí i Pol, cuya presencia, limitada a círculos reducidos en los años de efervescencia de la poesía social, se vio muy acrecentada con la *nova cançó*.

Gabriel Celaya es el único de los nombres fundamentales que provenía de la poesía de preguerra. Compartida la autoría de su extensa producción con Rafael Múgica y Juan de Leceta –no exactamente heterónimos, pues eran *otros* nombres del autor–, Celaya dio cauce a la aventura social en la colección “Norte”, que creó junto a Amparo Gastón, abriéndose así la puerta para autoeditarse. En 1947 publicó *Movimientos elementales* y, sobre todo, *Tranquilamente hablando*, donde se registran los rasgos nucleares del socialrealismo; aunque en su poesía alterna la entonación más llana y cotidianeísta con otra ple-tórica e himnica, así como la tendencia social con el orfismo de sus años de madurez. En *Las cartas boca arriba* (1951) incluye la epístola “A Blas de Otero”, expresión de la zozobra del decir existencial ante la ineficacia del humano furor ante un Dios sordo y ajeno. Celaya, en fin, es el poeta paradigmático de esta corriente, y algunos de sus poemas (sobre todos, “La poesía es un arma cargada de futuro”) constituirían el cañamazo verbal de las más relevantes canciones testimoniales.

También en 1951, el año de *Las cartas boca arriba*, se publica *Redoble de conciencia*, de Blas de Otero, segunda entrega del ciclo existencial de *Ancia*, tras Ángel fieramente humano (1950). Sin embargo, los problemas de censura que padeció Blas de Otero no admiten la correspondencia entre el tiempo de escritura y el de publicación: cuando se difundía en libro su poesía exasperada y agónica, cima de la lírica existencial, había iniciado ya el camino hacia una poesía comprometida de condición netamente humana (en el sentido de no divina). El reencuentro con España tras una estancia en Francia, donde tomó contacto con el exilio republicano, le instó a construir un nuevo patriotismo basado en la geografía, pero también en la historia. De esa experiencia procede *Pido la paz y la palabra* (1955), donde su deriva hacia una escritura “en defensa del reino / del hombre y su justicia” no supone un abandono radical de su peculiar retórica, aunque sí una relajación de sus mecanismos implosivos. A esta vinculación, nunca resuelta del todo, con el *angor* existencial y sus resortes expresivos obedece la principal diferencia con Celaya: mientras que la poesía de Celaya es acumulativa, henchida, jovial incluso, con un cierto *des-gaire* formal que sugiere actitudes infantiles o inconscientes, la de Blas de Otero es enjuta, angulosa, bronca a veces, de una severidad que no admite expansiones verbales ni tropológicas.

Su libro *En castellano*, por razones de censura, hubo de publicarse en Francia, en edición bilingüe, como *Parler clair* (1959; un año después apareció la entrega original en México). En él confluyen dos pronunciamientos: el de un hombre en busca de su realización personal, y el de un ciudadano que ha hecho de la causa colectiva su médula de poeta, lo que termina cuestionando el trascendentalismo del ciclo de *Ancia*: “Aquí tenéis mi voz /alzada contra el cielo de los dioses absurdos”.

También se publicó en París *Que trata de España* (1964), para librarse de los recortes de la censura. En él se nota el avance hacia la poesía llana: “Escribo / hablando, sencillamente”; aunque la sencillez de Otero pocas veces es semánticamente unívoca: el “sencillamente” tanto significa ‘con sencillez’ como ‘absolutamente’, ‘sin matices’. Para entonces estaba ya planteada la difícil (y necesaria) compatibilidad entre las exigencias estéticas de la poesía y su deber moral. En

“Cartilla (poética)” adoptaba la falsilla normativa y pedagógica para fijar ambos extremos:

La poesía tiene sus derechos.
Lo sé.
Soy el primero en sudar tinta
delante del papel.
[...] Ahora viene el pero.
La poesía tiene sus deberes.
Igual que un colegial.
Entre yo y ella hay un contrato
social.

El otro gran autor de poesía social, o más bien documental, es José Hierro; en concreto el que surge a partir de *Con las piedras, con el viento* (1950), antes del cual había publicado *Tierra sin nosotros* y *Alegoría*, ambos libros de 1947. Entre *Quinta del 42* (1952) y sus primeras *Poesías completas (1944-1962)* (1962) Hierro toma conciencia plena de la escisión entre poemas a los que llama *reportajes*, narrativos y directos, y otros que considera *alucinaciones*, de difícil anclaje en la referencialidad realista. Lo cierto es que, pese a su casi empecinamiento en mostrarse como poeta ocasional de *reportajes*, aun los más objetivistas de estos están izados sobre el prosaísmo por la música y por sus espléndidos calambres visionarios.

Los elementos generacionales, sugeridos por el título, de *Quinta del 42* permiten asignar al libro condición realista, pero sin desdeñar la presencia del yo individual, todo lo más en contacto dialógico con un tú o un vosotros. A veces cabe entender ese tú como reverso del sujeto; así en el poema-poética “Para un esteta”, citado atrás, en que el tú representa al poeta solipsista y perfeccionista frente al que se sitúa el hablante comprometido: “Tú que hueles la flor de la bella palabra / acaso no comprendas las mías sin aroma. / Tú que buscas el agua transparente / no has de beber mis aguas rojas”. Su rigor de construcción y elocución, la escrutación cognoscitiva y la excelencia musical y rítmica hicieron de Hierro una referencia respetada por los jóvenes que a partir de ese mismo año de *Quinta del 42* irían incorporándose

a la publicación. *Libro de las alucinaciones* (1964) responde a su salida de las constricciones documentales, y durante mucho tiempo pareció –pero no fue– su despedida de la poesía.

Según se acercaba a su cenit la poesía social a lo largo de los años cincuenta, comenzaron a publicar sus primeros títulos los llamados poetas de los cincuenta o del medio siglo, algunos de los cuales siguiendo la estela de los mayores sociales. Autores como Lorenzo Gomis (*El caballo*, 1951), J. M. Caballero Bonald (*Las adivinaciones*, 1952), Claudio Rodríguez (*Don de la ebriedad*, 1953), José Agustín Goytisolo (*El retorno*, 1955), Ángel González (*Áspero mundo*, 1956), Eladio Cabañero (*Desde el sol y la anchura*, 1956), Carlos Barral (*Metropolitano*, 1957), Carlos Sahagún (*Profecías del agua*, 1958), Gil de Biedma (*Compañeros de viaje*, 1959), entre otros autores, fueron tramando un tejido en el que no resulta fácil el discernimiento acerca de su vínculo (¿continuidad o ruptura?) con los mayores sociales. En ese tejido inciden diversas revistas, entre ellas las alentadas por Ángel Crespo, Federico Muelas y Gabino-Alejandro Carriedo, que, herederas de algunos aspectos del postismo de los cuarenta, evidenciaban una cierta convergencia entre neovanguardismo y denuncia social, por la que terminarían pronunciándose preferentemente (así, *Poesía de España*, 1960). El entreveramiento funcional de realistas sociales y una facción de los del medio siglo –otros, como Claudio Rodríguez o Francisco Brines, operaban al margen del realismo– queda expreso en el monográfico que preparó Bousoño para la revista *Cuadernos de Ágora* (1959, números 27-28), donde no atinaba a ver la “estética revolucionaria” que permitiría distinguir, según él, una generación nueva. Bousoño defendía una continuidad esencial entre mayores y jóvenes, sobre un fondo general de realismo.

Una de las antologías más importantes de la posguerra, desde luego la más relevante entre la *Consultada* de 1952 y *Nueve novísimos* de 1970, mostraba la poesía posterior a la Guerra Civil bajo los dictados del realismo histórico, que afectaba tanto a los mayores como a los del medio siglo, a quienes presentaba en sociedad. Se trata de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de José María Castellet, publicada en

1960 y posteriormente reeditada sin y con actualización.⁷ En realidad, *Veinte años* no se presenta programáticamente como una antología de poesía realista, o socialrealista, sino como un panorama selectivo de *toda* la poesía española de posguerra, dentro y fuera de España, a partir de León Felipe. Su orientación histórica, empero, afectaría tanto a mayores como a jóvenes, sesgados estos según la impronta que aportaron los del grupo barcelonés en consonancia con los apriorismos del antólogo. El propósito de Castellet parecía coincidir, *mutatis mutandis*, con el de su antecesor Gerardo Diego, que en 1932 había reunido a los del 27 (*Poesía española. Antología 1915-1931*) “en paquete y con prospecto”, como alguna vez dijo el propio Gil de Biedma, cuya intervención en esta antología de Castellet fue determinante. La conexión entre las antologías de Gerardo Diego y Castellet se evidencia por cuanto ambas fueron en buena medida preparadas por un grupo de los seleccionados; en concreto por los que se incorporaban como “nuevos poetas”. El eco que suscitó la segunda remite a la primera, cuya tercera edición acababa de salir en 1959.

A la similitud referida empujaron los barceloneses de los cincuenta y otros poetas de sus aledaños, incluso por la peregrinación que unos y otros hicieron en homenaje a sus poetas tutelares, como un acto de afirmación de grupo: a Sevilla, en loor de Góngora con motivo de su tricentenario, los del 27 en 1927; a Collioure, en loor de Antonio Machado en el vigésimo aniversario de su muerte, los jóvenes de los cincuenta en 1959 (con algún poeta de la generación precedente, como Blas de Otero). Pues, en efecto, la personalidad de Antonio Machado presidía el trabajo de Castellet, y pretendidamente las poéticas de los

7 Los seleccionados en la edición de 1960 fueron Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Barral, María Beneyto, Carlos Bousoño, J. M. Caballero Bonald, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Luis Cernuda, Victoriano Crémer, Ángel Crespo, Gerardo Diego, León Felipe, Jaime Ferrán, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Vicente Gaos, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jaime Gil de Biedma, Lorenzo Gomis, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jorge Guillén, Miguel Hernández, José Hierro, Jesús López Pacheco, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Claudio Rodríguez, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Pedro Salinas, José María Valverde, José Ángel Valente y Luis Felipe Vivanco. En una edición ampliada de 1965 se sumaron Francisco Brines y Carlos Sahagún.

antologados: tanto la edición de 1960 como la reedición de 1965 se colocaban bajo advocación machadiana, “en el xx” y “en el xxv aniversario de su muerte” respectivamente.

Los signos dominantes que percibía Castellet eran la historicidad, el realismo, la narratividad y la propensión participativa y coral. En su introducción, pretenciosa en sus explicaciones generalistas sobre los males de la patria, achacaba al simbolismo su alejamiento de la realidad, como arte sin dirección social, propio de encantadores de palabras que actuaban como sacerdotes o iluminados. Frente al simbolismo, el realismo histórico, que bebe de Machado, se proponía conquistar el futuro con la tarea de poetas acomunados con los demás hombres, a los que tienden su mensaje con un lenguaje reconocible y sin pretensiones de absoluto. Con esos presupuestos se comprende que no incluyera en su selección a Juan Ramón Jiménez, único de entre los grandes poetas en quien habría cuajado el simbolismo (a Antonio Machado lo desatiende en su ladera simbolista), lo que explicaría, según él, la “pérdida de vigencia histórica de la escasa obra que publicó en los últimos veinte años” (Castellet 1960: 21): es la cruz con que debe cargar esta, por otros conceptos, importante antología.

Sin embargo, el propósito de abrigar bajo la misma capa de realismo a los poetas de la generación de Celaya y a los de la de Goytisolo no se sostiene, pese a las concomitancias existentes. Los entonces jóvenes no incurrieron en la ingenuidad expresiva y en la candidez de tantos mayores respecto a la eficacia de la poesía para cambiar el mundo. Tampoco aceptaban que la búsqueda de dicha eficacia hubiera de asumir rebajas en la calidad poética. Por fin, los nuevos poetas se mostraban más sinuosos y complejos que los sociales, más distanciados, irónicos o sarcásticos, y menos catequéticos y dogmáticos. Por lo demás, estos jóvenes “hijos de Blas de Otero”, como muchos de ellos admitieron ser considerados, no abjuraron mayoritariamente del compromiso civil ni se desentendieron del ejemplo y la obra de los mayores: su alejamiento fue paulatino y no afectó por lo común a la ideología subyacente.

El contraste entre las actitudes de los viejos sociales y las de los jóvenes, progresivamente más asentados, activó las señales de anquilosis de la poesía social a medida que se pronunciaban las inercias realistas y se reajustaba la función de la literatura en una sociedad afectada por

los frutos del desarrollismo. A este momento de transición responden las poéticas que aparecen en una nueva antología de Francisco Ribes, *Poesía última* (1963), esta vez de autores de los cincuenta, de los que selecciona a Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente y Carlos Sahagún. Sus respectivas consideraciones deben insertarse en la dialéctica, entonces muy viva, entre *comunicación* y *conocimiento*. Frente a las razones que despliegan Cabañero y González en favor de la poesía social, los restantes exponen la atonía de la poesía vigente debido a la obsesión del tema y la fosilización del lenguaje (Claudio Rodríguez), defienden la primacía del cómo sobre el qué y la orientación gnoseológica del poema (Carlos Sahagún), y conciben el poema como *proceso* durante el que tiene lugar la génesis del conocimiento (José Ángel Valente).

Llegados a la mitad de los sesenta, hay pocas evidencias del agotamiento de la poesía social mayores que, paradójicamente, la antología de Leopoldo de Luis *Poesía social* (1965),⁸ donde muchos seleccionados se pronunciaban, con encontradas razones, sobre los problemas expresivos que lastraban ese tipo de escritura, su vigencia ocasional y condición fungible, o incluso su obsolescencia histórica. Ángela Figuera expresa su afinidad con la poesía social a pesar de no desconocer sus peligros y carencias: “No me importa si mi poesía es, por lo circunstancial, por lo concreta e impura, perecedera” (Citado de Luis 2000: 228-229). Victoriano Crémer critica las cautelas de sus cultivadores, que llegan a negar “vigencia y hasta calidad a ‘lo social’, con muy tortuosas argucias, por cierto” (Citado de Luis 2000: 224). Salvador Pérez Valiente, en cambio, rechaza el crudo realismo representativo y la “literatura específicamente social” (Citado de Luis 2000: 322). Toda la poética de Rafael Morales es un aparatoso e inseguro

8 Los seleccionados fueron Ángela Figuera Aymerich, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Blas de Otero, Agustín Millares Sall, Gloria Fuertes, Salvador Pérez Valiente, Rafael Morales, Manuel Pacheco, José Hierro, Salustiano Masó, Eugenio de Nora, Gabino-Alejandro Carriedo, María Beneyto, Ángel González, Ángel Crespo, Antonio [Fernández] Molina, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, María Elvira Lacaci, Jesús López Pacheco, José Luis Martín Descalzo, Manuel Mantero, Eladio Cabañero y Carlos Sahagún. En edición posterior y ampliada, de 1969, incorpora a Jesús Lizano, Félix Grande y Manuel Vázquez Montalbán.

ejercicio de funambulismo entre el esteticismo y el mero utilitarismo: “Creo que he sido el primero en decir y repetir desde hace ya muchos años que la belleza debe ser un medio y nunca un fin [...]. Lo que nunca he admitido ni admitiré es el vulgar utilitarismo que, manejado por los falsos poetas, la elimina por considerarla inservible” (Citado de Luis 2000: 324). José Hierro expone la conciencia general de que la poesía social era ya cosa periclitada: “Hasta hace poco era casi un axioma para muchos la idea de que el poeta o lo era *social* o no era poeta de su tiempo, lo que equivale a afirmar que no era poeta. Hoy piensa la mayoría de los jóvenes que la poesía social es ya cosa del pasado” (Citado de Luis 2000: 344). Otros autores como Carriedo o Crespo, propulsores de un *realismo mágico*, decían no entender una poesía social en el lenguaje común y consuetudinario, por la incongruencia de pretender una revuelta contra el sistema instituido usando los instrumentos lingüísticos de ese mismo sistema.

En relación con el cambio social que explica la decadencia de esta poesía, es testimonio muy lúcido la “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)” que publicó en el semanario neoyorquino *The Nation* al inicio de 1965 (Biedma 1994: 182-188). Allí refería el desencanto producido por el desarrollismo de los sesenta, el crecimiento urbano y la fiebre turística, señas de un progreso que paralizó a las antes radicalizadas clases trabajadoras. La guerra quedaba desdibujada allá lejos, como algo del pasado, contrarrestada por la rozagante *pax* franquista: los “xxv años de paz” que en 1964 aderezaron la vida pública española con la timbalería de la propaganda. Ello, unido a que los peores momentos de la represión y del hambre habían quedado atrás, sugería el ingreso en una precaria normalidad que reducía mucho las posibilidades de colapso del sistema, con la frustración de quienes habían depositado en la propia barbarie del franquismo sus esperanzas de acabar con él. Sin embargo, la censura seguía funcionando, en el particular modo que en 1966 impuso la *ley Fraga* de prensa e imprenta, con la desaparición de la censura previa; un modo más solapado aunque no menos efectivo que el de la ley de prensa de Serrano Suñer, vigente desde 1938. En eso, el fraguismo no iba más allá de la astucia para seducir a algunos a quienes antes se acallaba.

Con el desarrollismo se invalidaban parcialmente dos de los motivos que explicaron la pertinencia de la poesía social: la depresión económica y la represión política en su máxima crudeza. Progreso material y atenuación de la represión se retroalimentaban recíprocamente mediante la circulación de personas entre la España atrasada y la Europa rica: por un lado los emigrantes por razón laboral, de dentro hacia afuera, y por otro, los turistas que venían a España atraídos por el sol, a rebufo del lema fraguista *Spain is different*, favorecían los flujos económicos y propiciaban un intercambio que promovió una superficial europeización visible en pautas de comportamiento, iconos culturales, modas musicales y cinematográficas. Cuando la represión se exacerbaba por cualesquier circunstancia se producía la reactivación de la poesía social, acompañada ya de la canción testimonial; así sucedió con la condena a muerte de Julián Grimau (1963), el año en que la creación del Tribunal de Orden Público pretendía adecuar la labor jurisdiccional a la nueva situación.

La situación obligó a los poetas a repensar el sentido y la oportunidad de la poesía social. Resulta curioso que la citada antología de Leopoldo de Luis, que en 1965 le quiso dar carta de naturaleza, constituyera más bien un certificado de su defunción como tendencia determinante. Lo cual no impidió que hubiera autores dedicados a ella después de ese año: Manuel Pacheco la sostiene incluso ya muerto Franco (en recitales conjuntos con los cantautores Pablo Guerrero y Luis Pastor); Carlos Álvarez solo pudo presentarse en España a partir de 1969 (*Estos que ahora son poemas*), a pesar de su actividad en otros países y lenguas; Carlos Sahagún, en fin, muestra en *Estar contigo* (1973) rasgos de poesía sociopolítica que la censura no habría permitido antes (aun así, resulta difícil explicar cómo se publicó un poema, “Epitafio sin amor”, que aludía muy despectivamente a la muerte y legado de Franco, dos años antes de su fallecimiento).

Para entonces, los motivos sociales ya no admitían los automatismos formales anteriores, sino que solían acompañarse de una retórica más exigente y personal; es el caso de dos libros en que la lucha contra la opresión y la injusticia se verbaliza en ritmos jazzísticos afroamericanos: de Antonio Gamoneda, *Blues castellano* (1982, aunque concluido en 1966); de Félix Grande, *Blanco spirituals* (1967). Y más aún cabe afirmarlo del tratamiento de dichos motivos por parte de la

primera leva de sesentayochistas (José-Miguel Ullán, Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión), donde, singularidades aparte, se produce una quiebra de la linealidad discursiva, una particular entonación de lo *camp* y un hibridismo compatible con la ambigüedad semántica, la ironía tonal y el distanciamiento como actitud.

A la ocupación del espacio público de la cultura por parte de las mitologías sesentayochistas contribuyeron mucho las intermediaciones tecnológicas (radio, discos, magnetófono). De ello se percataron conspicuos poetas sociales (Romano, 1994), quienes, de grado o por fuerza, fueron asimilando el nuevo papel de la lírica, en un territorio ya compartido con la canción de autor. Esta mantenía las directrices ideológicas de la vieja poesía social, lo que no impide que su propuesta estética sirviera alguna vez para expresiones de afirmación franquista, sobre todo cuando la juventud de un autor reproducía acriticamente el relato escolar de la dictadura; así con el segundo disco sencillo de Víctor Manuel (Belter, 1966), que incluye una apología de Franco. Ello cuando no se produce el caso de cantautores que impugnan la orientación sociopolítica de la canción, “haciendo una canción protesta contra la canción protesta” (Sierra, 2016: 631), como sucede con María Ostiz. Y resulta curioso el reflujo de una estética ya agostada a comienzos de los cincuenta, la existencial, cuyo tremor patético aún se puede percibir diez o quince años después en numerosas canciones de autor. Un ejemplo entre muchos es la marcha *pop* “Al vent” de Raimon, cuyo ingenuo sentido existencial, que clamaba por la luz, la paz o Dios, adquirió enseguida una proyección política de la que intencionalmente carecía.

Curiosamente, fue el territorio de la música el que acogió la reivindicación de la palabra; en concreto la pronunciada en las lenguas discriminadas por el franquismo. En ese punto debe valorarse el significado y ejemplaridad de *Els setze jutges* a finales de los años cincuenta, y en general de la *nova cançó* catalana, que centralizó una actitud reivindicativa antes de que se formalizaran protestas y expresiones culturales como la Caputxinada de 1966 o el centenario del nacimiento de Pompeu Fabra en 1968 (el mismo año en que Joan Manuel Serrat declinó representar a España en TVE, al negarse esta a su deseo de interpretar en catalán parte de la canción concurrente). Si la *nova cançó* se radicaba en el espacio lingüístico del catalán, ello no fue óbice para

su difusión en toda España. Otro era el caso de Galicia, cuya menor conciencia nacionalista favoreció un retraso en el asentamiento y una vigencia cronológica más dilatada de la poesía social “clásica” en gallego (Luis Seoane, Celso Emilio Ferreiro), que en 1973 está aún viva en la antología bilingüe *Os novísimos da poesía galega*, compilada por María Victoria Moreno Márquez.

En España, la canción *protesta*, como también se llamó a la canción de autor, fue vicaria de la que floreció en la cultura francófona (Francia, Bélgica), en Canadá y USA (siguiendo pautas y estímulos de la generación *beat* americana), y muy singularmente en diversos países hispanoamericanos, que proporcionaron numerosos modelos con grandísima penetración. Por lo demás, su despliegue es estéticamente plural, dependiendo de los influjos, de los orígenes geográficos y sus particulares acervos folclóricos, y de la personalidad de los autores; en ese abanico hay testimonios, en general compatibles, del flamenco (Manuel Gerena) y del jazz (el primer Pi de la Serra), de la copla española (Serrat, Carlos Cano) y de los *chansonniers* franceses (Paco Ibáñez, Javier Krahe), de la canción pop (Manolo Díaz) y del folk (Joaquín Díaz, Nuevo Mester de Juglaría), etcétera.

Su modo de actuación fue doble: musicalización de poemas clásicos y contemporáneos, aplicables a una determinada situación circunstante (y a veces mediante una estrecha asociación biunívoca, como la de J. A. Goytisolo y Paco Ibáñez); y creación de los textos y de la música desde el comienzo en el formato *canción*. En ambos casos, letra y música requieren de un tercer componente, el de la representación, en el que puede intervenir coralmente la audiencia, lo que no resulta desdeñable a los efectos conativos de este tipo de arte. Frente al carácter de relicario del libro, donde quedan inscritos para su preservación los poemas en que fueron embalsamados los primitivos cantos, siempre idénticos a sí mismos, ese componente espectacular aparece en el momento de la actualización, de cada una de las actualizaciones susceptibles de producirse: una *performance* donde la canción de autor adquiere “un fuero normativo autónomo, regido por sus propias leyes y atendiendo a sus principios constructivos específicos” (Romano, 1994: 59).

En relación con la poesía de la que derivaba y a la que terminaría por sustituir en la práctica, la canción de autor resolvía un obstáculo

en que aquella había quedado trabada: la contradicción entre la *inmensa mayoría* a que programáticamente se dirigía y la escasez final de sus receptores. En la primera fase de la poesía social, digamos que poco antes de 1950, la censura había obligado a los autores a buscar modos de burlarla. Y ello, a pesar de que la poesía padeció menos rigores que otros géneros, como la novela y el teatro; no porque los censores fueran más afectos al género lírico, sino por la exigüidad del número de lectores y, en consecuencia, la limitada incidencia en la formación de una conciencia revolucionaria o simplemente crítica. Al tiempo que los poetas habían de simplificar su mensaje, aliviándolo de esoterismos y dificultades, si no querían renunciar a la consigna del mayoritarismo, contrapuestamente se veían empujados a oscurecerlo, si pretendían pasar por los cedazos de la censura, recurriendo a procedimientos de difícil traducción referencial (¡pero lo que despistaba a los censores lo hacía también a los lectores!). La tensión de tratar de mantenerse en un punto mutante entre las exigencias de claridad, inherentes al género, y las de la retórica laberíntica y la semántica ambigua, terminaron por fatigar a la mayoría de autores, que contemplaban desalentados los magros logros a pesar de las cesiones estilísticas asumidas para obtenerlos. A ello parece apuntar la observación de Blas de Otero en su poema “Noticias de todo el mundo” (*Que trata de España*): “Da miedo pensarlo, pero apenas me leen / los analfabetos, ni los obreros, ni / los niños”.

El voluntarismo optimista de Otero en ese mismo poema (“Pero ya me leerán”) no era común a todos ni podía persistir *sine die*. A medida que la sociedad se iba arrellanando en las nuevas condiciones de vida, la poesía social quedaba como testimonio de un tiempo que ya no era el actual, para el que resultaba más adecuada la canción de autor.

Más cercana por su naturaleza a la raíz popular, la canción quedaba a resguardo de alambicamientos y elitismos que no siempre evitó la poesía, en parte por el prurito de exigencia formal propio de géneros culturalmente más prestigiosos. Y aunque también padeció, como la poesía, los rigores de la censura y por ende, los recortes de su incidencia respecto a los fines compartidos por poesía y canción, sin embargo su rentabilidad en este punto era mucho mayor, por cuanto los receptores terminaban convertidos a su vez en propagadores o

emisores activos. Este fue el modo en que, a semejanza de lo que tantas veces sucede, la poesía de compromiso pudo, al cabo, sobrevivir desnaturalizadamente en el género que la había fagocitado.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, Emilio (1966). *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya.
- Carnero, Guillermo (1989). “La poética de la poesía social en la postguerra española” en *Las armas abisinias*. Barcelona: Anthropos: pp. 299-336.
- Castellet, José María (ed.) (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral. Reedición ampliada (1965): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral.
- Chicharro, Antonio (1997). *De una poética fieramente humana*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Gil de Biedma, Jaime ([1980] 1994). “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)” en *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica: pp. 182-188.
- Luis, Leopoldo de (ed.) (1965). *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía social*. Madrid: Alfaguara. Reedición ampliada (1969): *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid: Alfaguara.
- Luis, Leopoldo de (ed.) (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, eds. Rubio, Fanny & Jorge Urrutia. Madrid: Biblioteca Nueva. [Contiene sus antologías de 1965 y 1969].
- Moreno Márquez, María Victoria (ed.) (1973). *Os novísimos da poesía galega / Los novísimos de la poesía gallega*. Madrid: Akal.
- Ribes, Francisco (ed.) (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Distribuciones Mares.
- Ribes, Francisco (ed.) (1963). *Poesía última*. Madrid: Taurus.
- Romano, Marcela (1994). “A voz en cuello: la canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad” en Scarano, Laura et al. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos: pp. 55-68.
- Sierra Fernández, Gustavo (2016). “La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social”. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

DE COHEN LA PASIÓN DE LOS PROFETAS: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen⁹

Javier García Rodríguez
Universidad de Oviedo

*Te enfrentas a un silencio casi irrompible,
y das las gracias si algo lo atraviesa.*

LEONARD COHEN

Encuentro 1

La visita de Leonard Cohen a Barcelona para su concierto en el Palau Sant Jordi el 21 de septiembre de 2009 provoca en Joaquín Sabina la necesidad de establecer un diálogo –uno más– con un artista al que considera en cierta medida un maestro y un modelo. Este diálogo, que es también otras muchas cosas porque la palabra construye realidades, se sustancia en dos sonetos que el ubetense publica en su sección “Esta boca es mía”¹⁰ de la revista *Interviú* el día 28 de septiembre de ese mismo año:

⁹ Este trabajo forma parte de los resultados obtenidos dentro del Proyecto de Investigación CANTes: canción de autor en español (Universidad de Salamanca). Referencia del proyecto: ASGINV000297130. Una versión del mismo está previsto que aparezca a lo largo de 2019 como introducción a la edición bilingüe que he preparado para la Cátedra Leonard Cohen (Universidad de Oviedo) de la traducción de *Old Ideas* publicada por Joaquín Sabina.

¹⁰ Esta expresión había servido ya como título de un disco de Sabina de 1994. La recopilación de composiciones poéticas de *Interviú* se hizo en libro en varias ediciones. La última y definitiva es la de 2010 citada en las referencias bibliográficas.

I

No sé si ustedes saben que anteayer
una canción pasó por Barcelona,
desde el Raval, al Prat, a Urquinaona,
nos devolvió la edad de merecer.

Insólito juglar que en el mester
de clerecía exculpe su madonna,
tan más acá, tan zen, tan respondona,
tan buscona, tan nada que perder.

Y la parroquia viéndole oficiar
su liturgia pagana con sangrita,
ajena a los peperos del psoe,

bendice la ocasión de celebrar
cantándole estas son las mañanitas
a tus setenta y cinco, mestre Cohen.

II

Dichosos los que el lunes veintiuno,
en el Palau San Jordi, redimidos
del tedio, de la ira, del olvido,
tuvimos corazón por desayuno.

Umbrío por la pena, casi bruno,
desde el Chelsea Hotel alzó su nido,

cambiando por gozado lo sufrido
por culpa de un desfalco inoportuno.

Lorca de Montreal, Leonardo en vena,
estrella de Morente, magdalena
de Marcel Proust, pequeño vals vienés,

oyéndote cantar tus aleluyas
me rasgué la camisa y la casulla,
llorando, sin sombrero, y a tus pies.

Encuentro 2

Sabina ya había hecho un reconocimiento explícito a la (*a*)*filiación* que, en el sentido que le da Edward Said, experimentaba en relación a la obra de Cohen cuando lo incluyó dentro de sus fuentes, de sus maestros, de sus abrevaderos líricos y musicales, en los sonetos publicados en *Interviú* en 2007 (y después en otros lugares) que tituló “Mis juglares” –no es en absoluto irrelevante esta etiqueta, sino plenamente significativa–, y que resultan una especie de declaración de intenciones, de vademécum, de testamento vital o de receta de los que se reparten el pastel de la música que se ha dado en llamar *popular*. El tango y la *chanson*, el *folk* y el rocanrol, la canción protesta y la canción ligera, la ranchera y la bachata, el flamenco y el *blues*, la *nova trova* cubana y la música *brasileira*, la salsa y el merengue: el hambre de Sabina es pantagruélico y se nutre de un desmesurado menú-degustación de platos aparentemente irreconciliables en sabor y textura pero lleno de sentido y de sentidos. En la lista de notables, aparece Leonard Cohen en pago a lo aprendido en él. “De Cohen la pasión de los profetas”, escribe Sabina en el endecasílabo que abre el segundo de los sonetos, destacando el papel fervorosamente místico de la propuesta estética de Cohen, su confianza en la palabra salvífica, el entronque de la música del montrealino con las más altas aventuras del espíritu y la

carne. Cohen tiene un hueco en el panteón de los dioses paganos de Sabina, en el Olimpo de las divinidades a la intemperie, en el edén de los expulsados, en el cielo de los ángeles caídos:

“Mis juglares. dos sonetos”

I

De Brassens aprendí la minuciosa
manera de rimar lo nunca oído,
de Gardel el insomnio del olvido,
de Dylan la insolencia caprichosa.
De Lou Reed la amanita venenosa,
de Paco Ibáñez el jardín florido,
de Krahe la ecuación del bien nacido,
de Luis Eduardo el mar color de rosa.
De Modugno Sanremos veniales,
de Juan Luis Guerra la oración del huerto,
de Chavela rencores vaginales.
De Camarón el grito en el desierto,
de Chabuca jazmines coloniales,
de Serrat a cantar después de muerto.

II

De Cohen la pasión de los profetas,
de Waits el bastardo crucigrama,
de Charly el aristócrata en pijama,
de Louis Armstrong burdeles y trompetas.
De los Stones zarcillos y braguetas,
de Yupanqui milonga y pachamama,
de Milanés la conga de la fama,

de Chico Buarque esdrújulas con tetas.
De Rubén Blades el diente de oro,
de Chicho el desparpajo frente al toro,
de Silvio la prosodia incandescente.
De Edith Piaf el indulto y la condena,
de Billie Holiday el alma en pena,
de José Alfredo el credo de la gente.

Encuentro 3

En su sección “El grito en el cielo” del diario *Público*, Joaquín Sabina publica el poema “Príncipe de Montreal” el 30 de noviembre de 2011, homenaje rendido a todos los libros y a todas las palabras de quien acababa de recibir la distinción y el reconocimiento social con la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Letras (sí, de las Letras), el poeta y novelista Cohen que homenajeaba a su vez en el discurso de aceptación del premio a los santos protectores de su iglesia individual: los versos de Lorca y los acordes de la guitarra flamenca. Dice así este poema que se mueve entre dos formas algo impuras de la silva y el serventesio:¹¹

“Príncipe de Montreal”

Desnudo como un fraile con sombrero,
ni beato ni pagano,
tan judío, tan sabio, tan ligero,
tan Lorca y tan gitano.

11 Se publicó posteriormente en papel en el libro de Joaquín Sabina *El grito en el suelo* de 2013. En este libro se recogen todos los textos-columnas-poemas publicados por Sabina desde que empezó su colaboración semanal de los domingos en *Público* el 23 de enero de 2011 hasta el día del cierre del diario en papel el 19 de febrero de 2012.

Un antiguo don de fluir

No tiene club de fans ni feligreses,
cómplices sí, qué orgullo
comprobar que después de los despueses
consuela un verso suyo.

Sus odas hierven en las madrugadas
sin cielo ni entusiasmo,
sus flores para Hitler son granadas
cargadas de sarcasmo.

Su libro del anhelo contamina
tarantos y bemoles,
sus salmos huelen más a adrenalina
que muchos rock and rolles.

En Montreal ignoran que los trenes
rezuman carbonilla,
huye la inspiración y cuando viene
me pongo de rodillas.

Comparto los amores de mi primo
por los cuartos oscuros,
ahora que ya tengo otro racimo
de rimas sin futuro.

Sus baladas que curan cuando matan
me quitan el bombón,
los indignados después de Manhattan
tomaremos Berlín.

Jamás el premio príncipe de Asturias
resultó tan honrado
más cerca del ruido y de la furia
que del hipermercado.

En estas ceremonias de hojalata
da más de lo que cobra,
qué bien le sienta el traje y la corbata,
las medallas le sobran.

Canoso trovador, quién dijo miedo,
su duda es mi pasión,
las palabras de Cohen en Oviedo
son más que una canción.

Canosos trovadores, autores de palabras que son más que canciones.¹² El poeta Cohen y el poeta Sabina se reúnen en versos con Lorca y Vallejo mirando de reojo, en ripios impostores, en estribillos pegadizos, en metáforas gastadas como monedas en bares de mala muerte, en manifiestos realistas para los indignados de Manhattan o de la Puerta del Sol, y manifiestos surrealistas que abocan al sinsentido más productivo. Refractarios a sentarse en los asientos reservados para los poetas con certificado de autenticidad, con pedigrí contrastado, con licencia para ser poetas, en los butacones para poetas funcionarios, poetas que hayan pasado la preceptiva ITV (Inspección Técnica de Versos), se reconocen impostores oscuros, aprendices entre la mística judía y el exabrupto quevediano, entre la

12 Lo certificaba en una entrevista a su manera un acérrimo defensor de Cohen y estrecho colaborador de Joaquín Sabina, el escritor Benjamín Prado: “Cohen empezó como poeta y nunca ha dejado de serlo. Él mismo suele decir que no debe cometerse el error de creer que la poesía solo está en los textos en los que los renglones no llegan al final de la página, y tiene toda la razón. Sus canciones están llenas de versos que podrían estar en un poema, y viceversa” (puede leerse la entrevista completa disponible en <<http://www.unedasturias.es/cohen/entrevistas/prado/prado.htm>>).

protesta social y la subjetividad exacerbada, entre el *hielo abrasador* y el *fuego helado*, entre el cuerpo del delito y el anhelo de trascendencia, entre el andalucismo de bordón y cuenta nueva y el malditismo del bendecido por la palabra y la bendición del sol pagano de Hydra para huir de las nieves del Quebec, de su Mont Royal y de su Oratorio de Saint-Joseph. Lo dejó escrito Cohen en *El libro del anhelo*, en uno de esos poemas en los que el autor está y no está en los versos porque ya es tarde para decir mentiras:

“Miles”

Entre los miles
que son conocidos,
o que quieren ser conocidos
como poetas,
quizá uno o dos
sean auténticos
y el resto son impostores,
rondando por los recintos sagrados
tratando de parecer genuinos.
No hace falta decir
que yo soy uno de
los impostores,
y esta es mi historia (Cohen, 2006a: 73).

Lo dejó escrito también Joaquín Sabina –en febrero de 1971, por lo que parece– en el poema “Eso será la poesía”, que es una poética con el aire canalla de sus primeras canciones, con el exabrupto medido, con el acomodo realista del becqueriano requerimiento sobre la esencia de la poesía con gotas de León Felipe; el poeta-personaje se lanza de cabeza en la poesía entre lo excelso de Mozart y lo más corporal, entre el homenaje cervantino y el exceso rabelesiano:

“Eso será la poesía”
Sentarse en una mesa
coger papel y pluma
encender un cigarro
elegir al azar un libro del estante
acariciar con indolencia el lomo
recostar cuidadosamente la mejilla
en el dorso de la mano
el codo en el tablero
en actitud pensante
cagarse en las palabras
poner algo de Mozart a ver si echa una mano
recordar un domingo con sol tras los visillos
decir tres veces mierda
levantarse con furia
bajar las escaleras
abrir la puertecilla del retrete
arrojar el papel hecho una bola
tratar de mear dentro
como exige el letrero en tres idiomas
decir amén Jesús
abotonarse (Sabina, 1986: 51).

Versiones libérrimas / Hay una guerra

Antes de la experiencia de enfrentarse a la traducción de las canciones que conforman el disco *Old ideas*, Joaquín Sabina había llevado a cabo una experiencia similar con “Pie de guerra”, título que da el cantante a la “versión libérrima” (así se recoge en los créditos de la letra) que hace de la canción de Leonard Cohen “*There is a War*”

en su trabajo de 2005 *Alivio de luto*.¹³ Aparecen aquí ya los modos de trabajar de Sabina frente a un texto ajeno: libertad, infidelidad y creatividad (algo que, por otra parte, podría aplicarse a muchos otros ámbitos de la experiencia humana de Sabina). Puede observarse en la comparación de ambos textos:

“There is a war”

*There is a war between the rich and poor
A war between the man and the woman
There is a war between the ones who say there is a war
And the ones who say there isn't*

*Why don't you come on back to the war, that's right, get in it
Why don't you come on back to the war, it's just beginning
Well I live here with a woman and a child
The situation makes me kind of nervous
Yes, I rise up from her arms, she says “I guess you call this love”;
I call it service*

*Why don't you come on back to the war, don't be a tourist
Why don't you come on back to the war, before it hurts us
Why don't you come on back to the war, let's all get nervous*

13 En la cubierta del CD (que va acompañado de un DVD con una entrevista y de la versión acústica de dos canciones) figura el apellido del cantante –su firma, en realidad: *Sabina*– y el título del álbum, *Alivio de luto*. Fue un trabajo producido en 2005 para Sony BMG Music Entertainment / España. Si bien la letra tiene una versión “libérrima”, la adaptación de la música es menos heterodoxa y mantiene bastante fidelidad al original de Leonard Cohen. “Pie de guerra” aparece también recogida en el libro *Esta boca sigue siendo mía* de 2009. Aparece fechado en este libro en Madrid, junio de 2005.

*You cannot stand what I've become
You much prefer the gentleman I was before
I was so easy to defeat, I was so easy to control
I didn't even know there was a war*

*Why don't you come on back to the war, don't be embarrassed
Why don't you come on back to the war, you can still get married*

*There is a war between the rich and poor
A war between the man and the woman
There is a war between the left and right
A war between the black and white
A war between the odd and the even*

*Why don't you come on back to the war, pick up your tiny burden
Why don't you come on back to the war, let's all get even
Why don't you come on back to the war, can't you hear me
speaking?*

“Pie de guerra”

Están en guerra el hombre y la mujer,
el tonto, el listo, el gordo y el flaco,
el negro, el blanco, el debe y el haber,
Mesalina y el tío del saco.

Están en guerra el mambo y el *hip-hop*,
el *yíng*, el *yang*, el pibe y el viejo,
Jeckyll y Hide, *monsieur* de Sade, Masoc,
Pilatos, la razón y el pellejo.

Ven a la guerra, tumbate de una vez
en mitad de la vía.

Mientras la tierra gire y nade un pez
hay vida todavía.

En guerra están la baba y el carmín,
el duermevela y la pesadilla,
el chevalier servant y el puercoespín,
la extremaunción y las espinillas.

Están en guerra el cojo y el ciempiés,
los ascensores y el purgatorio,
mañana es víspera del día después,
pasado flores en velorio.

Desde la Cochinchina hasta el Magreb
en Rolls Royce o en camello.

En cada esquina
te hacen páginas web
o te sellan un sello.

Están en guerra el fresco y la calor,
la calma chicha y la marejada,
el ten con ten, la dicha, el resquemor,
el almacén del todo y la nada.

En pie de guerra el mártir y el desertor,
el tibio y el kamikaze,
puestos a desangrarnos tú contra yo,
¿por qué no hacemos las paces?
Están en guerra la sota y el as,
el espejo y el disimulo,

el hospiciano, el niño de papá,
el Einstein y el tonto del culo.

Yahvé, Mefisto, Buda, Cristo, Alá,
las solteronas y los maridos,
Bin Laden, Che Guevara, Supermán,
lo que iba a ser, la mierda que ha sido.

Ven a la guerra, tumbate de una vez
en mitad de la vía.
Mientras la tierra gire y nade un pez
hay vida todavía.

Desde la Cochinchina hasta el Magreb
en Rolls Royce o en camello.
En cada esquina
te hacen páginas web
o te sellan un sello.

En pie de guerra el mártir y el desertor,
el tibio y el kamikaze,
puestos a desangrarnos tú contra yo,
¿por qué no hacemos las paces? (Sabina, 2009: 150-151).¹⁴

¹⁴ *Hay una guerra* es también el título de uno de los libros del poeta y narrador Roger Wolfe. El libro, una de esas misceláneas entre ensayo y ficción, se abre con los versos de Cohen: “Hay una guerra entre los ricos y los pobres. / Hay una guerra entre el hombre y la mujer. / Hay una guerra entre los que dicen que hay una guerra / y los que dicen que no”. Roger Wolfe ha traducido en más de una ocasión otros poemas de Cohen en su blog *El hombre solitario*.

Nueva piel para la vieja ceremonia

Versiones libérrimas como esta de “Pie una guerra” son las que lleva a cabo Joaquín Sabina en su traducción del disco *Old Ideas*. Adaptaciones abiertas, recreaciones, “nueva piel para la vieja ceremonia”, sin ninguna duda. Sabina no es traductor, pero hace suyas las palabras de Cohen valiéndose de personales decisiones, peculiaridades, opciones arbitrarias, alejadas de lo académico, de lo gramatical, de lo ajustado al original. Sabina establece un diálogo con las letras de Cohen, hace un trasvase hacia su propia mirada, excede el sentido, lo desborda (a veces también lo limita), su labor autoimpuesta es al tiempo su homenaje: devolver al papel una letra que habría cantado Sabina. Si a esta postura tan poco ortodoxa le añadimos la sensación, a veces la seguridad, de que en muchos momentos de la obra de Cohen los puntos en torno a los que pivota son el misterio, el doble sentido, la paradoja, lo transracional, lo oculto, lo no dicho; el resultado es una nueva obra. La fusión agónica entre lo cotidiano y lo surreal, entre la autobiografía y el desdoblamiento del yo, entre la ficción y el humor, entre la visión mística y la corporalidad extrema; la conjunción de tradiciones complejas, el intento de conciliar los contrarios. Todo ello unido a la necesidad de conducir todos esos elementos a la tradición poética (estrófica, versal, lúdica, etcétera) española no podía ofrecer más que un resultado absolutamente *sabiniano*. Lo que queda es, como quería Cohen, “las cenizas que deja la vida”.

Referencias bibliográficas

- Burgoa, Pep (2011). “Entrevista a Benjamín Prado” en *Leonard Cohen*, UNED. Disponible en : <<http://www.unedasturias.es/cohen/entrevistas/prado/prado.htm>>.
- Cohen, Leonard (2006a). *The Book of Longing*. Londres: Penguin.
- Cohen, Leonard (2006b). *El libro del anhelo*. Traducción de Alberto Manzano. Barcelona: Lumen.
- Sabina, Joaquín (2013). *El grito en el suelo*. Madrid: Visor.
- Sabina, Joaquín (2010). *Esta boca es mía. Edición completa de los versos satíricos*. Barcelona: Ediciones B.
- Sabina, Joaquín (2009). *Esta boca sigue siendo mía*. Madrid: Ediciones B.
- Sabina, Joaquín (1986). *De lo cantado y sus márgenes*. Granada: Diputación de Granada. Colección Maillot Amarillo.
- Wolfe, Roger, (2019). *El hombre solitario*, Disponible en: <<https://labitacora-delhombresolitario.tumblr.com/>>.
- Wolfe, Roger(1997). *Hay una guerra*. Madrid: Huerga y Fierro.

Discografía

- Cohen, Leonard (2012). *Old Ideas*. CD. New York: Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1974). “There is a War” en *New Skin for the Old Ceremony*. New York: Columbia Records.
- Sabina, Joaquín (2005). *Alivio de luto*. CD. Madrid: Sony BMG Music Entertainment.

ANTONIO MACHADO, *POETA DEL PUEBLO*: De la poesía social a la canción de autor

Araceli Iravedra

Universidad de Oviedo

No fue Antonio Machado uno de esos autores que tuvieron que morir para hallar reconocimiento; pero sí forma parte de esa especie de artistas a los que los avatares de su biografía civil, ya indesligables de su recepción estética, catapultaron a la fama popular y procuraron a la circulación de su figura un singular recorrido que acabó por elevarla a categoría simbólica. A nadie se le oculta que es el final dramático del poeta en el breve exilio de Collioure el episodio que consolida para siempre aquella gloria nunca perseguida, la pieza que acaba por redondear su mito y pone a circular su *eterno cristal de leyenda*. Pero el relato del hombre generoso e íntegro que sufrió a España hasta entregarle la vida, y que rubricaba con su muerte el compromiso sin ambages con la fe de la República, no pudo sino alimentarse en la clandestinidad durante los años más severos del franquismo. En estos, de hecho, el “rescate con aires de secuestro” (Valente, 1971: 104) perpetrado desde el aparato de propaganda del Estado por el “grupo de *Escorial*” cincelaba la imagen de un Machado *esencial*, intimista, melancólico y ahistórico, “puesto en circulación previo despojo de sus contenidos éticos o ético-políticos” (Valente, 1971: 105) y de su incómodo temperamento civil. El proceso de rehabilitación de esta vertiente se supedita, en rigor, a la germinación de la poesía social y crítica, que no tarda en hacer de Antonio Machado su principal bandera ética y estética: si, por un lado, el sustrato teórico de su obra anunciaba un “retorno a la *objetividad* [...] y a la *fraternidad*” (Machado, 1796)¹⁵ que desvelaba su carácter precursor de los nuevos

15 Toda la obra de Antonio Machado será citada por la edición preparada por Oreste Macrí, consignada en Referencias bibliográficas. En lo sucesivo, se indicará únicamente el número de página.

rumbos líricos, por otro lado, y sobre todo, Machado aparecía a los ojos de estos poetas como una referencia insoslayable como personaje civil, del que se recuperaba su discurso ideológico hasta entonces silenciado, su moral republicana, sus reiteradas protestas de democracia y demofilia. Y su impecable coherencia con sus compromisos democráticos, con sus nefastas consecuencias últimas, lo convertían en una inmejorable arma arrojada contra la dictadura.

Este discurso cobraba su máxima fuerza en la antesala de la década de los sesenta, justamente cuando se alcanzaba el vigésimo aniversario del fallecimiento del poeta. Asistíamos entonces a la definitiva canonización de Antonio Machado como “San Antonio de Collioure” (Guillén, 1977: 227), un Machado ritualmente celebrado en actos conmemorativos, recordado en homenajes textuales y elevado a enseñanza de la cultura de la resistencia. Y si la liturgia conmemorativa revelaba a las claras que la complicidad que establece la poesía social con el maestro invocado encerraba un alto componente ético y político, no lo hacen menos las composiciones *ad hoc* que los socialrealistas le dedican, sobre todo atendiendo a la solicitación de la efemérides que en 1959 recuerda al poeta. Tales textos constituyen un elocuente indicador de los valores potenciados por sus nuevos seguidores, que celebran ante todo al hombre entrañado en el pueblo, que muere por su pueblo y cuya palabra ejemplar alberga una virtualidad salvífica. Evoquemos algunos ejemplos.

En el cementerio de Collioure, el 22 de febrero de 1959, leía Blas de Otero sus “Palabras reunidas para Antonio Machado”, censuradas en España y rescatadas meses después para su libro *En castellano* (1959) publicado en París. Encabezadas por dos célebres versos de “Proverbios y cantares” –“Un corazón solitario / no es un corazón”–, el epígrafe condensa la búsqueda machadiana del otro, actualiza al poeta como sujeto social y prefigura el discurso coral preconizado en el texto. Pues, en efecto, el hablante lírico que no es “solo, nadie” se acoge aquí a los eslabones de una tradición cuya palabra original es la palabra emanada del pueblo (“el romancero / y el cancionero popular”), de la que Machado aparece en el discurso oteriano como depositario y ya constituyente esencial. Pero el poeta aparece también como encarnación de la esperanza y de la lucha civil. El episodio inculpatario de la muerte en el exilio promueve la recuperación de las

“palabras verdaderas” con que Otero pidiera “la paz y la palabra”: esto es, la inserción, en un claro ejemplo de remisión interna, de una breve pieza del libro oteriano sostenida sobre el idiolecto de Machado; de tal modo que, apurando la potencia subversiva que este adquiere en la cultura de posguerra, se organiza un discurso de intención histórica que cimienta sobre la formulación de la esperanza una llamada a la acción:

Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste,
entrad
a pie desnudo en el arroyo claro,
fuente serena de la libertad.

Con el duelo de los lugares vinculados a la existencia del poeta –así, una Baeza de jornaleros oprimidos que, no por azar, alza al cielo las hoces– concluye esta composición que finalmente reclama la presencia tutelar de una figura convertida, por obra del plural, en poeta de todos:

Sevilla está llorando. Soria
se puso seria. Baeza
alza al cielo las hoces (los olivos
recuerdan una brisa granadamente triste).
El mar
se derrama hacia Francia, te reclama,
quiere, queremos
tenerte, convivirte,
compartirte
como el pan (1982: 65).

La reelaboración del verso lorquiano del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” no es la única injerencia intertextual que contiene el poema, pero sin duda es la más cargada de intención; junto con la contrahechura de uno de los versos del “Retrato” que no solo vale para evocar el lugar común de la muerte en el destierro –“el mar / donde amarró la nave que pronto ha de volver”–, sino para enunciar una declaración de fe en el retorno del cuerpo exiliado, trasunto y símbolo de una nueva normalidad civil que agrega, así, al significado existencial originario una dimensión histórica.

Otra particular contribución es la de Gabriel Celaya, “A Antonio Machado”, que este poeta vasco celebró en un silencioso y silenciado homenaje organizado en Segovia. También censurado en España, el poema hubo de publicarse en el volumen de *Versos para Antonio Machado* que la editorial Ruedo Ibérico reunió en París en 1962. El sesgo político del discurso se insinúa claramente a lo largo del texto, cuyo hablante se presenta como antiguo estudiante de la F.U.E. –credenciales subversivas para el Régimen– y como “español con esperanza” que ni siquiera las aciagas circunstancias han logrado abortar. Gabriel Celaya, que asentía a la consigna de reconciliación nacional lanzada por el PCE en los años cincuenta, proponía una representación de Machado como símbolo de un espíritu de concordia capaz de congregarse en torno suyo a todos los españoles sin distinción de tendencias; y de ahí que la voz enunciativa, que atribuye al homenajeado una cualidad salvífica concordante con su condición de santo laico, concluya sentenciando que también quienes prohíben sus poemas son, sin saberlo, redimidos por él: “Don Antonio, luz en salvas, / di tus poemas, di aquello / en que a todos anonadas, / pues piensen lo que ellos piensen / en tu luz grande se salvan” (1962:31).

Impulsados por el estímulo teórico de José María Castellet, los jóvenes poetas realistas que en 1959 viajaron a Collioure convirtieron el evento machadiano en su acto generacional, y en el punto de partida de una meditada operación de lanzamiento vinculada al nombre del poeta. De ahí que no ahorraran elogios al que desde aquel momento fue erigido en maestro y mentor, y se empleasen en enfatizar la ejemplaridad de una figura de la que ensalzaban; por un lado, su envergadura moral, y por otro; la clarividencia de un pensamiento estético del que importaba, sobre todo, la noción de la poesía como

diálogo con la historia. Si pasamos revista a las composiciones conmemorativas, escritas para leer ante su tumba, que dedican por entonces a Machado, advertimos la reiteración de un repertorio de tópicos que conecta a los jóvenes discípulos en el retrato colectivo del *maestro*. Jaime Gil de Biedma, que asiente desde el título mismo de su contribución –“A un maestro vivo” (*Compañeros de viaje*, 1959)– al pacto generacional sellado en Collioure, nos devuelve en su interior la consabida imagen del poeta encumbradora de su talante humano y de su impulso moral: “Por tu tranquila alegría / y por tu digna entereza. / Por ti. Gracias. Porque en ti / conocimos nuestra fuerza” (1962:69). Bajo un rótulo de nuevo revelador, “Lección de literatura” (*Grado elemental*, 1962), Ángel González rescata al Machado de “El mañana efímero” para cobijar, al amparo de su discurso histórico, un mensaje de esperanza colectiva, no sin antes constatar el cumplimiento de los peores augurios del poeta:

Predijiste los tiempos que cruzamos
y los que cualquier día alcanzaremos.
La España de la rabia y de la idea
avanza, pese a todo. Te escuchamos:
Mas otra España nace...
Y te creemos (1962:26).

La afirmación de las expectativas históricas formuladas en *Campos de Castilla* es, de hecho, otra de las principales recurrencias de quienes empuñan al poeta de la *palabra en el tiempo*, y también en ella recalca José Ángel Valente en su doble homenaje machadiano de *Sobre el lugar del canto* (1963): si en “A don Antonio Machado, 1939” (1962:50) el hablante convoca las profecías del poeta y propone a su generación como heredera moral (“Quieren quebrar albores / los gallos en tu ayer. / [...] / Albores de aquel alba / queremos ser”), no es muy distinta la sustancia de contenido que elabora “Si supieras” (1962:66), aunque el resultado sea estéticamente muy superior. Cobijado bajo un aserto del elogio a Azorín que actualiza la fe histórica del maestro –“creo en la libertad y en la esperanza”–, el poema confirma la dimensión simbólica de un Machado que por entonces vibraba

en su dimensión de futuro –“como una torre de esperanza”– y enuncia la voluntad de los jóvenes de encarnar o culminar su sueño cívico:

Tú te has ido
por el camino irrevocable
que te iba haciendo tu mirada.
Dinos si en ella nos tuviste,
si en tu sueño nos reconoces,
si en el descenso de los ríos
que combaten por el mañana
nuestra verdad te continúa,
te somos fieles en la lucha (1962:66).

Desde la atalaya de estos homenajes se divisa con plena nitidez el nuevo rostro del sujeto machadiano dibujado por la poesía crítica y social: ahora, el “hombre al uso que sabe su doctrina” postergado por los poetas falangistas tenía que ser restituido a primer plano. Y así se desprende también de los copiosos guiños intertextuales y llamadas paratextuales que, junto con los poemas celebratorios, los poetas sociales y críticos deliberadamente promueven por estos años. Los vínculos filiales con quien ha sido distinguido como mentor poético y moral se enuncian a través de un diálogo textual que apunta a la representación del Machado populista y subversivo de *Campos de Castilla*, que ignora al poeta introspectivo para ceñirse al poeta épico y que repudia su primera manera simbolista como una suerte de desluz de juventud que es necesario disculpar (Iruvreda, 2009). Pero esta instrumentalización de Antonio Machado como piedra de activismo político –el poeta “convertido en pancarta y propaganda, en campo de pelea, en dogma batallón y monumento a medias” (Valente, 1971: 104)– no tardaría en conocer su fecha de caducidad; al menos en el terreno de la lírica, ya que la destitución del magisterio machadiano se produce en paralelo al languidecimiento y agotamiento en sí misma, hacia mediados de los sesenta, de la literatura social. Nacía entonces una nueva generación, formada de espaldas a esta tendencia, que se esforzaría en derribar el mito que la tiranía cultural de la poesía dominante imponía como el maestro al que invocar y venerar. Solo que, a

la vez que esto sucedía, Machado comenzaba a ser entronizado por la canción de autor, ofreciendo de él un perfil que prolongaba estrictamente la vigencia de ese que Valente denunció como uno de los falsos apócrifos del poeta.

El proceso por el cual la canción testimonial venía en estos años a relevar de sus funciones a la poesía social ha sido cumplidamente historiado. Ya se sabe que el ocaso de la estética *engagé* se debió a una serie de concausas entre las que se hallaba, sin duda, el aperturismo sociológico que por entonces vivía el país, como tan lúcidamente dictamina Jaime Gil de Biedma en su “Carta de España” (1965); pero intervino también la pérdida de fe en la capacidad transformadora de una poesía que había fracasado en su aspiración divulgadora; además de la insatisfacción que provocaba en los poetas su abnegada renuncia a una exigencia estética que tendía a alejarlos de la *inmensa mayoría*; o la paradoja de una escritura que simultáneamente debía perseguir la llaneza retórica, en busca de un receptor mayoritario, y recurrir a procedimientos elusivos que le permitiesen burlar la vigilancia censora. Así las cosas, según el clarividente análisis de Prieto de Paula (2010: 401), a mediados los sesenta, la canción de autor venía por un lado “a resolver, o cuando menos a sortear”, la contradicción de la poesía socialrealista “entre su pretensión mayoritaria [...] y su muy escasa recepción”. Pero ocurría además que, “al corresponder la canción a un sistema de menor tradición culta”, no sintió la nostalgia del artificio que sí padecía un poeta social abocado a renunciar a su prurito artístico, condenando su producto a la atonía por mor de la eficacia instrumental. Por último, tampoco la canción necesitaba obligarse tanto como la poesía al oscurecimiento de un mensaje expuesto a la censura, ya que la insurgencia en el género emergente no se hallaba “tanto vinculada a la obra artística cuanto a su recepción espectacular, más inopinada y menos previsible”, y por ello, menos vulnerable al aparato censor. Preservando, de este modo, “la llama del mayoritarismo” que se había venido extinguiendo en la poesía, fue como se produjo la absorción de esta por el nuevo género (Prieto de Paula, 2010: 402), que asumía entonces el componente *engagé* del que quedaba liberada una palabra escrita persuadida de la esterilidad ética y la trivialidad estética en que habían encallado sus buenas intenciones.

Así, mientras la insolencia de los poetas novísimos protagonizaba una intransigente reacción contra la poesía anterior y sus grandes maestros, que afectaba de lleno al “fetiche machadiano” del que aquella se había apropiado con “júbilo totémico” (Gimferrer, 1971: 93-94), los poemas de Antonio Machado se convertían en pasto interpretativo de los cantautores. Y en 1969, el mismo año en el que Pere Gimferrer abjuraba de Machado en el diario *Le Monde* con motivo del treinta aniversario de su muerte, Joan Manuel Serrat lanzaba su álbum *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, editado en Barcelona por la discográfica Zafiro/Novola. El conjunto aparece integrado por doce canciones, de las cuales once constituyen versiones de textos originales machadianos –tres de ellos previamente musicalizados por Alberto Cortez– y una, “En Colliure”, es de íntegra autoría serratiana. Y si este título ya resulta harto indicativo del sesgo que ha de tomar la representación del poeta, no lo es menos la selección operada por el cantante sobre el *corpus* lírico de aquel. De las once composiciones machadianas elegidas, solo tres pertenecen al poeta de *Soledades*—más exactamente de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, el librito de 1907—y el resto han sido extraídas de *Campos de Castilla*—varias, y tampoco es vano el dato, de la segunda edición del poemario incorporada en 1917 a las poesías completas del autor—. Ello apunta, de entrada, a que Serrat coincidirá con sus precedentes poéticos en la imagen de Antonio Machado que su álbum se dispone a diseñar. Pero la atención singularizada a las letras acudirá a ratificarnos en esta intuición.

Las canciones basadas en textos de la que suele considerarse primera etapa de la creación machadiana son “Guitarra del mesón”, “Las moscas” (cuya musicalización pertenece a Cortez) y “He andado muchos caminos”, esencialmente fieles todas ellas a la letra de los poemas. No es baladí que dos de estos textos puedan datarse en fechas muy avanzadas de esta etapa inicial que se da por concluida en 1907 —“Guitarra de mesón” fue publicado en 1905 y “He andado muchos caminos” en 1907— y que todos sean bastante posteriores a las *Soledades* de 1903. Con razón anota Marcela Romano (1997: 110), en una extraordinaria y completísima lectura del álbum que poco me deja añadir, que las tres composiciones “poseen características comunes que las distinguen bastante de la tonalidad simbolista, postromántica, que domina en el libro, desde el cual se perfilan con mayor afini-

dad hacia *Campos de Castilla*”. No en vano conviene recordar que, apenas transcurridos unos meses desde la publicación de *Soledades*, su autor parece querer dar carpetazo a aquella vieja pretensión de “sorprender algunas palabras de un *íntimo monólogo* [...] mirando hacia adentro” (Machado, 1989: 1593). Así nos lo confirma la autocrítica que Machado incorpora a su reseña de las juanramonianas *Arias tristes*, publicada en 1904, y en la que se ha visto el primer signo del inminente giro que ya preparaba el poeta:

Se nos ha llamado egoístas y soñolientos. [...] Si tuvieran razón los que tal afirman, debiéramos confesarlo y corregirnos. Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo. [...] ¿No seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante? (1989: 1470).

En los tres poemas interpretados por Serrat se elabora una realidad que el poeta ya contempla en su *afuera*—aunque, como puntualiza con perspicacia Romano (1997: 110), en los dos primeros los elementos exteriores a su subjetividad remitan igualmente a ella, si bien de un modo más distanciado—. Por ejemplo, en “Las moscas”, es la vivencia machadiana del tiempo y el modernísimo motivo del hastío lo que se transfiere al prosaico y familiar insecto: solo que si este contribuye, por un lado, a una perspectiva distanciada que rebaja eficazmente la efusión sentimental, implica, por otro, una reivindicación de los “primores de lo vulgar”, dicho sea con el Ortega que comenta a Azorín. Se diría que, anticipándose al Neruda de la impureza (o, como quiere la estudiosa argentina [1997:112], a la poética “elemental” y cotidiana de las odas del chileno), Machado busca ya la cotidianización de la experiencia que plenamente alcanzará en *Campos de Castilla*, rehuyendo los brillos parnasiano-simbolistas y cualquier proclividad sublimadora.

La reflexión de “He andado muchos caminos” abandona por completo, en cambio, el recinto del yo y anticipa la creciente atención machadiana a lo otro y a los otros, a la realidad y al prójimo, que acabaría por imprimir una tonalidad social al discurso del poeta. No ha

faltado quien ha visto, de hecho, en la última estrofa de esta composición musicalizado por Serrat “la primera manifestación machadiana de fe democrática” o “el descubrimiento del pueblo” (Gil Novales, 1970: 38), positivo contrapunto de la “mala gente que camina” evocada en la primera parte del texto: “Son buenas gentes que viven, / laboran, pasan y sueñan, / y en un día como tantos / descansan bajo la tierra” (1989: 429). A la luz de lo comentado, no puedo sino coincidir con Marcela Romano en que la elección de estos textos de *Soledades* no disuena en el *corpus* global de un álbum-homenaje prioritariamente consagrado al poeta *social* de *Campos de Castilla*; ya que todos ellos, “apoyados en el protagonismo de objetos y seres «otros» y en un discurso entonces más distanciado, marcadamente anecdótico y próximo a la conversación, dan cuenta, anticipadamente, del cuño «realista» al que se adscribe aquel libro” (1997: 111).

El célebre poema que abre *Campos de Castilla*, el “Retrato” o más bien autorretrato que sirvió para la posteridad todos los tópicos sobre la figura del poeta, constituye la base de otra de las canciones del álbum serratiano. Heredada de Alberto Cortez, Serrat la lleva a la segunda posición del conjunto, reservando para la apertura del mismo, según luego veremos, otra pieza de mayor rendimiento conativo y potencia movilizadora. El texto machadiano elabora un recorrido sumario por los hitos biográficos de un hablante lírico que concuerda con el sujeto empírico, perfila su estética y su ética y concluye con una prospección de la propia muerte. Cortez y luego Serrat respetan la totalidad de los núcleos argumentales desarrollados en el poema, prescindiendo únicamente de dos de las tres estrofas destinadas a enunciar la poética del hablante. Así, según interpreta Romano (1997: 109-110), en aras de la economía y de la diaphanía comunicativa, los cantautores conservan solo aquella que “en un discurso más llano contiene básicamente los índices conceptuales” de las otras dos: “Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna. / A distinguir me paro las voces de los ecos / y escucho solamente, entre las voces, una” (1989: 492). Esta es, desde luego, la estrofa de formulación más sencilla, pero también la que más interesaba resaltar a quienes veían allí impugnada una idea de la poesía como evasión y mero ornamento, y apostaban por la dimensión instrumental que implícitamente alentaba en el rechazo machadiano de las romanzas huecas.

Bastaban, pues, estos versos para la comunicación de un pensamiento estético que importaba menos que la conducta ética de autor, por más que ambos extremos se hallasen insoslayablemente imbricados, como a continuación ha de verse.

Pero el “Retrato” contenía otras suculentas noticias descriptivas que contribuían a perfilar una figura de poeta extraordinariamente empática a los destinatarios de la canción protesta: por ejemplo, Machado no se autorrepresentaba en el poema como un ser superior divinizado y mediúmnic, sino como un hombre corriente que funda su orgullo en la ética institucionista del trabajo bien hecho, un trabajo concebido como una artesanía y no como un recado de los dioses: “Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito. / A mi trabajo acudo, con mi dinero pago / el traje que me cubre y la mansión que habito, el pan que me alimenta y el lecho donde yago” (1989: 492). Y la figura textual del poeta-ciudadano, que funde por tanto la estética y la ética, todavía ha de completarse con otras consideraciones ético-políticas convocadas hasta la extenuación por la poesía de los años cincuenta y sesenta: “Hay en mis venas gotas de sangre jacobina, / pero mi verso brota de manantial sereno; / y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina, / soy, en el buen sentido de la palabra, bueno” (1989: 492). En efecto, Antonio Machado era antes que nada para la cultura de la resistencia el hombre sabedor de una doctrina aderezada con unas gotas de jacobinismo; pero ello sin olvidar que la representación del poeta como encarnación de un espíritu de concordia también era alentada por el Partido Comunista, que en los años cincuenta había reorientado su estrategia de tajante enfrentamiento al sistema y ya hacía un llamamiento a la reconciliación nacional, donde resultaba extraordinariamente útil el estereotipo del Machado hombre “bueno”, partidario de las posturas conciliadoras, la armonía y el diálogo.

Y la composición machadiana todavía ofrecía en su serventesio final, aquel en que el hablante prefigura su propia muerte, una oportuna nota definitiva de “su modo de estar [...] en la vida” (Sánchez Barbudo, 1981: 243), donde la ética (de la austeridad) entronca otra vez con la estética (del despojamiento): “ligero de equipaje, / casi desnudo” (Sánchez Barbudo, 1981: 492); pero ofrecía sobre todo, en virtud de su acierto profético, una evocación de los

sucesos que entronizaron al poeta como mártir popular: sucesos, aquí solo sugeridos, que se actualizarían por extenso en las dos únicas canciones del álbum que incorporan estrofas de autoría serratiana.

Como antes decía, no es irrelevante que varios de los textos que Serrat selecciona para ser interpretados procedan de la edición muy ampliada de *Campos de Castilla* publicada en 1917. Ya que es en esta segunda salida del libro donde incorpora Machado los poemas relativos al que Ángel González llamó “su período de indignación” (1998: 43), correspondiente a la etapa de Baeza, al contacto con la enorme brecha social que se abre en el campo andaluz y con “una población rural encanallada por la Iglesia”, que el poeta percibe “completamente huera”. Así lo podemos leer en 1913, en una carta destinada a Unamuno, junto con estas reveladoras palabras del autor: “Cuando se vive en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada suave, porque necesita uno la indignación para no helarse también” (1989: 1534). Es el mismo año en que Machado adelanta en *El porvenir castellano* su composición “Del pasado efímero”, complementaria en varios sentidos del irónico “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido”, aunque este no vea la luz hasta su aparición en libro en 1917. Ambos poemas constituyen la base de sendas canciones de Serrat, que, en su crítica de tipos sociales provincianos, enlazan, según apunta Marcela Romano, con los “modos y perspectivas escriturarias con que el cantautor aborda la problemática ideológica y social a partir de tipos humanos definidos e históricamente situables” (1997: 115).

El “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido” antecede en el álbum a “Del pasado efímero” (invirtiendo así la ordenación de los textos en *Campos de Castilla*) y ve simplificado su título, ahora un “Llanto y coplas por la muerte de don Guido” que conserva, con todo, la irónica alusión a las coplas manriqueñas. A partir de la inversión paródica del llanto fúnebre, el poema compone un retrato en clave humorística de un señorito andaluz, tipo humano cuya despiadada caricatura contrasta con la empatía que en otras composiciones revela el poeta hacia la figura del campesino. La crítica apunta a un estamento privilegiado que ha abdicado del ejercicio de sus responsabilidades (Caudet, 1999: 195) y se perfila como un lastre social. De hecho, algo de esto ya dejaba entrever la carta sin desperdi-

cio que Machado dirigía a Unamuno: “[Baeza] es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta. La profesión de jugador de monte se considera muy honrosa. Es infinitamente más levítica [que Soria] y no hay un átomo de religiosidad” (1989: 1534). Así, el comportamiento díscolo, hipócrita y estéril de don Guido constituye el blanco de una sátira que se modela a partir del acerado balance vital del personaje caricaturizado. La versión musicalizada de Serrat, con ser bastante fiel al texto, prescinde de unas pocas coplas que incorporan hacia el final del mismo unas reflexiones de corte manriqueño, salvando, de todas ellas, solo la que apuntala la censura distanciada de la España de cerrado y sacristía: “¿Tu amor a los alamares / y a las sedas y a los oros / y a la sangre de los toros / y al humo de los altares?” (1989: 565); lo cual resulta verdaderamente indicativo del propósito central de la canción, que por lo demás no traiciona, a mi juicio, el designio principal del texto machadiano.

La composición “Del pasado efímero”, de factura seguramente previa, presta su letra a la séptima canción del álbum. Lleva razón Romano en que el rechazo formulado en el “Llanto y coplas” hacia el tipo del señorito provinciano se proyecta aquí hacia una figura ideológica más vasta, la de la España abúlica, inerte y ayuna de inquietudes que exasperaba al poeta (1997: 114) –de hecho, el texto apareció originalmente publicado con el título “Hombres de España (Del pasado superfluo)”–. Pero se diría que su sustancia de contenido se inspira no obstante en la realidad observada de cerca en Baeza, a tenor de los no pocos detalles que de la citada carta a Unamuno se transfieren al retrato del tedioso e indolente hombre de provincias fustigado en el poema. Ello sin contar con que, recién llegado a la ciudad andaluza, Machado le escribía también a Juan Ramón: “Desde estos yermos se ve *panorámicamente* la barbarie española y aterra” (1989: 1519) –la cursiva es mía–. Aunque no aparezca todavía el pueblo como clase social diferenciada (Caudet. 1999: 195), estas composiciones escritas desde Baeza ya permiten vislumbrar que el poeta se halla inmerso en un proceso ideológico que le irá conduciendo, como bien vio Mainer, “del institucionalismo al populismo”, o con célebre expresión de Tuñón de Lara, a “la superación del 98” y de las posturas regeneracionistas. Y si este Machado, más indignado que resignado, era el más

útil a las pretensiones de la canción protesta, la conclusión del poema resultaba potencialmente transferible a la realidad de la España franquista; o así lo quisieron algunos poetas que, apelando a tales versos, denunciaron el cobarde inmovilismo de ciertos sectores sociales coniventes con el régimen:¹⁶

Este hombre no es de ayer ni de mañana,
sino de nunca; de la cepa hispana
no es el fruto maduro ni podrido,
es una fruta vana
de aquella España que pasó y no ha sido,
esa que hoy tiene la cabeza cana (1989: 560).

Las canciones que ocupan las posiciones octava y novena del álbum encierran respectivamente un directo contenido político –“Españolito”– o cuentan con una evidente posibilidad de lectura en dicha clave –“A un olmo seco”–. No en balde a los poemas que están en su base acudieron reiteradamente los poetas sociales y críticos. “Españolito” se construye sobre uno de los “Proverbios y cantares” que Machado incorpora a la segunda edición de *Campos de Castilla*. El motivo de las “dos Españas” ya elaborado por Larra es reformulado aquí desde un planteamiento radicalmente pesimista, toda vez que ambas son reprobadas por el poeta: si la “que muere” entronca con “aquella España que pasó y no ha sido” censurada en “Del pasado efímero”, la “que bosteza” lo hace con “la fruta vana” –o con el “mañana efímero” y “vacío” (1989: 567)– que solo puede engendrar aquella. Nótese entonces la afortunada disposición de ambas canciones, que aparecen contiguas en el álbum. Aún falta aquí la epifanía de esa otra

16 Pienso en una composición, “¿Hay quien dé más?”, del Ramón de Garciasol de *Notaría del tiempo* (104), que, acudiendo a la cita del verso que clausura el poema de Machado, reprocha silencio y sumisión –“tú, juventud atada”, a la vez una réplica del “tú, juventud más joven” machadiano (595)– a la generación que padece las consecuencias de la guerra. Que Serrat denunciaba a través de estos versos a la España del Régimen viene él mismo a confirmarlo en una entrevista reciente, al sugerir que *Campos de Castilla* era “un libro tan cercano en su conjunto a aquella España de los sesenta en la que hice el disco, que seguramente veía allí reflejadas muchas cosas que estaban sucediendo en mi día a día” (Pino Olmedo, 2013: 214).

España nueva en la que el poeta deposita su esperanza; pero el verdadero atractivo del cantar reside para Serrat, como antes para la poesía socialrealista, en una ambigüedad textual que propicia la resemantización en el nuevo contexto. Así lo evidenciaba un poema como “Censoria”, del Blas de Otero (1982: 70) de *En castellano*, donde la evocación del proverbio machadiano era el pretexto para la denuncia del estado de sitio de la dictadura, con sus “españolitos helándose al sol –no exactamente el de justicia”. De igual modo, como anota Romano, la canción serratiana grabada en 1969 “se disemina desde su sentido original, de raíz regeneracionista, hacia otros coyunturalmente vigentes por ese entonces, y enlaza entonces con la España del Régimen y alguna otra posible” (1997:116). Nótese, con todo, que la canción, a partir de los versos que estribilla y con los que concluye, busca ante todo subrayar la desdicha de nacer en la presente y conocida: “Españolito que vienes al mundo / te guarde Dios” (1989: 582).

“A un olmo seco” recupera, con algunas supresiones y cambios poco significativos, una de las composiciones machadianas del ciclo de Leonor, incorporada a la segunda edición de *Campos de Castilla* pese a que fue compuesta en Soria en mayo de 1912, pero ya sin tiempo suficiente para integrarse en la primera entrega del libro. Como se sabe, el hablante celebra en el texto ese “milagro de la primavera” revelado en la “rama verdecida” que brota de un viejo olmo quemado y carcomido: un estimulante acontecimiento que –léidos los versos a la luz de la biografía del poeta– sabemos despierta en la voz lírica la esperanza en la recuperación de una Leonor gravemente enferma: “Olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida. / Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera” (1989: 542). Sin embargo, la condición elíptica del texto, que vela pudorosamente los detalles anecdóticos, invita a leer la composición, sin más, como un canto a la esperanza fundado en la contemplación del empuje de la naturaleza, capaz de hacer resurgir la vida de las cenizas de lo yerto. Y de aquí a la reorientación del significado del poema del plano biográfico y privado al colectivo e histórico no hay más que un paso. Así procedía, de hecho, José Agustín Goytisolo al rotular la tercera sección de *Claridad* (1961), el librito publicado en la colección “Colliure”, con el sintagma “Hacia la vida”, al que imprimía una evidente tonalidad política, tal y como desvelan

los versos de “Madrugada” que dan nombre a la sección: “Y yo no estaré solo, / sino con todos, en / el camino que lleva / de nuevo hacia la vida” (1998: 122). Goytisolo y tantos otros (basta recordar la pirueta oteriana de “Árboles abolidos”), al igual que ahora Serrat, aprovechan las connotaciones subversivas que el contexto imprimía al discurso machadiano, a la vez que, al apropiarse de sus versos de entrada más inocuos, sortean hábilmente el aparato censor.

También a la segunda entrega de *Campos de Castilla* pertenece “La saeta”, composición que Serrat reproduce íntegra en su canción homónima del álbum. Si parece probable que uno de los motivos de su elección, quizás el principal, haya sido el molde métrico y rítmico adoptado en el poema, que hace de él una pieza extraordinariamente apta para la musicalización, tal vez no haya pesado menos su contenido crítico. Machado abjura aquí de la andalucísima religiosidad popular y de la solemnidad del culto a Cristo –“el Cristo volverá -escribió una vez- cuando le hayamos perdido totalmente el respeto” (1989: 2351)– para proclamar su fe en el Cristo definitivamente “des-enclavado” de la cruz, recuperado como *hombre* para zambullirse en el curso del más acá. Tal es el Jesús “que anduvo en el mar”: léase el mundo, la tierra en que no hay caminos, como sugiere Sánchez Barbudo (1981: 291-292). No debe de ser casual que justamente aquella copla en la que el hablante verbaliza su rechazo de la religiosidad tradicional y explícita su espiritualidad heterodoxa sea la que reitere con insistencia –estribillándola– el sujeto-cantante, como una forma entonces de hacerla suya y de sus cómplices oyentes: “¡Oh, no eres tú mi cantar! / ¡No puedo cantar, ni quiero / a ese Jesús del madero, / sino al que anduvo en el mar!” (1989: 559).

He querido dejar para el final la primera y última canciones del homenaje, cuya posición privilegiada en el conjunto no lo es, según creo, por azar, sino, antes bien, por su capacidad de conmoción o por su alto voltaje político. “Cantares”, que inaugura el álbum, conjuga varios textos de “Proverbios y cantares” con la letra del propio Serrat, en un fértil entrecruzamiento como veremos. El cantar elegido para abrir la canción, incorporado con el número XLIV a *Campos de Castilla* (1917), es una copla filosófico-existencial relativa al tema predilecto del poeta, el tiempo y la finitud de la vida, abordados desde su habitual agnosticismo: “Todo pasa y todo queda, / pero lo nuestro

es pasar; / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar” (579). El argumento ha de continuarse y matizarse en conexión con la tercera de las coplas versionadas por el cantante; pero, por lo pronto, resulta interrumpido por la interpretación de la que ocupa la primera posición en la serie machadiana. Se trata de una reflexión en la que la voz autoral arroja cierta luz sobre su propia poética, formulando –como ya ha apuntado Romano– la adhesión a una estética de corte impresionista que se halla “más cercana a las *Soledades* que al libro en que se incluye” (1997: 107). Sorprendería quizás, por ello, la elección serratiana, que, sin embargo, halla a mi juicio su sentido en los primeros versos de la copla; ya que, en su declaración de indiferencia ante la fama, contribuyen de nuevo a apuntalar la consabida imagen de poeta como hombre común y corrientetal y como se perfila en el “Retrato”. No parece azaroso, desde la lectura que propongo, que sea el verso condensador de este argumento –“Nunca perseguí la gloria”– el que resulte estribillado. El tercer y último de los cantares recreados, agregado con el número XXIX a la edición aumentada de 1917, retoma el motivo del camino y del *homo viator*, pero ahora para proponer una paradójica vía de transitar la existencia (Gutiérrez-Girardot, 1969: 44) –y aquí opera el eterno *sin embargo* maireniano, “la nota del bordón de la guitarra de sus reflexiones” (2001)– que se abre a toda clase de interpretaciones. No obstante, los poetas sociales, y diría que Serrat tras ellos, dieron en potenciar la que se obtiene atendiendo al arranque de la copla. A partir de este, la imagen machadiana del camino admitía ser leída como una alegoría del devenir histórico y como símbolo de progreso, y el “hacer camino” como una afirmación de la confianza en el hombre como artífice de su destino –o, en términos del materialismo dialéctico, en el pueblo como dueño de la Historia–: “Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más. / Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar” (575). No por azar estos dos últimos versos se reiterarán, insistentemente estribillados, en el segundo bloque de la canción. Y aún hay que notar el efecto intensificativo que incorpora la actualización recitada de esta copla en el contexto melódico de la pieza: un recitado convertido de hecho en el eje de la misma, al marcar el tránsito entre la parte relativa a los cantares machadianos y a la letra del cantautor.

A la interpretación de estos textos, que subrayan en su formato popular y en su retórica sencilla su virtualidad oral (Romano, 1997: 107-108), siguen tres estrofas de autoría serratiana. La voz enunciativa evoca ahora en tercera persona el último tramo de la biografía del poeta, su peregrinación y muerte en el exilio francés, ineludible *topos* de los homenajes sociales. Si es verdad que, como observa también la hispanista argentina, la anécdota aparece relativamente descontextualizada, tal vez la elusión de los datos precisos no obedezca tanto a un deseo de generalizar la experiencia del poeta –uno como otros o uno de tantos– como a la confianza en la competencia del oyente para completar las elipsis de una historia que ya es patrimonio común y que precisamente singularizó al poeta como sujeto mítico. De hecho, y ahora completamente de acuerdo con Romano, “existe en este bloque, cuya potencia de sentido se proyecta sobre el primero, un ‘Machado’ visiblemente diseñado en función de ciertas urgencias coyunturales, las cuales construyen el ‘héroe’ paradigmático de la generación ‘progresista’ de Serrat”: Machado es, ante todo, “el ‘muerto en el exilio’ que, al alejarse, ‘grita’” (1997: 108) una consigna movilizadora –y aquí abro un paréntesis para apostillar que, si la función conativa actúa en esta parte de la pieza tanto como en los poemas machadianos de la indignación, la acción de “gritar” no conviene aun así, según creo, al poeta del tono bajo de la voz que, antes que gritar, conversa y reflexiona, pese a la excepcionalidad efectivamente admonitoria de algunas composiciones–. Pero iba diciendo que la letra serratiana dibuja al Machado que “hace camino” e invita a hacerlo, por obra del estribillo, “golpe a golpe” de envite cívico como antes él lo hiciera “verso a verso”. La última estrofa del bloque extiende, ahora sí generalizándola, la experiencia del poeta a tantos otros de la España peregrina que sufrieron la diáspora para eludir represalias y censura. Esta se representa en la canción mediante la socorrida imagen del jilguero enmudecido, al tiempo que la memoria del éxodo recupera la figura del poeta errabundo –al parecer, también de amplio rendimiento en el imaginario serratiano (Romano, 1997: 109)–. Y se incorpora, por último, antes de la comparecencia final del estribillo, la nota del agnosticismo religioso, que conecta el “nos”(otros) del discurso de Serrat –relativo al cantautor y a su cómplice público de izquierdas– con

la maltrecha fe machadiana:¹⁷ “Cuando el jilguero no puede cantar. / Cuando el poeta es un peregrino. / Cuando de nada nos sirve rezar. ‘Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar’”.

Poco o nada aporta al poder de conmoción de este clásico la canción “En Colliure”, de completa autoría serratiana y cuyo título, en virtud de la fuerte carga simbólica del referente geográfico que evoca, basta para sugerir la intención y significado de la pieza y orienta su recepción de manera inequívoca. La canción apuntala la imagen del poeta esbozada en “Cantares” y confirma la estricta sintonía entre el trabajo del cantautor y los homenajes elaborados por la poesía social.

Tras ella, cierra el álbum-homenaje la composición rotulada “Parábola”. Pese a la expectativa del título, la pieza no se construye, sin más, tomando como base alguno de los textos del conjunto de “Parábolas” de *Campos de Castilla*; sino que combina uno de ellos, el número III, con la estrofa que abre “El mañana efímero”, una de las composiciones más combativas de la etapa de Baeza. Mientras la parábola constituye la parte musicalizada de la pieza –dos soleares de contenido metafísico que tematizan el motivo de la errancia–, reposando el texto en una elaboración instrumental de extraordinaria viveza, su eje es otra vez el recitado de unos versos de “El mañana efímero”, que en este caso la emprenden con el grotesco casticismo de una España huera e inerte, para la que se profetiza su final y su relevo por una nueva España a la que cantará un nuevo poeta:

La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María,
de espíritu burlón y de alma quieta,
ha de tener su mármol y su día,
su infalible mañana y su poeta.

17 Recuérdese el número XXI de los “Proverbios y cantares”: “Ayer soñé que veía / a Dios y que a Dios hablaba; / y soñé que Dios me oía... / Después soñé que soñaba” (573). La letra completa de este bloque serratiano, así como la de la canción que sigue, “En Colliure”, puede consultarse en Serrat, 1986, consignado en Referencias bibliográficas. Discografía

Érase de un marinero
que hizo un jardín junto al mar
y se metió a jardinero.
Estaba el jardín en flor
y el marinero se fue
por esos mares de Dios (Machado: 567, 584).

Resulta chocante, de entrada, el nexos establecido en la canción entre dos textos de naturaleza tan diversa; pero el componente musical de la pieza, desde un temperamento melódico que invita al optimismo, pudiera sugerir una clave plausible de lectura. Esta apoyaría la interpretación de las soleares como una parábola del dinamismo, y así, de la evolución y el cambio, interpretación que entroncaría entonces con la nota esperanzada de los últimos versos recitados, que auguran el advenimiento de un mañana infalible con su nuevo cantor. Un cantor futuro con el que conecta ahora el sujeto-cantante –¿accidental jardinero que podría desentenderse de cultivar el solar patrio tras haber dejado este “en flor”?–, pero en el que mucho antes quisieron reconocerse los poetas sociales. Habrá que recordar, en efecto, que veinte años atrás, Eugenio de Nora clausuraba un texto anticipador en el que solicitaba una lectura distinta de Antonio Machado, superadora de la promovida por los autores de Falange, aventurando que para los nuevos seguidores que por entonces germinaban había dejado el poeta “su más cariñoso y conmovedor saludo”: “Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas” (1989: 586). Los poetas sociales y, a su zaga, los cantautores recibieron con entusiasmo el saludo machadiano y, animados por el ejemplo del “poeta del pueblo”, apasionadamente se embarcaron en una tarea común, que naturalmente no era otra que la lucha contra el Régimen.

El homenaje serratiano a Antonio Machado desvela, en suma, que la divulgación cancioneril de nuestro autor está impregnada hacia finales de los sesenta de un designio “de contestación y de rebeldía” (Romano, 1997: 117), de una simpatía antes que nada ética y política hacia un poeta en el que se buscaba –con palabras de Caballero Bonald– al “modelo ‘literario’ a través del modelo ‘humano’, hacién-

dole cabeza visible y símbolo de una intencionalidad poética que las circunstancias de la época condicionaban” (Jiménez, 1983: 178). De modo que, sucediera poco antes en el contexto de la poesía crítica, las incitaciones de Serrat y otros a la hora de componer sus canciones o sus álbumes superaban con mucho el orden de lo estético, tal y como acepta el cantautor catalán: “[Con Machado] fue encontrar gente que expresaba lo que tú querías decir, pero también fue ir en contra de las momias culturales que creen que nada se puede cambiar [...] También fue porque Franco era ‘anti-Machado’. Machado hablaba de libertad, de exilio, de muerte heroica, todas cosas que le molestaban mucho a Franco” (Novoa, 1983: 135). Más allá de su potencia trasgresora, tenían los poemas de Machado el interesante componente de su virtualidad oral, también por acogerse a un discurso eminentemente comunicativo que se encierra a menudo en moldes estróficos de la poesía tradicional y reclama con naturalidad su puesta en música.¹⁸ No podía don Antonio aventurar, como sí lo hicieron Celaya, Otero o Goytisolo, que los nuevos circuitos de mediación y distribución –“el disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión” (Otero, 1980: 37)– repusiesen un día la figura del poeta-juglar y rescatasen al verso de la “galera del libro”; aunque nada hubiera deseado más el autor que, por un lado, tan firmemente abogaba por la propagación de la cultura, que de ningún modo había de ser un privilegio de casta; y, por otro, concebía como la más alta meta la fusión de su poesía con el pueblo, para quedar como uno de aquellos poetas anónimos a los que continuamente apelaba –en virtud de su alto concepto del folklore– como ejemplo de poesía verdadera. Por obra del álbum de Serrat o de las versiones de Cortez, entre otros, Machado deja finalmente *su canción en la memoria de los hombres*, pero una canción que circula –como la poesía tradicional– reescrita, resemantizada y transcodificada en las voces de estos nuevos juglares posmodernos.

Por todo ello, seguramente lo de menos hubiera sido para Antonio Machado que en las sílabas contadas de los cantautores, al igual que antes en las de los poetas, su escritura fuese objeto de una

18 Marcela Romano se ocupa por extenso, en el trabajo que vengo citando, del examen de este aspecto.

pretensión exclusivista que condujo a mutilar su cuerpo lírico y actuó en menoscabo de su estatura integral. Ya contaba Mairena con que cualquier magisterio acababa por ser “cría de cuervos, que ven[drí] an un día a sacarnos los ojos” (1978); pero como todo tiene a su vez –bien lo sabía él– su *sin embargo*, habría acertado a evaluar aquel falso apócrifo como una “forma de necesidad” del que se ve obligado en trances difíciles a inventar una estirpe (Valente, 1971: 104). Y, al fin, seguramente Machado habría soñado a nuestros batalladores poetas y juglares en el premonitorio saludo recordado por Nora, y a la interpelación formulada por uno de ellos –“Dinos / si en tu sueño nos reconoces, / si en el descenso de los ríos / que combaten por el mañana / nuestra verdad te continúa, / te somos fieles en la lucha”– habría respondido con un guiño indulgente.

Referencias bibliográficas

- Caudet, Francisco (1999). *Antonio Machado. Antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Garciasol, Ramón de (1985). *Notaría del tiempo*. Barcelona: Anthropos.
- Gil de Biedma, Jaime (1959). *Compañeros de viaje*. Barcelona: Joaquín Hortá.
- Gil Novales, Alberto (1970). *Antonio Machado*. Barcelona: Fontanella.
- Gimferrer, Pere (1971). “Notas parciales sobre poesía española de posguerra” en Clotas, Salvador y Pere Gimferrer. *30 años de literatura en España*. Barcelona: Kairós: pp. 89-108.
- González, Ángel (1997). *Las otras soledades de Antonio Machado*. Madrid: Real Academia Española.
- González, Ángel (1962). *Grado elemental*. París: Ruedo Ibérico.
- Goytisoló, José Agustín (1998). *Claridad*. Barcelona: Lumen.
- Guillén, Jorge (1977). “El apócrifo Antonio Machado” en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. Ángeles, José Luis. Barcelona: Ariel: pp. 219-230.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael (1969). *Poesía y prosa en Antonio Machado*. Madrid: Guadarrama.
- Iravedra, Araceli (2009). “Los poetas del 50 bajo el signo de Colliure” en *Campo de Agramante* 11: pp. 5-22.
- Jiménez, José Olivio (1983). *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Machado, Antonio (1989). *Poesía y prosa*. Edición de Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado.
- Mainer, José-Carlos (1975). “Antonio Machado: del institucionalismo al populismo” en Bustos, Eugenio de (ed.). *Curso en homenaje a Antonio Machado*. Salamanca: Universidad de Salamanca: pp. 165-178.
- Nora, Eugenio de (1949). “Machado ante el futuro de la poesía lírica” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 11-12: pp. 583-592.
- Novoa, Juan Carlos (1983). *Todo Serrat*. Buenos Aires: Abril.
- Otero, Blas de (1982). *En castellano*. Barcelona: Lumen.
- Otero, Blas de (1980). *Historias fingidas y verdaderas*. Madrid: Alianza.
- Pino Olmedo, Francisco Luis del (2013). “Joan Manuel Serrat: ‘Machado estará siempre vigente porque retrata más allá del tiempo que le tocó vivir’” en *Turia* 104: pp. 212-216.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2010). “La canción de autor y las exequias de la poesía social” en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando*

- a *Blas de Otero (1979-2009)*. Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.). Sevilla: Renacimiento: pp. 391-404.
- Romano, Marcela (1997). "Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto (Una versión de la versión)" en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 22: pp. 105-118.
- Sánchez Barbudo, Antonio (1981). *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*. Barcelona: Lumen.
- Serrat, Joan Manuel (1986). *Verso a verso*. Barcelona: Altafulla/Taller 83.
- Tuñón de Lara, Manuel (1975). "La superación del 98 por Antonio Machado" en *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Barcelona: Laia: pp. 315-358.
- Valente, José Ángel (1971). *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- Valente, José Ángel (1963). *Sobre el lugar del canto*. Barcelona: Literaturasasa.
- VV. AA. (1962). *Versos para Antonio Machado*. París: Ruedo Ibérico.

Discografía

- Serrat, Joan Manuel (1969). *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. LP. Barcelona: Zafiro/Novola.

**ENTRE LA MAGIA Y EL SENTIDO.
LECTURAS INTERSEMIÓTICAS DE LA CANCIÓN EN
JORGE DREXLER**

María Clara Lucifora

Universidad Nacional de Mar del Plata-Universidad FASTA

María Inés Lucifora

Colegio FASTA

*Una canción es más que música y letra buenas, es un acto de
magia entre dos mundos que coexisten en un momento*

JORGE DREXLER

En el año 2016, la Academia Sueca decidió entregarle el Premio Nobel de Literatura al cantautor estadounidense Bob Dylan, siguiendo un criterio que ya había sido adoptado por los jurados del Premio Príncipe de Asturias de las Letras que en 2011 le otorgaron dicho reconocimiento a Leonard Cohen. La distinción de Dylan reavivó un debate que ya estaba presente en el ámbito literario: ¿la canción de autor puede ser considerada literatura? En este capítulo, nos proponemos reflexionar sobre dicha cuestión partiendo de una respuesta afirmativa a la pregunta: efectivamente, la canción puede ser considerada literatura, sin embargo, creemos que esto no agota bajo ningún punto de vista las potencialidades significativas que la constituyen, siendo ineludible asumir una mirada intermedial que considere el entrecruzamiento de los diversos sistemas semióticos que intervienen de los cuales ninguno es (o debería ser) accidental.¹⁹

¹⁹ La exigencia de experticia que implica el análisis de los diversos sistemas (musical, literario, técnico, visual y performativo) suele dificultar un estudio integral que desarrolle en profundidad cada uno de los aspectos de este objeto artístico.

Esta condición plural de la canción la advierte Marcela Romano (2002: 14) al definirla como un “artefacto cultural mestizo”, cuyos modos de producción, circulación y consumo, se alejan tanto de la literatura canónica como de la producción musical estandarizada de los medios masivos. Se instala así como una “práctica alternativa” (15), un híbrido entre lo verbal, lo musical y lo espectacular, entre la escritura y la oralidad, entre la autonomía del arte y su función heterónoma, cuyo carácter artístico se observa en la exigencia de atención que requieren por parte del receptor, así como en la construcción de un “espacio crítico de extrañamiento” (Romano, 2002: 15; 1991: 136), que tuvo la canción de la década del sesenta y que permanece intacto hoy. Además, la nueva canción realiza una tarea de “revalorización de las culturas folclóricas, con el empeño de neutralizar la acción homogeneizadora de los medios masivos” (Romano, 1991: 137). Esto se observa especialmente hoy en día, en la tendencia hispanoamericana de recrear los ritmos folclóricos de cada región y fusionarlos con los elementos de la música actual (pop, electrónica, rap, etcétera). Por último, la canción posee un estatuto poético propio, lo cual supone un trabajo con los lenguajes (musical, verbal, escénico), desde una determinada ideología autoral y un proyecto estético total que mira hacia dentro de la producción de un artista, pero también hacia afuera, en su posición en el campo artístico, social, político, económico.

Por su parte, la multiplicidad de códigos artísticos que intervienen en este objeto cultural supone siempre un proceso de semiosis, que integra los elementos de cada uno de ellos y los potencia mutuamente generando una nueva unidad, que no resulta de la simple suma de las partes. Es por ello que González Martínez (1994:14; Cf. 2007) habla de la canción como un texto “heterosemiótico”, definiéndolo como la “manifestación de un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos formando una unidad íntegra y coherente”. Por tanto, en la canción de autor, música y poesía dejan de ser dos textos distintos, para transformarse en dos aspectos (entre otros) de un “proyecto textual global” (González Martínez, 1994:16; Cf. 2007). Así como los cantautores afirman que el proceso de componer una canción no distingue claramente entre la formación de la letra y la de la melodía, el proceso de percepción por parte del oyente tampoco hace dicha distinción, sino que pone en funcionamiento “meca-

nismos de cohesión similares para integrar de manera coherente lo percibido en el modelo cultural-perceptivo que sirve de base a [su] labor hermenéutica” (González Martínez, 1994:17; Cf. 2007). De este modo, ante la presencia de códigos semióticos distintos, lo provechoso no es comparar unidades ni términos, pues su confluencia no se produce en ese nivel, sino en el de las estrategias y sentidos globales generados a partir de dicha confluencia y que se actualizan con cada ejecución, con cada escucha.

Por su parte, López Cano (2004) coincide con González Martínez en advertir esta integración unitaria de elementos semióticos heterogéneos, sin embargo, no lo ve como algo que sucede únicamente en la interpretación de la canción, sino como algo propio del proceso de semiosis (según lo concibe Peirce), que es intersistémico por naturaleza (228). Por ello, López Cano (2004: 258) propone hablar de un “contrapunto intersemiótico”, en el que letra y música se “confabulan”, colaboran para alcanzar un mismo objetivo, por ejemplo, el de narrar una historia, dando lugar a una semiótica global y unitaria (22), que debe ser interpretada por lo que él denomina una competencia “músico-vocal” (44).

Este encuentro entre lenguajes artísticos diferentes ha sido sugerido también por Romano (1991: 139-140)), quien señala tempranamente la pluralidad de sistemas que se encuentran en la canción; por un lado, el texto base, conformado por material lingüístico y musical, y por otro, el texto interpretativo secundario, conformado por lo vocal, lo instrumental y lo espectacular, que complementa aquel, efectivizándolo y actualizándolo cada vez. Algo similar advierte Juan Pablo González (2009: 209-210): “el punto de partida desde el cual se ha dado inicio a la escasa reflexión en torno al análisis de la canción popular en nuestro medio, ha sido el de enfatizar la pluralidad de textos que convergen en ella, avanzando más allá de su clásica división entre letra y música”. Distingue por lo menos seis textos en la canción popular: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo, los cuales dan lugar a una multidimensionalidad textual que hace de la canción un proceso más que un producto (217).

De este modo, cada elemento de la canción pertenece al producto final y la define, razón por la cual, si alguno de ellos desaparece o cambia, el resultado será una nueva obra que tenga mayor o menor

relación con su origen. Esto resulta obvio en el nivel lingüístico, pues la modificación de la secuencia de palabras (por mínima que sea) produce un cambio inmediato en el significado conceptual. Sin embargo, no resulta menos relevante en lo musical, porque cambiar el ritmo, la secuencia de acordes o la melodía de una canción producirá asimismo una serie de cambios en la interpretación que los oyentes hagan de ella. Esto se advierte igualmente en las diversas puestas en escena (como otro sistema semiótico) que realizan los cantantes, si consideramos las diferencias entre un recital en un estadio, un *unplugged* en un estudio de TV, una grabación para incluir en el álbum o incluso una presentación en un bar.

Dicho esto, es necesario señalar que no abundan los análisis de canciones que respondan a esta convicción de su condición intersemiótica. Es por ello que pretendemos aproximarnos al modo en que las distintas capas semióticas de este objeto artístico se van integrando para producir sentido, en canciones del álbum *Bailar en la cueva* (2014), del uruguayo Jorge Drexler. Sin embargo, antes de avanzar, es necesario realizar dos advertencias. En primer lugar, nuestro análisis se basa en las versiones incluidas en los álbumes, en cuyos modos de producción, transmisión y percepción musical la tecnología ha impactado ampliamente para generar un texto sonoro fijo. Por tanto, algunas conclusiones pueden variar si se consideran las puestas en escena, recordándonos que es imposible abarcar de una vez la multiplicidad de dimensiones de la canción como proceso (González, 2009: 215). En segundo lugar, nuestro modo de abordaje seguramente carezca del tecnicismo que la crítica musical puede esperar, pues el objetivo no es una descripción exhaustiva del fenómeno, sino la propuesta de un camino de interpretación que considere la dinámica del objeto estético, extendiendo líneas a las diversas perspectivas desde las que puede ser abordada una canción de autor en la actualidad.

Drexler, un cantautor en la frontera

Jorge Drexler (1964, Montevideo) es un cantautor uruguayo que vive en España desde 1995. De la mano de Joaquín Sabina, alcanzó el éxito con su álbum *Frontera* (1999). Es hijo de un judío-alemán que huyó

de la Alemania nazi cuando todavía era un niño, junto a sus padres. La familia Drexler se estableció en Latinoamérica; sin embargo, años después, debió exiliarse nuevamente a Jerusalén durante un año por cuestiones políticas. Esta variedad en la herencia cultural se completa con una madre nacida en el ámbito rural uruguayo, cuyos padres (ambos maestros rurales) trabajaban “en México, en Michoacán, en Pátzcuaro”, con un claro compromiso social (Godínez Garza, 2013: 110). De este modo, en sus frecuentes entrevistas, Drexler se presenta a sí mismo como un militante de la mediación, a quien el haber vivido en medio de ideologías, lugares y culturas distintas le permite comprender los hechos desde distintos puntos de vista: “Yo me crié en una casa donde las dos tradiciones convivían de manera más o menos armoniosa” (charla TED 2017). O también: “En mi casa siempre hubo dos versiones de todo, desde la medicina hasta la política [...] he estado de mediador y entonces vas encontrando un montón de antagonismos expuestos a los que se les intenta dar una resolución conciliatoria” (Godínez Garza, 2013: 108). Por eso, su música suele construirse en la visión de dos posiciones antagónicas que entran en diálogo no para fundirse, sino para convivir. Así si bien Drexler es conocido por canciones dedicadas al amor y a la incertidumbre de la vida, no faltan aquellas que realizan una aguda crítica a las sociedades actuales globalizadas, atravesadas por la discriminación, el desarraigo, el drama de los inmigrantes o los enfrentamientos religiosos y políticos. La particularidad de esta reflexión es el optimismo, no ingenuo sino esperanzado en que es posible hallar espacios de diálogo y de reconocimiento entre unos y otros, una convivencia entre las diferencias culturales, la permanencia en espacios fronterizos no solo geográficos, sino también identitarios, ideológicos, políticos, religiosos e incluso epistemológicos (p. e., la integración entre el discurso científico y el arte).

Se suma a esto una mirada que se debate entre la nostalgia y la crítica de su país de origen, que tiene un punto neurálgico en *Frontera* (1999). Este conjunto de canciones no fue solo el que lo hizo famoso, sino que posee en germen muchos de los elementos que en *Bailar en la cueva* lo consolidarán como uno de los cantautores de habla hispana más reconocidos del momento. *Frontera* brota y fluye tanto verbal como musicalmente del Río de la Plata. Y ese es seguramente uno

de los motivos principales por los que obtuvo el éxito en Uruguay y Argentina (Drexler 2014f: 37-29). El uso de estos ritmos despertó en los rioplatenses toda una serie de resonancias, tal vez dormidas o guardadas en la memoria de los actos escolares o de las radios de nuestros abuelos, a través de candombe y sus derivados: el tango, la milonga, la murga. Estas resonancias iniciales adquieren en *Bailar en la cueva* una dimensión continental; ya que el referente no es solo el Río de la Plata, sino toda Latinoamérica.²⁰ Se suma a esto el objetivo explicitado por el artista de completar su reflexión sobre la experiencia humana apelando a una dimensión inexplorada hasta ese momento: “Entonces me pregunté cómo serían mis canciones si fueran escritas con una intención de generar movimiento. Esa es la búsqueda” (2014e).

Con el corazón y los pies en Latinoamérica: *Bailar en la cueva*

El álbum *Bailar en la cueva* como obra unitaria se puede considerar comprometida con la revalorización tanto de la música latinoamericana como del sentir de integración que, según lo dicho por el uruguayo, caracteriza a este continente:

20 Muchas de las acciones culturales de Drexler acompañan estos presupuestos artísticos. Desde el inicio de su carrera, ha participado frecuentemente de diversos eventos relacionados con la promoción de la cultura, la educación, el medio ambiente y el diálogo entre distintos ámbitos, razón por la cual ha sido considerado como un activista (Godínez Garza 108). Por ejemplo, compuso la canción “A la sombra del ceibal” para colaborar en el “Plan CEIBAL”, proyecto implementado por el expresidente Tabaré Ramón Vázquez en apoyo a la educación uruguaya (2008); fue nombrado Embajador de Buena Voluntad del Fondo del Agua (2010), iniciativa formulada por la cooperación española con el fin de promover y extender el acceso al agua potable en América Latina; fue elegido pregonero del Carnaval de Cádiz (2013); participó en la serie de doce episodios que produjo el EMBRATUR (Instituto Brasileño de Turismo) junto a HBO para promover la cultura brasileña en el marco del Campeonato Mundial de Fútbol (2014); entre otros. Además, Drexler ha ganado diversos premios: Grammys, Gardel, Goya; incluso es el único cantautor de habla hispana que obtuvo un Oscar por la mejor canción original: “Al otro lado del río”, banda sonora del film *Diarios de motocicleta* (2005). Ha tenido grandes éxitos de ventas y una amplia consagración por parte de la industria musical, que no va en desmedro de la calidad artística de su obra.

Este continente lleva mucha ventaja en ese sentido [en la experiencia de integración]: lleva ya más de 500 años, a veces de manera muy dura y muy traumática pero a veces de manera muy amorosa, combinando África con la raíz indígena y con la parte que lleva de europea [...] El hecho de haber siempre convivido con el otro desde niños es una lección que nuestro continente lleva con mucho adelanto” (Drexler 2016).

En ese sentido, la música también participa de esta integración:

[N]uestra música es híbrida. No como una yuxtaposición [...] Hay una real integración [...] Los géneros latinoamericanos llevan mucho tiempo en el horno: el tango, el candombe, la milonga, el son jarocho [...] no son modas que tengan veinte años, han llevado un proceso de 200 o 300 años (2016).

De este modo, Drexler rinde un homenaje al continente, desde distintos aspectos, haciendo un disco panamericano en el que cada país tiene su representación: participa la cantante colombiana de Bomba Estéreo, LÍ Saumet, en “Bailar en la cueva”; en “Universos paralelos” colabora la rapera chilena Ana Tijoux; la canción “Luna de Rasquí” es un homenaje al venezolano Simón Díaz e incluye al final la voz del costarricense Walter Ferguson; la canción “Bolivia”, además de su referencia concreta a ese país, cuenta con la participación del brasileño Caetano Veloso; la producción de “Todo cae” la hizo Eduardo Cabra, de Calle 13, representando a Puerto Rico; se incluyen, como siempre, elementos de la música tradicional de Uruguay y Argentina. Así es un disco que establece una “relación muy abierta con el continente” (Drexler, 2014g: 25.45 a 27.15). Es por eso que conforma una especie de *collage*, grabado por etapas, que resulta muy heterogéneo, ya sea por la exploración de nuevas sonoridades como por la pretensión de decir cosas más allá del texto verbal, dejando que el sentido se produzca a partir del movimiento que las canciones generan en el cuerpo, es decir, a partir principalmente del ritmo (Drexler, 2014g). En ese sentido, es un álbum muy distinto de los anteriores, en los cuales primaba cierta homogeneidad sonora y un reflejo literario que hacía de las letras el principal foco de atención. Esto es algo que sorprende a sus críticos: “Es un disco donde los ritmos toman un papel tan pro-

tagónico como las letras, algo a lo que no estamos acostumbrados los que aún estudiamos el disco *Eco* como un referente de la canción de autor” (Disdier, 2014).

Tal como señala el uruguayo en las entrevistas dadas en torno al lanzamiento del álbum, el ritmo es un elemento predominante. Pero lo es principalmente en sus variantes latinoamericanas, lo cual supone tanto una declaración de principios que guía la producción del álbum como la ampliación de la competencia musical de sus oyentes (Hernández Salgar, 2012: 56), pues un cantautor uruguayo que vive en España y posee gran éxito en el mercado artístico internacional, logra generar experiencias de escucha de ritmos típicamente latinoamericanos que quizá de otro modo muchos de sus seguidores no tendrían. Es así como el álbum inaugura para ellos una historia de escuchas que sitúa en el centro estas sonoridades de base candombera, poniendo de manifiesto (quizá sin saberlo) cómo los esclavos africanos, menospreciados por los conquistadores pero también en las sociedades actuales, colonizaron nuestra música, nuestros oídos, nuestros cuerpos con sus ritmos y sus ritos, no solo en los estilos rioplatenses derivados directamente del candombe (como la milonga, el tango, la murga), sino también en la samba brasileña, la cumbia colombiana hasta el *reggae*, el jazz y el blues.

Por otro lado, la experiencia musical, constituida de materiales sonoros (físicos) impacta directamente en nuestro espacio corporal y favorece la representación mental de movimientos, que aunque no sean llevados a cabo por el propio cuerpo en el momento de la escucha, genera patrones de movimiento mentales, lo cual hace que se amplíe nuestra experiencia cinética-corporal (Hernández Salgar, 2012: 60). Así, escuchar esta música supone para nuestro cerebro una huella de movimiento, aun cuando no lleguemos a ejecutarlo efectivamente con nuestros miembros. Por tanto, todo lo que nuestro fluir por el espacio a través de nuestra corporalidad nos puede otorgar de ganancia a nivel emocional y físico, nos lo otorga también la experiencia de escucha de esta música que nos llama a prestar atención al ritmo y a seguirlo.²¹

21 Algo similar afirma González (218) sobre la centralidad el cuerpo en la canción: “Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido [...]”

Finalmente, la centralidad de estos ritmos latinoamericanos, asociados muchas veces con entornos puramente festivos o triviales, para tratar toda clase de temas relacionados con la existencia humana, en un cantautor de fama internacional, supone también devolverle a estos estilos su capacidad para tratar la universalidad de las cuestiones que aquejan al hombre. De este modo, si bien la música predominantemente rítmica pareciera favorecer representaciones festivas, alegres, pasionales, corporales, eróticas, sin embargo, el tratamiento de temas más profundos e incluso dolorosos, a través del uso de estos ritmos latinoamericanos, modifica esas supuestas “invitaciones al uso” (o “*affordances*” [Hernández Salgar, 2012:61]),²² sumando al baile cierta veta reflexiva y la valoración de la música como el rescate de una tradición que es parte de nuestra identidad:

Existe una idea preconcebida de que el baile es lúdico, divertido y fiesta y eso está puesto en contraposición a la seriedad de otras actividades intelectuales. Nunca he visto a la danza como una experiencia monocromática, sino que es una experiencia seria, inclusive cuando es lúdica, divertida y fiesta. La danza, y de la manera que está tratada en la canción que da comienzo al disco, es una experiencia antropológica, espiritual y de empatía entre las personas (2014e).

De este modo, tanto Drexler como otros músicos latinoamericanos llevan las músicas regionales de nuestro continente al centro del campo artístico internacional para crear nuevos mundos de sentido. Por ejemplo, los españoles no están familiarizados con la milonga, el can-

El oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese ‘grano vibrante’ que es el sonido performado. El cuerpo, entonces bailará siempre que hagamos o escuchemos música, aunque parezca que no nos movamos”.

22 Hernández Salgar (2012: 61) define las “*affordances*” como “‘invitaciones al uso’ que están presentes en cualquier objeto de percepción, en realidad y que dejan saber con anticipación cuál puede ser la respuesta corporal ante ella. Las *affordances*, son producto de una construcción cultural. Por eso, no todos reaccionamos de igual manera ante los mismos sonidos”. Decimos “supuestas” invitaciones al uso porque es la idea que se ha extendido en torno a la música movida, pero hay muchas canciones populares latinoamericanas que utilizan estos ritmos y poseen letras de una profunda reflexión sobre la vida.

dombe o la murga, e incluso les resulta un poco chocante, como observamos en la reseña de Puchades:

Lo sorprendente es que alcanza el objetivo sin renunciar a sus textos comprometidos, filosóficos y vitalistas de siempre, pero encajándolos en una apariencia formal que resulta inédita y que puede resultar chocante en un primer momento. Sin embargo, si uno escucha con atención, bulle el Drexler de siempre, solo que impregnándose de nuevas experiencias (2014).²³

Luego de escuchar el disco, a cualquier persona le resultarán familiares o conocidos estos ritmos de Latinoamérica en fusión con elementos del siglo XXI y no les parecerá extraño su conjunción con un discurso elaborado y profundo para reflexionar, con una mirada crítica, sobre las realidades sociales, las emociones humanas, el pasado histórico o para reinterpretar el mundo a través de las leyes científicas.

Por una cuestión de extensión, tomaremos solo tres canciones del álbum. La primera de ellas es la que le da nombre: “Bailar en la cueva”. Su peculiaridad es la de recuperar el valor antropológico de la música y del baile, remitiendo, de diversos modos, a esos rituales antiquísimos que conocemos no solo por los estudios científicos, sino también porque se perpetúan hasta el día de hoy: “El baile y la música nos definen como especie. Se han encontrado instrumentos, flautas de hueso, de hace 45.000 años. Y todavía antes existían la voz y las palmas” (Drexler, 2014b).²⁴ La canción construye una escena de baile por la noche, alrededor del fuego, en una cueva, en base a un ritmo de candombe champeta que incita al movimiento. El verso inicial de la canción acompañada con el rasgueo mínimo de unos acordes en la guitarra y la voz única del cantante genera un contrapunto con lo que

23 Opiniones similares recogimos entre alumnos españoles durante la presentación de la ponencia que dio origen a este trabajo.

24 Hay razones biográficas también. En primer lugar, una especie de toma de conciencia del propio pasado y de su formación: “Yo soy un hijo de la dictadura uruguaya y crecí en un ambiente en el que no se bailaba [...] El baile era una cosa despreciada y, desde luego, no practicada”. En segundo lugar, el implacable paso del tiempo: “Llega un momento en el que empiezas a ver el horizonte de la salud corporal. Y piensas: ‘Si no empiezo a bailar ¿cuándo lo voy a hacer?’” (Drexler 2014b).

sigue tanto desde la melodía y la ausencia de ritmo, como desde una invocación polisémica de la idea: “La idea es eternamente nueva”. La transición la logra la referencia al cambio de tiempo: “Cae la noche”, así como una frase verbal que denota la continuidad de una acción: “y nos seguimos juntando a (...)”. Esta actividad nunca se detuvo a lo largo de los siglos. Bailar en la cueva (ya sea literal o simbólicamente) es algo que une a los primeros hombres y a los del siglo XXI pasando por todos los vivieron entre aquellos y estos. Además, ya desde ese cambio de momento (la noche) se agregan a la voz principal otras voces, en principio suaves, pero que irán adquiriendo mayor presencia a lo largo de la canción, de tal modo que, en muchos momentos, remedan la sonoridad de los rituales primitivos que tenemos guardados en nuestra memoria (¿de documentales vistos en TV? ¿de nuestra propia memoria colectiva?), plasmando, además, ya la idea de comunidad que es fundamental para considerar este fenómeno.

El ritmo comienza, entonces, con la frase que titula la canción y el álbum: “Bailar en la cueva”, seguida de un estribillo que consiste en la repetición del infinitivo principal: “bailar”. El coro de voces que acompaña la voz principal se hace más fuerte. Los bises también serán una constante de la canción, por un lado, para rememorar otra característica fundamental de las culturas primitivas y orales: la repetición de versos o frases que resistan el olvido; y por otro, para que, tal como se observa en la dinámica de la poesía, las palabras se vayan cargando de sentido y haciéndose más profundas con cada repetición. Este estribillo inicial también pone las bases musicales, porque el ritmo candombero (que comenzó un verso antes) se estabiliza; y entre su primera manifestación y su bis, se sugiere ya la serie de notas y acordes que servirá de base para toda la canción. Vale aclarar aquí que esa serie de notas está construida sobre la base de una escala pentatónica, una de las escalas más antiguas del mundo y otro elemento que nos remite a esa escena primitiva a la cual la canción pretende transportarnos.

La segunda parte de la canción usará diversos procedimientos para generar en el oyente una serie de ideas relacionadas con este ritual ancestral. Lo primero que se sugiere es la idea de movimiento continuo a través de una comparación: “Ir en el ritmo como una nube va en el viento”, y también de una modificación de la frase verbal más frecuente: “no *estar en* sino *ser* el movimiento”. El uso del verbo *ser*

en este caso supone una imbricación total entre esencia (algo estable) y acción (algo temporal). Además, la percepción de movimiento continuo se da por una definición más evidente de la combinación de notas que subyace a toda la canción, que tiene una estructura circular, pues va de una nota grave a una aguda pasando por notas intermedias, una y otra vez. Se suma el modo de pulsar la guitarra, utilizando la técnica del *slide*, es decir, deslizando el dedo de una nota a otra para que se perciban en milésimas de segundo los sonidos intermedios. Esto genera también una percepción de continuidad y aceleración.

Por otro lado, se apela a dejar de lado la racionalidad para interactuar con el medio desde lo corporal, la intuición, como una especie de trance irracional, donde prima el sonido y el movimiento: “Cerrar el juicio, cerrar los ojos, / oír el *clac* con que se rompen los cerrojos”. La razón está atada al sentido de la vista, por eso este ritual exigirá dejar de lado ambas cosas para permitir que actúen los otros sentidos, principalmente el oído (apelado a través de la onomatopeya). La primera vez que canta estos versos la voz permanece en una octava más grave y parece contenida; sin embargo, el bis es cantado en una octava más aguda liberando el caudal de voz y al modo de los rituales primitivos, donde las melodías fluctúan entre sonidos graves y agudos. Además, se suma Li Saumet, cuyo timbre de voz es tan peculiar que nos recuerda esas voces tribales, fortaleciendo la configuración de una escena primitiva.

Otra de las ideas que guía esta canción es el sentido de comunidad en el que se basan estas prácticas culturales: bailar juntos hasta perder la individualidad. Una de las hipótesis de las neurociencias en torno a la razón por la cual se desarrolló la música es justamente esta: “para ayudarnos a movernos juntos”, lo cual tendría un beneficio evolutivo pues “cuando la gente se mueve al unísono tiende a actuar de forma más altruista y estar más unida” (Manes, 2015). No es la única vez que Drexler apele a los beneficios de la música a lo largo de la canción, ni es tampoco la primera vez que lo hace en su producción. La imposibilidad de señalar un guía en los movimientos, generada por la triple repetición de la estructura adversativa: “Me guías tú o yo te guío”, convertida luego en pregunta: “¿Será que me guías tú o que yo te guío?”, se vuelve una cuestión intrascendente. Esta alternancia

de los pronombres yo/tú sin identidad fija, intercambiables, favorece esta idea de unión que avanza hasta que la cercanía de los cuerpos se convierte en continuidad: “Mi cuerpo al tuyo y el tuyo al mío. / Los dos bebiendo de un mismo aire: el pulso latiendo y el muslo aprendiendo a leer en braille”. La última metáfora, de claro tinte erótico, es uno de los puntos culminantes también en cuanto al ritmo, pues se detiene la melodía y queda solo la percusión que realiza una transición para continuar hacia la tercera parte de la canción: la reflexión sobre el sentido de la música para la especie humana.

Una voz sintetizada, entre hablada y cantada, ingresa lejana para realizar una declaración de principios sobre la dimensión antropológica del baile: “Bailar como creencia, como herencia, como juego”, abordando tres de los principales aspectos del desarrollo del hombre. Luego, regresa a la escena inicial para después ampliar la presencia de la música a toda la vida del hombre, con un ritmo *in crescendo*: “Las sombras en el muro de la cueva / girando alrededor del fuego. / La música bajo de los árboles/ y nos siguió por la llanura”. Esta omnipresencia de la música se reafirma con la enumeración de una serie de acciones: “La música enseña / sueña / duele / cura”. Todas poseen un matiz positivo (incluso “doler”) y se corresponden no solo con la experiencia que cada uno de nosotros tiene de la música, sino también con las investigaciones que diversas ciencias van aportando al respecto. Además, son enunciadas por esa misma voz lejana que desacelera el ritmo, para dar paso a una voz sin distorsiones y hablada que enuncia el núcleo duro de la canción y del mismo disco: “Ya hacíamos música muchísimo antes de conocer la agricultura”. La percusión se detiene y quedan solo unas notas mínimas de fondo que dan el pie para volver al primer verso de la canción y repetir solo algunos versos. Como vimos, sobre esta cuestión de la antigüedad de la música insiste Drexler en diversas ocasiones (2014a, 2014b, 2014c, etcétera), y le sirve como marco ideológico para explicar la centralidad del ritmo en este álbum, cuya primera canción funciona como un puntapié inicial muy acertado y que requerirá igual grado (o más) de intuición rítmica (y corporal) que de reflexión intelectual para ser comprendido en su totalidad.

Otra canción que resulta interesante analizar es “Bolivia”. Si en la anterior las repeticiones son abundantes y el vocabulario reduci-

do (si lo comparamos con otras canciones del uruguayo), en esta no hay repeticiones de letra y el despliegue de vocablos y su combinación ingeniosa sorprende al oyente. La canción ahonda en la memoria histórica no solo personal, sino de Occidente mismo: “Está inspirado en la historia de mis abuelos, que eran judíos y huyeron del nazismo en 1939 con mi padre [...]. Cuando nadie les quería, Bolivia fue un país generoso que les aceptó. Allí vivieron ocho años” (Drexler, 2014b; Cf. 2014d). La canción es, por tanto, un homenaje y una nueva reescritura (ya ha hecho otras) del pasado familiar. En un disco dedicado a rescatar los ritmos y las tradiciones latinoamericanas, esta referencia era obligada.

“Bolivia” es una canción que podemos dividir en dos: una parte está constituida por la narración histórica y otra, por una reflexión general sobre la historia; esta distinción se da también en el aspecto musical con fuertes implicaciones semióticas en cada caso. A nivel general, es una cumbia peruana (también llamada “chicha”), cuyas peculiaridades se definen ya desde la introducción: instrumentos, ritmos y secuencia de notas que sirven de base para la mayor parte de su desarrollo. Una de las singularidades sonoras de la canción es el uso de la voz que hace tanto Drexler como su invitado estrella: el brasileño Caetano Veloso, cuya participación supone, por supuesto, una garantía de buena música para todos los que están familiarizados con la producción del cantautor carioca. En este sentido, Drexler aumenta su capital simbólico en el campo musical latinoamericano e incluso occidental al contar con esta colaboración.

La primera parte de la canción se refiere a la situación de Alemania en 1939, es decir, al avance del nazismo y la necesidad que tuvieron sus abuelos de huir (como todos los judíos alemanes). El uso de la voz que hace Drexler aquí produce sentido por sí solo: es una voz cercana al murmullo forzado. Como sucedía en la canción anterior, se encuentra a mitad de camino entre la voz hablada y la voz cantada y la mayor parte del tiempo se mantiene en una única nota, con mínimas variaciones al final de los versos. El acompañamiento es casi exclusivamente percusivo, muy metálico; en cuanto a la armonía también posee poca variación. Estos elementos musicales generan una monotonía que abona la sensación de agobio y de oscuridad, enunciada por los versos y sostenida en los recursos retóricos del lenguaje. Luego de

ubicar la acción en espacio y tiempo, se explicita el primer término de la oposición sobre la que se estructura la canción y que finalmente conformará el estribillo: “Todos [los países] decían que no /cuando dijo que sí Bolivia”. La descripción de Berlín como un “nido de ratas” y de Hitler (a quien no nombra) con una serie de palabras negativas y de desmesura conforman el panorama de un nazismo en ascenso: “El paladín de la bravata gritaba / llenaba estadios / de un árido erial de desvarío ario”. La paronomasia no solo genera sorpresa a nivel verbal, sino también la percepción de un fenómeno que se intensifica y que se cierra sobre sí mismo, dejando cada vez menos espacio para la huida. Esta percepción se completa con los siguientes versos en los que prima el campo semántico de la incertidumbre, el miedo, el peligro y la violencia inminente:

Las puertas se iban cerrando,
el tiempo colgaba de un pelo [...]
Y el pánico era evidente,
todo lo presagiaba.
El miedo ganaba cauce,
abría fauces,
vociferaba.

Esta nueva paronomasia unida a la monotonía musical mencionada genera la percepción de avance del nazismo y en consecuencia, del miedo. En este contexto, sitúa a los protagonistas: “Y aquel niño en los brazos de mis abuelos”. Este rodeo para referirse a su padre contrasta con el panorama descripto: una imagen familiar que sugiere ternura y cuidado, donde la figura principal es el niño en brazos, amado y protegido por sus padres.

A continuación, se producirá un suceso que modifica el ambiente abrumador: “Y entonces llegó del frío /en pleno glaciar hiriente / *una insólita vertiente de agua tibia*”. Esta imagen, metáfora de Bolivia y de su apertura a la llegada de los inmigrantes judíos, se integra con una sucesión de notas que recuerda las armonías de la música del altiplano, rompiendo con la monotonía agobiante de los versos previos. Sigue a esta metáfora una prolongación de la vocal final, cuyo dibujo

melódico nos sugiere la fluidez de un curso de agua. Luego, se repetirá el estribillo cuatro veces: “Todos decían que no...”; y la música irá sufriendo una serie de cambios, de modo que cada repetición verbal se verá intensificada también por el sonido. En la cuarta repetición, ingresan gradualmente los instrumentos de viento que desde lo perceptivo nos producen la sensación de la inminencia de algo, se suman luego las tarkas bolivianas (con su peculiar sonido disonante), ecos de la voz, nuevos instrumentos y melodías, en una fusión de elementos que nos remite claramente a la música andina. La voz poderosa y claramente reconocible de Caetano Veloso entra luego de la detención abrupta del ritmo hasta que la permanencia de una nota da pie a una especie de “recitado-cantado” del brasileño.

Esta segunda parte se referirá a la condición cambiante y circular de la historia, a través de la imagen del “péndulo”, “los barcos”, “la noria”, la “puerta giratoria”, en una serie de 16 versos octosílabos. El último, con un hemistiquio bien marcado, funciona como cierre contundente: “no más que eso / es la historia”. La rima consonante en “eso” favorece el corte y, por supuesto, la idea de historia que se propone. El uso del polisíndeton y la combinación de rimas consonantes abonan esta idea de continuidad circular. Esta serie de versos tiene otro corte producido por el cambio de voz: los primeros 11 están a cargo de Caetano en una especie de pregón que va y viene por las mismas notas, incluyendo una nota grave al final de los versos 4, 8 y 11, que introduce un cierre de cada imagen propuesta (“el péndulo”, “los barcos”, “la noria”). El ritmo de cumbia que se había detenido al inicio de esta serie regresa en el verso 9 para acompañar el final de la intervención del brasileño y extenderse un poco más, hasta que un nuevo cambio deja de lado nuevamente el ritmo para adquirir una sonoridad mucho más folclórica, dando entrada a la voz del propio Drexler que recita los versos finales. Las últimas palabras: “es la historia” quedarán enunciadas *a capella*, de modo que la canción pasa por diversas etapas hasta adquirir la *performance* de un poema. En este sentido, Drexler realiza un claro uso de la voz para sugerir esta conjunción entre canción y poesía, dejando para la voz hablada fragmentos fundamentales de aquello que la canción pretende transmitir (como sucedía en “Bailar en la cueva”). Por otra parte, esta idea de historia circular nos hace pensar en cómo ese viaje de Europa a América que

los abuelos y el padre de Drexler (como tantos otros) hicieron en la primera mitad del xx, luego se transformó en otro viaje de América a Europa para quienes emigraron por las crisis políticas, económicas y sociales que ha sufrido nuestro continente. Por último, se resignifica también con la situación actual, pues los europeos en su momento no eran recibidos fácilmente por otros países y hoy son ellos mismos quienes son reticentes a recibir a inmigrados en sus territorios. De este modo, la idea de circularidad que se desarrolla a través de la letra y la música de la canción se afirma también en la lectura propuesta de los hechos históricos.

La última canción que analizaremos en esta ocasión es “El triángulo de las Bermudas”, que junto a “Universos paralelos” y “Organ-dí”, conforman la serie amorosa de este álbum, haciendo hincapié en la presencia de algo incontrolable en la vivencia del amor, cierta irracionalidad de clara raíz freudiana. Conociendo la producción de Drexler, lo primero que llama la atención de “El triángulo de las Bermudas” es su forma estrófica: consta de 3 estrofas, de las cuales la primera y la segunda son décimas espinelas, molde muy apreciado por el uruguayo, tal como se puede observar principalmente en su charla TED (2017).²⁵ En la última estrofa, si bien tiene una forma similar, el molde se rompe en consonancia con el desarrollo de la música y de la letra, como veremos.

Esta canción narra, en sus dos primeras estrofas, una escena amorosa extraña, desde la perspectiva de un yo que está sumido en la incertidumbre y en la extrañeza ante la vuelta inexplicable y repentina

25 La décima espinela fue creada por Vicente Martínez Espinel en 1591. Es una estrofa compuesta de diez versos octosílabos, con un esquema invariable de rima (abbaaccddc). Tiene una combinación sonora que presenta una gran riqueza de acentos y de ritmos. En la charla TED, Drexler afirma que es una de las estrofas más complejas del idioma español. Si bien en España se extinguió a nivel popular, sigue viva en América, donde cada país le puso un nombre y una música diferentes, integrándose al acervo popular (son jarocho en México, décima peruana en Perú, payada en el Río de la Plata, también la milonga, etcétera). Además, este molde estrófico es utilizado frecuentemente para una poesía de corte más bien filosófico, sentencioso, que podemos rastrear en las primeras estrofas de la canción, en la que se genera extrañeza, el distanciamiento reflexivo de un discurso casi ensayístico frente a un tembladeral emotivo.

de un amor pasado: “Volviste como si nada”. Un ritmo con aires de son cubano pausado, con una base fuerte de percusión, un acompañamiento melódico mínimo y una voz distorsionada (parece mediada por algún aparato de comunicación), nos deja a la expectativa, en suspenso, a la espera de lo que sucederá con esta historia. Esta sensación de extrañeza se completa con imágenes verbales que señalan la ruptura de las normas lógicas y de los parámetros de tiempo y espacio que supone esta presencia: “Cruzaste de una zancada / tantos años de distancia / en completa discordancia con todo lo establecido / como vuelve un barco hundido en extrañas circunstancias”. En esta primera parte, muchas de las imágenes utilizadas tienen que ver con barcos, vuelos y desconcierto, en consonancia con el título de la canción y el mito que rodea esta zona del mar caribeño.²⁶ Así este fenómeno misterioso otorga una clave de interpretación para los sentires del hablante. Durante la canción se suman, además, sonidos extraños, psicodélicos, que podríamos identificar con ovnis, mensajes en código morse o ruidos de fritura en la comunicación, todos propios de este ámbito extraño de navegación. En la segunda estrofa, se advierte también la tensión del yo en el afán de aparentar autocontrol (como se observa en las expresiones destacadas), ante la fuerza magnética que esta presencia le genera:

Te hice un sitio en mi mesa
con una calma impostada.
Te sostuve la mirada
aparentando entereza.
Me volví perro de presa
del perfume de tu pelo,
disimulando el anhelo,
mirando hablar a tu boca.

26 Desde 1950, se dice que el triángulo de las Bermudas es un espacio mortal para aviones y barcos, y un centro de actividad paranormal.

Y finalmente, en la afirmación de que la racionalidad ha dejado paso a otras fuerzas: “Todas mis brújulas locas / cambiándome el plan de vuelo”.

Con el inicio de la tercera estrofa, se modifican el ritmo y la melodía. La percusión se hace más regular y la melodía se ve sostenida por acordes de mayor duración. Se intensifica, además, el sonido de ovnis. Con estos elementos y la referencia al tiempo: “Y ahora que todo lo triste / con el tiempo se deshizo”, el yo parece haber vuelto a sus cabales solo para advertir que esa presencia se ha ido una vez más, sin explicaciones. Esta nueva desaparición sume al sujeto en el desconcierto, que se advierte por la ruptura de la regularidad estrófica. El tercer verso, pentasílabo, coincide con una alteración del ritmo, para expresar esa duda que será insalvable: “Yo me pregunto: / ¿por qué desapareciste / sin el más mínimo aviso?”. La otra irregularidad es una frase que posee 16 sílabas (como si fueran dos octosílabos), pero de acuerdo con la rima serían un verso de 10 y otro de 6: “Fue como si en un momento dado / te hubiera tragado”, es el punto de mayor desconcierto de la canción. Este verso, que se desenvuelve en una serie melódica ascendente, prepara la identificación de todo lo dicho con el título de la canción, el cual se repite tres veces en una serie melódica descendente y conclusiva. Luego de unas notas sostenidas y un silencio, se inicia una improvisación de guitarra, muy propia de los ambientes festivos cubanos, que se va perdiendo. El guiño drexleriano lo constituye el track final, que es mucho más extenso que la canción “Organdí” y si uno tiene paciencia y no detiene la pista, luego de los últimos sonidos de esa canción final (en el minuto 3.45), escuchará que en el minuto 4.49 regresa de lejos está improvisación de casi 2 minutos, para cerrar un álbum donde los ritmos latinoamericanos tienen un lugar primordial.

Finalmente, lo que observamos a partir de estos análisis es que, efectivamente la canción es un texto intersemiótico y, por tanto, el análisis integral de los distintos sistemas de significación que intervienen en ella nos permite ampliar nuestra interpretación, descubrir los sentidos globales que produce y explorar los postulados estéticos que sustentan las producciones de un artista que apuesta por esta práctica híbrida. A través del análisis realizado en esta ocasión, fue posible observar de qué modo los distintos aspectos (lo verbal, lo musical, lo

sonoro y lo instrumental) se entrelazan para generar significaciones que no solo remiten al nivel conceptual de lo dicho, sino también a lo auditivo, lo corporal, lo emotivo, lo intuitivo. De este modo, en *Bailar en la cueva*, álbum centrado principalmente en el ritmo, se vislumbra cómo (más allá de lo dicho) es este elemento el que sirve como plataforma para el ejercicio comprometido del oficio del cancionista, al llevar los ritmos latinoamericanos al centro del campo de la industria musical internacional para enriquecer el historial de escuchas de todos con la lección de integración que puede ofrecer nuestro continente, para generar nuevas experiencias cinético-corporales (aun sin movernos) y para reafirmar la potestad de esta música rítmica de tratar la universalidad de los temas; en definitiva, para invitar a todos los oyentes a situar los pies y el corazón en Latinoamérica.

Referencias bibliográficas

- Disdier, Carlos (2014). “Drexler se transforma. Reseña de *Bailar en la cueva*” en *La Bohemia Productions*.
- Drexler, Jorge (2017). “Poesía, música e identidad” [video]. *Ciclo de charlas TED*. Vancouver, abril 2017. Disponible en: <https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity/reading-list?language=es>.
- Drexler, Jorge (2016). “Entrevista a Jorge Drexler”. Por Fabián Aranda en *World Groove. Del jazz a las músicas del mundo*. Disponible en: <<http://www.worldgroove.com/contenido/entrevista-jorge-drexler>>.
- Drexler, Jorge (2014b). “Fuimos estúpidos al olvidar que industria y creatividad iban unidas”. Entrevista con Iñigo López Palacios en *El País*, 17 de marzo. Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/12/tentaciones/1394639333_153259.html>.
- Drexler, Jorge (2014c). “Jorge Drexler se mete en el baile”. Entrevista con Germán Arrascaeta en *La Voz*, 20 de marzo. Disponible en : <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/jorge-drexler-se-mete-en-el-baile>>.
- Drexler, (Jorge 2014d). “Jorge Drexler: ‘No soy un artista planificador, me gusta hacer lo que no se espera de uno’”. Entrevista con Puri Caro en *20 minutos*, 22 de julio. Disponible en: <<http://www.20minutos.es/noticia/2193376/0/jorge-drexler-musico/entrevista-disco/bailar-en-la-cueva/>>.
- Drexler, Jorge (2014e). “Jorge Drexler: defectos por definición”. Entrevista con Galo Martín en *Revista BOCAS. El Tiempo*, 24 de julio. Disponible en: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14293315>>.
- Drexler, Jorge (2014f). *Encuentro en el Estudio* [video]. Con Lalo Mir. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=-rp2tmw5s30>>.
- Drexler, Jorge (2014g). *Making of Bailar en la cueva* [video]. Warner Music Spain. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bpY923I-VdP4>>.
- Drexler, Jorge (2007). “Hay tanta relación entre la música y la fama como entre las drogas y la creatividad”. Entrevista con Juan Pablo Palladino en *Revista Teína* 15, Junio 2007. Disponible en: <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina15/mus1.htm>>.
- Eco, Umberto (2012). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Godínez Garza, Frida (2013). “Comunicación, hermenéutica y estética de la recepción a la sombra del CEIBAL” en *Anagramas* 23, Vol. 12, enero-

- junio de 2013: pp.105-130. Disponible en: <<http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v12n23/v12n23a07.pdf>>.
- González, Juan Pablo (2009). “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular” en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año XXIII, 23: 195-210. Disponible en: <http://www.academia.edu/8250271/De_la_canci%C3%B3n_objeto_a_la_canci%C3%B3n_proceso_repensando_el_an%C3%A1lisis_en_m%C3%BAsica_popular>.
- González Martínez, Juan Miguel (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia.
- González Martínez, Juan Miguel (1994). “El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria” en Fernández Roca, José Ángel, Carlos J. Gómez Blanco, José María Paz Gago (coords.). *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. La Coruña: Universidad de La Coruña, Vol.2: pp. 491-502.
- Hernández Salgar, Oscar (2012). “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música” en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 1, Vol. 7: pp. 39-77.
- Hernández Salgar, Oscar (2007). “Música y acontecimiento: una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales” en Garzón, María Teresa y Constanza Mendoza (eds.). *Mundos en Disputa. Intervenciones en estudios culturales*. Bogotá: Instituto Pensar.
- Lucifora, María Clara y María Inés Lucifora (2017). “Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler” en *Revista AdVersus*, XIV, 32: pp. 76-101. Disponible en: <<http://www.adversus.org/catalogo/adversus-online.pdf>>.
- Lucifora, María Clara (2018). “Memoria del canto. Lectura intersemiótica de las canciones de J. Drexler” en Forace, Virginia y María Pía Pasetti (comps.). *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata: pp. 1457-1465. Disponible en :<<https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/view/1866/1215>>.
- Manes, Facundo (2015). “La música y las neurociencias: ¿Qué le hace la música a nuestro cerebro?” en *El País*, 14 de septiembre. Disponible en: <https://elpais.com/elpais/2015/08/31/ciencia/1441020979_017115.html>.
- Puchades, Juan (2014). “Bailar sin subterfugios” [reseña], “Ocho discos de 2014 para recordar” en *El País. Suplemento Babelia*, 24 de diciembre. Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/19/babelia/1419003706_868149.html>.

Romano, Marcela (2002). “La canción de autor después de Franco” en *Ínsula* 671-672: pp. 13-16.

Romano, Marcela (1991). “En torno a la canción `diversa” en *Revista CE-LEHIS* 1: pp. 135-143.

Discografía

Drexler, Jorge (2014a). *Bailar en la cueva*. CD. Madrid: Warner Music Spain.

Drexler, Jorge (1999). *Frontera*. CD. Madrid: EMI International.

FROM THE WELLS OF DISAPPOINTMENT. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: El caso de Joaquín Sabina

Margarita García Candeira
Universidad de Huelva. CIPHNCN27

Democracy is coming to the USA
LEONARD COHEN, "DEMOCRACY"

Para Fernando Rodríguez-Gallego y Roberto Sobrado.

Este ensayo trata de examinar la especial fortuna de la canción de autor española después de la dictadura a partir del análisis de la trayectoria de Joaquín Sabina. Abordamos para ello un período que resulta atractivo y complejo a un tiempo: el de la transición y los primeros años de la democracia, del que la actual generación es hija sentimental, literaria y musicalmente hablando. Como sabemos, este período viene constituyendo un lugar de memoria compartida pero también discutida, pues ese arco temporal muestra a un tiempo la desmembración de un régimen autoritario y profundamente represivo, el franquista, y la configuración de un espacio de libertad que también

27 Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural de la Universidad de Huelva. Este trabajo se vincula asimismo al Grupo de Investigación Literatura e Historia de las Mentalidades del Plan Andaluz de Investigación (PAIDI-HUM582) y se inscribe en el marco del proyecto de investigación PoeMAS: 'POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular española contemporánea' (PGC2018-099641-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades como Proyecto I+D de generación de conocimiento.

conoce, paradójicamente, servidumbres de tipo social, económico y político. En este contexto cronológico es en el que se desarrollan una serie de producciones artísticas, convencionalmente agrupadas bajo la etiqueta de “canción de autor” (aunque han recibido otras denominaciones), que han merecido ya, a día de hoy, una considerable atención teórica y crítica.

Esta crítica suele destacar la íntima conexión del género con las circunstancias históricas de su producción: la canción de autor venía desempeñando una función abiertamente combativa desde su surgimiento a principios de los sesenta, como han estudiado Víctor Claudín (1982), González Lucini (1998) y Torrego Egido (1999); lo hacía, en buena medida, gracias a su condición de artefacto radicalmente híbrido, que, como ha analizado con pormenor Marcela Romano (1994, 2002), combina la sofisticación de las letras con la amplitud de la difusión musical. La entrada en el circuito mediático y la pragmática del recital recuperaban una recepción juglaresca que otorgó a los cantautores un gran predicamento seductor y persuasivo: si Torrego Egido (1999: 49) los considera auténticos agentes de educación informal, Prieto de Paula (2014: 401-402) explica que venían incluso a sustituir a los poetas sociales, pues habían logrado cumplir el viejo cometido de llevar sus reclamos subversivos “a la inmensa mayoría”, empleando el célebre verso de Blas de Otero. Una monografía de 2007, firmada por Esther Pérez-Villalba, llevaba incluso el significativo título de *How Political Singers facilitated the Spanish Transition to Democracy* entre 1960 y 1982. La implicación real y, sobre todo, efectiva y exitosa, de los cantautores con la puesta en crisis del franquismo y la instauración de la democracia parece fuera de toda duda.

En ese sentido, 1975 y los años subsiguientes constituyen un punto de llegada que es al tiempo un punto de inflexión: la consecución de la libertad hace envejecer de golpe unos discursos caracterizados por cierta urgencia contenidista y, en palabras de Marcela Romano, se abre un proceso de “autorreflexión” en el que los cantautores descubren la necesidad de elevar la exigencia estética de su lenguaje (Romano 2002: 13). Se pasa entonces de lo político a lo poético; en términos albertianos, de la espada al clavel, pues de alguna manera estos artistas hacen suyo el deseo enunciado por Rafael Alberti (1992: 36) en el poema “De ayer para hoy”, que abría su colección *Entre el clavel*

y la espada (1941), y en el que esperaba que “[d]espués de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo”, imperiosa respuesta a la realidad durísima de la guerra y el exilio, volviese a él “toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo”.

Al mismo tiempo, los cantautores habían ido reivindicando un vuelco hacia la intimidad, sustituyendo la temática comprometida por la reflexión personal sobre la vivencia cotidiana: este giro ya es detectado por Marcela Romano cuando explica que en los setenta muchas de estas letras están habitadas por “los hombres comunes con sus mínimos y grandes trabajos cotidianos” (Romano 2002: 14). El movimiento de lo colectivo a lo personal se completaría en los años siguientes y sería irónicamente retratado en la canción “Mira que eres canalla”, perteneciente al disco *Fuga*, de 1981, de Luis Eduardo Aute. En ella, un amigo echa en cara a un antiguo compañero de lucha y militancia que, “después de todo aquello, / de estar entre la espada y la pared”, “de aquella guerra por la libertad” y de “aquellos años en Carabanchel”, el camarada muestre su flanco débil y se revele como un auténtico “sentimental” que ha caído en las redes amorosas.

Pero la brecha abierta en 1975 tendría consecuencias extremadamente complejas. Como han mostrado críticos tan dispares como Eduardo Subirats (1995), Cristina Moreiras-Menor (2000, 2002), Paul Julian Smith (2000), Teresa Vilarós (1998), Alberto Medina (2011) o Antonio Méndez Rubio (2008), la llegada de la democracia coincidió de lleno con la inmersión plena en un sistema tardocapitalista que generaría una modernidad plagada de contradicciones, a las que se unía también el precio de no pocas concesiones. Por ello, he escogido como título de este ensayo un verso de la canción “*Democracy*” de Leonard Cohen: “*from the wells of disappointment*” (“desde las profundidades de la desilusión”) porque, además de rendir el debido homenaje al escritor de *Flowers for Hitler* y compositor de *Songs from a Room*, este tema coheniano del álbum *The Future* (1992) tiene la virtud de relacionar la llegada de la democracia con la conciencia de la imperfección, de subrayar esa cierta decepción que es consustancial a todo logro. La instrumentalización de algunos cantautores por parte de los recién legalizados partidos políticos, subrayada por la crítica, es sin duda uno de los riesgos que corren a la hora de habitar una transi-

ción que Méndez Rubio (2008: 40) definió, con términos rotundos e ilustrativos para nuestro propósito, como un paso “de la dictadura del Estado a la dictadura del Mercado” y que originó, en cierta medida, la selección supuestamente natural de unos pocos entre todos aquellos que poblaban los anales musicales del tardofranquismo. Zamora Pérez (2000: 37) explica que “el viejo cantautor barbudo” desaparece dando paso a una nueva generación; Moncho Alpuente habla, en el *Babelia* de 2006 que conmemoraba los cincuenta años de la canción de autor, del “canto del cisne” de un tipo de artista excesivamente apegado a la letra, y celebra como modelo adaptativo “el éxito de Joaquín Sabina, irónico y ecléctico”, que “alienta a los catecúmenos y derriba incómodas e injustas barreras”.

El del cantante de Úbeda parece, pues, perfilarse como un caso de estudio idóneo para examinar los mecanismos de negociación con ese nuevo espacio: su carrera como cantautor comienza con el lanzamiento de *Inventario* en 1978, el año en que la firma de la Constitución instauro formalmente la democracia, pero Sabina ya contaba con una experiencia artística, política y vital previa: la publicación del poemario *Memorias del exilio* en 1976, en un Londres al que se había escapado tras poner un cóctel molotov en un banco, en protesta por el proceso de Burgos, y donde sobrevivía viviendo de ocupa cantando en bares. Esta etapa jugará un papel implícito pero significativo a lo largo de una trayectoria que extiende sus inflexiones durante cuatro décadas y llega hasta 2017, en el que vio la luz, después de más de veinte discos,²⁸ el trabajo *Lo niego todo*. Su carrera puede considerarse un producto de época idóneo para explorar la intersección de canción, medios de comunicación y mercado como creadora del espacio en el que deben sobrevivir los cantautores tras el fin de la dictadura. Su evolución muestra un tránsito desde las prerrogativas sociopolíticas hasta cierta aquiescencia con un mercado que se ha ido imponiendo como un destacado principio rector. Sabemos que Eco diferenciaba entre la canción de consumo y la canción “diversa”, aquella en la que, nos dice, “las letras cuentan y se hacen escuchar” (Eco 2003: 273). Pues bien, si escuchamos atentamente las letras de Sabina, vemos

28 Ha publicado, hasta la fecha, diecisiete discos de estudio, cinco en directo y tres recopilatorios. También ha realizado múltiples colaboraciones con otros artistas.

cómo, al lado del innegable valor estético y literario de muchas de ellas, están atravesadas por mecanismos ideológicos que responden a demandas comerciales y obligan a problematizar la propia distinción de Eco.

Para mi análisis, emplearé la “lectura sintomática” propuesta por Althusser, pues permite eludir los riesgos de las perspectivas que identifican el compromiso con la elección temática y promete un acercamiento al espectro emocional que puebla la esfera íntima sabiniana y que va desde la melancolía hasta la ironía y cierto cinismo, confluyendo en la creación de un personaje específico. Parece un instrumento metodológico especialmente pertinente también porque ha sido el desarrollado por Juan Carlos Rodríguez (1999, 2001), profesor de la Universidad de Granada, para acometer el estudio de la dimensión radicalmente histórica del hecho literario a través de la noción de “inconsciente ideológico”. Las tesis de Rodríguez han inspirado no solo la labor hermenéutica de críticos como Antonio Jiménez Millán o Miguel Ángel García sino que también han sido el andamiaje teórico que fundó la producción de otros creadores granadinos como Luis García Montero, Álvaro Salvador o Javier Egea, quienes, en los ochenta, acometieron, como se sabe, la tarea de analizar y construir “otra sentimentalidad”. No hay que olvidar que fue en la Universidad de Granada donde Sabina comenzó su carrera de Románicas, y que ha guardado y guarda una estrecha relación personal y profesional con muchos de los nombres mencionados. Por otra parte, este tipo de aproximaciones tiene la ventaja de enfatizar la dimensión inconsciente y textual del funcionamiento ideológico y evita por tanto cualquier juicio de intenciones personales, algo importante en el debate intelectual. En las páginas que siguen, no obstante, también haré alusiones puntuales a otros cantautores como Aute, Raimon, Llach o Serrat, como ejemplos contrastivos o complementarios del caso escogido.

El discreto encanto de la melancolía

Es interesante prestar atención al álbum *Inventario*, primero del autor y poco conocido. Publicado, como ya se ha dicho, en 1978, en él conviven composiciones más próximas a la canción protesta tardo-franquista, como las obvias “Canción para las manos de un soldado” o “1968”, con musicalizaciones como “Romance de la gentil dama y el rústico pastor”, que participaban de la recuperación del folklore que distinguió a Paco Ibáñez o a Aguaviva, y con otras que testimonian ese vuelco hacia la esfera íntima y sentimental al que nos hemos referido.

No obstante, estas últimas muestran ya varios rasgos que encontrarán desarrollo posterior en la obra sabiniana: la asunción de una derrota no explicada que funda una mirada elegíaca hacia un pasado cuya pérdida actúa como única definición. Así ocurre en la canción que da nombre al álbum, y que inaugura la primera de las letanías no jerarquizadas tan habituales en el corpus del autor: en esta ocasión, al lado de “taxis”, “papeles”, “semen” o “celdas”, se reúnen “el pasado ladrando como un perro”, “la ceniza que queda, los despojos”, “[t]odo lo que nos dieron y quitaron” o, en fin, “tantas cosas hermosas que se han muerto” (Sabina 2002: 28)²⁹ pero que nunca son explicitadas y que, a mi parecer, conforman una prehistoria mítica que funciona como subtexto implícito de una melancolía que puebla toda la producción sabiniana de esta época y que une lo personal y lo político en una misma configuración ideológica muy precisa.³⁰

Como es evidente, la canción “Calle Melancolía”, que abre en 1980 el segundo trabajo sabiniano (*Malas compañías*), es muy significativa al respecto. En ella, una mujer amada completamente desdibujada ejerce como objeto perdido un tanto impostado que

29 Todas las citas de las canciones de Sabina, hasta 2002, están tomadas del volumen recopilatorio de sus letras *Con buena letra* (2002). Las citas de temas incluidos en trabajos posteriores se realizarán tomando como referencia los libretos de los CD.

30 El efecto ideológico de las enumeraciones sabinianas ha sido ya examinado por el colectivo Alicia Bajo Cero en su volumen *Poesía y poder* (1996), una de las primeras aproximaciones críticas al cancionero de este autor y de la que soy deudora.

mantiene al yo atado a un estado melancólico claro: “[t]repo por tu recuerdo como una enredadera / que no encuentra ventanas donde agarrarse” (2002: 38). Este estado, no obstante, aparece caracterizado por el vagabundeo urbano y el refugio doméstico: una existencia, si no plena, sí confortable que es la probable causa de que, a pesar de querer mudarse al barrio de alegría, como nos dice en el célebre estribillo, el sujeto pierda el tranvía una y otra vez.³¹ En “¿Quién me ha robado el mes de abril?”, perteneciente a *El hombre del traje gris* (1988), la pérdida del ideal aparece como algo ajeno a la responsabilidad del sujeto, que solo puede preguntarse: “¿cómo pudo sucederme a mí?” (2002: 88). Esta nostalgia actúa como matriz de muchas otras composiciones de Sabina, así como de otras producciones del momento, y entronca con un sentimiento generalizado en gran parte de la sociedad contemporánea: está en la base de las tesis sobre el desencanto formuladas por Teresa Vilarós (1998: 13) o Alberto Medina (2001), que lo consideran, junto con la euforia de la movida, una consecuencia directa del colapso de los grandes ideales de izquierda en el transcurso de la transición. Este anclaje melancólico en un pasado de inocencia puede contraponerse con el posicionamiento de un Lluís Llach que, en 1975, edita el disco *Viatge a Ítaca*, basado en una adaptación de textos de Kavafis, un poeta de filiación clásica que, a diferencia del Machado musicalizado por Serrat en 1969, podría tildarse incluso de culturalista. La elección del tema, la llegada a Ítaca, en el año de la muerte de Franco habla por sí misma, pero, además, la intervención de Llach crea un texto radicalmente político: después del poema en el que Kavafis alerta acerca de la dosis de decepción que supone alcanzar Ítaca (“*I si la trobes pobra, no és que Ítaca / t’bagi enganyat. Savi, com bé t’has fet, / sabràs el que volen dir les Ítaques*”), Llach añade otros fragmentos del poeta griego que, con un cambio musical significativo, suponen una coda que cercena de raíz cualquier concesión a la mirada retrospectiva regresiva y añorante. Así, impele a seguir avanzando, a ir “*Més lluny, sempre molt més lluny, / més lluny del demà que ara ja s’acosta*” y a buscar nuevas metas futuras: “*I quan*

31 Su letra reza: “Vivo en el número siete, calle melancolía, / quiero mudarme hace años al barrio de la alegría, / pero siempre que lo intento ha salido ya el tranvía, / en la escalera me siento a silbar mi melodía” (2002: 38).

creieu que arriben, sapiguen trobar noves sendes".³² También puede contraponerse con la de Serrat, que en 1992 editaba el disco *Utopía*, en el que celebraba la supervivencia de esta noción que, pese a estar "perseguida por lebreles que se criaron / en sus rodillas / y que al no poder seguir su paso, la traicionaron", sigue siendo "incorregible" porque "no tiene bastante / con lo posible".³³

La imposibilidad de recuperar ese pasado legendario da lugar a una postura desengañada y escéptica unas veces, irónica y cínica otras, ante una inmersión progresiva en el *statu quo* que aparece como inevitable. El precio de esa aceptación es el de cierta inquietud, rayana en el remordimiento, que matiza la celebración del proceso de aburguesamiento individual que conforman composiciones como "Cuando era más joven", "El joven aprendiz de pintor" u "Oiga, doctor". "Cuando era más joven" (*Juez y parte*, 1985) es una mitificación de un pasado personal caracterizado por la inestabilidad ("Cuando era más joven cambiaba de nombre en cada aduana, / cambiaba de casa, cambiaba de oficio, cambiaba de amor"- y por cierta transgresión -"compraba salchichas y olvidaba luego pagar el importe, / cuando era más joven me he visto esposado delante del juez") que es enunciada desde una posición, la actual, de seguridad socioeconómica y afectiva: "[p]asaron los años, terminé la mili, me metí en un piso, / hice algunos discos, senté la cabeza, me instalé en Madrid / [...] / [h]oy como caliente, pago mis impuestos, tengo pasaporte [...]" (2002: 63). Esta estabilidad no impide, no obstante, una sensación de desasosiego ocasional, que se expresa a continuación: "pero algunas veces pierdo el apetito y no puedo dormir" y el yo sueña con aquellos tiempos en los que "la vida era dura, distinta y feliz" (2002: 63). Una perspectiva parcialmente similar es la de "El joven aprendiz de pintor", del mismo disco, en la que el protagonista se congratula de un éxito que le permite aparcar el riesgo, pues "ya está marchita / la margarita / que en el pasado he deshojado yo" (2002: 65). Pero sin duda la canción

32 Todas las citas de las canciones de Lluís Llach se han extraído de su página web oficial disponible en <<http://www.lluisslach.cat>>.

33 La cita de la canción se ha extraído de la carátula que acompaña al disco del mismo título, *Utopía*.

más representativa de la mirada sarcástica y a la vez autocomplaciente sobre el acomodamiento personal es “Oiga, doctor” (incluida en *Hotel, dulce hotel*, de 1987), en la que el sujeto poético lamenta ante el médico la pérdida de la capacidad creativa, sexual y social causada por la llegada a la cumbre, pero al tiempo le confiesa que no deja de disfrutar del acceso a una élite socioeconómica:

[A]hora que a la carta ceno cada día
y viajo con American Express,
algunas de las cosas,
oiga, doctor,
que imaginaba odiosas,
¿sabe que están muy bien?” (2002: 80).

De modo correlativo, signos de estatus como “un peluco marca Omega” o “el Cartier que no pude comprarle”³⁴ actuarán como marcas de cosmopolitismo urbano, pero también como señales de la entrada plena en una sociedad de consumo que había sido satirizada por Raimon varios años antes, en 1970, en su canción homónima, “*Societat de consum*”: en ella el valenciano lamentaba irónicamente la reducción de los intercambios humanos a la compraventa. Desde otra perspectiva, esa cierta claudicación del personaje sabiniano contrasta con el de un Serrat que desea seguir manteniendo la actitud combativa y resuelta de sus veinte años en una canción, “*Ara que tinc vint anys*” que renueva cada dos décadas de un modo que se va antojando crecientemente precario: a los cuarenta, reescribiéndola como “*Fa vint anys que tinc vint anys*” y a los sesenta como “*Fa vint anys que dic que fa vint anys que tinc vint anys*”.³⁵ Pero, volviendo al caso de Sabina, es

34 Referencias contenidas en la canción “Pacto entre caballeros”, perteneciente al citado *Hotel, dulce hotel* y en “Pisando charcos” respectivamente. “Pisando charcos” es un tema compuesto por Joaquín Sabina para Ana Belén, que lo incluye en su disco *Peces de ciudad*, de 2001, al que da título otra composición sabiniana incluida en el mismo trabajo.

35 El tema original, “*Ara que tinc vint anys*”, reza: “*Vull alçar la veu, per cantar als homes / que han nascut dempeus, / que viuen dempeus, / i que dempeus moren. // Vull i vull i vull cantar. / Avui que encara tinc veu. / Qui sap si podré demà*”. Como

desde esa posición de éxito, desde ese centro, desde donde se realiza el acercamiento a la marginalidad tan reconocible en sus canciones: personajes derrotados como drogadictos, homosexuales reprimidos y pequeños delincuentes pueblan temas famosos como “Princesa”, “Conductores suicidas”, “Juana la loca”, “Qué demasiao”, “Pacto entre caballeros” o “¡Al ladrón, al ladrón!”. La mimetización de las jergas de estos grupos sociales, así como de los términos despectivos con que son frecuentemente aludidos,³⁶ puede verse como procedimiento subversivo de hibridez en la línea propuesta por Homi Bhabha (2012), pero no es menos cierto que la apropiación de la voz de estos personajes reaviva la famosa pregunta enunciada por Spivak (1988) acerca de si pueden o no hablar los subalternos, ante la famosa paradoja de que si son subalternos es porque no tienen voz y, si hablan, es porque o bien alguien se la usurpa o bien ya no son subalternos.

La libertad y sus descontentos. Transgresión, erotismo y mercado

Del mismo modo que por su simpatía hacia los marginales, la trayectoria sabiniana es conocida también por su postura un tanto transgresora ante determinados acontecimientos históricos, como la muerte de Franco o el primer gobierno socialista. La canción “Adivina, adivinanza”, perteneciente al álbum *La mandrágora* (1981), es una celebración carnavalesca del fallecimiento del dictador. Alimentándose de la estética quevedesca de los *Sueños* y el esperpento valleinclinésco, los mitos y realidades del régimen van desfilando en un entierro:

en el caso anterior, la cita se ha extraído de la carátula que acompaña al disco homónimo de 1967.

36 En “Juana la loca”, se mimetiza el término “la loca” para aludir a un homosexual; en “Qué demasiao”, “Pacto entre caballeros” y “¡Al ladrón, al ladrón!” se emplean términos propios de la jerga de ladelinuencia y modos de expresión del mundo de la marginalidad, como “Que no se mueva nadie, has ordenao / y van ya quince atracos en un mes, / tu vieja apura el vino que has mercao / y nunca ha preguntao / ¿de dónde sale todo este parné?” (2002: 39), “[t]ranquilo, tronco, perdona / y un trago pa’ celebrarlo, / los tres iban hasta el culo de caballo” (2002: 77) y “lo que era un arte, ¡mierda de pico!, / está empezando a degenerar” (2002: 94) respectivamente.

desde “[e]l marqués que ustedes saben” hasta Santa Teresa, que “iba dando su brazo incorrupto a don / Pelayo que no podía resistir el mal olor”. Al mismo tiempo, el infierno acoge una fiesta en la que “muertos de asco y fusilados bailaban de sol a sol”, y la canción muestra a partes iguales la burla irreverente hacia el *establishment* del régimen y la conciencia de la amargura que supone un suceso histórico que no repara lo irreparable: así, se explica que en esa “gran agitación” que reina en el infierno, los represaliados por el régimen “celebraban la victoria que la historia les robó” y “más que alegría la suya era desesperación” (2002: 236).

Esa voluntad crítica se mantiene en un acto que es también una toma de posición cuando, en la grabación del concierto *JS y Viceversa en directo*, en 1986, Sabina canta junto a su autor, Javier Krahe, el tema “Cuervo ingenuo”, que repasaba la complicidad de Felipe González con ciertas intransiciones³⁷ represivas y, sobre todo, el relajamiento de su ideario izquierdista con la entrada en la OTAN, la alianza con Reagan o la renuncia al marxismo del PSOE. Esto provocará la censura de la intervención de ambos en la retransmisión del acto en la televisión pública, y la aceptación por parte de Sabina de ese corte ha sido leída de muchas maneras. Lo que a nosotros nos interesa más, sin embargo, es que esa postura ácida parece haberse ido diluyendo en un ludismo irónico, que se manifiesta, por ejemplo, ante sucesos como la caída del telón de acero en la canción “El muro de Berlín”, incluida en *Mentiras piadosas* (1990). En ella, se retrata la conversión de la ideología en objeto decorativo:

[E]se tipo que va al club de golf,
 si lo hubieras visto ayer
 dando gritos de «*yankie go home*»,
 coreando slogans de Fidel,
 hoy tiene un adoquín,
 en su despacho,
 del muro de Berlín.

³⁷ Tomo el término “intransiciones” de Eduardo Subirats que, en su libro homónimo de 2002, lo acuña para referirse a aquellas dinámicas del régimen que no quedaron sustancialmente transformadas con la llegada de la democracia formal.

Desde el refugio en una estupefacción un tanto acrítica, el cantante parece equiparar idearios y bandos en versos como “y uno no sabe si reír o si llorar / viendo a Trotsky en Wall Street fumar / la pipa de la paz” o “[s]obre el rencor de clase / floreció el amor, / ayer Lenin y Zsa Zsa Gabor / se casaban en New York” (2002: 105). En cierto modo, Sabina secunda en estos versos de modo implícito la supuesta muerte de las ideologías, que estuvo en boga en la *intelligentsia* neoliberal de los noventa gracias a teóricos como Francis Fukuyama (1995) y que ocultaba, bajo la asunción de una supuesta desaparición del conflicto, el alcance de la hegemonía por parte de uno de los bandos, el del capitalismo.

En ese sentido, es útil recordar una composición coetánea de Luis Eduardo Aute, “La belleza”, perteneciente al álbum *Segundos fuera* (1989), en la que el cantautor nacido en Filipinas reniega de la razón instrumental y económica, e identifica claramente los términos de esta hegemonía:

[Y] ahora que ya no hay trincheras
el combate es la escalera
y el que trepe a lo más alto
pondrá a salvo a su cabeza
aunque se hunda en el asfalto
la belleza.

Aute resguarda la belleza precisamente en un espacio de resistencia al mercado, el mismo en el que se alberga también el amor:

Y me hablaron de futuros
fraternales, solidarios,
donde todo lo falsario
acabaría en el pilón.
Y ahora que se cae el muro
ya no somos tan iguales,

Tanto vendes, tanto vales,
¡viva la revolución!
Reivindico el espejismo
de intentar ser uno mismo,
ese viaje hacia la nada
que consiste en la certeza
de encontrar en tu mirada
la belleza...

En la obra de Aute, el amor aparece frecuentemente como un lugar de resistencia a la ideología capitalista: así sucede en “Prefiero amar” o “Me va la vida en ello”, ambas incluidas en el disco bilingüe *Aire/ Invisible* (1998):

Cierto que hui de los fastos y los oropeles
y que jamás puse en venta ninguna quimera,
siempre evité ser un súbdito de los laureles
Porque vivir era vértigo y no una carrera.

Pero quiero que me digas, amor,
que no todo fue naufragar
por haber creído que amar
era el verbo más bello,
dímelo...
me va la vida en ello.

En este sentido, el cancionero de Aute ofrece un interesante contrapunto al *corpus* sabiniano, en el que el amor, que aparece como un sentimiento omnipresente si bien sujeto a numerosas modulaciones, está inevitablemente traspasado por el imaginario mercantil. Las relaciones afectivas parecen seguir las leyes del intercambio y la búsqueda del beneficio: “[c]uanto más le doy ella menos me da” (2002: 79), nos dice en “Besos de Judas” (tema de *Hotel, dulce hotel*, de 1987) y, en “Cuando aprieta el frío” (perteneciente a *El hombre del traje gris*, de

1988) nos habla de una mujer que “es de esas que dan / siempre un poco más / que todo... y nada piden” (2002: 95). Muy frecuentemente esta constante redundante en la cosificación de la mujer, que aparece ya no solo como un objeto de disfrute erótico al servicio del sujeto en composiciones como “Hay mujeres” o “Aves de paso”, sino como una mercancía: “Huyendo del frío busqué en las rebajas de enero / y hallé una morena bajita que no estaba mal” (2002: 66), nos decía en “Rebajas de enero” (incluida en *Juez y parte*, 1985). Ya Raymond Williams (1980) hablaba de la materialidad de las estructuras del sentir, y Eva Illouz (2007) ha analizado en obras recientes la configuración ideológica del romance contemporáneo; de hecho, estas composiciones ilustran a la perfección la sentencia de Juan Carlos Rodríguez en 1999, cuando, a propósito de la deriva experiencial de lo que había sido el proyecto de “la otra sentimentalidad”, decía que “el capitalismo se ha convertido en el aire que respiramos” (1999: 50); es decir, que había imbuido todas las dimensiones de la experiencia humana.

En Sabina, la asunción de la caducidad necesaria de la relación tiene mucho que ver con la tradición romántica del amor como imposibilidad, como vemos en temas como “Amor se llama el juego”, “Amores eternos” o “Contigo”,³⁸ pero obedece también a una renuncia al establecimiento de lazos afectivos duraderos que, de alguna manera, es lo que garantiza la libre circulación de los cuerpos que caracteriza la modernidad líquida, por decirlo con la expresión del desaparecido Zygmunt Bauman, que acuñó también el sintagma “amor líquido” en un volumen homónimo de 2003. La canción “Adiós, adiós”, cantada con Javier Gurruchaga en el concierto ya mentado de 1986, reza: “cualquier mujer es mi mujer, / cualquier cuarto de hotel, mi hogar” y enuncia un rechazo casi patológico a cualquier compromiso: “Cuando unos labios amenazan / con devorarme el corazón / enciendo la señal de alarma / y escape en otra dirección” (2002: 239). El no-lugar de los hoteles garantiza el encuentro furtivo y fortuito en “Hotel, dulce hotel”, y muy a menudo la liberación sexual femenina deviene liberalización para uso masculino, como en el tratamiento indulgente de la prostitución, o cuando, en “Y si amanece por fin” (*Mentiras*

38 Incluidas respectivamente en *Física y Química* (1992) la primera, en *Hotel, dulce hotel* (1987) la segunda y en *Yo, mí, me, contigo* (1996) la última.

piadosas, 1990), se le recomienda a la mujer que “[l]a buena reputación / es conveniente dejarla caer / a los pies de la cama” porque “[h]oy tienes una ocasión / de demostrar que eres una mujer / además de una dama”, pero se le advierte de que “tal vez no tengamos más noches” y “tal vez no seas tú / la mujer de mi vida” (2002: 104).

A menudo este erotismo móvil aparece unido a la celebración de la nocturnidad y la bebida en una búsqueda del placer instantáneo, como en “Güiski sin soda” (*Juez y parte*, 1985) o “Zumó de neón” (*Joaquín Sabina y Viceversa En Directo*, 1986), y redonda en el hedonismo escapista que tuvo una expresión fundamental en la movida madrileña de los años ochenta, como han estudiado Paul Julian Smith (2006) o Susan Larson (2003), que tienen una mirada benévola sobre lo que consideran una intrascendencia de visos liberadores en el terreno del individuo. La diversión excluye el compromiso colectivo en una celebración del disfrute que ha sido demasiado postergada: en “Pasándolo bien”, tema del temprano *Malas compañías* (1980), confiesa estar “pasando de lemas, / pasando de esquemas, / pasándolo bien” (2002: 48) y en “Yo quiero ser una chica Almodóvar”, de *Física y Química* (1992), se enuncia el deseo de “pasar de todo y no pasar de moda” y “no permitir que me coman el coco / esas chungas movidas de croatas y serbios” (2002: 122). La cara oscura de esa fiesta continua se describe en la famosa “Pongamos que hablo de Madrid” (*Malas compañías*, 1980) y en los retratos de los personajes que no han sabido controlar el desenfreno, como la protagonista de “Princesa” (*Juez y parte*, 1985) o el de “Conductores suicidas” (*Física y Química*, 1992), canciones que suponen un testimonio inestimable, si bien parcial, de lo que Germán Labrador ha denominado “cuerpos que no aguantaron” (2017: 149) en su monografía sobre las contraculturas de los años transicionales. De modo paralelo, estos temas van asumiendo ritmos y estructuras más propias del rock, asumiendo un patrón musical comercial y asociado a las corrientes más transitadas de la música popular contemporánea.

Después de la muerte de Joaquín Sabina

La exacerbación de estos rasgos va dando lugar a la configuración de un auténtico personaje, pongamos que “poético”, perfectamente reconocible, que se alimenta de datos propios de lo que Eco (1995: 11) denominó “autor empírico” como el nombre propio o elementos autobiográficos precisos. Así sucede en “Eh, Sabina” (*Ruleta rusa*, 1984), “A mis cuarenta y diez” (*19 días y 500 noches*, 1999) y en otros temas en los que la autoficción, estudiada por Clara Lucifora (2010) en la poesía contemporánea, alimentada por numerosos casos de metalepsis, da lugar a una deliberada confusión entre la ficción y la realidad. Marcela Romano (1994, 2002) ha estudiado la dimensión espectacular del cantautor, y su relación con procesos de magnificación autorial, y esta se ve alimentada además por otros procedimientos extratextuales (externos a las letras) propios del culto a la personalidad de la cultura de masas y del estrellato.

Así, en los últimos veinte años hemos asistido a la proliferación de volúmenes sobre la obra de Sabina, que tienen todos ellos la particularidad de ser biografías o entrevistas³⁹ que, desde una posición esencialmente encomiástica, alimentan y satisfacen a un tiempo lo que el teórico Philippe Lejeune (1989) calificó como el “deseo biográfico” del público contemporáneo, ávido de historias ajenas y humanas. Es muy interesante, a este respecto, el volumen *Con buena letra* (2002), la recopilación de las canciones de Sabina, pues combina la transcripción de estas con las anotaciones manuscritas del cantante, reconfigurando el papel de los *marginalia* autoriales, que en el caso de los poetas canónicos supone un espacio de imperfección y anotación que informaba sobre la precariedad del proceso de escritura, y que en este volumen es un dispositivo pragmático que guía una recepción en clave autobiográfica de las canciones. Muchas informan de las mujeres o

39 Podemos poner algunos ejemplos: los volúmenes *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza* (2002) y *Sabina en carne viva. Yo también sé jugarme la boca* (2006) escritos por Javier Menéndez Flores en colaboración con el propio cantante, *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*, de Joaquín Carbonell Martí (2011) o *Joaquín Sabina. Eso será poesía*, de Maurilio de Miguel (2005, reeditado en 2017).

hechos que las inspiraron. En alguna ocasión, como en “Pacto entre caballeros”, juega con la deliberada confusión entre la ficción y la realidad, pero acaba afirmando la verdad de lo narrado en la canción: “Sí, me pasó, pero... ¿qué importa?” (2002: 77).

En este sentido, la proliferación autobiográfica enlaza, además de con los procedimientos de la poesía canónica, con el imperativo de autenticidad inherente a la tradición de la música rock comercial, como han estudiado Simon Frith (1996) y Elies Adell (1998), entre otros, y se ve paradójicamente reforzada a medida que la autoría real se va desdibujando con la descentralización de la producción propia de la industria musical. Pero, además, en el caso de Sabina, el refuerzo del personaje ha corrido paralelo a un proceso de colectivización que afecta no solo a la esfera musical y de la producción, que ha ido descansando cada vez más en Pancho Varona y otros profesionales, sino en el de la propia escritura de las letras, que, en el último disco, *Lo niego todo*, corresponde al dúo formado por Sabina y el poeta Benjamín Prado, a los que se une un cortejo de colaboradores como Leiva, Ariel Rot, Rubén Pozo y Jaime Asúa. Es llamativo que en *Incluso la verdad. La historia secreta de “Lo niego todo”*, el libro publicado simultáneamente donde se explican los pormenores de la gestación grupal de las canciones, se tilde a este disco como el “más confesional” del cantante. Por otra parte, el título y la estructura de este, *Lo niego todo*, es también muy relevante. Resulta curioso cómo la cristalización del personaje sabiniano parece haber llevado a una sensación de agotamiento similar a la que aquejó a Jaime Gil de Biedma, que se ve obligado a enfrentarse, criticar y destruir a la figura textual que lo ha sustituido, al ser que alimentó con su propia vida y ha convertido al poeta en poema, como, de hecho, suele suceder en la poesía confesional.⁴⁰ Marcela Romano ha estudiado la figura del doble en Sabina y Serrat, por separado y en su diálogo en el espectáculo *Dos pájaros de un tiro* (Romano 2010): en cierta manera, la imprecación del personaje sabiniano a su Döppelgänger en “Corre, dijo la tortuga” (*Mentiras pías*, 1990) (“[a] ti te estoy hablando, a ti / [...] / a ti que no te debo / más que el empujón que anoche / me llevó a escribir esta canción”)

40 Es un riesgo que afecta a toda la poesía de base experiencial desde Wordsworth, como ha estudiado Jordi Doce (2005: 205).

(2002: 110) nos recuerda a aquellos versos de “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” en los que se recordaba al doble siniestro que “[d]e los dos, eras tú quien mejor escribía” (2005: 153-155). Salvando todas las distancias necesarias, la vuelta de tuerca que supone *Lo niego todo* parece una especie de *Poemas póstumos* sabinianos en los que el cantautor se revuelve contra el personaje que ha contribuido a crear, y está por ver, después de esta inflexión, cuál será el resultado: si el silencio, como en Biedma, o la reinención desde códigos diferentes.

No es el único acercamiento a la literatura de la producción sabiniana, evidentemente. En la búsqueda de altura estética, y también como reclamo para aficionados a la poesía, Sabina incluye citas reconocibles de poetas como Neruda, Vallejo, García Montero, y también publicó en 2001, como se sabe, el poemario *Ciento volando (de catorce)*, un libro de sonetos, la composición más clasicista del repertorio español, con el que elevó a la editorial Visor a lo más alto de las listas de ventas. No obstante, su vínculo con el mundo literario no es meramente textual, sino que también tiene su complemento en el acceso a determinados círculos poéticos con los que comparte espacios de sociabilidad: así sucede con el conformado por autores como Benjamín Prado, García Montero, Benítez Reyes y, en su día, Ángel González. En términos de Bourdieu, estos contactos suponen un intercambio de capitales simbólicos perfecto para un cantante que parece buscar el prestigio del literato y un tipo de poesía que persigue el acercamiento a un ciudadano medio que, como demuestran los más de cuatro millones de discos vendidos hasta la fecha, lleva varias décadas seducido por Joaquín Sabina. Quizás en el sabio manejo de esa condición híbrida que combina el prestigio de la alta cultura con la extensa difusión de la música popular radique la clave de un éxito que, no obstante, tiene otra clave explicativa ineludible: la de haber sabido encarnar y retratar al mismo tiempo la metamorfosis colectiva que sufrió la generación que vivió el final del franquismo.

Referencias bibliográficas

- Adell, Joan-Elies (1998). *La música en la era digital: la cultura de masas como simulacro*. Lleida: Milenio D.L.
- Alberti, Rafael (1992). *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alicia Bajo Cero (1997). *Poesía y poder*. Valencia: Eabc.
- Alpuente, Moncho (2006). “Palabras para una música”. *Babelia*, 26 de noviembre. Disponible en : <https://elpais.com/diario/2006/11/25/babelia/1164415150_850215.html>.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bhabha, Homi (2012). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Carbonell Martí, Joaquín (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Barcelona: Ediciones B.
- Claudín López, Víctor (1982). *Canción de autor en España*. Madrid: Júcar.
- De Miguel, Maurilio (2005). *Eso será poesía. Sabina antes de Sabina*. Barcelona: Martínez Roca.
- Eco, Umberto (2003). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Eco, Umberto (1995). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fukuyama, Francis (1995). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta-De Agostini.
- Gil de Biedma, Jaime (2005). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- González Lucini, Fernando (1998). *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1997*. Madrid: Alianza.
- Illouz, Eva (2007). *Intimidaciones congeladas: las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Larson, Susan (2003). “La Luna de Madrid y la Movida madrileña: un experimento valioso en la creación de la cultura urbana revolucionaria” en Bakwe, Edward y Malcolm Compitello (eds.). *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza: pp. 309-325.
- Lejeune, Philippe (1989). *Le Désir Biographique*. Paris: Centre de Sémiotique Textuelle.
- Lucifora, María Clara (2010). Una cara en el fondo del espejo. La autoficción en la poesía hispánica del siglo XXI: Osvaldo Picardo y Luis García

- Montero. Disertación inédita presentada en la Universidad de Santiago de Compostela.
- Medina, Alberto (2001). *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias.
- Méndez Rubio, Antonio (2008). *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Menéndez Flores, Javier (2002). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. Madrid: Ediciones de Bolsillo.
- Menéndez Flores, Javier y Joaquín Sabina (2006). *Sabina en carne viva. Yo también sé jugarme la boca*. Madrid: Ediciones B.
- Moreiras-Menor, Cristina (2002). *Cultura berida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, SL.
- Moreiras-Menor, Cristina (2000). "Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain" en Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas (eds.) *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold: pp. 134-142.
- Pérez-Villalba, Esther (2007). *How Political Singers facilitated the Spanish Transition to Democracy, 1960-1982: The Cultural Construction of a New Identity*. Lewinson, New York: Edwin Mellen Press.
- Prado, Benjamín y Joaquín Sabina (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de "Lo niego todo"*. Barcelona: Planeta.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2014). "La canción de autor y las exequias de la poesía social" en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.) *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento: pp. 391-403.
- Rodríguez, Juan Carlos (2001). *La norma literaria*. Barcelona: Debate.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos: sobre "la otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética*. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- Romano, Marcela (2010). "La excesiva intimidad: dobles, entre la literatura y la canción de autor española" en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 19-21: pp. 73-90.
- Romano, Marcela (2002). "La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico)" en *Ínsula* 671-672: pp. 13-16.
- Romano, Marcela (1994). "A voz en cuello. La canción «de autor» en el cruce de escritura y oralidad", en Romano, Marcela, Laura Scarano y Marta Ferrari(eds.). *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos: pp. 55-68.
- Sabina, Joaquín (2002). *Con buena letra*. Madrid: Temas de Hoy.

- Smith, Paul Julian (2006). "The Movida Relocated: Press, Chronicle, Novel" en *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet*. Manchester: Manchester University Press: pp. 51-73.
- Smith, Paul Julian (2000). *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. USA: Oxford University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). "Can the Subaltern Speak?" en Nelson, Cary y Lawrence Grossberg(eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: MacMillan: pp. 271-313.
- Subirats, Eduardo (ed.). (2002). *Intransiciones*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Subirats, Eduardo (1995). *España: miradas fin de siglo*. Madrid: Akal.
- Torrego Egido, Luis Mariano (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Vilarós, Teresa (1998). *El Mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- Zamora Pérez, Elisa Constanza (2000). *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década de 1980-1990)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Discografía

- Ana Belén (2011). *Peces de ciudad*. CD. Madrid: Ariola.
- Aute, Luis Eduardo (1998). *Aire/Invisible*. CD. Madrid: Virgin.
- Aute, Luis Eduardo (1989). *Segundos fuera*. LP. Madrid: Ariola.
- Aute, Luis Eduardo (1981). *Fuga*. LP. Madrid: DRO/EastWest Spain.
- Llach, Lluís (1975). *Viatge a Ítaca*. LP. Madrid: Movieplay.
- Raimon (1970). *Per destruir aquell qui l'ha desert*. LP. Barcelona: Discophon.
- Sabina, Joaquín (2017). *Lo niego todo*. CD. Madrid: Sony Music.
- Sabina, Joaquín (1992). *Física y Química*. CD. Madrid: BMG/Ariola.
- Sabina, Joaquín (1990). *Mentiras piadosas*. CD. Madrid: BMG/Ariola.
- Sabina, Joaquín (1988). *El hombre del traje gris*. LP. Madrid: BMG/Ariola.
- Sabina, Joaquín (1987). *Hotel, dulce hotel*. LP. Madrid: BMG/Ariola.
- Sabina, Joaquín (1985). *Juez y parte*. LP. Madrid: BMG/Ariola.
- Sabina, Joaquín (1980). *Malas compañías*. LP. Madrid: Epic: Ariola.
- Sabina, Joaquín (1978). *Inventario*. LP. Madrid: Movieplay.
- Sabina, Joaquín; Javier Krahe y Alberto Pérez (1981). *La mandrágora*. LP. Madrid: CBS.
- Sabina, Joaquín y Viceversa (1986). *En Directo*. LP. Madrid: BMG/Ariola.
- Serrat, Joan Manuel (1992). *Utopía*. Ariola.
- Serrat, Joan Manuel (1967). *Ara que tinc vint anys*. Edigsa.

TODA ESTA POESÍA QUE NUNCA CABE EN UN POEMA: Letras, adaptaciones y colaboraciones⁴¹

Luis Bagué Quílez
Universidad de Murcia

Poesía y canción: ¿Fumando un cigarrillo a medias?

Al abordar las conflictivas relaciones entre poesía y canción hemos de enfrentarnos a una serie de creencias que oponen los rasgos característicos del discurso poético y los constituyentes esenciales del discurso cancioneril, según se observa en la Tabla 1:

Poema	Canción
Fuente escrita	Fuente oral
Creación individual	Acompañamiento musical
Autoría fuerte	Autoría líquida
Voluntad de estilo	Función instrumental
Género lírico	Género híbrido
Lectura	Espectáculo
Práctica literaria	Práctica sociocultural

Tabla 1. Diferencias entre el poema y la canción.

⁴¹ Este trabajo es resultado del Programa Ramón y Cajal (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, se enmarca en el proyecto “Poéticas de la Transición (1973-1982)” (FFI2017-84759-P), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

La misma dialéctica maniquea se aplica a la hora de discriminar entre la canción “de autor” y la canción popular, comercial o de consumo. Así se aprecia sinópticamente en la Tabla 2. En ella se advierte que la canción “de autor” aún conservaría dispositivos verbales, estilemas y valores estéticos que se identifican con el lenguaje literario, mientras que la canción popular, comercial o de consumo se asociaría con las técnicas devaluadas de la retórica publicitaria. Estas divergencias también tienen repercusión en el ámbito de la recepción: en tanto que la canción “de autor” debería responder a las exigencias de un oyente crítico, la canción popular o comercial se contentaría con “regalar los oídos” y satisfacer los instintos pulsionales de un consumidor acrítico. Todo ello redundaría en una actualización de la famosa dicotomía entre la alta cultura y la cultura de masas, o entre el gesto artístico y el collage pop:

Canción “de autor”	Canción popular, comercial o de consumo
Tecnologías de persuasión (Ong 1999; Romano y Riva 2018)	Melodías de seducción
Objeto estético	Producto mercantil
Forma (creativa)	Fórmula (comercial) (Eco [1968] 1990: 271)
Invencción de nuevas pautas	Repetición de esquemas reconocibles
Receptor crítico	Consumidor acrítico
Desautomatización de las expectativas	Homogeneización del gusto
Propagación de ideologemas	Represión ideológica
Retórica poética (emblema)	Retórica publicitaria (logotipo)

Tabla 2. Diferencias entre la canción “de autor” y la canción popular, comercial o de consumo.

Sin embargo, esta clase de razonamientos –en los que subyace una sacralización de la poesía y una demonización de la canción popular– se sostienen con dificultades en una época en la que el espacio profano ha invadido los anaqueles del archivo cultural, según la nomenclatura de Boris Groys ([1992] 2005). En primer lugar, muchos de los poemas actuales se enmarcan en un género híbrido en el que tienen cabida los efectos teatrales, la reflexión ensayística o la anécdota narrativa. En segundo lugar, la lírica contemporánea se expande más allá de la lectura individual, ya sea mediante la difusión oral (recitales, festivales) o mediante una dimensión espectacular comparable a la puesta en escena (perforpoesía, *spoken word*, *poetry slam*). En tercer lugar, la poesía del último medio siglo muestra una orientación interpelativa y exhibe “una inequívoca raíz retórica” (Ballart, 2005: 75), más allá de la añeja polémica entre la finalidad comunicativa o cognoscitiva del acto creativo. De hecho, la voz enunciativa del poeta se proyecta hacia el conjunto de los lectores y da lugar a una suerte de *ethos* lírico (Ballart 2005) o discursivo (Romano y Riva, 2018). Asimismo, desde la trinchera contraria, cabría asumir que algunas letras actuales denotan cierta “voluntad de estilo” (Gómez Capuz, 2004: 55), tanto si se adscriben a una vertiente literaria, que explota los recursos extraídos de la poesía culta, como si adoptan estrategias de complicidad que limitan con la ironía, el humor o la parodia.

Esta disolución categorial ha favorecido la progresiva confluencia entre “los oscilantes paradigmas de la poesía y la música” (Leuci, 2009). Con todo, la asimilación canónica de la canción popular, que certifica la supresión de las fronteras entre alta y baja cultura, no resuelve la situación conflictiva que ocupa este tipo de música en el contexto de la producción industrial. Desde un punto de vista estrictamente comercial, la canción popular se localiza dentro del circuito de la cultura mercantilizada, por más que las antaño todopoderosas compañías discográficas se hayan tenido que subir en marcha a un tren tecnológico en el que la música se descarga libremente en la red de redes o se aloja en aplicaciones como *Spotify*. No obstante, desde un enfoque más ampliamente cultural, la capacidad subversiva de la canción popular la convierte en una herramienta de agitación social que desafía el pensamiento monológico y que reclama su propio espacio fuera del marco productivo que la sustenta. Este segundo

planteamiento nos permite hablar de una solidaridad recíproca entre poesía y canción, dentro de un fenómeno transtextual que se ha calificado de “transposición”, “transcodificación” o “traducción intersemiótica” (Romano, 1994: 61).

En las siguientes páginas analizaré algunas de las versiones y perversiones que alimentan ese desplazamiento: desde la tradicional transformación de un texto₁ (poema) en un texto₂ (canción) hasta el camino contrario, que requeriría la conversión de un texto₁ (canción) en un texto₂ (poema). Igualmente, comentaré algunos ejemplos en los que un texto₁ (poema) no se metamorfosea en un texto₂ (canción), sino que ambos suman sus esfuerzos para generar un nuevo formato discursivo.

Del poema a la canción: Cuando el *rock and roll* conquistó mi corazón

Antes de descender a la práctica textual, es necesario establecer una distinción teórica entre dos modelos de musicalización de la poesía: el que corresponde a la canción “de autor” y el que atañe a la canción *rock*. Los referentes en los que se inspiran ambos modelos difieren sustancialmente. Desde los años sesenta, los artífices de la canción “de autor” (Romano, 1994; Prieto de Paula, 1996) han tendido a escoger para su repertorio a poetas consagrados, tanto españoles (Alberti, Hernández, Celaya, Otero) como hispanoamericanos (Vallejo), en los que se aprecia una clara vocación protestataria. Otra posibilidad es que el poeta comparta también la condición de letrista, compositor o cantante, como ocurre con Jesús Munárriz, Luis Eduardo Aute o Ángel Guinda. En todo caso, la preeminencia del compromiso social se considera la marca de taller de este tipo de canciones. Frente a dicho paradigma, la canción *rock* se basa a menudo en textos de poetas contemporáneos situados extramuros del canon, refractarios a un lirismo convencional y adscrito a una musa prosaica. En ello influye el cariz inconformista de este tipo de música, donde convergen los dictados de la moda y la “sacudida de rebeldía” (Méndez Rubio, 2016: 171). Muy elocuentes a este respecto son las declaraciones de Sabino

Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: Letras, adaptaciones y colaboraciones

Méndez en su novela autobiográfica *Corre, rocker*, donde se incluye el siguiente apunte:

Por tanto, nos situamos en el extremo opuesto de los telúricos cantautores barceloneses de la guitarra de madera. Nosotros teníamos guitarras eléctricas y, con la misma voluntad de protesta que ellos, teníamos el punk rock. El entendimiento, a pesar de ese mismo origen, fue nulo por ambas partes. Los progresistas [...] dieron por sentado que a nuestra oposición estética le debía acompañar necesariamente la misma toma de posición ideológica. Lo mínimo que nos llamaron fue fascistas (Méndez, [2000] 2004: 39).

También existen disensiones en lo tocante a la dimensión performativa de la canción de autor y de la canción *rock*. Mientras que la primera confía buena parte de su efectividad en la virtualidad oral de las composiciones originales en las que se inspira, la segunda debe adaptarse a un “formato estándar de sonido” (Auserón, 1999: 168) definido por la fluencia rítmica, la intensidad minimalista y la rapidez. Todo ello provoca que los textos versionados por la música *rock* puedan considerarse a menudo como una extensión de la imagen –real o ficcional– que el público asocia con un cantante o un grupo determinados. Se trataría de reproducir ciertos rasgos identificables por los fans, tanto en la constelación temática como en la actitud estética, a los que se añadiría un componente más culto.

Esa sintonía se comprueba al comparar la letra que escribió Sabino Méndez para una de las canciones más representativas de Loquillo y los Trogloditas, “Cadillac solitario” (*El ritmo del garage [sic]*, 1983), con el poema “Julia Reis” (*Una extraña ciudad*, 1990), de José Mateos, que Loquillo –ahora sin los Trogloditas– adaptaría en su disco *La vida por delante* (1994).⁴² Este es el primero de tres álbumes basados en poemas –a los que seguirían *Con elegancia* (1998) y *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011)–, y señala el inicio de la

42 El enlace de “Cadillac solitario” está disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=4gLt18L8AmE>>. Para escuchar la versión de “Julia Reis” realizada por Loquillo puede consultarse <https://www.youtube.com/watch?v=Apm2_bSbqog>.

colaboración de Loquillo con el compositor Gabriel Sopena.⁴³ Las declaraciones del cantante al referirse a esta porción de su discografía resultan ilustrativas de un proyecto en el que se vislumbra cierta continuidad con los hallazgos de la canción “de autor”:

Queríamos recoger un poco la tradición española de musicar poesía, la que habían hecho antes que nosotros Alberto Cortez, Amancio Prada, Paco Ibáñez, como referencias sinceras. Recordábamos que nuestra generación había conocido a muchos clásicos de la poesía española gracias a esos discos, y [...] queríamos llevar esa tradición a un lenguaje musical distinto (Loquillo y Cuenca, 2011).

Volviendo a la comparación que antes mencionaba, transcribo a continuación la letra de la canción “Cadillac solitario” y las estrofas del poema “Julia Reis”:

“Cadillac solitario”

Siempre quise ir a L.A.,
dejar un día
esta ciudad. Cruzar el mar
en tu compañía.

Pero ya hace tiempo que me has dejado,
y probablemente me habrás olvidado.
No sé qué aventuras correré sin ti.

Y ahora estoy aquí sentado
en un viejo Cadillac segunda mano,

43 En *La vida por delante* asistimos a la musicalización de composiciones de autores tan dispares como Octavio Paz, Bernardo Atxaga, Cesare Pavese, Jaime Gil de Biedma, José Luis Rodríguez García, José Mateos, Antonio Gamoneda, Gabriel Sopena, Pablo Neruda y Pedro Salinas.

junto al Merbeyé, a mis pies mi ciudad.
Y hace un momento que me ha dejado,
aquí en la ladera del Tibidabo,
la última rubia que vino a probar
el asiento de atrás.

Quizás el Martini me ha hecho recordar,
nena, ¿por qué no volviste a llamar?
Creí que podría olvidarte sin más,
y, aun a ratos, ya ves.

Y al irse la rubia me he sentido extraño,
me he quedado solo, fumando un cigarro,
quizás he pensado, nostalgia de ti...
Y desde esta curva donde estoy parado
me he sorprendido mirando a tu barrio,
y me han atrapado luces de ciudad.

El amanecer me sorprenderá
dormido, borracho en el Cadillac,
junto a las palmeras, dulce y solitario
[luce solitario].

Y dice la gente que ahora eres formal,
y yo aquí borracho en el Cadillac,
bajo las palmeras, dulce y solitario
[luce solitario].

Y no estás tú, nena.

“Julia Reis”

Yo conocí tu época dorada,
aquellos años de estudiante en Cádiz,
cuando tú frecuentabas los suburbios
peores, los bares más inhóspitos.
Entonces era fácil encontrarte
en las sesiones últimas de cine,
bajo cualquier portal o en el asiento
trasero de algún coche abandonado.
Y también te recuerdo, sobre todo,
momentos antes de empezar la fiesta,
de pie y muy morena, preparando
inexplicables cócteles, martinis...
Mis amigos sabían ya del turbio,
inextinguible fuego de tus labios,
y yo no supe hablarte o no lo hice
esperando quizás mejor momento.
Y me arrepiento ahora, Julia Reis,
tierno amor sin amparo, fácil presa
de los perdidos barcos de la noche (26).

Existen insoslayables paralelismos temáticos y atmosféricos entre ambas piezas. Las dos cuentan la historia de una redención imposible y están recorridas por la melancolía sentimental, la sensualidad clandestina –“el asiento de atrás” (Loquillo y los Trogloditas) *vs.* “el asiento / trasero” (Mateos)– y una sensación de fin de fiesta que simboliza la bebida Martini: “quizás el Martini me ha hecho recordar” (Loquillo y los Trogloditas) *vs.* “preparando / inexplicables cócteles, martinis” (Mateos). En el plano elocutivo, también hallamos el predominio de una expresión dubitativa frente a la asertividad típica del *rock* y de la poesía: “quizás el Martini”, “quizás he pensado” (Loquillo y los Trogloditas) *vs.* “y yo no supe hablarte o no lo hice / esperando quizás mejor momento” (Mateos). Incluso la mención del nombre de la pro-

tagonista / destinataria es un recurso frecuente en otras canciones de Loquillo y Sabino Méndez: prueba de ello es “Todo el mundo ama a Isabel” (*Morir en primavera*, 1988), que ofrece el retrato robot de una *femme fatale* marcada por la drogadicción.

Sin embargo, se perciben notorias discrepancias formales y enunciativas. Por un lado, la métrica libérrima de “Cadillac solitario” contrasta con los endecasílabos blancos de “Julia Reis”, al tiempo que se advierte una divergencia en la selección léxica de ambas composiciones. Por otro lado, la principal ruptura reside en la inversión de los roles que adoptan el sujeto y la interlocutora ausente. En la canción de Loquillo, la imagen de un rebelde sin causa (yo) se opone a la de una exnovia reformada (tú). En cambio, en el poema de Mateos, la imagen de un estudiante tímido (yo) se opone a la de una rebelde sin causa (tú). De este modo, la canción *rock* de Loquillo refleja el arquetipo masculino de un sujeto libre que censura la actual convencionalidad de su anterior pareja, mientras que el poema confesional de José Mateos le atribuye la libertad al personaje femenino (Julia Reis) y lamenta la pasividad de un yo lírico que no fue capaz de transgredir las normas sociales para acercarse a la protagonista.

Si atendemos a la versión musicalizada de “Julia Reis” en *La vida por delante*, se observan mínimos cambios estructurales, como la triple repetición del penúltimo verso y del título/nombre de la protagonista al final de la canción. Así, esta adaptación alcanza una conseguida fusión de horizontes entre los respectivos mundos urbanos y experienciales de Loquillo (con o sin su grupo) y del primer José Mateos. El juicio de Enrique García-Máiquez (2009) da testimonio de esa comunión espiritual entre el vocalista y el escritor: “Un poema fascinante del primer José Mateos, precisamente, es ‘Julia Reis’, de *Una extraña ciudad*, que musicó Loquillo con la voz desgarrada y el rock nostálgico que los versos exigen”. La precisión de que nos encontramos ante una transposición sonora acorde con lo “que los versos exigen” subraya la pertinencia de una musicalización que se ajusta como un guante a los requisitos del poema original.

De la canción al poema: Viaje con nosotros

De vuelta al Cadillac: Entre la ventanilla y el retrovisor

Sin salir del anterior universo referencial, otra clase de retroalimentación entre canción y poesía se produce cuando una letra musical sirve como detonante de un texto lírico. Es lo que ocurre en “Cadillac solitario” (*Ola de frío*, 2007), de Karmelo C. Iribarren. A las alusiones explícitas al *hit* de Loquillo, en el título y en el tercer y quinto verso (“En la radio, *Cadillac solitario*”, “te dejas llevar por la canción”), habría que sumar las alusiones implícitas que incorporan ingredientes propios de la mitología del *rock* (la madrugada, el coche, el asfalto o el calor). No obstante, más allá de ese trasvase intermedial, en el poema se advierte una mitología particular que reescribe la fábula de Hero y Leandro en clave burlesca:

“Cadillac solitario”

De madrugada, de regreso
a casa, en el coche.
En la radio, Cadillac solitario.
Miras el asfalto mojado,
te dejas llevar
por la canción:
la oscuridad,
el 850 aparcado, la música,
su calor... Se iba
y, al rato, allí arriba, en su ventana
(“Para que no te pierdas”, decía)
se encendía una luz.
Te ríes. Miras
por la ventanilla, ahora
más allá del chaparrón:
sigue encendida. (194).

Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: Letras, adaptaciones y colaboraciones

La composición de Iribarren se caracteriza por una ironía paródica que sustituye el lamento desgarrado del *rock* y el patetismo trágico de la mitología grecolatina por la cotidianidad melancólica. Esa modificación afecta tanto a la silueta del sujeto como a la imagen sentimental que transmite una primera persona desdoblada en un tú prosaico (“te ríes”). En consecuencia, la distancia entre las pasiones turbulentas a las que canta Loquillo y los amores de juventud que evoca el enunciador del poema es la misma que existe entre los dos modelos icónicos de coche que se mencionan en los versos: el decadente y estadounidense Cadillac de Loquillo frente al vulgar y nacional Seat 850.

Una transposición intermedial: El poema como banda sonora

Una relación transmedial más compleja, en la que convergen escritura, oralidad y lenguaje audiovisual, es la que suscita “Es solo cine, pero me gusta”, una composición de Luis Alberto de Cuenca concebida como parte de la banda sonora de la película *Bésame, tonta* (1982), dirigida por Fernando González de Canales y protagonizada por Javier Gurruchaga.⁴⁴ Esa canción se incluyó en el disco homónimo de la Orquesta Mondragón, el grupo liderado por Gurruchaga, y, años después, en la recopilación poética *Todas las canciones* (2014), que recoge la veta cancioneril de Luis Alberto de Cuenca. Este último relataba escuetamente la intrahistoria de su colaboración con González de Canales y Gurruchaga:

Allá por los finales años setenta del pasado siglo, mi amigo Fernando González de Canales agotó todo tipo de prórrogas y tuvo que ir a hacer la mili a San Sebastián, donde coincidió con Javier Gurruchaga, que también cumplía los deberes patrios en su ciudad natal. De aquel encuentro surgieron las letras de las canciones que ahora recojo y que, en su inmensa mayoría, fueron firmadas por los tres, o sea, por Fernando, por Javier y por mí, en varios elepés de la Orquesta Mondragón que aparecieron entre 1980 y 1985, cuando todavía no había

⁴⁴ González de Canales es, asimismo, el destinatario del poema “La película” (*La caja de plata*, 1985), un inventario de complicidades, devociones y mitomanías compartidas bajo la apariencia de una enumeración caótica.

Internet ni teléfonos móviles, en aquella época oscura en que fuimos tan felices (Cuenca, 2005: 5).

Esa amistad a tres bandas cristaliza en la canción “Es solo cine, pero me gusta”, que Gurruchaga entona al final del metraje de *Bésame, tonta*, mientras los títulos de crédito surcan la pantalla.⁴⁵ El texto de la letra combina figuras de repetición, como el estribillo, y fórmulas persuasivas, como los imperativos, las interrogaciones “desafiantes” o la apelación a la segunda persona del plural. Sin embargo, al margen de su invitación a la diversión, el interés reside en la galería de nombres que nutren la cuarta y la séptima estrofa. Por una parte, aparecen actores o personajes que certifican metonímicamente la vigencia de ciertos géneros: Lauren Bacall y Bogart encarnan el cine negro; Tom y Jerry y Mickey Mouse, los dibujos animados; Fred Astaire, el musical; Boris Karloff, las películas de terror; King Kong, el fantástico; Charlot y Groucho, la comedia.⁴⁶ Por otra parte, los cuatro directores que se mencionan (Cecil B. DeMille, Griffith, Howard Hawks y John Ford) representan la experiencia pionera y la dimensión espectacular del cinematógrafo. Así, la composición podría verse como una suerte de manifiesto que reivindica el irresistible magnetismo de la gran pantalla.

“Es solo cine, pero me gusta”

¿Estáis dispuestos todos
a venir conmigo al cine
y a gozar y reír en el cine
hasta explotar?

45 La secuencia disponible en el enlace <<https://www.youtube.com/watch?v=Sy6z-96vrqcQ>>.

46 La escritura lírica de Luis Alberto de Cuenca da prueba de un constante diálogo con diversos géneros cinematográficos, como las películas de piratas (“Marooned”), el cine de terror (“Rumbo a Londres, el conde Drácula resucita un pasado sentimental”, “Zombies en la calle”), el cine negro (“*The getaway*”, “Serie negra”, “*Light sleeper*”, “*Scarface*”), la ciencia ficción (“A Alicia, disfrazada de Leia Organa”, “*Star Wars*”) o la animación (“La Cenicienta”, “La Sirenita”, “Shrek”).

Cine,
y solo, solo, solo
cine,
y mucho, mucho, mucho
cine,
y siempre, siempre, siempre
cineee...

Abrid mucho los ojos,
olvidad vuestras butacas
y soñad y cantad con nosotros
mucho más, mucho más.

Jesse James, un indio *síoux*, Lauren Bacall,
Tom y Jerry, Fred Astaire, Boris Karloff,
Marilyn, C. B. DeMille, ruge el león.
De día, de noche, siempre, da igual:
el cine no morirá.

Cine,
y solo, solo, solo
cine,
y mucho, mucho, mucho
cine,
y siempre, siempre, siempre
cineee...

¿Estáis dispuestos todos
a venir conmigo al cine
y a gozar y reír en el cine
hasta estallar?

John Wayne, Bogart, Griffith, Faye y King Kong,
Mickey Mouse, Charlot, Groucho y Howard Hawks,
Cary Grant, Judy, Liza y el gran John Ford.
De día, de noche, siempre, da igual:
el cine no morirá.

Cine,
y solo, solo, solo
cine,
y mucho, mucho, mucho
cine,
y siempre, siempre, siempre
cineee...

Abrid mucho los ojos
y olvidad vuestras butacas
y soñad y cantad con nosotros
hasta reventar (2014: 36-37).

“Es solo cine, pero me gusta” es también el título de un artículo publicado originalmente en el diario *ABC* y reeditado más tarde en el volumen misceláneo *Etcétera (1990-1992)* (1993). El reconocimiento de la labor magisterial de ciertos directores (entre ellos, Howard Hawks y John Ford) va acompañado ahora de una reflexión crítica que defiende la imaginación tradicional (ya sea en su faceta épica o lírica) para todos los públicos, frente a las tortuosas invenciones del “cine de autor” para conjurados:

[E]n el cine, la imaginación que me interesa es la tradicional, la de siempre. La que conduce a Hawks desde Homero y los *Nibelungos*, la que enlaza las primeras canciones de amor de la especie con las películas de Cukor o Lubitsch (o las primeras canciones de guerra con los filmes de Ford o de Milius). O sea, una imaginación ajena por completo a esa otra imaginación retórica e insípida que preside

Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: Letras, adaptaciones y colaboraciones

la mayor parte del cine “innovador” europeo y americano (Cuenca, 1993: 105).

Una comparación interartística: El último romano

Otro caso peculiar es el de “*Vltimvus romanorum*” (*Eros es más*, 2007), de Juan Antonio González Iglesias. En una relación intertextual simple, la letra de una canción suele utilizarse como apoyatura referencial para un poema. Ese préstamo, que habitualmente se resalta mediante la ubicación paratextual de la cita (en el título o en un epígrafe) o las marcas tipográficas (en cursiva), exhibe diversas finalidades, desde el afán de prestigio cultural hasta la subversión paródica, pasando por el guiño sentimental. Sin embargo, la pieza de González Iglesias refleja una relación intertextual compleja, en la medida en que la letra de la canción se convierte en el tema de la composición poética. Por tanto, la cita se ubica ahora en los puntos neurálgicos del texto (en el primer verso, en el centro –verso 11– y en los últimos versos), al tiempo que manifiesta una finalidad en sí misma: una comparación interartística entre el lenguaje de la poesía y el de la canción, así como entre la alta cultura y la cultura mediática.

González Iglesias se centra en el paralelismo entre un fragmento de las *Confesiones* de san Agustín de Hipona –“Mas yo, infeliz joven, y en sumo grado infeliz, desde el principio mismo de mi juventud os había pedido castidad, diciendo: *Dadme, Señor, castidad y continencia, pero no ahora*” (libro VIII, capítulo VII)– y el estribillo de la canción “*Make me pure*” (*Intensive care*, 2005) de Robbie Williams: “*Oh Lord, make me pure / –but not yet*”. A pesar de sus divergencias en lo tocante a la esfera cultural (el horizonte clásico *vs.* la inmediatez pop), la época en la que se inscriben (finales del siglo IV *vs.* comienzos del siglo XXI), la lengua empleada (el latín *vs.* el inglés) y la audiencia a la que se dirigen (la confidencia divina *vs.* el público de masas), González Iglesias edifica un “constructo de paganidad” (Morales Barba, 2009: 268) que asimila el mensaje de los dos personajes citados:

“Vltimvs romanorvm”

Robbie Williams dirige su micrófono
hacia la multitud, que sin saberlo
repite la plegaria de aquel joven
romano apasionado y la propaga
en videoclips y en radios y en ipods.

La más humana de las oraciones:
da mihi castitatem, continentiam,
sed noli modo. Oh Lord,
make me pure –but not yet.

Dame la castidad, la continencia. Hazme puro, señor,
pero no todavía (47).

En síntesis, nos hallamos ante la superposición de sendas plegarias irreverentes, aunque enfocadas hacia distintos objetivos: la justificación autobiográfica y la retractación de los errores de juventud, en san Agustín, y la exaltación hedonista, en Robbie Williams.⁴⁷ En la intersección entre ambos modelos, el autor contemporáneo lleva a cabo

47 El vídeo de la canción está disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=YYFLzpbfZds>>. La letra de “*Make me pure*” es la siguiente: “Por eso voy a cantar esta canción / para llamar su atención. / Es algo que ya canté antes, / que canto ahora y que seguiré cantando. / Quiero decir todas las palabras de la letra / y no quiero decir ninguna. / Oh, Señor, hazme puro, / –pero no todavía. // Cuenta un chiste. / Cuéntalo un par de veces. / Si nadie más se ríe, ¿por qué a mí me hace gracia? / Me parto las dos veces hasta llorar de risa. / *Estrillo* // No tengo que intentarlo. / Me basta con marcarlo. / Nunca he encontrado un trabajo por el que valiera la pena molestarse. / Tengo una tonelada de genes egoístas y huesos perezosos / bajo la piel. / *Estrillo* // Fumar mata. / El sexo vende. / Tengo una mano en el bolsillo y la otra está fría como el infierno. / Sé que voy a morir, así que mi venganza es divertirme. / *Estrillo* // Dejé de rezar, / pero espero que esta canción sirva de algo. / Todo lo que escribí lo he escrito para ti. / No soy perfecto, pero no te importa, ¿verdad? / Estás ahí para apoyarme, ¿no? / Busco amor / y disfruto la búsqueda. / Y seguiré solicitando mi elección por todo el universo conocido. / Cada presidente tiene el país que se merece. / *Estrillo* // Me he estado viendo / con la mujer de alguien. / Ella dijo que lo dejaría por mí y yo le dije que no era buena idea. / No puedes mentirle a un mentiroso que se las sabe todas. / *Estrillo*” [La traducción es mía].

Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: Letras, adaptaciones y colaboraciones

una función mediadora, comparatista y “traductológica”, guiada por la comprensión solidaria y la vocación intertextual. Finalmente, el poema interroga al lector acerca de quién es ese “último romano” que aparece en el título: San Agustín, Robbie Williams o, por qué no, el propio González Iglesias, que también pronuncia su “oración” en una época de declive e incertidumbre. Siguiendo una cosmovisión “de esqueleto romano y musculatura griega” (Simón Partal, 2016: 104), la identidad del sujeto se define por la sedimentación de estratos culturales antiguos y recientes, entre el discurso literario y el bagaje audiovisual de los *mass media* (Ponce Cárdenas, 2014; Mariscal de Gante Centeno, 2015).

Entre el poema y la canción: Maneras de vivir

Un cancionero urbano: *Rimado de ciudad*

La génesis del cancionero posmoderno *Rimado de ciudad* (1983) arranca de una voluntad de dialogar con la tradición desde el presente. El propio rótulo remite al medieval *Rimado de palacio*, de Pero López de Ayala, así como al renacentista *Cancionero musical de palacio*. Publicado en los primeros compases de la democracia, *Rimado de ciudad* puede considerarse un resultado temprano del proyecto colectivo de “la otra sentimentalidad” granadina. A este respecto, es sintomático que el año de aparición del libro coincida con el del lanzamiento de la antología-manifiesto *La otra sentimentalidad*, que firmaron Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Bajo el magisterio marxista de Juan Carlos Rodríguez, los integrantes de este movimiento defendían la radical historicidad de la literatura, propugnaban la supresión de las barreras entre lo privado y lo público, proponían una meditación sobre las contradicciones del inconsciente ideológico de la cultura consumista y se comprometían con la realidad de su tiempo.

Este contexto colaborativo propicia la aparición de *Rimado de ciudad*, un libro-disco de autoría múltiple. García Montero se ha referido a la gestación del volumen en los siguientes términos: “Bajo la dirección de Mariano Maresca, y con la colaboración de Antonio

Muñoz Molina, entonces funcionario municipal y estupendo aliado, el Ayuntamiento de Granada puso en marcha y editó un proyecto de libro-disco” (García Montero, 2006: 560). En este artefacto, compuesto entre el invierno de 1982 y la primavera de 1983, se daban cita los textos de Luis García Montero, las versiones musicales de los grupos de *rock* Magic y TNT, las fotografías de José Garrido y Javier Algarra, y el diseño editorial de Juan Vida. De hecho, existía un precedente de características similares: el cuadernillo *Granada / Tango* (1982), editado por el bar La Tertulia, que rendía homenaje a los represaliados y exiliados por la dictadura militar argentina (Soria Olmedo, 2000: 119-120). Los poemas musicalizados en *Rimado de ciudad*—“El aguilucho” (Magic) y “Coplas a la muerte de su colega” (TNT)— revelan una doble voluntad lúdica. Por un lado, estamos ante sendos pastiches que conectan con la tradición literaria y constatan la vigencia de los moldes métricos, retóricos y elocutivos del Siglo de Oro en el paisaje democrático: “Se me ocurrió poner a Góngora encima de una batería, a Jorge Manrique en las cuerdas de una guitarra eléctrica, y utilicé estrofas clásicas para aludir a los bajos fondos” (García Montero, 2006: 560). Por otro lado, asistimos a un desafío coral que renueva la función de documento social que había desempeñado la canción protesta, pero ahora a partir de los acordes desgarrados del *rock*, según declaraba uno de los componentes de TNT:

Durante la charla de aquella noche con los integrantes de Magic y de TNT, [Mariano] Maresca lanzó una idea: “¿Os atreveríais a ponerle música a unos poemas recientes de Luis?”. Las dos bandas coincidimos inmediatamente. Conversamos esa noche y durante muchos días después. Luis estaba escribiendo [...] sonetos, églogas, coplas de pie quebrado, pero con temática actual. Teníamos que fajarnos con la estética del Siglo de Oro para adaptarla a la música y la protesta social del siglo xx. Íbamos a ser los trovadores de nuestro tiempo (Arias, 2013).

Por consiguiente, cualquier acercamiento a *Rimado de ciudad* debe tener en cuenta el eje poético y musical en el que se fundamenta el libro. Esta encrucijada explica la apuesta por un discurso que recoge lo que Laura Scarano (2004: 89-150) ha denominado “relatos de vida” o “microhistorias de la vida cotidiana”: narraciones elípticas, a

menudo protagonizadas por seres urbanos al margen de la sociedad, que aspiran a contar “la historia desde abajo”.

La cristalización de este tipo de narraciones y el virtuosismo en el dominio de la técnica cancioneril convergen en “Coplas a la muerte de su colega”. A lo largo de trece secuencias estróficas, García Montero ofrece una relectura actualizada de Manrique que reproduce con exactitud el dinamismo rítmico y la combinación de rimas de las sextillas de pie quebrado (8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c). Se trata, pues, de una explícita refundición del texto manriqueño en un entorno lumpen que resemantiza el planto por la muerte del héroe y la celebración de sus hazañas: aquí, el sujeto-cronista expresa su duelo por la prematura muerte de un amigo a causa de una sobredosis. Podríamos hablar de una deconstrucción paródica de las *Coplas* que afecta tanto a la reformulación de las estrategias elocutivas como a la jerarquía de valores defendida en el hipertexto (Andrés Sebastián, 2008: 100-107). En efecto, el desplazamiento desde el mundo cortesano hasta el inframundo urbano conlleva la sustitución de la épica militar por la contraépica suburbial y la degradación de la perspectiva admirativa en una óptica compasiva. La sincera exaltación de la fama eterna de un héroe individual (el padre del autor) se reemplaza por la elegía colectiva dirigida hacia una serie de personajes anónimos y olvidados, como el “colega” que da título a la composición. No en vano, según ha señalado García Montero, las *Coplas* manriqueñas también muestran la radiografía de una sociedad en crisis: “Bajo la calma de las declaraciones y los recuerdos, bajo la prudencia sostenida frente a la cercanía de la muerte, las *Coplas* esconden una época de tensión histórica, las paradojas de dos formas diferentes de concebir el mundo y la individualidad” (García Montero, 2000: 61). Frente a una vida consagrada al servicio de Dios, el descubrimiento de la propia intimidad –mediante el modelo terrenal del amor cortés– conduce a un orgullo individual que se refugia en la idealización del pasado, desconfía de un presente inestable, y ni siquiera se pregunta sobre las incertidumbres del futuro. Al igual que Manrique, García Montero asume la divisa punk *No future* para su particular revisita, aunque en este momento, el pesimismo no provenga del vacío ontológico ni de la evidencia de la transitoriedad, sino del desempleo y de la falta de expectativas de un sector de la juventud española a comienzos de los ochenta.

Un ejemplo de los resortes empleados por García Montero es el calco estrófico con diferente registro verbal y distinto sentido, tal como se colige de la comparación entre la estrofa 26 de Manrique y la 11 de García Montero. Mientras que el primero alababa la valentía (“¡qué maestre de esforzados / y valientes!”), la discreción (“¡qué seso para discretos!”) y la juiciosa razón (“¡qué razón!”) del padre, el segundo exalta la fiereza atrabiliaria, el ingenio artero y el predominio de la pasión sobre la reflexión que caracterizaban al colega:

Camarada de su gente,
¡qué pantera en el coraje
por nosotros!
¡Qué canalla adolescente!
¡Qué enemigo tan salvaje
con los otros!
¡Y para el valor qué fiero!
¡Qué destreza de alimañas!
¡Qué razón!
Para el amor marinero,
gobernando en sus pestañas
la pasión (2006: 642).

Por lo que respecta al desenlace, en la estrofa 12 se comprueba de nuevo la manipulación del original (“No dejó grandes tesoros” *vs.* “No dejó ningún tesoro”), seguida del inventario de las escasas pertenencias del personaje: dos jeringas, una navaja y un viejo gabán. A su vez, en la estrofa 13, la reiteración literal de los tres últimos versos de las *Coplas* manriqueñas (“aunque la vida perdió / dejonos harto consuelo / su memoria”) choca con la alusión al vicio y con los giros coloquiales que certifican el brumoso legado narrativo del protagonista (“y mordimos el anzuelo / de su historia”):

No dejó ningún tesoro:
dos jeringas en el suelo
sin sentido,

su navaja en deterioro,
su gabán de terciopelo
descosido.

Pero estuvo en la ciudad
y acaudilló los suburbios
con la suerte,
y habló de la libertad
hasta ver los ojos turbios
de la muerte.

Y porque fue capitán
de camadas y patrullas
sin juicio,
porque ya no nacerán
dos manos como las suyas
para el vicio,

porque jamás nos vendió
y mordimos el anzuelo
de su historia,
aunque la vida perdió
dejonos hartos consuelo
su memoria (642-643).

En *Rimado de ciudad*, la adaptación musical de este poema por parte de TNT, (disponible en el enlace <<https://www.youtube.com/watch?v=WPH3SHz-Hn0>>), desemboca en una canción de más de diez minutos, surgida de la fusión de múltiples horizontes:

Tuvimos la idea de hacer una canción *punk* con violonchelos, timbales de batería, una orquestación extrañísima en la que queríamos mezclar conceptos como el de *Street Hassel*, de Lou

Reed, con la *Noche transfigurada*, de Schoenberg, pasados por la túrmix del *punk*.. Al final no pudo ser porque no había presupuesto. Nuestro tema, *Coplas a la muerte de su colega*, se quedó medio cojo y lo tuvimos que grabar sobre la marcha; en el tren, camino del estudio en Madrid, tuvimos que rehacer la canción y orquestrarla para batería, bajo y guitarra eléctrica. La canción nunca quedó como habíamos imaginado (García, 2010).

La textura *punk* de esta musicalización disuena en el universo poético de García Montero, que ha puesto sus versos al servicio de cantautores como Joaquín Sabina, Joan Manuel Serrat o Quique González.⁴⁸ Sin embargo, ese reflejo distorsionado por la psicodelia eléctrica aporta una pista interesante sobre el lugar que ocupa en la obra del autor una composición que, en cierta medida, también puede considerarse el reverso “canalla” de su escritura urbana. Más allá del código dispar que utilizan la poesía y la música, las “Coplas a la muerte de su colega” son inseparables del marco cronológico en el que se inscribe el texto: el de una España que acababa de estrenar la democracia, pero en la que ya se advertían los primeros síntomas de desencanto. Por tanto, la pieza de García Montero comparte con otros géneros musicales, como el *blues* o el tango, la comunicación de un lamento, una queja o un aullido: “Es como si para la ocasión, el *rock* se hubiese tomado un *cocktail* directo y bastante explosivo en el que cabrían ingredientes emparentados con todos aquellos miembros de su familia que en algún momento hubiesen gozado de la condición de ovejas negras, formas de canción que resultan molestas por ir más allá del mero entretenimiento” (Jové, 1994: 112). Entre el pasatiempo y el compromiso, las “Coplas” de García Montero constituyen el testimonio lúdico y lúcido de una época convulsa.

48 García Montero ha reconocido en varias ocasiones que su poesía levanta un trazado de fronteras que “limita al norte con la vanguardia juvenil, al este con la poesía social, al oeste con la retórica clásica y al sur con el mar de las letras de tango o de bolero y con las canciones de Joaquín Sabina” (2006: 562).

Un retablo social: *La máquina del mundo*

La máquina del mundo (2006) es un proyecto poético-musical nacido de la colaboración entre Roger Wolfe y Diego Vasallo. En el sustrato de dicho proyecto se encuentra la afinidad anímica entre los dos nombres citados, cuyas respectivas cosmovisiones se sustentan en la intemperie vital, el escepticismo y la desesperanza. Asimismo, cabría mencionar una serie de referentes comunes, tanto en el plano literario (Charles Bukowski, William S. Burroughs) como en el ámbito musical (Lou Reed, Leonard Cohen).⁴⁹ El disco presenta once cortes: cinco poemas recitados por Wolfe con la música de Vasallo como fondo y seis canciones compuestas por Vasallo a partir de poemas de Roger Wolfe. Los textos proceden de tres libros de este último: *Mensajes en botellas rotas* (1996), *Cinco años de cama* (1998) y *Vela en este entierro* (2006). Esa modalidad de colaboración justifica la singularidad orgánica del resultado, frente al modelo del libro-disco o la mera musicalización de poemas. En este sentido, el deseo de libertad creativa determina la condición artesanal de un trabajo que se grabó a lo largo de seis sesiones utilizando casi siempre primeras o segundas tomas.

La pieza en la que me voy a centrar es “La poesía” (*Mensajes en botellas rotas*), un manifiesto metapoético en el que Roger Wolfe defiende que la auténtica poesía reside en la realidad que habitualmente no aparece en los poemas. El autor confecciona un amplio retablo social definido por el feísmo (entendido como una estrategia de desvelamiento de la verdad) frente al embellecimiento literario (concebido como una mentira estética). De acuerdo con esta premisa, la técnica discursiva se basa en un paralelismo anafórico que difumina las fronteras entre el verso y el eslogan o la consigna: la iteración rítmica y una cadencia cercana al *blues* contribuyen a dotar de musicalidad al conjunto. Finalmente, la presencia del autor como demiurgo de su mundo poético – “[u]nas manos que casi no son más” – potencia la dimensión metaficcional y la vocación autocrítica de la composición:

49 A este respecto, Roger Wolfe ha resaltado la labor que desempeñó Leonard Cohen en su formación literaria y en su educación sentimental: “Tendría unos quince años; acababa de empezar a leer, como quien dice. Y a escuchar a Leonard Cohen, entre otras cosas” (Wolfe, 1995: 16).

“La poesía”

La poesía de una madre que grita en un balcón
llamando a sus hijos a la cena.

La poesía de una radio que suena al otro lado
de una ventana apenas entreabierta.

La poesía de un mendigo inclinado ante una gorra
en las baldosas, en espera de limosna.

La poesía de un charco agostado entre las piedras.

La poesía de una mujer que se levanta de la cama
buscando a tientas el sujetador en la penumbra.

La poesía de un perro que se estira
bostezando en una alfombra.

La poesía de un televisor con el volumen silenciado
mientras suena música y los cuerpos se enajenan.

La poesía de una calle a media tarde
en cuyo extremo hay un boquete de luz que se proyecta
sobre el mar, atravesado por los tumbos de un borracho.

La poesía de una voz en el teléfono.

La poesía de un autobús que remonta la avenida
lleno de gente ensimismada.

La poesía de un viejo vagabundo desdentado
apurando un cartón de vino en la escalinata de una iglesia.

La poesía de una mancha de aceite en una acera.

La poesía de un hombre gordo que se agacha
con un cigarrillo entre los labios
para atarse los zapatos al fondo de la barra.

La poesía de una anciana que se arregla el maquillaje
en un espejo.

La poesía de unas manos que casi no son mías
tanteando (¿tonteando?) en el teclado...

Toda esta poesía que nunca cabe en un poema (1996: 87).

Al igual que sucede con la mayoría de versiones musicales basadas en poemas, Diego Vasallo acorta el texto lírico y pone “el énfasis en el estribillo” (Abeillé, 2013: 167-168). En este caso, además, asistimos a una transformación y reorientación del material de partida: el discurso se aligera, algunos versos se convierten en estribillo y se produce una reubicación estrófica del original. Del mismo modo, la tonalidad escéptica de la composición se intenta trasladar al lenguaje musical empleado para reproducirla: “Los ecos balcánicos y gitanos sostenidos por pianos rítmicos, violines y acordeones aportan un toque decadente (‘Todas las noches’, ‘La poesía’), mientras que la balada de voz arrugada y aliento alcohólico le pone un marco perfecto al vacío (‘Llueve’, ‘La avería’)” (Marcos, 2007).

Si comparamos la pieza de Wolfe con el tema de Diego Vasallo, que puede consultarse en la red (disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ztYoxExAxDU>>), advertimos una serie de cambios formales y estructurales. Por un lado, en el ámbito métrico-formal se aprecia la reiteración del rotundo epifonema final como cabeza y estribillo, pues aparece repetido dos veces, y, después de la primera vez, con la agregación de la conjunción “y” al principio del verso (“Y toda esta poesía que nunca cabe en un poema”). Por otro lado, las principales modificaciones afectan a la estructura del texto. En primer lugar, se altera el orden estrófico, de tal manera que la canción avanza de lo general a lo particular. En segundo lugar, se suprimen los versos 5-6, 20-21 y 23-25, cuyo contenido se corresponde con los elementos más sórdidos y degradados de la enumeración, como el mendigo que pide limosna, el viejo vagabundo desdentado que bebe un cartón de vino o el hombre gordo que se agacha para atarse los zapatos al final de la barra. En tercer lugar, se suprime igualmente el inciso parentético del último verso – “[T]antendo (¿tonteando?) en el teclado” –, que introducía una paronomasia humorística susceptible de rebajar la gravedad de la letra.

En suma, existe una clara congruencia interna en una adaptación musical que refleja la propia evolución estilística de Wolfe desde un realismo sucio hasta un realismo “manchado” por la vida (*ap* Ingenschay, 2002: 46). De hecho, la voz de madurez del autor se caracteriza por la suavización del tono imprecatorio y por la eliminación del componente chistoso, dos aspectos que subraya la modélica versión de

Diego Vasallo. En consecuencia, la musicalización de “La poesía” registra el itinerario desde la rabia social hasta una lucidez desengañada.

Conclusión: *Nos sobran los motivos*

A lo largo de este texto hemos tratado de ofrecer una tipología de relaciones interdiscursivas e intermediales que evidencian los vínculos entre poesía y canción. Sin duda, el camino más transitado es el que va del poema a la canción. Prueba de ese trasvase es la versión musicalizada de “Julia Reis” a cargo de Loquillo. Más allá del respeto hacia el material literario del que parte, este tema deja constancia de un cambio de paradigma a finales del siglo xx: el canon lírico de la canción “de autor” se sustituye por la heterogeneidad estilística de la canción *rock*, que se acerca de un modo desprejuiciado a los referentes urbanos que recorren la escritura contemporánea. A su vez, el tránsito de la canción al poema desemboca en una transposición con diversos grados de complejidad, desde poemas inspirados en canciones (“Cadillac solitario”, de Karmelo C. Iribarren) hasta otros que remiten intertextualmente al contenido de ciertas canciones (“*Vltimus romanorum*”, de Juan Antonio González Iglesias), pasando por letras “reconvertidas” en poemas (“Es solo cine, pero me gusta”, de Luis Alberto de Cuenca). Por último, a medio camino entre el poema y la canción se localizan varios proyectos colaborativos. El libro-disco *Rimado de ciudad*, donde dos bandas granadinas (Magic y TNT) vistieron de *rock* los versos de Luis García Montero, y el cedé *La máquina del mundo*, compuesto al alimón por Roger Wolfe y Diego Vasallo, ejemplifican una búsqueda estética que oscila entre la reescritura sonora y la alta fidelidad. En efecto, nos sobran los motivos para creer que la animada conversación entre estrofas y partituras nos seguirá deparando en el futuro acordes polémicos y baladas cómplices.

Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: Letras, adaptaciones y colaboraciones

Referencias bibliográficas

- Abeillé, Constanza (2013). “Feellingcalledlove: una aproximación a la teoría de la canción pop” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 19: pp. 164-179.
- Andrés Sebastián, María de El Puig (2008). “Deconstrucción e imitación de las *Coplas* manriqueñas en Luis García Montero y Jorge Luis Borges” en Martí Contreras, Jorge (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Cultura y Literatura de E/LE. Teoría y práctica docente.*, Onda: JMC: pp. 95-108.
- Arias, Jesús (2013). “El primer poema del *rock*” en *Olvidos.es [Rimado de ciudad: 30 años después]*. Disponible en: <<http://www.olvidos.es/lprocesos/27>>.
- Auserón, Santiago (1999). “Notas sobre *Raíces al viento*” en Puig, Luis y Jenaro Talens (eds.). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos: pp. 143-171.
- Ballart, Pere (2005). “Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta” en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14: pp. 72-103.
- Cuenca, Luis Alberto de (2014). *Todas las canciones*. Madrid: Visor. Ed. Julio César Galán.
- Cuenca, Luis Alberto de (2005). *Canciones*. Madrid: Círculo de Estudios Bibliográficos y Exlibrísticos.
- Cuenca, Luis Alberto de (1993). *Etcétera (1990-1992)*. Sevilla: Renacimiento.
- Eco, Umberto ([1968] 1990). “La canción de consumo” en *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen: pp. 267-286.
- García, Juan Jesús (2010). “El *punk* es lo que otros no se atreven a hacer [entrevista a TNT]” en *buscamusica.es*. Disponible en: <<http://www.buscamusica.es/contenido.php?id=566>>.
- García-Máiquez, Enrique (2009). “Definición de clásico” en blog *Rayos y truenos*. Disponible en: <<http://egmaiquez.blogspot.com.es/2009/11/definicion-de-clasico.html>>.
- García Montero, Luis, Magic y TNT (1983). *Rimado de ciudad*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- García Montero, Luis (2006). *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, Luis (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate.

- Gómez Capuz, Juan (2004). “La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español” en *Anales de Literatura Española* 17: pp. 49-72.
- González Iglesias, Juan Antonio (2007). *Eros es más*. Madrid: Visor.
- Groys, Boris ([1992] 2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Ingenschay, Dieter (2002). “El realismo sucio o la poesía de los márgenes” en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 671-672: pp. 46-48.
- Iribarren, Karmelo C. (2012). *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2012)*. Sevilla: Renacimiento.
- Jové, Josep Ramón (1994). “Canciones que habitan poemas” en *Scriptura* 10: pp. 107-112.
- Leuci, Verónica (2009). “La canción y sus múltiples rostros genéricos” en *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 42. Disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/cancionro.html>>.
- Loquillo [José María Sanz Beltrán] y Luis Alberto de Cuenca (2011). “Cantar la lengua”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WgHqB_teXiU>.
- Marcos, Jesús Miguel (2007). “Roger Wolfe & Diego Vasallo, la vida averiada” en *El Cultural.es*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=19482>.
- Mariscal de Gante Centeno, Carlos (2015). “Juan Antonio González Iglesias: la recepción clásica en un poeta alejandrino posmoderno” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25 (2): pp. 337-361.
- Mateos, José (1990). *Una extraña ciudad*. Sevilla: Renacimiento.
- Méndez, Sabino ([2000] 2004). *Corre, rocker. Crónica personal de los ochenta*. Madrid: Espasa Calpe.
- Méndez Rubio, Antonio (2016). *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Morales Barba, Rafael (2009). *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Madrid: Devenir.
- Ong, Walter (1986). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2014). “Un rayo de luz clásica sobre todas las cosas: Juan Antonio González Iglesias o la poesía sin máscaras” en *Lectura y Signo* 9 [Antología poética personal]: III-XI.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Romano, Marcela (1994). “A voz en cuello. La canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad” en *La voz diseminada. Hacia una teoría del*

Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: Letras, adaptaciones y colaboraciones

sujeto en la poesía española. Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari (eds.). Buenos Aires: Biblos: pp. 55-68.

Romano, Marcela y Sabrina Riva(2018). “*Signos urgentes: tecnologías de la persuasión en la canción de autor española*” en *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*. Bagué Quílez, Luis (ed.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: pp. 395-422.

Scarano, Laura (2004). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.

Simón Partal, Alejandro (2016). *A cuerpo gentil: belleza y deporte en la poesía de Juan Antonio González Iglesias*. Madrid: Visor.

Soria Olmedo, Andrés (2000). *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*. Granada: Diputación de Granada.

Wolfe, Roger (1996). *Mensajes en botellas rotas*. Sevilla: Renacimiento.

Wolfe, Roger (1995). *Todos los monos del mundo*. Sevilla: Renacimiento.

Discografía

Loquillo [José María Sanz Beltrán] y Trogloditas (1983). *El ritmo del garage*. LP. Madrid: DRO-Tres Cipreses.

Loquillo [José María Sanz Beltrán] (1994). *La vida por delante*. LP. Madrid: Parlophone Spain.

Orquesta Mondragón (1982). *Bésame, tonta*. LP. Madrid: EMI.

Vasallo, Diego y Roger Wolfe (2006). *La máquina del mundo*. CD. Madrid: DRO Atlantic.

Williams, Robbie (2005). *Intensive Care*. CD. Londres: Chrysalis Records/EMI.

LEER Y CANTAR: CÓMO HAGO DE UN POEMA UNA CANCIÓN (Adaptaciones de Federico García Lorca y Miguel Hernández)

Sabrina Riva

Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET

En la inmediata posguerra, el fascismo sobreimpreso a la canción andaluza produce un tipo de expresión musical andalucista en los temas, la melodía y la fonética, y a menudo celebratoria, relacionada con la representación de una España campesina y provinciana, que Manuel Vázquez Montalbán denomina “canción nacional”. No fueron extrañas, en consecuencia, sus conexiones con la poesía popular oral. Influida por el neopopularismo, en especial de signo lorquiano, esta incorpora esquemas y metros de la misma, y sus letristas más destacados son Rafael de León y Antonio Quintero. Además, da cuenta de una voluntad ideológica concreta, el nacionalismo y la *majeza*, aunque no puede librarse de algunas contradicciones: “el inmoralismo evidente en la mayor parte de personajes femeninos y una tristeza de fondo que se correspondía al temple a satisfacer de un pueblo que había pasado por la experiencia de una guerra” (Vázquez Montalbán, 2000: XVI). Piénsese, por caso, en el personaje de la composición “Tatuaje”, interpretada por Conchita Piquer. Verdadero foco de resistencia en el seno de la hegemonía cultural franquista, para Carmen Martín Gaité aquello era narrar una “historia de verdad”. Retórica quizá “hoy trasnochada”, “entonces tuvo una misión de revulsivo, de zapa a los cimientos de felicidad que pretendían reforzar los propagandistas de la esperanza” (2002: 142), en especial, los de la Sección Femenina de Falange.

Ante este tipo de canción manipulada por el mercado, su lenguaje superficial y los estereotipos que materializa, va a reaccionar la “canción de autor” de los años sesenta y setenta. Objeto crítico que cuestiona los límites de la práctica poética y la conexión entre la esfera literaria y los medios masivos de comunicación, la misma ambiciona

devolverle el perdido destinatario colectivo a la poesía, y por ello se aproxima a las formas de poetizar tradicionales. Se posiciona como revulsivo de los materiales proporcionados por los *mass media* y pretende crear así un espacio de disenso. Con los años, decenas de artistas y canciones, y numerosos recitales, muchos de ellos prohibidos, forjará “un movimiento cultural que se caracteriza por su penetración social, su enfrentamiento al franquismo, su defensa de la identidad lingüística” y “su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente” (Torrego Egido, 2005: 230).

Para Antonio Muñoz Molina –al cual citamos *in extenso* por ilustrar con acabada solvencia el cuadro de época–, el retrato de Miguel Hernández realizado por Antonio Buero Vallejo encarnó la suma ideológica de ese tiempo:

Fue ese dibujo el que convirtió a Miguel Hernández no en un hombre real, sino en un ícono reverenciado de algo, de muchas cosas, demasiadas, cuando lo veíamos reproducido en los posters del anti-franquismo, en nuestras galerías de retratos de la resistencia, junto a Lorca, junto a Antonio Machado, tal vez también junto a Salvador Allende, Che Guevara, Dolores Ibárruri. En ciertos bares, en ciertos pisos de estudiantes, la cara y la mirada de Miguel Hernández formaban parte de un paisaje visual que también incluía las reproducciones de *Guernica*. Era difícil pensar entonces que aquel retrato hubiera sido el de un hombre real, no un santo laico ni un mártir ni un símbolo (2010).

Los jóvenes que como el poeta oriolano pretenden resistir a una situación política adversa, encuentran en él un referente, que equiparan al ejemplo de Antonio Machado y Federico García Lorca, y colocan junto a líderes indiscutibles de la izquierda. Como señala Eutimio Martín, Federico García Lorca y Miguel Hernández –los poetas sobre los que reflexionaremos en esta oportunidad– quedarían vinculados firmemente “en un díptico emblemático de la criminalidad franquista: el primero ocupó el espacio correspondiente al transcurso de la guerra; al segundo le estaba reservado el de víctima emblemática de la posguerra” (Muñoz Molina, 2010: 381).

En pocas palabras, el estudio de cómo se han musicalizado algunos de los poemas de estos escritores permitirá presentar dos tipos de

conocimientos significativos y complementarios. Por un lado, delimitar una serie de estrategias de “traducción intersemiótica” (Romano, 1994). Por el otro, la exploración de las “figuras de autor” que se proyectan en las canciones, esto es, la imagen simbólica en la que coagulan una constelación de representaciones propias y ajenas habilitadas por el propio autor y los actores del campo, permitirá leer cómo el cantautor piensa su estatuto de escritor y el del poeta adaptado en su obra y cuál es el lugar que le concede, no solo dentro del campo intelectual, sino dentro de la sociedad en su conjunto.

Crónica cantada de la resistencia en tiempos del franquismo, el cancionero de los años sesenta y setenta recrea una y otra vez la poesía de Miguel Hernández, dándose cita para ello cantautores tan dispares como Paco Ibáñez, Elisa Serna, Joan Manuel Serrat, Luis Pastor, Francisco Curto, Amancio Prada, Adolfo Celdrán, Enrique Morente, entre otros. Todos defienden a su modo las libertades que fueron arrebatadas por la dictadura, cantan, protestan, se rebelan y creen aún que “la poesía es un arma cargada de futuro”.

Con respecto a Paco Ibáñez, este es uno de los referentes indiscutidos de la “nueva canción”, y es también un cantautor de la diáspora, puesto que se exilió tempranamente en París junto a sus familiares, de fuertes convicciones republicanas, quienes decidieron cruzar la frontera durante los años de la posguerra. Allí quedó impresionado por las obras de Georges Brassens, Léo Ferré, Jacques Brel, Edith Piaf y Atahualpa Yupanqui y comenzó sus actividades musicales, en rigor, la adaptación de poetas consagrados, grabando a mediados de los años sesenta una serie discográfica llamada *España de hoy y de siempre. Los unos por los otros*, conocida en la actualidad como *Paco Ibáñez I* (1964) y *Paco Ibáñez II* (1967). Si el primer disco antóloga un grupo de composiciones de Luis de Góngora y de Federico García Lorca, que apreciaremos con mayor detenimiento en el segundo tramo del presente capítulo, la segunda parte del proyecto apuesta por la musicalización de versos más bien satíricos de Quevedo y de Góngora y de poetas españoles ligados a la creación de un tipo de poesía en clave “social”, incluso “cívica”, republicanos o comunistas en su mayoría: Rafael Alberti, Blas de Otero, Gabriel Celaya y, por supuesto, Miguel Hernández.

De este último, como es sabido, recupera “Aceituneros”, poema de *Viento del pueblo* que el autor alicantino escribe en pleno auge de la Guerra Civil, mientras colabora con el Altavoz del Frente Sur, y lo denomina “Andaluces de Jaén”. Esta no solo es la primera canción que se grabó basada en una composición de Hernández, sino que es una de las más vitoreadas en el recordado concierto en el Olympia de París, de 1969; concierto que, tanto por su valor testimonial, como por el hecho de que ha sido registrado en un disco doble de gran circulación en su época, nos resulta hoy en especial atractivo. Y al que, por lo mismo, nos remitiremos para analizar la canción mencionada.

A los nombres ya referidos, *Paco Ibáñez en el Olympia* (2002a) añade algunos otros de una tercera placa del cantautor, entre ellos, el de Jorge Manrique, Antonio Machado, Luis Cernuda, León Felipe, Gloria Fuertes y José Agustín Goytisolo. Es decir, se trata de poetas impugnados por el régimen franquista, perseguidos como los antiguos trovadores y juglares –en palabras de Goytisolo–, cuya suerte compartió también Ibáñez. La actuación, signada por el exilio, se desarrolla en un ámbito progresista, en el que es probable que una buena parte del público fuese de origen español y, es por esto que, no resulta casual que por lo menos dos de las canciones interpretadas esa noche –“Balada del que nunca fue a Granada” de Alberti y “Un español habla de su tierra” de Cernuda– aludan a las formas del destierro.

La intimidad y la horizontalidad planteada entre Paco Ibáñez y su público permite el diálogo constante, la negociación de lo cantado y garantizan la escucha atenta de los comentarios que el cantautor realiza antes de interpretar cada una de sus canciones. Así, devenido traductor, o mejor, promotor de la cultura española, este presenta los títulos de sus composiciones y el de los poemas en las que estas se basan, traduce los versos que estima más significativos al francés y opina sobre el contenido de las mismas. En este sentido, se apropia de los versos en su *performance*, pero no se confunde con los autores de los textos: estos siempre son explicitados. Además, la presentación en vivo posibilita diferentes actualizaciones en el pasaje del poema a la canción y la réplica inmediata del auditorio. Por ejemplo, en los “Proverbios y cantares” machadianos, el escritor sevillano señalaba “una de las dos Españas / ha de helarte el corazón” (1983: 229), en cambio, en la versión de Ibáñez se contextualiza el conflicto y esos versos se

transforman en “una de las dos Españas / te ha helado el corazón”, haciendo obviamente referencia a los sublevados. La respuesta del público tampoco se hace esperar. Aplaude animado y corea la palabra “libertad” cuando termina de cantar “Me llamarán” de Blas de Otero y, más adelante, por citar solo dos casos, reacciona ante algunas frases de “La mala reputación”, traducción de la pieza de Brassens, en particular, aclama las líneas “la música militar / nunca me pudo levantar”. A uno y otro lado del escenario el sentimiento es el mismo, el cantautor y sus seguidores repudian el autoritarismo encarnado esta vez en la marcha militar, las jerarquías que esta pone en juego, su monotonía y su uniformidad. Y el rito laico se consuma, finalmente, ambas partes expurgan sus pasiones.

En cuanto a “Andaluces de Jaén”, basta que Ibáñez pronuncie el nombre de Miguel Hernández para que el público lo ovacione. Si bien antes de empezar a cantar él deja clara su posición en torno al tema de su canto y afirma que los olivos son de quienes trabajan la tierra –idea cara a la Reforma Agraria republicana truncada por la guerra–, su musicalización del poema hernandiano no retoma las estrofas más combativas, aquellas que responsabilizaban a los terratenientes andaluces de la explotación ejercida sobre los campesinos, quizá a fin de escapar de la censura, quizá porque es el segmento más propagandístico y retórico del poema:

[...] [D]ecidme en el alma: ¿quién
amamantó los olivos?

Vuestra sangre, vuestra vida,
no la del explotador
que se enriqueció en la herida
generosa del sudor.

No la del terrateniente
que os sepultó en la pobreza,

que os pisoteó la frente,
que os redujo la cabeza (500).⁵⁰

A pesar de evitar, como decíamos, toda alusión a la lucha de clases –nótese el cambio del título, de una identidad determinada por el trabajo a otra determinada por la pertenencia regional–, la canción invita al levantamiento, dado que sí conserva los versos “Jaén, levántate brava / sobre tus piedras lunares” (500). Sin embargo, la función del referente histórico fluctúa, pues su período de injerencia ya no es un tiempo de exaltación, sino uno de estabilidad política. Recordemos que, mientras en las épocas más convulsas llega a ser dominante, recuperándose los “matices agonísticos” de la cultura oral, su exacerbación de las pasiones y su relato sobre la resistencia; en aquellas de más tranquilidad se conjuga con la función estética, neutralizándose o negándose en tiempos de censura (parafraseando a Ong, 1986).

Cabe destacar que se mantiene la primera estrofa a modo de estribillo, perdiéndose las variaciones que Hernández le introduce a lo largo del texto, se repite con insistencia el verso que da título a la obra y la enunciación no varía. La canción apela a la segunda persona plural, prescindiendo de la pregunta retórica que incorporaba al hablante lírico en primera: “[...] pregunta mi alma: ¿de quién, / de quién son estos olivos?” (500). El cantautor se presenta entonces como el portavoz de una comunidad, pero él es una parte más en pugna. Esto no impide, pese a ello, que los jóvenes de la época encuentren en esta clase de intérprete el sucedáneo de una serie de actitudes e ideas que replicaban en otro contexto la figura del “poeta combatiente”.

En consecuencia, la imagen de autor de Paco Ibáñez se conforma a partir de su experiencia personal del exilio y de su programa estético, relacionado con la práctica de una “poesía revolucionaria”, que, según lo apuntado hasta aquí, coincide con el posicionamiento ideológico de Hernández. Poeta preocupado por las clases más humildes,

50 La obra de Miguel Hernández será citada por la edición preparada por Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, indicada en las Referencias bibliográficas. En lo sucesivo, se señalará únicamente el número de página.

de las que formó parte hasta el final, este es elegido para su musicalización en tanto “poeta del pueblo”.

Bajo esa atmósfera de descontento que citábamos al comienzo, en la cual a pesar de todo aún se creía en el poder de la palabra, surge la voz de una de las primeras cantautoras que el movimiento de la “canción de autor” prodiga: Elisa Serna. Hija de un militar republicano y una trabajadora del servicio doméstico, inicialmente Serna reparte su tiempo entre el trabajo en la fábrica, la militancia y la intervención temprana en el colectivo madrileño Canción del Pueblo. Al igual que las otras agrupaciones de músicos que proliferan a lo largo del país, este deseaba crear un nuevo tipo de canción, que pusiera en jaque a la “canción nacional” favorecida por el franquismo, sobre la que nos detuvimos en la introducción de estos comentarios. Y fue gracias a las lecturas compartidas en ese grupo de trabajo, que la cantautora conoció la poesía hernandiana. En una entrevista concedida a Fernando González Lucini, ella recuerda el impacto que ese descubrimiento le produjo. En principio, la maravillan las coincidencias entre el poeta y sus propias circunstancias. “Él era como yo –afirma–, como mi familia, como mi padre... era uno de nosotros; sus palabras fotografiaban nuestra realidad, nuestros sufrimientos, nuestros sentimientos, nuestros mismos problemas”. Más adelante, por añadidura, relata cómo esa identificación la lleva a la acción: “Así que sin pensarlo dos veces, como si fuese un impulso, o tal vez como una necesidad, seleccioné dos de sus poemas que me impresionaron especialmente: «El niño yuntero» y «No quiso ser», tomé la guitarra y compuse mis dos primeras canciones” (2010: 61-62). De este modo, en 1968 graba el EP *Miguel Hernández. Ensayo N.º 3* y se convierte en la primera mujer en ponerle música a los versos del oriolano.

Sin duda sus composiciones acusan la influencia de Paco Ibáñez, quien produce su primer disco, *Quejido*, publicado en París en 1972, y su presencia en los escenarios, al menos al principio, es muy similar a la figura estereotipada del cantautor de protesta: Serna y su guitarra suelen ser el centro de todo el espectáculo. Por lo demás, de regreso en España al año siguiente, es detenida por subversión y su disco tiene que esperar hasta 1974 para que sea editado, ahora bajo el sugerente nombre de *Este tiempo ha de acabar*. Allí, aparece su versión del poema de Hernández “Las cárceles” de *El hombre acecha*. Si bien

sus adaptaciones con frecuencia tienden a tomar el texto de partida de manera literal, agregando repeticiones de algunos versos que imprimen una cadencia más popular a la canción, en esta oportunidad Serna omite la mayor parte de la obra hernandiana. Acompañada de su guitarra y de un violonchelo, canta dos de las estrofas en las que se sintetizan las ideas más importantes del escrito, sobre todo, aquella de que se puede aprisionar a un hombre, pero esto no anula su libertad interior, esta excede la materialidad de su cuerpo: “Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero. Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma” (Miguel Hernández, 1992: 578). Su lamento es universal, mas su actualización en los escenarios españoles lo ubica geográficamente, y es asimismo su propia queja, pues canta desde su experiencia personal. La aproximación a la obra del oriolano, por ende, obedece tanto a una identificación emocional –sus confesiones son explícitas en este punto– como a un mismo posicionamiento ideológico.

A partir de los años ochenta, las musicalizaciones de los poemas hernandianos salen de las fronteras de la “canción de autor”, y se afianzan las adaptaciones de intérpretes o grupos flamencos, al tiempo que surgen algunas experiencias en el ámbito del *rock*. De Camarón de la Isla a Extremoduro, pasando por Pata negra, Lole y Manuel, Diego Carrasco y Reincidentes, la urgencia de la “canción protesta” es relegada a un segundo plano y lo que prevalece ahora es la elección de versos en los que se representa la intimidad, muchos de ellos del *Cancionero y romancero de ausencias*, o versos del ciclo épico, pero a los que se despoja de su potencia beligerante.

El “nuevo flamenco” de La Barbería del Sur, por ejemplo, insiste en musicalizar poemas de Miguel Hernández, neutralizando en todos los casos las demandas políticas de los textos iniciales. En su disco de 1995, *Túmbanos si puedes*, graban “Puñaito de alfileres”, “El asesino de mis flores” y “El sueño va sobre el tiempo”, “Sino sangriento” y “Rosario dinamitera”, inspiradas en versos de Antonio Machado, Federico García Lorca y del poeta de Orihuela respectivamente. Por lo cual, el asedio a la poesía consagrada propiciado por la “canción de autor” no les es indiferente. Sin embargo, los usos y apropiaciones que hacen de la misma llevan la marca de un nuevo tiempo histórico, más despreocupado, menos reverencial, en resumen, posmoderno.

Valga como ilustración de lo que venimos diciendo su adaptación de “Rosario dinamitera”. Para aquellos que desconocen el nombre de Rosario Sánchez Mora o la creación de Hernández, esta ya no nos reenvía a las duras batallas de la Guerra Civil, sino que ahora se presenta como una buena ocasión para recordar a una mujer de su entre paréntesis “familia”, esto es, delinear un linaje musical, dado que dedican la pieza a su “prima”, la cantante Rosario Flores. Al ritmo de son, los versos hernandianos se suceden en una posición diversa a la original, destacándose tres cambios fundamentales entre el poema y la canción. En primer lugar, se excluye la estrofa en la que se hace alusión a lo que sucedió con la mano de la protagonista. Aquella que dice:

[...] ¡Bien conoció el enemigo
la mano de esta doncella,
que hoy no es mano porque de ella,
que ni un solo dedo agita,
se prendó la dinamita
y la convirtió en estrella! (497).

El poema de *Viento del pueblo* se basa en un hecho verídico. En el Frente de Buitrago, una miliciana llamada Rosario Sánchez Mora pierde una mano al estallar una bomba cerca de ella. Es decir, se presenta un episodio propio del cancionero de guerra, que, según Eutimio Martín, no es más que la “magnificación de un hecho histórico para satisfacer las exigencias de un cantar de gesta con fines de propaganda” (2010: 472). En consecuencia, el referente principal de la letra ya no es un sujeto plenamente histórico, sino otro atravesado por las imposturas de una “figura espectacular”.

En segundo lugar, la omisión anterior y la del final, en el que se explicita el conflicto armado –allí leemos “dad las bombas al viento / del alma de los traidores” (497)–, implican una descontextualización de lo narrado. En tercer lugar, por último, el cierre autorreferencial, “Rosario dinamitera, / te voy cantando, Rosario / con mi compadre Santiago / este pedazo de son”, actualiza el programa ético y estético del oriolano, mudando su signo. Si bien para un conocedor de la historia española durante la guerra, la Rosario del título aún puede ser

repuesta y la canción ofrecerse como una suerte de homenaje, en rigor, el resultado es una composición exenta de reivindicaciones ideológicas, despojada de su contexto histórico inicial, en el que el único sentido reconocible del poema que se restaura es el de la valentía de la muchacha, y en la que el tono heroico se ha abandonado, pues la música alegre templea el ánimo glorificador del texto original.

Desde luego, la poética de Miguel Hernández ha sido de sumo interés para La Barbería del Sur, pero el atractivo que la misma ha ejercido sobre el grupo no está vinculado con demandas ideológicas comunes, sino con el sostén de unos mismos valores, fuera de cualquier bandera política concreta. A pesar de que por momentos pareciera que sus musicalizaciones son un tanto frívolas, encuentran su sentido más pleno en un “arte pop” –así se llama su siguiente disco– signado por una nueva coyuntura histórica, que no olvida a los poetas que siente más próximos, aquellos que tienen sus mismas preocupaciones y, en virtud de ello, hablan en la “lengua del pueblo”.

La importancia otorgada a la vida y a la obra del oriolano redundó desde la pronta grabación de Enrique Morente en 1971, pasando por los aportes de Los juglares, Manolo Sanlúcar, Manuel Gerena, Paco Damas, y más recientemente por el de algunas voces femeninas, como las de Esmeralda Grao e Inés Fonseca, en la plasmación de proyectos monográficos de diversa factura. Exceptuando la primera propuesta mencionada, las restantes producciones se registran en todos los casos durante la transición política. La imagen de Hernández se mantiene firme en el imaginario, pero se “revive” a medida que nos acercamos al centenario de su nacimiento en 2010.

A uno y otro lado de este amplio abanico nos encontramos, por supuesto, con los proyectos que Joan Manuel Serrat le dedicara. Cronista inigualable de su época, verdadero “fenómeno de masas” (Claudín, 1981: 86), este es el cantautor que más ha favorecido la divulgación de la obra hernandiana. La vasta trayectoria del autor de Poble Sec, como es sabido, incluye letras propias y la musicalización, aunque sesgada, constante, de poetas catalanes –Salvat-Papasseit, Josep Carner, Pére Quart– y castellanos –Rafael Alberti, Antonio Machado, León Felipe, Mario Benedetti, Ernesto Cardenal y Luis García Montero–. En el marco de este sostenido diálogo entre la poesía y la canción, entonces, Serrat “canta” a Hernández. Primero, en un disco

de 1972 llamado *Miguel Hernández*, casi cuarenta años después, en otro denominado *Hijo de la luz y de la sombra* de 2010.

Conforme a lo narrado por el propio cantautor, él conoció la obra del oriolano en el jardín de la Universidad Central en Barcelona, lugar en el que se intercambiaban clandestinamente ejemplares de editorial Losada. Desde su perspectiva, el poeta “fue un pastor de cabras, fue una persona comprometida con su gente y con su tiempo. Un hombre sencillo y sensible que amaba la libertad y decía: «...soy como el árbol talado que retoño y aún tengo la vida...», y se la quitaron” (Citado en Manrique, 2007: 9). Siendo así, la figura de autor que se desprende de estos dichos está atravesada por los tópicos al uso: el del “poeta pastor”, lo dice de modo explícito, Hernández era un “pastor de cabras”, “poeta del pueblo”, aquel “comprometido con su gente”, y “poeta del sacrificio”, un “hombre sensible”, al cual “le quitaron” la vida.⁵¹

En cuanto a los motivos que lo llevaron a musicalizar su poesía, por un lado, anudada a esas imágenes, encontramos una decidida implicación emocional, pues dice que conectó con Josefina Manresa, la viuda del escritor, y tuvo trato con su familia. En este sentido, asegu- ra: “Me identificaba con la figura del pastor que se convierte en poeta, un autodidacta que viaja a Madrid y entra en los círculos literarios, donde no estoy seguro de que se le aceptara como un igual, más allá de que fuera un ejemplo de alguien que supera sus inicios proletarios”

51 La figura de autor de Miguel Hernández se encuentra mediatizada por una serie de tópicos nacidos, tanto al calor de la propia escritura hernandiana, como de otras “textualidades” circulantes en el campo intelectual (epistolarios, biografías, ensayos críticos, musicalización de sus poemas, etcétera). En un artículo de 1992, Agustín Sánchez Vidal ha sintetizado ese conjunto de imágenes en tres tópicos, a los que ha llamado “tres tristes tópicos”: el del “poeta pastor”, el del “poeta del pueblo” y el del “poeta del sacrificio”. Los tres tienen una base verídica, pero las confusiones comienzan cuando los materiales que dan sustento a esas imágenes se magnifican y terminan por mitificar la escurridiza imagen de autor hernandiana. No olvidemos que estos apuntalan de igual forma la figura de Hernández como escritor “popular”, creada atendiendo a su origen humilde, el empleo de un vocabulario referido a la naturaleza, sus tareas como cabrero (tópico del “poeta pastor”); su conciencia proletaria, su fusión con el pueblo en tiempos de guerra, por el que canta y empuña el fusil (tópico del “poeta del pueblo”); y a la calidad de su muerte, exenta de cualquier renunciamiento a la causa popular republicana (tópico del “poeta del sacrificio”).

(Citado en Manrique, 2007: 11). Por el otro, en el artículo “Miguel Hernández y la canción”, escrito durante el centenario, Serrat considera que el poeta se encuentra dentro del grupo de los autores “manifiestamente musicales”. Sus “versos de rima clara y cadencioso ritmo” –prosigue– “vienen de fábrica con la música puesta” (2010: 130).

Por lo demás, no podemos dejar de mencionar aquí que la recepción de los poemas adaptados por el cantautor suscita cierta ambigüedad, debido al impacto de su “imagen de autor”. Mientras una gran parte del público cree que las palabras de Hernández le pertenecen a Serrat, y el poeta queda en las sombras, otro conjunto de oyentes, merced a su “enciclopedia”, puede reconocer los versos hernandianos.

Con toda seguridad, los cambios de época condicionan las publicaciones del cantante catalán. Durante los años setenta, en pleno auge del intelectual comprometido y concienciado, Serrat aparece en la fotografía de su primer disco dedicado íntegramente al oriolano “barbado, rebelde y desafiante”, una presentación de su figura de artista coherente con el campo intelectual de ese período, mas poco justa con la diversa y perspicaz selección del repertorio hernandiano que realiza, en el que se pueden escuchar todas las voces del poeta. De cualquier manera, ese estereotipo no empaña la inmensa labor que lleva a cabo. Prescindiendo de estribillos y lugares comunes de la canción comercial, reproduce sin modificaciones los textos originales y recrea los tonos, ideas y emociones desplegados por la poética de Hernández. Y lo hace no solo a través de las orquestaciones, sino también a través de las modulaciones de su voz. Sostiene una preferencia por los versos del *Cancionero y romancero de ausencias* y, si bien morigera el patetismo de las piezas, la hondura existencial de los textos base prevalece. Lo que algunas de sus canciones pierden en testimonio de un momento histórico específico, la Guerra Civil, ganan en universalidad. En el contexto del centenario, en cambio, Serrat prefiere la musicalización de poemas menos conocidos de la cartera hernandiana, en particular del comienzo de su derrotero lírico, aunque siguen presentes los versos del *Cancionero*. Se inmiscuyen en el disco algunos elementos de la “canción gastronómica” (Eco) como los estribillos y la simplificación del registro lírico, incluso la omisión de las escenas más tremendistas de las piezas elegidas. Asimismo, conviven los versos más combativos con aquellos de tono amoroso, pero al igual que en

la mayor parte de las otras propuestas gestadas al calor del aniversario del poeta, se privilegian estos últimos.

Ahora bien, visto que es la canción más emblemática de su vínculo con el verso hernandiano, y una de las más evocadas a uno y otro lado del Atlántico, nos detendremos especialmente en “Para la libertad”. El texto que sirve de punto de partida de la composición es “El herido” de *El hombre acecha*, pero Serrat no solo desconoce ese título y toma una de las frases del poema para encabezar su creación, sino que omite el epígrafe del mismo, aquel que reza “*Para el muro de un hospital de sangre*” (572). Se circunscribe luego a estrofas que pertenecen a la segunda parte del díptico, cuyas dos extensas tiradas de versos son de gran aliento. Es decir, excluye la descripción de los sangrientos campos de batalla, aquellos “campos luchados” por los que se “extienden los heridos” (Miguel Hernández, 1992: 572), contenidos en el primer segmento y, de este modo, las causas por las que el hablante lírico, en la segunda sección, manifiesta su recordada declaración de principios, entre ellos, “Para la libertad sangro, lucho, pervivo” (573).

A pesar de la posible descontextualización de su propuesta, esta gana en validez universal. El cantautor logra generalizar el gesto hernandiano y esa libertad por la que se lucha puede ser la de cualquier pueblo oprimido, posibilitando, en suma, la elevación de la canción a himno. Entonada en las cárceles y en los centros de detención clandestina en España y en Latinoamérica, “Para la libertad” actualiza el propósito por el que la compusiera Hernández, infundir confianza y ánimo. La música, que al principio parece alivianar la fuerza apelativa de la letra, evoluciona y hacia el final intensifica la carga combativa y emocional del canto. Prevalece, en última instancia, la esperanza de quien “aún tiene la vida”.

Se rescata al “poeta del pueblo” por la vigencia de sus vivencias y su lenguaje poético, y la virtualidad oral de sus versos, por fuera de los lugares comunes sobre sus orígenes, combates y sacrificios, aunque estos paradójicamente, como pudimos percibir en las palabras iniciales de Serrat, sigan integrando el imaginario del cual se parte.

Dentro del repertorio de esa crónica cantada de los sesenta y setenta a la que hacíamos referencia al comienzo, la musicalización de Miguel Hernández se desarrolla en paralelo a la del otro gran poeta integrante del “díptico de la criminalidad franquista” (Martín): Federico García

Lorca. Es por esto que, la mayor parte de los cantautores y grupos musicales que adaptan versos del primero, lo hacen también del segundo.

Al igual que en el caso hernandiano, Paco Ibáñez inicia la adaptación de la obra lorquiana. Como lo indicamos con anterioridad, este graba durante los sesenta una serie discográfica que se inaugura con un disco, hoy conocido como *Paco Ibáñez I* de 1964, en el que se registran un grupo de composiciones de Lorca y de Luis de Góngora. Puesto que su figura de autor se forja conforme a su experiencia del exilio republicano y los postulados de una “poesía revolucionaria”, la segunda parte del proyecto –no está de más subrayarlo– presenta, sobre todo, la musicalización de poetas consagrados a la creación de una poesía en clave “social”. Le interesan, entonces, las zonas “realistas”, “figurativas”, incluso “populares” de la literatura.

Más allá de las proverbiales “tinieblas” (Francisco Cascales) adjudicadas al gongorismo, y como supiera observar Lorca en su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, “la metáfora gongorina que desarrollaron los jóvenes poetas encuentra su raíz en la poesía popular andaluza” (Lanz, 2016: 544). Las razones del homenaje llevado a cabo por Ibáñez, en consecuencia, obedecen no solo a la difusión de una canción “diversa” (Eco) y la reivindicación de una figura opuesta a Garcilaso, poeta encumbrado por el falangismo, sino en su vinculación con la poética lorquiana, a la selección de unas composiciones de raigambre popular y, durante los sesenta, a la cristalización como “mito político” de algunas de las figuras de la generación del ventisiete, como la del propio Lorca o la de Rafael Alberti, quienes en pleno auge de la vanguardia, asimismo, se declararon entusiastas del poeta cordobés (Romano, 2006).

Paco Ibáñez I (2002b) recupera poemas de las obras tempranas de Lorca –*Canciones y Romancero gitano*–, pertenecientes a su ciclo de poesía neopopularista y próximas a las coplas populares infantiles. En un momento en el que se promovía una “canción nacional” (Vázquez Montalbán), que imitaba la métrica y los asuntos de la poesía tradicional y, al mismo tiempo, los usos lorquianos, el cantautor vuelve al archivo de origen, al margen del flamenco.

“Canción del jinete”, por tomar solo un ejemplo, emplea la asonancia, los versos de arte menor, los cambios de ritmo y rima, propi-

ciendo una alternancia musical que justifica su adscripción al género de la canción popular, en la que se inspiró de modo consciente Lorca, y, desde su “virtualidad oral” pide ser cantada (Romano, 1994, 2006). Ibáñez, por su parte, aprovecha la cadencia popular y acompañado solo por su guitarra entona las estrofas de manera literal y en orden cronológico, omitiendo solo el fragmento en el que se animiza a la noche. Repite cada una de las estrofas que canta y las preguntas y exclamaciones de los pareados, en pos de intensificar los sentidos que estas comportan. No necesita crear un estribillo, puesto que la composición ya posee uno: “Caballito frío. ¡Qué perfume de flor de cuchillo!”.

Relato *in medias res*, se elude el contexto y toda la acción se centra en un cuadro fantasmal: un bandido muerto es llevado durante la noche por su caballo. Perseguido y al margen de la ley, este es un personaje caro al imaginario lorquiano. La “luna negra” del primer verso nos ubica en un ambiente lúgubre, asociado a la muerte y al luto, luto por el bandido y quizá también por la muerte del propio Lorca, dado que la contraportada del disco exhibe un dibujo de Salvador Dalí, en el que se puede observar un jinete y el apellido del poeta en letras grandes y salpicadas de tinta, metáfora de la sangre derramada.

La imagen de autor lorquiana se encuentra atravesada por la muerte y por el misterio. Paco Ibáñez la convoca, en suma, porque esta constituye un potente símbolo de una etapa democrática violentamente truncada, con la que posee afinidades ideológicas, y porque al menos en la selección de versos que realiza, el poeta abreva en el repertorio de la tradición popular.

A medida que nos acercamos a los años ochenta surgen las propuestas asociadas al flamenco y sus palos y comienzan a explorarse otras zonas de la poética lorquiana, en especial, sus obras de teatro. La publicación en 1979 de *La leyenda del tiempo* bajo el nombre de Camarón, es decir, sin la referencia a su ciudad natal, “la Isla”, supone una auténtica revolución musical, al incluir en el mundo del flamenco más o menos decimonónico sonoridades provenientes del *rock* o del *jazz*. Desvinculado momentáneamente de Paco de Lucía, el cantautor gaditano concibe un nuevo lenguaje de la mano de Ricardo Pachón, Kiko Veneno, Tomatito, los hermanos Raimundo y Rafael Amador, entre otros, y, en consonancia con esa voluntad vanguardista, adapta versos de Fernando Villalón, Omar Jayyam y, en particular,

de García Lorca, relegando a un segundo plano las coplas populares. Los de este último provienen por un lado de su vertiente neopopularista, *Canciones* y *Poema del Cante Jondo*, y por el otro de los dramas *Así que pasen cinco años* y *Bodas de sangre*.

La frase que da nombre al disco es el subtítulo del primer drama mencionado, la obra surrealista *Así que pasen cinco años*, una de las piezas del llamado “teatro imposible” de Lorca. En la portada del mismo vemos una foto de Camarón a contraluz, rodeado de sombras y de humo de cigarrillo. Esto es, la “leyenda” encarna en un cuerpo concreto y deja de ser una abstracción. Esta ingresa en la eternidad y el misterio prodigados por la estela lorquiana. En cuanto a la canción homónima con la que se abre la placa, la misma recrea el uso popular de las repeticiones y los estribillos, pero no los referentes típicos del repertorio de origen. Al servir de pórtico, plantea el aspecto temporal y poético que enmarca todo el proyecto, pero este no es central en las otras canciones, de registro más realista. Desde luego, se borra la figura del Arlequín, aquel que pronuncia en el primer cuadro del acto tercero de la obra los versos que Camarón recupera, así como las líneas más ligadas a su puesta en escena, aquellas que el personaje declama cuando se pone la careta “de alegrísima expresión” –“¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta! / ¡Qué témpanos de hielo azul levanta!”– y cuando se pone la careta de “expresión dormida” –“¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta! / ¡Qué espesuras de anémonas levanta!”– (García Lorca, 1952). Poco importa la anécdota del drama y el “análisis de los planos real e imaginario del tiempo” (Egea Fernández, 1993: 13) que Lorca desarrolla. Camarón descontextualiza los versos lorquianos, homologables hasta cierto punto en su traducción a ciertas sentencias de las colecciones populares, neutraliza el registro surrealista y rescata las coordenadas líricas principales del texto base.

Igualmente, la canción alterna los parlamentos del drama con la primera estrofa del mismo, a la que convierte en estribillo, y hacia el final ese estribillo con los solos de guitarra y Moog. Para Àlex D’Averc, se trata de una “bulería que funciona como campo de pruebas y catálogo del nuevo lenguaje que introduce el disco”. Si bien rompen las palmas, sobre estas se van incorporando instrumentos ajenos hasta ese momento al flamenco como el teclado, la batería, la guitarra eléctrica y el bajo. En su opinión, para finalizar, “la voz de Camarón surca

ese tejido sonoro jamás antes ensayado para declamar misteriosas visiones lorquianas. Un viaje que se extingue con las notas de un Moog que se difumina en la lontananza” (2004).

El poeta granadino regresa en *La leyenda del tiempo* como el más vanguardista de los poetas populares. Su “política poética” interesa por su versatilidad e innovación, y no debido a su posicionamiento ideológico *stricto sensu*, y por su conexión con la “poesía del pueblo”, lejos sin duda del estereotipo que lo juzga un “ícono andaluz”.

Durante la década de los ochenta se profundiza el análisis crítico de las obras póstumas de Lorca y las lecturas mediadas por su condición sexual y se publica por primera vez una edición privada de *Sonetos del amor oscuro* (1984), escritos entre 1935 y 1936. Dos años después de esa publicación, en 1986, Amancio Prada dedica un disco monográfico a dicha obra, propuesta que armoniza plenamente con su proyecto creador, puesto que su figura de artista se construye en torno a la selección de los textos más exquisitos del canon literario español, vinculados con “la representación de una intimidad trazada en los surcos leves de la poesía mística y de cancionero, en la voz en gallego de los trovadores, de Rosalía de Castro y Álvaro Cunqueiro, en los singulares poemas de Agustín García Calvo” (Romano, 2006: 95).

Fiel a su perfil de compositor “de culto” y a su preferencia por adaptar piezas o poetas poco frecuentados por el resto de los cantautores, Prada elige un poemario de escasa circulación y musicaliza un género inscripto en una dilata tradición de poesía amorosa, al que, en su pasaje de la letra al canto, prácticamente no modifica. Tal elección se condice, como indicamos antes, con su adaptación previa del *Cántico espiritual* (1977) de San Juan de la Cruz, visto que en los *Sonetos* el amor y la muerte se fusionan en una experiencia mística, ahora actualizada merced a la imaginería que provee la cultura popular andaluza y a algunas metáforas asociadas a la poesía homoerótica.

Secundado por su piano, el cantautor interpreta los sutiles matices de los poemas lorquianos, pero todos ellos reciben en su disco, a grandes rasgos, el mismo tratamiento. Si tomamos por caso “Soneto de la dulce queja”, en el que resuenan los ecos gongorinos, advertiremos que los cambios entre el texto de origen y la canción son mínimos. Deshace el hipérbaton del tercer verso y en vez de cantar “que de noche me pone en la mejilla”, canta “que me pone de noche en la

mejilla”, repite la última estrofa y el verso final, y la composición se reproduce de modo literal. La música acompaña a los versos, no los interpela o fuerza, se adapta a su cadencia y no se omite ni cambia de lugar ninguna línea. Quizá en el afán de divulgar la poesía desconocida de Lorca, Prada mantiene siempre los textos del poeta en primer plano.

En esta oportunidad se presenta otra faceta del autor granadino, un tipo de literatura apegada a la tradición culta, redundando la publicación de su obra inédita en la visibilidad de un Lorca ignorado, maldito, distante de aquel otro conectado al neopopularismo y al mundo gitano, y que se corresponde en los sonetos con la oscuridad de lo velado. Si bien el misterio sigue rondando su figura de escritor, el hecho de que Amancio Prada editara su disco en 1986, año en el que se conmemoró el asesinato del poeta en numerosas actividades institucionales y que supuso su definitiva canonización (Grande Rosales, 2010), nos reenvía a la imagen de “poeta nacional” y a la potencia política del mito. Esa imagen permanece como el signo de un pasado que no se termina de exorcizar.

De forma similar a lo que sucedía con las adaptaciones hernandianas, a partir de los años ochenta y especialmente durante la siguiente década, los poemas de Lorca exceden el horizonte de la “canción de autor” y se intensifican las musicalizaciones de cantaores o grupos flamencos, tales como Pata negra, Lole y Manuel, Calixto Sánchez, Manolo Sanlúcar, entre otros, con incursiones destacadas aunque infrecuentes en un tipo de canción más melódica, ejemplo de la cual puede ser el disco *Lorquiana* (1998) de Ana Belén. Mientras la difusión de la obra inédita del poeta continúa, la “canción protesta” pierde su lugar preeminente e interesan mucho más los versos que exploran la intimidad. Aun así, la veta neopopularista no deja de descubrirse y musicalizarse.

Enrique Morente fue uno de los cantaores flamencos más renovadores y personales de fin de siglo XX, quien desde el dominio de los estilos clásicos del cante, consiguió ampliar los límites expresivos del género, en el arco que recorre desde *Homenaje a don Antonio Chacón* (1976), pasando por *Despegando* (1977), *Alegro soleá y fantasía del cante jondo* (1995), hasta llegar a sus propuestas más vanguardistas como *Omega*, en la cual nos centraremos. Si bien su repertorio está

signado por el vínculo con la obra del poeta granadino, la evolución de ese diálogo y de las experiencias sonoras de la época cristalizan en uno de los discos más innovadores del panorama musical español, aquel en el que el flamenco se fusiona con el rock, aprovechando lo aprendido en las musicalizaciones realizadas previamente por el cantautor.⁵²

En *Omega*, graba junto a la banda de *punk-rock* Lagartija Nick composiciones de *Poeta en Nueva York* y tres canciones de Leonard Cohen, una de ellas, “*Take this waltz*”, que recrea “Pequeño vals vienés” de Lorca. Las virtudes del mismo y los puntos de conexión entre estas distintas textualidades son puestas de relieve por el cantautor canadiense, quien opina:

Omega me gustaba especialmente porque, estando Morente en el centro de la tradición del flamenco, había llevado mis canciones a su propio terreno, sin sentirse obligado a hacer ninguna referencia a mis versiones o, si lo había hecho, de una manera muy sutil. Pero el hecho de que viera que había una realidad flamenca en mis canciones fue lo que me conmovió profundamente. Porque muchos de los cambios, por ejemplo en “Manhattan”, son cambios flamencos. De modo que Morente vio que en estas canciones había una referencia a algo que él entendía, que ya existía un encuentro entre los dos en ese punto, lo cual hizo posible que llevara mis canciones al centro de su propia tradición, expresándolo como un producto de su propia cultura. Fue lo que más me gustó de *Omega*[...] Y, por ejemplo, la versión de “Hallelujah” es espectacular, pero lo que hace en “*First we take Manhattan*” es muy interesante: el planteamiento de la percusión es asombroso [...] (2011).

A grandes rasgos, podemos señalar que en cuanto los intérpretes más experimentan con la música más modificaciones sufren los textos de partida. Y en este sentido, no es casual que se empleen los versos del poemario más vanguardista de Lorca. La metáfora surrealista

52 Recordemos que Morente fue el primero que dedicó un proyecto monográfico a la poesía de Miguel Hernández en 1971 y que, además de *En la Casa-Museo de Federico García Lorca* (1990), *Omega* (1996), *Morente-Lorca* (1998) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* (2010), adaptó versos lorquianos en sus otros discos de estudio.

armoniza en mayor medida con los cambios abruptos de melodía y ritmo, las mixturas genéricas y la atmósfera misteriosa y visionaria desplegada en el disco, en donde la naturaleza que en el libro se rebela en contra de las imposiciones del capitalismo emergente, aquí cobra estatuto de verdadera fuerza telúrica.

Valga como ilustración de lo dicho con anterioridad la adaptación de “Vuelta de paseo”. En la gran ciudad, dominada por “las formas que buscan el cristal”, esto es, sus inmensos rascacielos, el hablante lírico manifiesta que dejará crecer sus cabellos, opondrá su humanidad a la hostilidad de una supuesta civilización que no hace más que avasallar a la naturaleza. Oposición que, en términos musicales, se plasma en una tranquila introducción flamenca, en la que se combinan la primera y la última estrofa del poema, postergada inmediatamente por la irrupción de los instrumentos propios del *rock*. Momento en el que, asimismo, la violencia del cambio en un sentido amplio se ve reforzada por la repetición del verso “asesinado por el cielo”. La “naturaleza mutilada” de “árboles de muñones que no canta” y “animálitos de cabeza rota” se sucede de igual manera que en el poema, pero antes de que la estrofa final y el estribillo vuelvan a repetirse, en pleno *crescendo* de la canción, la guitarra flamenca dialoga con la batería, en el segmento que anuncia la tercera y última parte de la pieza. Hacia el final, escuchamos unas voces confusas que emulan el murmullo de la multitud que vomita y orina, junto con los últimos sonidos de la distorsión eléctrica.

Enrique Morente y Lagartija Nick apelan a la figura de autor de Federico García Lorca, en principio, porque al igual que este se encuentran en la búsqueda de un nuevo lenguaje. Asumida su proyección como “poeta nacional” y la recuperación de la tradición oral popular que suscribió, puesto que el cantaor conoce de cerca la obra lorquiana, a esto hay que añadirle que el poeta escribe su texto neoyorkino desde el exilio, es decir, como miembro de una minoría y desde un posicionamiento ecologista *avant la lettre*, que impugna los efectos nocivos del nuevo sistema. Según lo dicho, entonces, por otra vía y de modo lateral, también es requerido por su condición de “poeta popular”.

Por último, y aunque sea de manera apresurada, no queremos dejar de hacer referencia a la versión que hicieron Silvia Pérez Cruz y

Raül Fernández Miró de “Pequeño vals vienés”, en su disco de 2014, denominado *Granada*. Fruto, bomba, pero también nombre de la ciudad en la que nació Enrique Morente, tal grabación encontró su mejor registro luego de pasar por varias mudanzas, definiendo su sonido final el hecho de que los músicos escucharan *Despegando* (1977), placa en la que Enrique Morente hace una suerte de dueto compositivo con Pepe Habichuela. De este modo, a la heterogénea lista de canciones que estaban grabando, que van de “Abril 74” de Llach a “*Hymne a l’amour*” de Edith Piaf, pasando por “*El cant dels ocells*”, le suman “Que me van aniquilando” y “Compañero (Elegía a Ramón Sijé)” pertenecientes a ese disco de los setenta y la musicalización de los versos lorquianos.

Las libertades del nuevo siglo no solo hacen que ya no sean impertinentes las fusiones entre el flamenco y el *rock*, sino que permiten llegar un paso más allá respecto a las formas que se le pueden dar a un archivo sonoro. Pérez Cruz y Fernández Miró retoman la versión que realizó Morente de una canción en la que Leonard Cohen adaptaba un poema de Lorca y el resultado no puede ser más contemporáneo y sentido. La adaptación de la letra es prácticamente la misma que llevó a cabo el cantautor, incluso algunas de las líneas que Pérez Cruz canta con mayor intensidad continúan su interpretación. Sin embargo, en el último tramo las similitudes se diluyen y la nueva pieza alcanza un clímax que no había tenido hasta entonces. Si en la composición de Morente la repetición del verso final “porque te quiero, te quiero, amor mío” es cantado por un pausado y cálido coro femenino, en la del dueto, a un desgarrador lamento le sigue la guitarra distorsionada y languideciente de Fernández Miró y el canto casi desvariado de Pérez Cruz, quien repite y balbucea esas palabras hasta llegar al silencio, como si después de la “queja” no quedara nada, se agotara la voz.⁵³

La canción juega con las intensidades y los cambios mínimos en la letra propuesta por el cantautor, que omite, de hecho, solo una estrofa

53 Juan Cruz opina que es imprescindible tener presente la premisa “Lorca es música” para entender la profundidad y los recursos de esta canción, “Pequeño vals vienés”, que Leonard Cohen “convirtió en un revuelo de palomas suaves y del que Silvia Pérez Cruz, en español, es decir, en la música de Lorca propiamente dicha, hizo un poema salvaje, casi una herida” (2016).

del texto original. Lo que podría haber sido una despedida melancólica, pero cordial en correspondencia con el ritmo de vals, se transforma en un “dolorido sentir”, una queja entre flamenca y rockera, acompañada por una guitarra que pasa del rasgueo intermitente e improvisado a los arpeggios, y a la distorsión que rompe con la armonía del vals, con su cadencia amable y equilibrada.

Para concluir, es necesario destacar que en el pasaje de la letra a la voz, los compositores e intérpretes han diseñado un grupo de operatorias de traducción recurrentes. Las más importantes son la recuperación del contexto histórico en el que se escribió el texto inicial o aquel que plasma en sus versos, ese es el ejercicio que lleva a cabo Paco Ibáñez; por el contrario, la descontextualización de los escritos, bien porque se generaliza alguna noción del texto y se la lleva al plano colectivo o universal, el ejemplo paradigmático de ello es “Para la libertad” de Serrat, bien porque lo que se salvaguarda es solamente un motivo o un pasaje y no importa el texto como producción orgánica, este fenómeno se desarrolla, en especial, en músicos más jóvenes, muestra de tal cuestión es la adaptación de Silvia Pérez Cruz y Raül Fernández Miró, de carácter metatextual; la omisión de estrofas de tono más contestatario, tanto por obra de la censura como resultado de una elección consciente, la adaptación de “Andaluces de Jaén” de Paco Ibáñez es un ejemplo del recorte impuesto por el franquismo, mientras que el diseño de “Rosario dinamitera” de la Barbería del Sur es una elección del grupo; el empleo de repeticiones y ritmos que remedan los usos de la canción popular; en la inclusión de arreglos musicales que añaden o complementan los sentidos desarrollados en los poemas, *Omega* de Enrique Morente es el principal referente visto en este sentido; y, por sobre todas las cosas, el respeto y el cuidado por el verso original.

La canción de autor española nacida en el tramo final de la lucha antifranquista, entre los años sesenta y setenta, recrea y potencia una figura de Miguel Hernández y de Federico García Lorca como escritores “populares”, que ya se encontraba presente en sus propias poéticas, explotando la “oralidad virtual” de sus versos y promoviendo la “popularización” o difusión masiva de sus palabras, junto con la cristalización de una identidad simbólica, que se pone en conexión con las imágenes de “héroe” o “mártir”, de clara procedencia romántica,

y estrecha lazos con otras propias de la posguerra, como las de “poeta social”. Tales inclinaciones, no obstante, no se perpetúan en el tiempo y, pasados los años de la transición, las musicalizaciones ofrecen otros recortes de sus obras, que no propician la figura del cantante comprometido de antaño. Mientras en el caso hernandiano se profundiza la identificación ideológica y emocional, en el caso de Lorca su imagen de escritor se encuentra atravesada por las vicisitudes de su muerte y el misterio de su metáfora más visionaria. Desde la manifestación de sus principios el primero y desde los lineamientos de su “política poética” el segundo, cada uno representa una de las caras posibles del “poeta nacional”.

En definitiva, se trata de poetas arraigados como pocos en el imaginario y en la cultura de la península. Sujetos que proyectan los deseos vulnerados de una comunidad que, en tanto “resistente”, los convoca y actualiza, las expresiones artísticas analizadas exhiben los cruces productivos entre sus conductas y aquellas que algunos sectores de la sociedad persiguen, entre un proyecto político no clausurado, el de la II República, y una democracia que busca sus “figuras fundadoras”, y encuentra en la experiencia vital y en la literatura de los mismos una fuente de inspiración ética y estética.

Referencias bibliográficas

- Claudín, Víctor (1982). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Cohen, Leonard (2011). “‘Omega’, el alfa del flamenco experimental” en *El Cultural*, 13 de diciembre. Disponible en : <<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Omegaalfadelflamencoexperimental/2499>>.
- Cruz, Juan (2016). “El pequeño vals vienés” en *El País*, 12 de noviembre. Disponible en : <https://elpais.com/cultura/2016/11/12/actualidad/1478976173_007203.html>.
- D’averç, Àlex (2004). “Camarón. ‘La leyenda del tiempo’” en *Rockdelux* 223. Disponible en: <<http://www.rockdelux.com/discos/p/camaron-la-leyenda-del-tiempo.html>>.
- Eco, Umberto (1990). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Egea Fernández-Montesinos, Alberto (1993). “Innovaciones surrealistas en la obra dramática de Federico García Lorca: ‘Así que pasen cinco años’. El nuevo tratamiento del tiempo y el mundo del sueño” en *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, Vol. 42, 137: pp. 11-17.
- García Lorca, Federico (2012). *Sonetos del amor oscuro*. Disponible en: <<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/ishareservlet/content/b11ae7a5-7100-4b35-8086-a661ce9422da>>.
- García Lorca, Federico (1952) *Obras Completas*. Bs. As.: Losada.
- González Lucini, Fernando (2010). *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!* Madrid: Ediciones Autor.
- Grande Rosales, María Ángeles (2010). “Mítico Lorca. El poeta como simulacro” en *Cadernos de Estudios Culturais* 1: pp. 107-140.
- Hernández, Miguel (2010). *Obra completa*, 2 vols. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa Calpe.
- Hernández, Miguel (1992). *Obra completa*, 2 vols. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa Calpe.
- Lanz, Juan José (2016). “Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX” en *Hispanic Research Journal* 6: pp. 539-553.
- Machado, Antonio (1983). *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Manrique, Diego (2007). *Miguel Hernández, 1972: palabras hechas canciones*. Madrid: Diario El País.
- Martín, Eutimio (2010). *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar.
- Martín Gaité, Carmen (2002). *El cuarto de atrás*. Madrid: Destino.

- Muñoz Molina, Antonio (2010). “Nacido para el luto” en *El País Semanal* 1745: pp. 34-39.
- Ong, Walter (1986). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Romano, Marcela (2006). “Leer el canon II: poesía y canción de autor en España” en *Aristas. Revista de estudios e investigaciones*. Facultad de Humanidades. UNMDP. Año III, 4: pp. 85-98.
- Romano, Marcela (1999). “Un diálogo selecto: Góngora y Paco Ibáñez” en *Revista Letras*, Universidade Federal do Paraná, Brasil, 5: pp. 105-120.
- Sánchez Vidal, Agustín (1992). “Tres tristes tópicos” en *Abc*. Disponible en: <http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual/hemeroteca_ficha.php?id=4824>.
- Serrat, Joan Manuel (2010). “Miguel Hernández y la canción” en *Barcarola: revista de creación literaria* 76: pp. 129-132.
- Torrego Egido, Luis (2005). “La educación a través de la canción de autor” en *Revista de Educación* 338: pp. 229-244.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.

Discografía

- Camarón de la Isla (2005). “La leyenda del tiempo” en *La leyenda del tiempo*. CD. Madrid: Universal Music.
- Ibáñez, Paco (2002a). “Andaluces de Jaén” en *Paco Ibáñez en el Olympia*. CD. Madrid: Universal Music.
- Ibáñez, Paco (2002b). “Canción del jinete” en *Paco Ibáñez I*. CD. Madrid: Universal Music.
- La Barbería del Sur (1995). “Rosario dinamitera” en *Túmbanos si puedes*. CD. Madrid: Nuevos Medios.
- Morente, Enrique (2016). “Vuelta de paseo” en *Omega*. CD. Madrid: Universal Music.
- Pérez Cruz, Silvia y Raúl Fernández Miró (2014). “Pequeño vals vienés” en *Granada*. CD. Madrid: Universal Music.
- Prada, Amancio (1986). “Soneto de la dulce queja” en *Sonetos del amor oscuro*. LP. Madrid: Ariola.
- Serna, Elisa (1974). “Las cárceles” en *Este tiempo ha de acabar* LP. Barcelona: Edigsa.
- Serrat, Joan Manuel (2000). *Miguel Hernández*. CD. Madrid: BMG.
- Serrat, Joan Manuel (2010). *Hijo de la luz y de la sombra*. CD. Bs. As.: Sony Music.

USOS PÚBLICOS DE ROSALÍA DE CASTRO. Las adaptaciones musicales de los poemas rosalianos en la escena musical gallega (1970-2013)

María do Cebreiro Rábade Villar

Universidad de Santiago de Compostela

A modo de introducción

Este trabajo tomará por objeto las musicaciones de las que, a partir de los años setenta del pasado siglo, fue objeto la poesía de Rosalía de Castro. Me centraré fundamentalmente en su obra en lengua gallega aunque, como veremos, los intérpretes que se han acercado a la obra de la autora pertenecen a un ámbito que podría denominarse la “Galicia extraterritorial”, cuando no híbrida o fronteriza. Y aquí habría que atender al origen berciano de Amancio Prada o al gallego-asturiano de la cantante Luz Casal, la más conocida intérprete del poema musicado “Negra sombra”, así como a la ascendencia gallego-palestina de la cantautora Najla Shami, autora del disco de homenaje *Na lingua que eu falo* (2013), intérpretes a los que nos referiremos en lo que sigue.

Cabe empezar precisando que las musicaciones de los poemas de Rosalía de Castro son un fenómeno relativamente antiguo, que hunde sus raíces en el talento musical de la propia escritora. Entre otros estudiosos, Victoria Álvarez Ruiz de Ojeda ha examinado en detalle la formación artística recibida por Rosalía de Castro en el compostelano Liceo de la Juventud, donde asistió a clases de música y donde llegó a desarrollar una incipiente carrera como actriz. Hay crónicas coetáneas que documentan la exitosa recepción de su papel de Rosmunda en la obra homónima de Gil y Zárate (1854) y se ha especulado con la posibilidad de que la época madrileña de la autora, en torno al bienio progresista, guardase relación con su deseo de hacerse un nombre en la escena dramática española.

Uno de los primeros relatos biográficos de Rosalía, escrito por su marido Manuel Murguía (1975: 270-273) nos remite precisamente a este perfil de Rosalía de Castro como espectadora de la música y del teatro en la escena madrileña coetánea, a partir de la recepción de una pieza de Offenbach, y no cabe descartar que en Madrid la autora asistiese asimismo a una adaptación teatral de la obra *Jane Eyre*, que contribuiría a explicar la célebre escena del incendio en su primera novela *La hija del mar*. Volviendo al comienzo de “Ignotus”, en el capítulo Murguía cuenta cómo su esposa recoge a un niño abandonado en la calle y lo invita a entrar en su casa para disfrutar de su talento musical, escena que fue objeto de un corto de animación titulado *Ignotus* (2010), de la autoría de Virginia Curiá y Tomás, y premiado en el certamen *Curtas para Rosalía*. Se sabe además que Rosalía ayudó a su marido en el trabajo etnográfico de recogida de cantares populares, que tanta influencia habría de tener en su primera obra en lengua gallega (Angueira, 2008), y algunas de sus transcripciones constaban de notación musical. Testimonios coetáneos informan que, además de la guitarra, tocaba el arpa y el año pasado la Fundación Rosalía de Castro presentó públicamente la restauración del piano familiar en la Casa de la Matanza, donde la autora murió (Rodríguez, 2016).

Tampoco es casual que una de sus primeras obras, el manifiesto *Lieders* (1858), que guarda relación con el nombre recibido por la propia autora en los círculos de sociabilidad madrileña y compostelana, apunte de modo inequívoco hacia un género poético-musical de origen germánico (Flitter, 2014). Como es sabido, la modalidad del *Lied* tiene una doble vertiente: los cantares al modo de Heine –autor traducido por Sanz del Río en *El Museo Universal*, uno de los medios donde la propia autora da a conocer algunas de las primeras versiones de sus *Cantares*– y la canción de concierto, también llamada *Lied* en alemán, forma musical que conoció una época dorada en el Romanticismo alemán, cuando músicos como Schubert, Schumann, Mendelssohn o Wolf deciden musicar a los grandes poetas de su tradición literaria, como Goethe, Rückert, Heine o Lenau, dando lugar a una forma que paulatinamente se extenderá por toda Europa.

No es de extrañar, pues, que desde principios del siglo xx encontremos ejemplos del tratamiento musical de la poesía de Rosalía de Castro (Mosquera González, 2008), con ejemplos tan destacados

como dos de las *Seis baladas galegas* del músico coruñés Juan Montes. Una de ellas, “Negra sombra” se volvería una de las melodías más interpretadas dentro del repertorio ligado a la canción de concierto y pasaría al acervo de la música popular gracias a versiones contemporáneas como la de Luz Casal en el disco de Carlos Núñez *A irmandade das estrelas*. Hay otros ejemplos dentro de esta tradición lírica, como los de Andrés Gaos, los vinculados a la emigración americana en la Argentina (entre los que cabe referir los casos de Roberto Caamaño y Juan José Castro) y, muy especialmente, el del musicólogo orensano Antonio Fernández Cid (González, 2009).⁵⁴ En este mismo ámbito de la música culta habría que atender a algunos homenajes surgidos al amparo del sesquicentenario del libro *Cantares gallegos* (1863), tales como *Aqueles doces cantares. Unha ofrenda musical a Rosalía de Castro* (2013a), a iniciativa del Conservatorio Profesional de Música de Santiago; *Cantar-te-ei Galiza. Homenagem a Rosalia de Castro no 150 aniversário da publicação dos Cantares Galegos* (2013b) o la musicación de poemas de *Cantares Gallegos* con melodías populares hecha por el grupo Resonet (2013).

“Adiós ríos, adiós fontes” de Amancio Prada en el contexto de la canción de autor

En el ámbito de la música popular y masiva contemporánea, el primer hito de las musicaciones rosalianas lo constituye el disco *Rosalía de Castro* de Amancio Prada, un auténtico emblema generacional, grabado en marzo de 1975, en los estudios Kirios de Madrid. El *hit*

⁵⁴ Dos tesis doctorales en curso, una de ellas al amparo del programa de doctorado en Estudios de la literatura y la cultura de la Universidad de Santiago de Compostela, y la otra en colaboración entre la USC y la Universitat Autònoma de Barcelona, abordan, monográfica o incidentalmente, la tradición musical a la que ha dado pie la obra poética de Rosalía de Castro. La primera de ellas es la investigación titulada *O tratamento da poesía de Rosalía de Castro na canción de concerto*, del investigador Eliseu Mera Quintas. La segunda de ellas, *La canción de concierto en gallego durante el franquismo: la labor de promoción de Antonio Fernández-Cid (1951-1967)*, de la investigadora Carme Tubío Barreira, se trata de una tesis en codirección con el profesor de la UAB Germán Gan Quesada.

incuestionable del disco será su versión de “Adiós ríos, adiós fontes”, que cinco años antes había sido también musicada por Pucho Boedo y Los Tamara. Tan solo un año antes, en el disco *Vida e Morte*, Prada ya había incluido dos canciones con letra de Rosalía: “Como chove miudiño” y “Un repoludo gaiteiro”, que según sus propias declaraciones fueron compuestas a finales de los años sesenta en Valladolid, siendo él todavía estudiante.

Es importante tener en cuenta el contexto de la música en Galicia desde los años sesenta, muy determinado por el movimiento denominado *Voces ceibes* (análogo a la denominada *Nova cançó* catalana), que con frecuencia partía de los poemas de autores gallegos como Curros Enríquez o la propia Rosalía. El movimiento había nacido muy vinculado al clima de protesta contra las dictaduras peninsulares, que acabaría haciendo posible, en el país vecino, la denominada “revolución de los claveles”, que derrocó la dictadura salazarista. En este contexto, es justamente recordado el concierto de Voces Ceibes en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela, en el que además actuó el cantautor valenciano Raimon, vinculado al movimiento de la *Nova Cançó* Catalana. Menos evocado pero muy significativo es el hecho de que el célebre cantautor portugués José Afonso, interpretase por primera vez en público su “Grândola, vila morena” en el Burgo de las *Nacións*, espacio también vinculado a la Universidade de Santiago de Compostela (Gurriarán 2009).

Voces Ceibes se trata, en suma, de un movimiento que revaloriza la canción tradicional gallega y la genealogía de los poetas que, como Rosalía de Castro, hicieron de los cantares populares un emblema. Uno de los autores más conocidos del movimiento, José Emilio Batallán, tiene una versión de “Adiós ríos, adiós fontes” contemporánea a la de Amancio Prada, e hizo muy popular la musicación de un poema que Curros Enríquez, uno de los grandes poetas del *Rexurdimento gallego*, dedicó a Rosalía de Castro. El poema “A Rosalía”, objeto de innumerables aproximaciones musicales, testimonia la temprana conversión de la autora en una figura totémica para el imaginario cultural gallego, en buena medida gracias a ese final memorable que reconoce la suerte fatal de los visionarios: “*ai dos que levan na fronte unha estrela / ai dos que levan no bico un cantar*” [“ay de los que llevan en la frente una estrella / ay de los que llevan en la boca un cantar”]. De

este carácter totémico de la autora gallega habla a las claras el hecho de que, según Xaime Estévez Vila (2013: 3), lleguen a casi cuatrocientas las referencias a ediciones grabadas que tienen a Rosalía de Castro como autora de las letras.

Es imposible disociar estas experiencias del trasfondo sociopolítico de los años sesenta y setenta, no solo en Galicia y en España, sino en la escena global. Los poemas de Rosalía de Castro se brindan como pocos a estos usos, pues testimonian una especial sensibilidad hacia las subjetividades marginales (los niños, los locos, los emigrantes o las mujeres “viudas de vivos” que los esperan). No por casualidad, y coincidiendo con un influyente estudio y antología del profesor Xesús Alonso Montero en la editorial Júcar, en los años setenta cobrará preeminencia la interpretación sociológica de la figura de Rosalía de Castro, que concede especial protagonismo a temas como el tratamiento de la emigración en dos vertientes de motivación económica: la gran diáspora americana y los migrantes temporeros dentro de la Península Ibérica, sujetos del poema “Castellanos de Castilla”.

Ello puede explicar asimismo que otro texto como “Adiós ríos, adiós fontes”, ya emblemático en su versión impresa, adquiriese al ser musicado una fuerza retórica todavía mayor. Y eso que en ninguna de las versiones cantadas de este poema ha seguido la *editio princeps*, todavía bajo el título “Adiós que *eu voume*”, donde figura una estrofa que no es difícil relacionar con las ideas próximas al socialismo utópico de Rosalía “*Por xiadas, por calores / Desde qu’amañece ó día / Dou á terra os meus sudores / Mais canto a terra cría / Todo... todo e dos señores*” [“*Por beladas, por calores / Desde que amanece el día / Le doy a la tierra mis sudores / Pero cuanto la tierra cría / Todo... todo es de los señores*]. La versión fijada en la primera edición de *Cantares gallegos* –en la que Manuel Murguía, marido de la autora, opera ante el editor del libro como agente literario de su mujer–, acentúa el sentido elegíaco del canto, en detrimento del matiz innegablemente político de la estrofa citada. Resulta muy revelador, asimismo, que en una interpretación del poema, Murguía identifique a la autora como la voz que enuncia el texto y sitúe en Santiago de Compostela, y no en el ámbito de la Galicia rural, el objeto de la nostalgia:

Nos rodeaba la desolada estepa [...]. Solo allá, al fondo, el viejo Guadarrama, en cuya cima blanqueaba la nieve [...]. Contemplando este cuadro, y recordando en presencia de semejantes esterilidades la exuberancia de los campos gallegos, sintió nuestra escritora la necesidad de escribir y publicar un libro en que se reflejasen con toda su poesía y pureza, los paisajes y la vida entera de la gente de nuestro país [...]. Y aquella misma noche, presa el alma de las profundas tristezas de quien, sin tocar en sus veinticuatro años, se creía ya con un pie en el sepulcro; sospechando que ya no volvería a ver de nuevo el cielo de la triste Compostela, bajo el cual le aguardaban, trazó con mano rápida y con la brevedad de la improvisación, aquellos versos tan tristes y tan hermosos que llevan por glosa la canción popular más en consonancia con el estado de su espíritu, Adiós ríos, adiós fontes, versos que vieron entonces la luz en El Museo Universal (*Los precursores 1866: 185-186*).

Resulta interesante constatar hasta qué punto el propio Amancio Prada, en unas palabras de 1994 recogidas en la sección de su página web dedicada a este disco, refuerza la conexión del texto con el sentimiento de la lejanía con respecto a la tierra añorada:

Tenía entonces diecinueve años, cuando conocí de verdad la obra poética de Rosalía de Castro: viviendo en Castilla, sentí por primera vez la nostalgia de la tierra, el extrañamiento del aire, airiños aires [...] a través de sus versos. Casi sin darme cuenta, empecé a oír dentro de mí la música de aquellos versos y a cantarlos. Era como abrir el pecho y desahogarse. Ni siquiera pretendía entonces componer una canción: simplemente cantaba lo que oía cuando el viento me llevaba lejos y me olvidaba de mí mismo.

La conexión de Rosalía con el repertorio emblemático de la canción protesta explicará un hecho que trasciende la categoría de anécdota. En marzo de 2010, en el teatro vigués García Barbón, Joan Baez interpretó ante un público entregado la versión musical de Amancio Prada, ejecución que volvería a repetir en Santiago de Compostela, en el año 2015. Aunque la cantautora estadounidense apenas era capaz de leer la letra de la canción, el auditorio la interrumpía entre aplausos y, cuando era necesario, la completaba por ella. Ambas emisiones, accesibles en *youtube* muestran hasta qué punto el público gallego

siente la canción como un emblema de su propia memoria cultural y la interpretación de Baez, al margen de su calidad, como un auténtico regalo y un gesto de entrañable complicidad.

Rosalía de Castro en la voz de las mujeres

De pocas culturas en el contexto global –cabría invocar, por ejemplo, la estonia, también iniciada en su renacer moderno por una mujer– puede afirmarse que cuentan con una poeta fundadora. Tal vez por ello han sido muchas las cantantes contemporáneas que se han sentido atraídas por su legado. Entre las más recientes y exitosas habría que referirse a Luz Casal, en uno de los discos más punteros del nuevo *folk* gallego, tras la expansión global protagonizada por este movimiento musical en los años noventa: *A irmandade das estrelas* de Carlos Núñez. A partir de una interpretación muy personal de la ya mencionada partitura de Juan Montes, la versión de Casal se trata, sin duda, de una de las musicaciones más justamente reconocidas de la poesía de Rosalía de Castro. Al mismo tiempo, el privilegio concedido a este poema sobre otros en la difusión de la obra de la autora vuelve a priorizar la expresión del dolor de vivir sobre otras claves como la protesta o la rebeldía, también muy presentes en su *corpus* poético.

Y es que mientras que el tradicionalismo católico instituyó a Rosalía como una especie de “madre de la patria” de acuerdo con una suerte de martirologio cristiano que llevaría incluso a concebirla como “Santiña”, las lecturas dominantes desde finales del siglo XX-tienden a considerarla como una precursora del feminismo español y gallego. Su obra da sobradas muestras de ello, empezando por uno de sus poemas más musicados, sobre todo en los últimos años, que es el que se titula “*A xustiza pola man*”. El poema describe una escena de humillación protagonizada por una mujer (probablemente una violación colectiva que queda impune) y ha sido interpretado por filósofas como María Xosé Agra y críticas como María Xosé Queizán como una defensa de una concepción feminista de la justicia.

Desde el punto de vista musical, cabe referirse a su carácter fuertemente rítmico, no solo por el empleo de la rima de timbre sino por el uso de la rima acentual, mucho más infrecuente en castellano

y en gallego que en lenguas como el alemán o el inglés. Se trata, de hecho, de un poema escrito en el denominado “endecasílabo de gaita gallega”, lo que acentúa el carácter ritual y festivo atribuido al ajusticiamiento de los verdugos por parte de la víctima. Aunque había contado ya con una versión canónica de Amancio Prada y de otras más contemporáneas como las de Poetarras o Son da Rúa, este ha sido un texto no por casualidad dilecto de muchas cantantes gallegas, entre las que cabría mencionar a Guadi Galego (*Rosalía XXI*), que volvería a interpretar letras de Rosalía con el grupo A cada Canto (2013) o a la rapera Aid, que sin duda explora hasta las últimas consecuencias el carácter fuertemente rítmico del original, llevándolo a las inflexiones propias del *hip-hop*.

Rosalía de Castro en el contexto global: hibridaciones identitarias

Desde los inicios del presente siglo, la música gallega ha experimentado transformaciones notables que en cierta medida arrancan de las relaciones contraídas entre el panorama local y el internacional. La tendencia se había hecho ya visible en el proceso de mundialización de la escena *folk* gallega desde los años setenta (el buque insignia del movimiento era entonces Milladoiro y la creación de festivales tan emblemáticos como el de Ortigueira), y en los noventa del pasado siglo, cuando se hicieron habituales colaboraciones como las del gaiteiro Carlos Núñez y la célebre banda irlandesa de música tradicional *The Chieftains*, que estrechaba las conexiones de Galicia con los países del arco atlántico.

Pero tal vez el elemento más culturalmente innovador de inicios del milenio fue la apertura de la música gallega a la lusofonía, con una atención particular a los países africanos de lengua portuguesa (es memorable el grupo Batuko Tabanka, fruto de una colonia de mujeres caboverdianas en el puerto lugués de Burela) o a la rica tradición musical del Brasil, muchas veces no tanto desde la más recurrente *bossa nova*, sino a partir del descubrimiento de la música nordestina o de la pujante escena *rock* de los años setenta. Estas relaciones se hacen muy patentes en músicos como Uxía, que en el año 2013 dedicó a la autora

el álbum *Rosalía pequeniña*, o en uno de los más estrechos colaboradores de la cantante, el prematuramente desaparecido Narf. Tras una fructífera carrera llena de colaboraciones con músicos de la escena internacional, con especial atención al arco de países lusófonos, Narf dedicaría un disco a la Rosalía de Castro de *Follas novas*, una de tantas confirmaciones de que, en general, desde finales del siglo xxeste libro ha desplazado a *Cantares gallegos* en el gusto estético moderno. Y ello a pesar de que la proliferación de trabajos discográficos en ese mismo año se debe sin duda a las celebraciones institucionales con motivo del sesquicentenario de *Cantares* en el año 2013.

Otro de estos frutos discográficos, que destacamos aquí precisamente porque ilustra el nuevo contexto de hibridación cultural de la música gallega, es el disco *Na lingua que eu falo* de la cantante de origen palestino Najla Shami, que creció entre Galicia y Kuwait y se formó musicalmente en países como Noruega, Estados Unidos, Jordania, India, Inglaterra o Portugal. De hecho, una de las actuaciones más destacadas de Shami tuvo lugar en el marco de un recital de la poeta egipcia Imam Mersal, organizado por la escritora y activista cultural Yolanda Castaño al amparo del ciclo Poetas di(n)versos, que hizo posible el establecimiento de conexiones poéticas entre el contexto gallego y el árabe-islámico.

Terminaremos, por último, haciendo referencia al grupo Ataque Escampe –dos de cuyos integrantes son los escritores Miguel Mosqueira y Samuel Solleiro–, que tras dar a conocer sus trabajos a principios del milenio, alcanzarían su máxima proyección social gracias a su disco *Violentos anos dez* (2010). Nos permitimos destacarlo aquí por varias razones: en primer lugar, porque anticipa en algunos años la eclosión de productos discográficos que toman por objeto a la figura de Rosalía, y lo hace desde una posición notablemente independiente, tanto desde el punto de vista de la imbricación mediática como de la institucional, reconocida en algunos de los trabajos anteriores. En segundo lugar, porque el trabajo discográfico exacerba una de las tendencias más visibles de Ataque Escampe desde sus inicios, esto es, el estrecho diálogo con el discurso poético gallego, que había dado lugar, entre otras iniciativas, a una versión del poema de Chus Pato “Arden”, incluido en el álbum *Ed Wood e a invasión dos*

paraugas asesinos (2007), y que en *Violentos anos dez* se traducirá en una intensa reescritura de la poesía de Rosalía de Castro.

Lo peculiar de *Violentos anos dez* es que las letras no son tomadas en sentido literal, como en la mayoría de los trabajos previamente citados, consideración de la que acaso solo escape (no en cuanto a las letras, sino en cuanto al tono) Narf, cuando explica que “las letras de Rosalía tienen la fiereza, la rugosidad y la crudeza del rock. Podrían haber sido escritas por George Harrison o Syd Barrett”, o detalla que “me acerqué a Rosalía como una chica con la que tomo aquí unas cañas. Con respeto, pero sin el peso de lo sagrado. Como alguien que conocemos y con quien hay confianza. A partir de esa idea musicarla fue fácil y me salía todo con fluidez” (Pato, 2013). En el caso de *Ataque Escampe* no se trata tanto de musicar uno u otro poema, sino de emprender un complejo juego intertextual capaz de transponer el sentido de los versos originales. Así, en la canción “*A cabana do Tío Tom*” el grupo funde en una estrofa dos poemas de *Cantares gallegos* (1863) y *Follas novas* (1881): “*galegos de Alabama, tratade ben os galegos: cando van, van para a cama pero acordan no caldeiro. Para uns máis negros, para outros máis brancos, pero para todos uns traspoleirados*”.⁵⁵

Aunque la totalidad del disco opera como una alegoría nacional, tomada la expresión en el sentido de Fredric Jameson (1986), tal vez “*A cabana do tío Tom*” resulte el más elocuente desde el punto de vista político. La canción, que rinde homenaje desde el título a la novela *Uncle Tom’s Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, establece una correlación directa entre los conflictos sociales y culturales en la Galicia contemporánea y la opresión racial en el sur de los Estados Unidos, al tiempo que entra en diálogo con referentes teóricos tan

55 La primera frase es un *contrafactum* del cantar 28 de *Cantares gallegos*, que comienza “*Castellanos de Castilla / tratade ben os galegos / Cando van, van coma rosas / Cando vén, vén como negros*” (Mayoral, ed. 1993: 598). La última frase reescribe la glosa inicial de un poema de *Follas novas*: “*Para uns, negro, para outros, branco; e para todos, traspoleirado*” (Mayoral, ed. 1993: 347). Las letras de *Ataque Escampe* han dado ya lugar a disertaciones académicas tales como el Trabajo de Fin de Máster “*Galegos de Alabama*”. *A configuración discursiva da identidade galega en Ataque Escampe*, de la investigadora María Villamarín, defendido en la Universidad de Santiago de Compostela en el curso 2013/2014.

poderosos como las teorías de Paul Gilroy sobre el Atlántico negro. La identificación metafórica de *ciertos* gallegos con los esclavos negros constituye tal vez la más ambiciosa tentativa de reescribir el discurso tradicional del galleguismo, en la medida en que estos sujetos son presentados como culturalmente “híbridos” (o “traspoleirados”, en la expresión que, partiendo de un proverbio gallego, se usa en el poema de Rosalía de Castro para hacer referencia al cruce de especies animales).

Frente a la tal vez reduccionista –y esencialista– oposición entre “castellanos” y “gallegos”, propiciada por la interpretación que el nacionalismo cultural hegemónico hace del texto “Castellanos de Castilla”,⁵⁶ en *Violentos anos dez* Ataque Escampe prefieren mirar hacia dentro y distinguir entre “galegos” y “galegos de Alabama”. El conflicto cultural no es abordado como efecto de la confrontación entre un interior y un exterior –es decir, desde aquello que la crítica de-construccionista ha denominado *lógica auto-inmune*, y que no haría sino confirmar la situación de dependencia cultural. La soberanía discursiva de *Violentos anos dez* emana, por el contrario, del hecho de que, sin necesidad de apelar a un chivo expiatorio, sus canciones hablan de un conflicto que atraviesa en presente a la propia comunidad e, implícitamente, sugieren que la soberanía de la comunidad reside, si no en su capacidad para resolverlo, al menos sí en la valentía de enfrentarse a él. En este sentido, *Violentos anos dez* continúa su trabajo de reescritura de la dominación en el punto en que Frantz Fanon (2009) lo había dejado. Si el psiquiatra reconocía que el autoodio era el primer paso para el autorreconocimiento, Ataque Escampe avanza que la capacidad para la risa libre y genuina –incluyendo la modalidad más inteligente del humor; es decir el burlarse de uno mismo– es el único punto en el que los esclavos resultan realmente invulnerables ante el amo.

56 Leído en perspectiva histórica, lo cierto es que el trabajo crítico de la propia Rosalía de Castro dista, por el contrario, de todo esencialismo. Desde la perspectiva asumida en este capítulo resulta muy sugerente su tratamiento de la aculturación de dos emigrantes gallegos en Cádiz y La Habana, en el artículo de costumbres *El cadiceño* (1866).

Referencias bibliográficas

- Alonso Montero, Xesús (1973). *Rosalía de Castro*. Madrid: Júcar.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, María Victoria (2000). “Rosalía de Castro, actriz: noticias e documentos” en *Revista de Estudos Rosalianos* 1: pp. 11-43.
- Angueira, Anxo (2003). *Das copras de Sarmiento aos cantares de Rosalía de Castro. Cara a unha nova periodización do Rexurdimento*. Berlin: Frank & Timme.
- Angueira, Anxo (2008). “Os cantares populares en *Cantares Gallegos*” en *Revista de Estudos Rosalianos* 3: pp. 39-51.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2014). “A evolución intelectual e política do matrimonio Murguía-Castro, desde os anos sesenta aos anos oitenta do século XIX” en Álvarez, Rosario, Anxo Angueira, María do Cebreiro y Dolores Vilavedra (eds.). *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. Disponible en : <<http://consellodacultura.gal/publicacions-dixitais/lecturaonline.php?libro=2&capitulo=30&documento=3701>>.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón y Xosé Luís Axeitos (eds.) (2005). *Cartas a Murguía*. A Coruña: Real Academia Galega, 2 vols.
- Castro, Rosalía de (2016) *Follas novas*. Edición de Anxo Angueira Vigo: Xerais.
- Castro, Rosalía de (2013). *Cantares galegos*. Edición de Anxo Angueira. Vigo: Xerais.
- Castro, Rosalía de (1993). *Obras completas*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Turner.
- Estévez Vila, Xaime (2013). *Rosalía en vinte edicións discográficas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Disponible en : <<https://www.cultura.gal/sites/default/files/documents/destaques/rosaliaen20editionsdiscograficas.pdf>>.
- Fanon, Frantz (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Filgueira Valverde, Xosé (1985). “Rosalía de Castro e a música” en *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela, vol. 1: pp. 33-56.
- Flitter, Derek (2014). “Rosalía de Castro e o *Völkgeist*: Resonancias do Romanticismo alemán no contexto galego” en Álvarez, Rosario, Anxo Angueira, María do Cebreiro y Dolores Vilavedra (eds.). *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. Disponible en : <<http://consellodacultura.gal/publi>>

cacions-dixitais/lecturaonline.php?libro=2&capitulo=32&documento=3726>.

González, Manuel (2009). “Ecos del Rexurdimento. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño con poemas de Rosalía de Castro” en *Cuadernos de música iberoamericana* 18: pp. 167-185.

Iglesias, Óscar (2007). “Regreso a la música de *Cantares gallegos*” en *El País*, 5 de julio. Disponible en : <http://elpais.com/diario/2007/05/07/galicia/1178533106_850215.html>.

Jameson, Fredric (1986). “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” en *Social Texts* 15: pp. 65-88.

Mosquera González, Xesús (2008). “A poesía lírica de Rosalía de Castro musicada” en *Revista de Estudos Rosalianos* 3: pp. 235-243.

Murguía, Manuel (1866). *Los precursores*. A Coruña: Latorre y Martínez Editores.

Pato, Alfonso (2013). “Narf sacude a Rosalía” en *El País*, 30 de octubre. Disponible en: <https://elpais.com/ccaa/2013/10/30/galicia/1383136427_634427.html>.

Rodríguez Pontevedra, Silvia (2016). “El piano de la familia de Rosalía vuelve a casa” en *El País*, 1 de julio. Disponible en : <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/07/01/galicia/1467378336_139875.html>.

Discografía (selección)

Agrupación Artística de Vigo (1930). *Negra sombra*. La voz de su amo.

Aid (Aida Alonso Iglesias) (2013). *Rapoemas*. CD. Vigo: Editorial Galaxia.

Angueira, Anxo (ed.) (2008). *Rosalía XXI*. CD. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Astarot (2000). *O sentir dunha terra*. CD. Barcelona: Discmedi.

Ataque Escampe (2011). *Violentos anos dez*. CD. Santiago de Compostela: A Regueifa.

Los Tamara (1970). *Na fermosa Galicia*. LP. Madrid: Zafiro.

Narf (Fran Pérez) (2013). *Nas tardes escuras*. CD. Santiago de Compostela: El Patito Editorial.

Núñez, Carlos (1996). *A irmandade das estrelas*. CD. Madrid: BMG/Ariola.

Pardo, Juan (1976). *Miña nai dos dous mares*. LP. Barcelona: Ariola.

Pixán, Joaquín y Alejandro Zabala (2014). *Cantares gallegos: Rosalía de Castro*. CD. Madrid: Andante Producciones Culturales.

Prada, Amancio (1997). *Rosas a Rosalía*. CD. Madrid: Fonomusic.

- Prada, Amancio (1975). *Rosalía de Castro*. LP. Madrid: Fonomusic/Movieplay.
- Prada, Amancio (1974). *Vida e morte*. LP. Madrid: Disques Alvares Francia.
- Resonet (2007). *Cantares gallegos*. CD. Santiago de Compostela: Ouvirmos.
- Shami, Najla (2013). *Na lingua que eu falo*. CD. Vigo: Edicións Xerais.
- Uxía (2013). *Rosalía pequeniña*. CD. Vigo: Editorial Galaxia.
- VV.AA. (2013a). *Aquelles doces cantares. Unha ofrenda musical a Rosalía de Castro*. CD. Santiago de Compostela: Conservatorio Profesional de Música de Santiago.
- VV.AA. (2013b). *Cantar-te-ei Galiza. Homenagem a Rosalia de Castro no 150 aniversario da publicación dos Cantares Galegos*. CD. Pontevedra: Dos acordes.
- VV.AA. (2003). *Rosalía na voz dos poetas*. CD. A Coruña: Fundación Rosalía.

PRESENCIAS Y FIGURAS. ACERCA DE DOS “COMPLEMENTARIOS” (Serrat y Sabina)

*Marcela Romano*⁵⁷

Universidad Nacional de Mar del Plata

Desde diversos aportes filosóficos y semióticos esa unidad indecible de significación que constituye el texto espectacular, quizá la variante más codificada de lo que entendemos como *performance* (Sonesson, 1999) y una de las muchas realizaciones de la teatralidad “liminar” o fronteriza (Dubatti, 2016), ejerce en nosotros un gran interés para explicar los géneros de la oralización poética, actualmente en incesante proceso de expansión. Textualidades nuevas como la *slam poetry*, el *rap* (reformulación urbana y juvenil de la tradicional poesía “repentista”, en el Río de la Plata conocida como “payada”), los *saraus* (en los barrios periféricos de São Paulo) y otras formaciones discursivas no necesariamente oralizadas ocupan el “espacio público”, según ha teorizado pertinentemente Arturo Casas. Así nos dice el profesor gallego:

El denominador *poesía* se hizo y se hace común a una proporción alta de las formas que vienen irrumpiendo por todas partes en el espacio público, desde la plaza al escenario y la taberna, desde el suplemento cultural al debate social y político. En ocasiones se aprecia un protagonismo destacado de la convergencia con la música o con lo escénico, otras veces irrumpen las artes espaciales y visuales, o directamente el vasto campo de la cibertextualidad (2012: 4).

57 Este artículo tuvo una primera versión muy preliminar, consignada en las Referencias bibliográficas (2010a). Con posterioridad, algunas cuestiones centradas en el recital aquí trabajado fueron desarrolladas en mis clases teóricas sobre canción de autor dentro de la asignatura “Literatura y Cultura Españolas II” (UNMDP, Argentina). En 2017 se transformó en una de las clases-taller brindadas a los alumnos del Encuentro santanderino. Por lo mismo, quiero expresar mi agradecimiento a los estudiantes de una y otra orilla, cuyos interesantes aportes se suman a estas páginas.

No obstante, en el caso de la canción de autor, algunas observaciones de Casas referidas a la subjetividad del productor –“la poesía no lírica contemporánea prescinde en general de la centralidad de un sujeto enunciador” (7)– no acuerdan con el indelegable protagonismo aurático del cantautor en escena, la “omnipresencia de la voz” (Zumthor, 1989: 22), la de un cuerpo y la de un mito que deposita allí la hojaldrada y porosa identidad de una *persona* o, mejor, de un *personaje* (Castilla del Pino, 1986). Por otra parte, si estudiosos como Maingueneau (1996), por ejemplo, han hablado muy productivamente del entrecruzamiento de los *ethos* “discursivo” (emergido de la obra) y “prediscursivo” (abonado por las imágenes de autor simultáneas, anteriores o posteriores a la misma), resulta necesario dejar planteada aquí la pertinencia, dentro de esta semiótica espectacular, de un *ethos* “paradiscursivo”. Un tercer *ethos* en el que, a la manera de las operaciones “paralingüísticas”, sumamos la contundente “producción de presencia” (Gumbrecht) animada por la instancia única e irreplicable del recital, que en el caso que nos ocupa nos enfrenta, además, a un desafío combinado por dos identidades artísticas entre sí “complementarias”, dicho *al machadiano modo*. Nos referimos, concretamente, a *Dos pájaros de un tiro*, espectáculo ofrecido por Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina en una larga gira por España y Latinoamérica durante el año 2007, cuya puesta en escena estuvo a cargo del realizador Víctor García León. Gozoso encuentro de sobresalientes actores de nuestra cultura actual, deliberadamente confrontados en un duelo de anversos y reversos y que, en el final del recorrido, se confunden en una fructífera unidad *ética* cuya paradójica diversidad traza desde el arte, el humor y la complicidad con los espectadores la riqueza y la urgencia de una tolerancia posible.

La subjetividad, un relato dialogante

Como instancia preliminar expondremos algunas líneas sobre la cuestión, crucial para la teoría y la poesía modernas, del “doble” en la literatura y la cultura. Como bien observan Elizabeth Frenzel (1980) y Otto Rank (1976), el motivo del doble atraviesa la literatura contemporánea desde el mito de Narciso, pero adquiere suma

relevancia en el Romanticismo, especialmente el alemán (Hoffmann, von Chamisso, Jean Paul), alcanzando un momento particularmente emblemático en la literatura de fines del siglo XIX, con *The portrait of Dorian Gray*, de Oscar Wilde y la novela de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Los estudiosos mencionados rastrean las figuraciones del doble en la cultura y la literatura así como en la psicología (en este caso especialmente Rank) y descubren los mecanismos por los cuales creencias ancestrales de diversas comunidades se materializan una y otra vez en los textos mediante la figuración de sombras, espejos, imágenes oníricas, retratos, almas. En casi todas las mitologías y textos citados se repite el abismo al que es arrojado Narciso. Dice Frenzel que “la visión del doble conduce a la percepción mortal del yo eternamente dividido y sin embargo único” (97). Otto Rank, por su parte, acentúa en su canónico estudio, a través de los ejemplos de la literatura, el rasgo esencial del doble en tanto “entidad independiente y que siempre y en todas partes se yergue como un obstáculo contra el yo” (40) y agrega: “el impulso de liberarse del extraño oponente en forma violenta corresponde [...] a los rasgos esenciales del motivo; y cuando uno cede a ese impulso [...] resulta claro que la vida del doble tiene una muy estrecha vinculación con la del propio individuo” (47). Aludiendo a la citada obra de Oscar Wilde, de 1891, define el retrato del personaje como “la conciencia visible de Dorian. Le enseña a él, quien se ama con exageración, a despreciar su propia alma” (49). Por lo mismo, el protagonista termina destruyendo su propio retrato, y, por ende, a su persona con él. La duplicación parece materializar en esta tradición lo ominoso, que a partir de Freud, “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar, antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de represión” (Freud, 1986: 241).

Esta tradición de complementación mortuoria, de origen anglosajón, en España reconoce unas matizaciones más positivas e históricamente moduladas, por encima de su densidad simbólica. El “saber quién se es” enunciado en el siglo XVII por Don Quijote ante su vecino Pedro Alonso en I., 5, nos habla de la disponibilidad infinita otorgada por la ficción para aceptar la relatividad (barroca) como una fe de vida, dejar a la ficción ser la realidad y a la inversa, y otorgar a ambas, vida y ficción, la realización de nuestra completud.

Las reflexiones arriba planteadas nos enfrentan a una percepción de la identidad que, más allá de los notables precedentes alemanes e ingleses, se constituye en el síntoma de un cambio de paradigma gnoseológico que en España, a poco de comenzado el siglo xx, reconoce en los esperpentos descompuestos de Valle Inclán o en los personajes autoconscientes y limítrofes de Unamuno una primera figuración, que alcanzará su rostro definitivo desde una apuesta filosófica y ética en los apócrifos machadianos. Mairena, Abel Martín, Jorge Meneses formulan nuevamente con el propio Antonio Machado esta pregunta crucial –¿quién soy?–, cuya respuesta anuncia la concepción de una identidad “complementaria” e itinerante, que termina con el relato moderno del sujeto integrado e invita al diálogo, al “intradialógico”, con “el hombre que siempre va conmigo”, como escribe el sevillano en su célebre “Retrato” de *Campos de Castilla*.

Indagaremos entonces seguidamente acerca de la condición de “doble”⁵⁸ detentada por los personajes surgidos de algunas canciones de Serrat y Sabina y los imaginarios y prácticas de escritura que los sustentan. De una parte, Serrat, integrante activo de la cultura barcelonesa y próximo a autores como Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma, cuyas escrituras impactan en algunas de sus canciones con parentescos bien reconocibles. De otra, Sabina, un nombre precoz del grupo de la “otra sentimentalidad” granadina de los ochenta, y consciente, como todos estos poetas, del personaje que se edifica en sus canciones, posicionado en esa lábil frontera entre la ficción y la propia biografía.

58 Para Aranguren, la palabra está relacionada con “pliegue” o “parte de una cosa que se dobla o pliega” y “más aún, su estar ahí, la persona o cosa, doblada o plegada [...] De ahí que si la doblez es, literalmente autodoble o solapamiento [...] hay un modo de ser, el adherido a sí mismo [...] y existen también los capaces de llevar a cabo su «desdoblamiento» o «autodesdoblamiento», la aceptación de la contradicción o, por lo menos, de la *no-coincidencia en que consistimos*” (Aranguren, 1989: 22, destacado nuestro). El subrayar esta virtualidad de “intradialógico” aproxima las postulaciones filosóficas de Aranguren, como vemos, a la “doble” machadiana.

Serrat y la comarca dual

Las relaciones de Serrat con la literatura son múltiples. Como muchos de los compositores de esa poética alternativa que todavía sigue siendo la canción de autor, pueden leerse entre las líneas espigadas por sus versos distintos registros de la tradición peninsular y de la específicamente comarcana. *Mediterráneo*, de 1971, por ejemplo, es el paradigma de una poética intimista y meditativa, de un laconismo austero, que tiene en Machado su más claro precedente. Una década más tarde, será *En tránsito* de 1981 el álbum modélico de otro ademán, en todo lúdico, distanciado e irónico, que recoge cierto George Brassens, cierto Jacques Brel y también la voz catalana de Péré Quart y Salvat-Papasseit y la poesía conversacional, “exteriorista” o como quiera llamársela, de autores latinoamericanos como Benedetti y Cardenal.

Ciertas *afinidades electivas* comienzan, sin embargo, en esa década “machadiana”, en pleno auge de la Escuela de Barcelona y de aquella variopinta *gauche divine* que agrupó a escritores, cineastas, arquitectos, fotógrafos, cantautores, modelos, en una suerte de colectivo bohemio cuyo escenario fue, entre otros, el célebre bar Bocaccio. Este dato no es menor, porque a las noches de debate cultural, diversión y excesos etílicos se unían por ese entonces intercambios, complicidades y magisterios a través de los cuales se ponía sobre el tapete del juego también la literatura. En este ambiente coinciden Serrat, Marsé y Gil de Biedma. Ya Marsé, en 1966, había llamado “Teresa Serrat” a la protagonista de su célebre *Últimas tardes con Teresa* (recordemos que el nombre completo del cantautor es Joan Manuel Serrat Teresa) y escribe también, por esos años, junto con el propio Gil de Biedma y Jaime Camino el guión de la película, “Mi profesora particular” (1973), dirigida por Camino e interpretada por el cantautor y la actriz argentina Analía Gadé.

Ya en la primera novela de Marsé debuta en medio de una fiesta popular su propio doble, Juanito Marés, y en 1968 Gil de Biedma publica sus inquietantes *Poemas Póstumos* donde termina de *inventarse una identidad* en la peripecia alucinada del conocido y comentado poema “Contra Jaime Gil de Biedma”, un doble que se llama como él, y que da forma definitiva a la concepción biedmana de la poesía como ficción:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación –y ya es decir–,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas
a comer en mi plato y a ensuciar la casa? (1998: 155).

Escrito el poema que fragua la escena íntima más poderosa que pueda pensarse, Jaime Gil “mata” a “Jaime Gil” en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” (1998: 167-169), del mismo libro, y entonces cumple el destino de Jekyll y el de Gray. Al dar muerte a su doble deja de escribir, abandona la literatura.⁵⁹ En este sentido, la “doble” biedmana está más próxima a la inevitable paradoja metafísica de los ingleses que a la saludable percepción escéptica de la *heterogeneidad* machadiana, si bien el maestro sevillano ha acompañado al poeta barcelonés en otros derroteros.

Serrat, quien sin mucha conciencia de la perturbación de la “doble”, había ya incorporado el nombre propio en sus canciones –artilugio de complicidad que todavía hoy continúa utilizando– y dibuja, como veremos en Sabina, un personaje transgresor que parece identificarse mucho con él– escribe, veinte años después del poema biedmano, una canción en catalán titulada “*Si no fos per tu*” (“Si no fuera por ti”), incluida en su álbum *Material Sensible*, de 1989. En ella, quien habla reconoce a su “doble” haberle propiciado una vida confortable y segura pero, a la vez, le recuerda a este “*íntim enemic*”

59 Concluida “formalmente” su obra poética, Gil de Biedma prosigue, hasta su muerte, con su empeñosa tarea crítica. A través de ella, reflexiona Giovanna Calabró, “el poeta está detrás, en calidad de titiritero o manager, para orientar una lectura [...]: se ha convertido en el administrador sagaz de su silencio –se ha dicho, de la imagen del poeta que calla” (222).

que es él quien le ha otorgado el derecho a los sueños, más allá de las rutinas. Las imágenes del poema biedmano vuelven desde el espejo (no del todo fiel) de esta canción:

Si no fos per tu, que arreplegues els trossos
després de la tempestat
i em fas companyia quan borden els gozos
en el cor de la ciutat, tu que del mirall
ullerós em mires
renyant-me de bon matí
per maltractar una vida que mai no tindries
si no fos per mi.
Si no fos per mi, qui et rescataria
de tanta vulgaritat?
Feines, compromisos, rutines, família,
municipi i sindicat.
És per aixó que em dons
crédit i valença,
casa, dona, pa i abric.
Ja m'explicarás qui series sense
el teu íntim enemic (343-344).⁶⁰

El texto de Serrat, como vemos, reproduce el apóstrofe biedmano pero baja el tono de la recriminación, reemplazando el caudaloso léxico del insulto del original por el agradecimiento, primero, y por la advertencia de sus propios dones, hacia el cierre. Y, lejos de la paradoja desesperada propuesta por Gil de Biedma, donde se vuelve imperioso

60 La versión corresponde al *Cancionero* incluido en Referencias bibliográficas. Cito del mismo también la traducción al castellano: “De no ser por ti / que recoges los trozos / después de la tempestad / y me haces compañía, si ladran, rabiosos, / los perros de la ciudad. / Tú, que me reprochas desde el espejo / el mal trato que le di / a esa vida que no valdría un peso / de no ser por mí. // De no ser por mí, quién te rescataría / de tanta vulgaridad. / De los compromisos, rutinas, familia, / prejuicios y soledad. / Por eso me das crédito y abrigo, / casa, comida y mujer. / Sabes bien que, sin tu íntimo enemigo / ¿quién te iba a querer?” (344).

matar al ominoso para salvarse, y, luego, por supuesto, morir con él, aquí la resolución del problema se aquieta merced a una distendida complicidad, a una “complementación” en todo machadiana, en la que la “excesiva intimidad” referida por Gil de Biedma resulta, más que un destino fatal, un negocio provechoso y saludable para las dos partes del litigio identitario.

Cuando en 2000 Serrat edita bajo el nombre de Tarrés *Cansiones*, un álbum de textos ajenos en el que el catalán rinde homenaje a buena parte de su educación sentimental, el doble toma cuerpo en un nombre invertido, anagramático, que sigue el ejemplo de su amigo Juan Marsé, primero bautizado como Juan Faneca Roca, de acuerdo con su también duplicada biografía. Marsé aparece, como dijimos, en la saga del novelista desde su libro de 1966, pero será en un texto más tardío, *El amante bilingüe*, de 1990, donde esta figura se convierte en protagonista, con la particularidad de que este doble del autor acarreará tras de sí, también, el estigma de la duplicidad, con la aparición, insidiosa primero y letal después, al promediar el texto, del charnego Juan Faneca. El texto de Marsé, carnalesco hasta la exasperación, profundiza en la duplicidad tanto en el nivel existencial cuanto cultural y lingüístico: la diglosia de una Cataluña “bilingüe”, en puridad, como este amante mitad catalán, mitad charnego, que en su figura ejemplifica la imposibilidad de la unificación, el rechazo xenófobo, las paradojas de los nacionalismos y sus consecuentes políticas “normalizadoras”. De esa dislocada hibridez había dado cuenta ya “Caminito de la obra”, canción de Serrat incluida en *Para piel de manzana* (1975), que narra los desvelos y frustraciones de un albañil andaluz en Barcelona, con aires de rumba, quizá uno de los textos más “locales” del *noi*, dadas sus referencias culturales y su jerga, al punto que en la edición del *Cancionero* el mismo incluye un glosario: “Vale, que se le empasó el porvenir la chala... / Vale, que el sol lo ha marcado con hieirro de paleta / y que al nacer le pusieron la trabanqueta” (2000: 240).

Esta apuesta *políticamente incorrecta*, producida y publicada dentro de una comunidad que exhibió y exhibe como bandera la recuperación de su cultura y de su lengua, es también la del Serrat de

Tarrés.⁶¹ Si en 1996 el catalán ha rendido homenaje a la canción de su tierra en el CD doble titulado *Banda sonora d'un temps, d'un país*, ahora el hijo de Ángeles, la aragonesa que emigró tras la Guerra Civil a Barcelona y se casó con Josep, se acerca otra vez y más hondamente al castellano a través de unas *cansiones* (atendiendo a la realización fonética de nuestra América) que Tarrés/ Serrat canta en su casa, en rueda de familia y amigos, haciendo gala de una *charneguía* latinoamericana –y latinoamericanista– detrás de la cual subyace otra entrañable banda sonora: tangos, boleros, vallenatos, sones, candombes, la “Mazúrquica Modérnica” de Violeta Parra, presente junto a Víctor Jara, canciones en guaraní y populares mexicanos. Además de incluir “Tarrés”, canción escrita junto a Tito Muñoz y que remeda, con un tono aún más lúdico, aquella de 1989 (me refiero a “*Si nos fos per tu*”), desde la producción gráfica del álbum nos asedian constantes guiños referidos a la “doble”. El más ostensible, en la última página, corporiza, como en un juego infinito de espejos (presentes también en el diseño del interior), al charnego Juan Faneca, el doble de Juan Marés, doble de Juan Marsé, en la citada *El amante bilingüe*, también ella una fábula poblada de espejos: un sujeto de *fina estampa*, con traje a rayas, sombrero y sin rostro, que sostiene entre sus manos la novela *Rabos de Lagartija*, publicada por Marsé en 2000, a la que este cómplice de Tarrés –o tal vez Tarrés/ Faneca: ¿quién puede decirlo?– está leyendo, a puro sombrero también, en la contraportada.

Sabina: todas las vidas

El diseño del doble en la obra de Sabina tiene otras implicaciones, más oblicuas, relacionadas con la “conciencia de falsificación” (Gil de Biedma) respecto del sujeto poético quien, más allá de la duplicidad corporizada, es el eje de las reflexiones biedmanas en torno a la identidad poemática, una interpelación que retomarán en

61 No olvidemos que la temprana incursión de Serrat en la canción en castellano le mereció la expulsión del círculo de la *Nova Cançó*, por el año 1968, aun cuando ese mismo año Serrat renunció representar a TVE en *Eurovisión*, dado que ésta no le permitía cantar en catalán la canción seleccionada.

sus ensayos críticos y en sus propias poéticas los granadinos de la *otra* sentimentalidad, entre ellos Luis García Montero y Álvaro Salvador. Una identidad *poemática*, todo hay que decirlo, que aquí naufraga en su cualidad ficcional desde el momento en que Sabina la expone en los pliegues inequívocos de su “voz arrugada” –sustraída a toda monodía y a todo edulcoramiento– y en sus *performances* tanto artísticas como públicas.

A fines de los años sesenta Joaquín Sabina es un feliz estudiante de Letras en la Universidad de Granada y publica sus primeros poemas en *Tragaluz*, revista dirigida por Álvaro Salvador y en *Poesía 70*, bajo el mando de Juan de Loxa: cuatro textos espigados puntillosamente por Margarita García Candeira en los que ya se adivina “una imaginación profundamente cartográfica que convertirá los textos de Sabina en mapas sentimentales” (García Candeira, 2019: 21). Todavía la “otra sentimentalidad” no ha tomado forma. Solo a su regreso de Londres en 1977 y devenido cantautor vuelve a conectar con este grupo que, avanzados los ochenta, y con el aporte de poetas peninsulares diversos, integra el dilatado y variopinto escenario de la “poesía de la experiencia”: “normalización” del lenguaje, búsqueda de un lector “cómplice” y la asunción del “impostor” como figuración desplazada de una “experiencia” fingida en el poema, más o menos el credo poético trazado por los mencionados García Montero, Álvaro Salvador y otros poetas, teóricos y críticos. Sabina es consciente de esta y otras ofertas de su vasta enciclopedia literaria, cuyo foco preeminente y distintivo son autores españoles o en lengua española (desde Fray Luis al propio García Montero, pasando por Manrique, Neruda, Machado, Vallejo, Miguel Hernández, Cernuda, Bécquer, el comarcano Pablo de Águila). Y, sobre todo, Quevedo, quien, desde sus brumas metafísicas y, especialmente desde la mirada filosa de sus escritos satírico-burlescos coincide con Brassens, otro de los referentes inevitables del andaluz, junto con Dylan y Cohen.

Todas estas afinidades, unidas a las figuras de artista y personajes procedentes de su formación musical anglosajona –el *rock* y el *blues*, aunque más tarde serán el tango, la ranchera y, desde siempre, la copla española– constituyen los ingredientes de un cóctel merced al cual puede inventarse la propia identidad. Porque, más allá del doble explícito que pueda aparecer en algunas de sus canciones (como “Co-

re, dijo la tortuga”, de *Mentiras piadosas*, de 1990,⁶² o la alucinada retahíla de vidas virtuales contenidas en la magnífica “La del pirata cojo”, de *Física y Química*, de 1992, escrita con Varona y García de Diego), lo que aquí nos interesa es ese doble más sutil y disfrazado, que se esconde en el personaje sonámbulo de sus canciones y cuyo desarrollo último nos lleva a una pregunta de respuesta indecidible: ¿quién habla?. Los guiños autobiográficos nos remiten a Sabina. Pero esa vida de excesos –con la que el propio autor se identifica– está escrita por sus canciones, en unas “leyendas” de las que el álbum último, *Lo niego todo* (2017) intentará disuadirnos, aunque, a sabiendas, sin conseguirlo.

El “personaje poético” de Sabina (como “Jaime Gil de Biedma”), se espectaculariza en espejo con una genealogía de seres anómalos, y por lo mismo, bosquejados desde una perspectiva en definitiva romántica, que encuentra en la representación obsesiva del *yo*, el desafío a los pactos sociales, la rebeldía, el insulto a todas las instituciones, su naturaleza insular: el juglar “de asfalto”, con sus disfraces, sus pases de magia y su complicidad con el público; el clérigo poeta, que reclama, como el piadoso Berceo, el vaso de “*bon vino*”, y también el goliardo –en latín y en romance, como nuestro Juan Ruiz– de la taberna, el juego y los placeres del cuerpo; el Quevedo burlesco de mirada demoledora, adelantamos, que “purga su bilis” en diatribas e incertidumbres metafísicas; el romántico lunático de negros humores; el *enfant terrible* y canalla de fin de siglo, cultivador de todos los vicios; el afinado poeta *social* que, desde la sátira, –con ritmo de *rock* e insolencia *beatnik*– se ensaña contra el poder. Junto con ellos, asociados inextricablemente, los desclasados del sistema, por falta o por exceso: vagabundos, prostitutas, piratas, locos, donjuanes, “doñas-juanas” y Juanas “locas”, ladrones, satanes, chulos de barrio, toreros,

62 El estribillo de la canción, de tono apostrófico elevado, al estilo de Gil de Biedma, invierte los actantes: quien habla a su doble (otra vez “íntimo enemigo / que malvive de pensión / en mi corazón”) es la “cigarra” de su identidad canallesca, desde la que se recrimina: “A ti te estoy hablando, a ti, / que nunca sigues mis consejos, / a ti te estoy gritando, a ti / que estás metido en mi pellejo, / a ti que estás llorando ahí, / al otro lado del espejo, / a ti que no te debo / más que el empujón que anoche / me llevó a escribir esta canción” (110, citado de *Con buena letra*, incluido en Referencias bibliográficas).

bandoleros, cantaores, bluseros noctámbulos y solitarios, tangueros, artistas mediocres, *yonquis*. Perdedores, al fin, que en sus letras ganan el prestigio incuestionable de los héroes y que, complementariamente con aquella familia de artistas, contribuyen a la configuración de la propia *imagen de autor*, y a la invitación, en todo seductora, de dibujar una biografía posible para el mismo Joaquín Sabina. El tropo, el ícono, en el género que estamos estudiando, convocan, inevitablemente, al *cuero* real, y con él, la tentación de interpretar estas textualidades en clave autobiográfica.⁶³

Hay que llegar a *Dímelo en la calle*, de 2002, un álbum que vuelve del todo ostensibles los deslices autobiográficos, donde el andaluz se hace cargo de esta dualidad identitaria ya evidenciada en textos anteriores, pero que, en la suma total de estos “relatos”, otorga finalmente la victoria al “personaje” y la retirada a la “persona”: “¿Qué queréis? Aprendí a malvivir del cuento, / pintando autorretratos al portador, / si faltan emociones, me las invento” (“Vámonos pa’l Sur”: 211). Finalmente, como advertimos, su reciente *Lo niego todo*, con mucho sabor a obra *de senectute*, expone crudamente, en especial en la canción homónima y a la manera de Biedma, el carácter *construido* del propio yo, cuyo valor de verdad Sabina niega, aún a costa de esa misma porción de verdad que lo constituye desde una zona ambigua y, según señalamos, indecible: “la leyenda del suicida / y la del bala perdida, / la del santo beodo. / Si me cuentas mi vida... / lo niego todo”.⁶⁴

63 Porque, hay que decirlo, cuando a Sabina le fue impuesta una vida sin “excesos” luego de su “íctus” del año 2001 ¿no pensamos, muchos, acabado el figoneo canalla del noctámbulo, que ya estaba agotada la materia de sus canciones? Estoy hablando, como puede inferirse, de las consecuencias reales de un “efecto” de recepción, continuadas en el desaire sentido por algunos de sus devotos a causa de la “abdicación” de “Lo niego todo”.

64 “Joaquín Sabina quería hacer una canción contra su propio mito, aparecer en ella como alguien que nunca fue del todo la persona de la que hablan cuando se refieren a él. A estas alturas tiene muy poco que ver con ella. «¿Ya sabes, se trata de cambiar la leyenda del calavera, el juglar del asfalto y el profeta del vicio, como me llamaron en un periódico de Chile, por la imagen de un tipo que llora con las películas de sobremesa los domingos por la tarde’, me dijo una noche en su casa», reveló Benjamín Prado sobre el inicio del proceso de creación de *Lo niego todo*, el primer sencillo que le da título al nuevo álbum del cantautor español” (citado en Piedrahita, 2017).

Las autorrepresentaciones del cantautor, textualidad saturada y tensada por hilos de procedencia diversa, mienten y dicen la verdad. Como en Gil de Biedma, en Marsé, en las canciones y “cansiones” de Serrat, en los apócrifos machadianos, en fin, en el “yo se quién soy” de don Quijote, *yo soy*, siempre y afortunadamente, también *otro* (y *otros*).

Vuelos cruzados y complementarios

Vamos ahora a entrar, para completar nuestro recorrido, en el recital titulado *Dos pájaros de un tiro* que Serrat y Sabina protagonizaron durante el año 2007 en España y Latinoamérica. El concierto que analizaremos fue el realizado en el Palacio de Deportes de Madrid durante los días 18, 19 y 20 de octubre de 2007. Nos centraremos, según venimos diciendo, en la bitácora que guía esta puesta de García León, la cual, según creemos, escenifica la “complementación” identitaria, ahora entre uno y otro cantante.⁶⁵

Como se sabe, cada espectáculo es en términos semióticos un *texto* complejo, de carácter variable y depende de cada actualización, lo que justifica nuestra precisión de la *versión* (o suma de versiones) aquí trabajada. En términos de teoría teatral de corte filosófico, un “acontecimiento” (Dubatti, 2016) ontológicamente irrepetible, que parcialmente puede *salvarse* con inscripciones audiovisuales, pero cuyos componentes auráticos (como en el teatro convencional) se pierden irremediabilmente en el mismo momento de producirse. En palabras de Zumthor y otros este texto “espectacular” o “performativo” se percibe en tanto “emergencia” que conforma un espacio y un tiempo *in praesentia*, donde la corporalidad (un aglutinamiento de identidades reales e imaginarias previas y actualizadas *ad hoc*) y sus destellos más o menos concientizados por el público son el foco dominante. Los cuerpos por sí mismos, la *presencia* que *producen* y la expectación/experiencia de todo ello en el público son “formas-fuerza” (Zumthor, 2007: 29) que, al cabo del análisis, resultan, como señalamos,

65 La apuesta continuó con una segunda gira, bajo el título “Los pájaros contraatacan” y la edición de un álbum conjunto, *La orquesta del Titanic*, ambos de 2012.

irreductibles a la fijación. Retomando a Hans Ulrich Gumbrecht (2005), sintetizan aquello que “el significado no puede transmitir”. Aun así, en los límites de lo significable, los cuerpos como “fábrica de sentido” (Fernández Peláez, 2014: 158) involucran tanto al escenario como a la platea, y, en el caso del recital, la ocasional inversión de roles, más allá de las expectativas y conformaciones imaginarias del público presente.⁶⁶

Lo dicho puede complementarse con miradas más semióticas, si se quiere más “duras” y formalistas, que en un punto desmagnetizan el carácter epifánico del *convivio* espectacular (Dubatti, 2016) dotándolo de mayor asequibilidad pragmática, en distintas dimensiones. Por ejemplo, si consideramos parte de esa “epifanía” como un “efecto”, previsto merced a un calculado trabajo de producción detrás, en consonancia con los modos de captación emblemáticos de la industria cultural. Otro efecto posible, la *espontaneidad* de los cantantes en escena supone, en pureza, la existencia de un manuscrito o libreto, la ejecución guionada de una puesta de la que los protagonistas pueden más o menos escaparse, pero que obra como bastidor inexcusable de su *performance*. Dentro de este libreto interesa lo que podríamos denominar *sintaxis espectacular* (*dispositio* u organización global del espectáculo), semióticamente fuerte en la secuenciación de las canciones, por lo que estas adquieren significados añadidos y pueden, eventualmente, sujetarse a la tripartición introducción-desarrollo-desenlace. En algunos recitales de Serrat, por ejemplo, el es-

66 “La presencia en el ojo de los discursos escénicos que la defienden –señala Fernández Peláez–, adquiere así propiedades auráticas, es objeto de culto en la medida que la energía que emana de su existencia nos reconforta como espectadores y nos obliga a seguir comulgando con el hecho escénico como partícipes activos y no solo como visitantes-espectadores” (160). Al respecto, Jorge Dubatti, en sus importantes aportes teóricos, insiste en un concepto de teatralidad amplificado o “liminar” que reconoce como componentes “una poíesis productiva (la del actor), otra receptiva (la de los espectadores) y una tercera convivial (que se genera en la dinámica imprevisible del *convivio* [...] El teatro liminal pone el acento en la presencia del espectador, en las dinámicas del *convivio*, en la ruptura de la cuarta pared” (9-10). Más allá del teatro convencional y sus particulares regímenes, estas artes “liminares” recrean, como hemos dicho en otras oportunidades, rituales laicos que involucran prácticas antiguas de ese *convivio*, y exceden, por mucho, la función meramente estética (Romano, 2010b).

pectáculo termina con la conocida y temprana canción “Fiesta”, que funciona como guiño para indicar la finalización del espectáculo, tras lo cual el público solicita los besos.

El análisis de un recital, finalmente, requiere del entrenamiento del oído y de la mirada, para comprender la relevancia semiótica de los utilillajes relacionados con las “artes del espectáculo” o “artes escénicas”, en un sentido general: la *proxémica*, la *kinésica*, la *peroratio*, los decorados y vestuarios, de este modo, suponen dentro de la tratadística tradicional sobre el teatro enfoques muy pertinentes para trabajar esos cuerpos en sus posturas e interacciones, sus códigos paralingüísticos, su capacidad persuasiva, además de lo que proponen los decorados –incluyendo los más contemporáneos aportes visuales y virtuales– y el vestuario.

El recital debe asimismo ser considerado como una cifra rizomática, porque desde el trozo o fragmento que éste represente remite a la totalidad de una trayectoria, de una obra, etc. Cada una de las canciones elegidas y su disposición secuencial reenvían a otras con las que se relacionan por similitud u oposición, y, en este caso, con dos protagonistas en escena, Serrat y Sabina, el esquema requiere la interrelación de dos poéticas en simultáneo.

Duelo de titanes, podría denominarse la experiencia, pero en ella asistimos, otra vez, a la “complementación”, que excede, por supuesto, la visibilidad artística y anima recodos de las respectivas vidas privadas, pactos de amistad y episodios poco amables, como las comunes enfermedades: el cáncer en Serrat, el *ictus* vascular en Sabina. Esto último estructura el recital desde un punto de partida singular, una suerte de poética *de senectute* –se califican como una “pareja de desecho” en uno de los parlamentos del espectáculo– aunque compensada, claramente, con un dominante *carpe diem* mostrado en las dos canciones introductorias cantadas al alimón (“Ocupen su localidad” de Sabina y “Hoy puede ser un gran día” de Serrat), la gozosa interpretación de “El muerto vivo” a mitad del espectáculo,⁶⁷ y la incorporación de “*Ara que tinc vint anys*”, himno

⁶⁷ La misma es una canción del compositor colombiano Guillermo González Arenas. Su letra está basada en un acontecimiento real sucedido en Antioquía (Colombia), popularizada en España por el rumbero catalán Peret, mencionado en el espectáculo.

juvenil y utópico de Serrat (revivido posteriormente con sucesivas “veintenas”) y de “Pastillas para no soñar”, de Sabina.

La apertura del recital nos ofrece una primera metonimia y es a su vez la imagen inaugural de la versión editada del espectáculo: la cámara toma en primer plano, como símbolo de esta relación complementaria, el ya clásico bombín de Sabina apoyado sobre el taburete que suele usar Serrat. Ambos, como puede verse, emblemas de sus usuarios y a los que se referirán en los parlamentos insertos entre canción y canción. Como aseguran Trastoy y Zayas (2005: 3-4), los objetos en escena, “al acumular tiempo e historia [...] constituye[n] un recurso apropiado para la economía narrativa” de este espectáculo, en una doble remisión: hacia adentro, verifican la hipótesis de trabajo de la puesta relativa a la “complementación”; hacia afuera, apelan a la competencia de todos en el reconocimiento de estos signos que singularizan a ambos cantautores a lo largo de sus respectivas carreras artísticas.

El carácter paradójico de la “complementación” apela en el desarrollo del recital a la dinámica del *contrapunto*, de larga data en la historia de la poesía, desde los versos amebos hasta el actual *rap* y el *freestyle* urbanos, e incluye otros referentes, como la dupla amo-criado de la comedia áurea. *Dos pájaros de un tiro*, también, espiga una relación de la que ya venían dando cuenta algunas canciones anteriores de Sabina: la relación discípulo-maestro, dado el magisterio ejercido por Serrat en autores algo más jóvenes, aun cuando *díscolos*, como en este caso. Un ejemplo de ello: en los parlamentos anteriores al canto a dúo de “No hago otra cosa que pensar en ti” de Serrat, asistimos a la hilarante aunque políticamente incorrecta conversación en torno a las *musas* (mujeres, al fin y al cabo), en la que por pedido de Sabina (“Ilústrame, maestro”) Serrat confirma su rol de *patriarca*. En concurrencia con ello, el personaje sabinesco se va definiendo como su opuesto complementario: el *benjamín*, dirá de sí al principio del concierto; y, frente al Serrat-“Abel”, se apodará “Caín”, materializando su *plus* mefistofélico como ingrediente propio dentro de la dupla artística. No le irá a la saga Serrat, que acentuará el carácter de “aprendiz” de su compañero: “ocurre que este grumete / pide una oportunidad / para su voz de falsete”. Actualización del juego amo-criado, insistimos (en el que el segundo conlleva algunos de los tintes del “gracio-

so”), el contrapunto se apoya por momentos en las reconvenciones de Serrat y las respuestas, alternativamente airadas y respetuosas, de Sabina, mediante diálogos en octosílabos y con “remate” que, sugerimos, emparentan deliberadamente estas recuestas con la comedia del Siglo de Oro español. Las muchas entrevistas conjuntas concedidas por ambos cantantes, antes y después de la gira, duplican estas embestidas. Si bien las ilustraciones que animan la cubierta del primer álbum, los *flyers* publicitarios y el decorado se ciñen a dos cuervos como pájaros representativos de ambos cantantes, en una de aquellas, cercana al disco *La orquesta del Titanic* y a la segunda gira “Los pájaros contraatacan”, de 2012, leemos: “Yo me veo un poco cuervo y tú eres un poco colibrí”, le señala Sabina a Serrat.” (Herrero, 2012). En esta definición bien se infiere la saturación del “atorrante” construido por Sabina en relación con el modelo, también “atorrante”, pero no tanto, de su “precursor”. Por ello hablamos del estatuto paradójico de la “complementación”, que, más que admitir, requiere inexcusablemente del contrapunto y de la inversión.

Un momento particularmente interesante del espectáculo, que conlleva una historia previa, es la interpretación de la referida “No hago otra cosa que pensar en ti”, canción de Serrat de *En tránsito*, de 1981. En los diferentes textos que abarcan esta historia advertimos, por parte del andaluz, la pleitesía y el homenaje e incluso la potenciación de las virtualidades de las letras serratianas que, a manos de Sabina, como indicamos líneas arriba, reacentúan y saturan lo canalla y lo irreverente. La versión del otro explora la disponibilidad semiótica del texto, sus acentos diversos, como toda “lectura” o “traducción”. Ya habíamos escuchado la *variatio* jocosa hecha por Sabina de la canción en la transformación del prudente “vecino” que se rasca la “cabeza” en un desprolijo exhibicionista que se “rasca” la “bragueta”. Esta apuesta se levanta todavía más, si era posible, en la interpretación al alimón, ya del todo “excesiva” –la “virilidad entre las manos” que ostenta Sabina es negada por Serrat en su insuficiencia, razón por la cual las musas pegan la espantada–, acompañada por la gestualidad escénica correspondiente y las alusiones a la obligada “cura” sabinesca: “Nunca es triste, Sabina, la verdad, / No es por mí que las Musas te abandonan, / sino a causa de tu escasa virilidad / que unas huyen y otras se descojonan”.

Como señalamos, en el espectáculo que nos ocupa el aparente contrario potencia la virtualidad de “estilo” del otro, virtualidad que en esa voz alcanza su máxima realización. Ello adquiere una distintiva visibilidad cuando cada uno hace suyas, por partes o enteramente, las canciones del oponente y complementario: “doble” del artista, y también virtual “doble” del texto cantado, “anómalo”, rehecho en cada interpretación y a la búsqueda de voces y cuerpos otros. Cada voz, cada cuerpo dota a la letra de otra identidad, la recubre y la descubre. Así, los reposados endecasílabos cultivados por Sabina con fervor áureo adquieren su total coloratura intimista en la voz reposada, intimista ella en esencia, de Serrat, en canciones como “Y sin embargo” y “A la orilla de la chimenea”.⁶⁸ O el yerno atorrante de la célebre “Señora” cobra, en la interpretación del andaluz, la envergadura canalla y rockera para la que estaba programado y al que la imagen serratiana pudo desplegar solo en parte.

La “complementación”, finalmente, se vuelve total en el cierre del espectáculo con la interpretación a dúo de “La del pirata cojo”, de García de Diego, Varona y Sabina, del álbum *Física y química*, de 1992. Una tradición literaria común, alimentada con fruición por lecturas y cine, y que coloca en el centro a esos individuos solo evaluables desde una “perspectiva extraordinaria” (Langbaum, 1996) por fuera de las limitaciones del *statu quo*: el pirata es el epítome de esa marginalidad romántica (intersectado con otros personajes celebrados por ambos cantautores en muchas canciones) a la que en gran medida Serrat, y, sobre todo, Sabina, aspiran en la conformación de sus propias imágenes de artista. Pensemos en que ya en 1981 Serrat había escrito “Una de piratas” de *En tránsito*, con un personaje protagónico que se enamora y acaba huyendo con la amada ignorando la “ley del filibustero” por la que luego es ajusticiado. La canción multiautorial interpretada por Sabina omite este costado sentimental para potenciar al pirata “malo”, que sin embargo queda relegado al estribillo, en un texto de ritmo acelerado (en gran medida, por las ya clásicas

68 Esta última canción fue escrita junto con Antonio García de Diego, cuya propia y hermosísima versión apunta justamente a este repliegue serratiano. Así en el recital ofrecido por este cantante en Buenos Aires en 2006, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=z6mnn1FZbo0>>.

enumeraciones), que da cuenta de unas deseadas “vidas posibles” (los “complementarios” que podrían habitarnos), todas ellas protagonizadas por individuos excepcionales, con los que empatizamos más allá de la cuestionable moral de sus conductas. Serrat presenta la canción con unos versos de “La canción del pirata” de Espronceda (ya aludido en su “Una de piratas”: “con diez cañones por banda”) aunque reformulados para la ocasión, al reemplazar “Estambul” por “Aranjuez”, lo que pone en evidencia, como otras tantas veces dentro del recital, la naturaleza “homeostática” del espectáculo, señalada por Walter Ong (1987) en su clásico paradigma de la oralidad. Por otra parte, a la *performance* rabelesiana planteada en “El muerto vivo” (la vida como festín, compartido en el escenario por músicos y coreutas) se agrega en esta escena una kinésica especialmente bufonesca, rockera, desmadrada, más propia de Sabina, a la que ambos se suman también con sus disfraces. La dominante lúdica concluye el espectáculo con el *sketch clownesco* del final –la “pruebita” de malabar por parte de Serrat– y el gesto definitivo de amistad con el que ambos se retiran del escenario tomados del brazo.

Como hemos visto, por encima de la histriónica disputa entre “pícaros” (otra clave literaria para leer las tretas cómicas del dúo), pervive a lo largo de este encuentro, y de manera poderosa, la *canción de la amistad* entre “complementarios”. “Complementarios” que desafían con su vitalismo los malos tiempos y que dejan ver, por encima de las diferencias, la abundancia entrañable de unos pactos a los que ni el maestro ni el discípulo han renunciado: el derecho a la belleza, a los sueños y a la utopía de la libertad y la justicia. No es menor en esta sintaxis espectacular que las modélicas “Pastillas para no soñar” (Sabina) y “Para la libertad” (texto hernandiano popularizado por Serrat) sean incorporadas, tras ese cierre, como bises del encuentro. Un doble mensaje, existencial e histórico, que hace honor también al maestro de maestros, aquel de los “cantares” (entonados por ambos, y por el público, como Machado habría querido) y de los “apócrifos”, al sabio inquisidor de nuestra dialogante identidad, al soñador, él mismo, de sus “otros” y de la fraternidad con los “otros”.

Referencias bibliográficas

- Aranguren, José Luis et alii. (1989). “La doblez” en Castilla del Pino, Carlos (ed.). *El discurso de la mentira*. Madrid: Alianza: pp. 21-28.
- Calabró, Giovanna (1996). “*Quien por placer no lea, que no me lea* (sobre poesía y crítica en Jaime Gil de Biedma)” en Blesa, Túa (ed.); Saldaña, Alfredo y María Pilar Celma (coords.) *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética. En el nombre de Jaime Gil de Biedma”*, Vol. I. Zaragoza: Diputación General de Aragón: pp. 219-228.
- Casas, Arturo (2012). “Preliminar: Acción pública del poema”. Dossier “Poesía y espacio público” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18: pp. 3-15.
- Castilla del Pino, Carlos (1989). “La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje” en Castilla del Pino, Carlos (ed.). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza: pp. 21-38.
- Fernández Peláez, Julio (2014). “Auras de la presencia” en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 19: pp. 157-179.
- Frenzel, Elizabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Freud, Sigmund (1986). *Obras Completas*, Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editor.
- Dubatti, Jorge (2016). “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral” en *CENA*, 19. Disponible en: <<http://casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/185/13Jorge.pdf>>.
- García Candeira, Margarita (2019). “La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (Cuatro poemas)” en prensa en Laín Corona, Guillermo (ed.). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor.
- Gil de Biedma, Jaime (1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Herrero, Javier (2012). “Serrat y Sabina, un colibrí y un cuervo, mitigan la crisis contraatacando” en *La Vanguardia*, 6 de febrero. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/musica/20120206/54249458417/serrat-sabina.html>>.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*. Edición, traducción e introducción a cargo de Julián Jiménez Heffernan, con prólogo de Álvaro Salvador. Granada: Comares.
- Maingueneau, Dominique (1996). “El ethos y la voz de lo escrito” (traducción de Ramón Alvarado) en *Versión* 6, UAM, México X: pp. 79-82.

- Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Piedrahita, Juan Carlos B (2017). “Cuando urge decir Lo niego todo” en *El espectador*, suplemento de Cultura, Bogotá, 26 Enero. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=pkBFNgkJLs8>>.
- Rank, Otto (1976). *El doble*. Bs. As.: Orión.
- Romano, Marcela (2010a). “*La excesiva intimidad: dobles, entre la literatura y la canción de autor española*” en *Revista del CELEHIS*, UNMDP, 21: pp. 145-154.
- Romano, Marcela (2010b). “*En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría*” en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.). *Compromisos y palabras. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento: pp. 405-427.
- Sabina, Joaquín (2002). *Con buena letra*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Serrat, Joan Manuel (2000). *Cancionero*. Madrid: Aguilar.
- Sonesson, Göran (1999). “El lugar del rito en la semiótica del espectáculo” en *Heterogénesis*, VIII, 29: pp. 14-27.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (2005). “Objetos en escena” en *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 2.
- Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Madrid: Cátedra.
- Zumthor, Paul (2007) [1990]. *Performance, recepção, leitura*. Traducción de Jesura Pires Ferreira y Suely Ferenich. San Pablo: Cosac Naify.

Discografía

- Serrat-Sabina (2007). *Dos pájaros de un tiro*. CD y DVD. Bs. As.: Sony BMG Music Entertainment.

SOBRE LOS AUTORES

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante. Se licenció en Filología Románica por la Universidad de Salamanca y se doctoró en Filología Hispánica por la de Alicante. Ha preparado ediciones de Garcilaso de la Vega (1989; 2012), Tomás de Iriarte (1992), José de Espronceda (1999, apéndice; ed. G. Carnero), Antonio Gamoneda (2002), José Luis Hidalgo (2003), Antonio Martínez Sarrión (2003), Claudio Rodríguez (2005; 2013, con L. Bagué), Lluís Alpera (2010, traducción), Antonio Gracia (2011), Miguel Veyrat (2011), Rodrigo Gabaldón (2014, con J. F. Domene), Carlos Salomón (2014) y Federico García Lorca (2018), entre otros. Es autor de libros de poesía, ensayo y traducción. Ha realizado antologías de lírica española de distintas épocas: *Poesía del Renacimiento* (1989), *1939-1975: Antología de poesía española* (1989), *Poetas españoles de los cincuenta* (1995; 2002), *Las moradas del verbo: poetas españoles de la democracia* (2010) y *Poesía del Romanticismo* (2016). Ensayista, crítico e historiador de la literatura, es creador y director del portal de Poesía Española Contemporánea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A las letras del Novecientos ha dedicado los libros *La llama y la ceniza: introducción a la poesía de Claudio Rodríguez* (1989; 1993), *La lira de Arión* (1991), *Musa del 68* (1996), *De manantial sereno* (2004), *Azorín frente a Nietzsche* (2006), *Manual de literatura española actual* (2007, con M. Langa), *Poesía: textos y contextos* (2012) y *Las esquinas del yo* (2019).

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ es doctor en Filología Hispánica y profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la

Universidad de Oviedo, además de escritor, crítico literario y gestor cultural. Anteriormente ha impartido docencia en las universidades de Valladolid, Iowa y Montreal. Es autor de los libros de poemas *Los mapas falsos*, *Estaciones* y *Qué ves en la noche*; y de los libros de relatos *Barra americana* y *La mano izquierda es la que mata*. Sus colaboraciones periodísticas se han publicado en los volúmenes *Líneas de alta tensión: literatura crónica que viene a cuento* y *El quererlo explicar es Babilonia: Oviedades*, (2014-2017). En literatura infantil y juvenil, ha publicado el álbum ilustrado *La tienda loca*, la novela *Un pingüino en Gulpíyuri* y los libros de poemas *Mi vida es un poema* y *Miedo a los perros que me han dicho que no muerden*. Su reciente labor en teoría y crítica literarias está recogida en los libros *Literatura con paradña: hacia una crítica de la razón crítica* y *En realidad, ficciones. textos e imágenes en la ficción contemporánea: narrar y cómo*. Fundó y dirigió durante toda su trayectoria el Festival de Poesía VERSÁTIL.es y durante varios años el Aula de Poesía de la Universidad de Oviedo. Participó en el proyecto de investigación “CANTes: canción de autor en español”, financiado por la Universidad de Salamanca. Es miembro del Consejo Editorial de la revista cultural *El cuaderno*. Entre 2014 y 2016 fue director de la Cátedra Leonard Cohen. Los últimos años ha sido coordinador del Ciclo de Palabra del Centro Internacional Niemeyer de Avilés. Actualmente colabora en el Periódico de Cataluña donde escribe la columna “Periféricos y consumibles”.

ARACELI IRAVEDRA es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y profesora de Literatura Española en la misma universidad. Desde el año 2003 y hasta 2007 permaneció adscrita a la Universidad de Granada como investigadora del Programa «Ramón y Cajal», y ha sido investigadora visitante en distintas universidades europeas y americanas, tales como Oxford, Zúrich o Columbia University. Especialista en la poesía española de los siglos xx y xxi y en la problemática del compromiso poético, ha dirigido varios proyectos del Plan Nacional de I+D+i sobre estas materias. Ha publicado, entre otros, los libros *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»* (Biblioteca Nueva, 2001), *Poesía de la experiencia* (Visor, 2007), *El compromiso después del compromiso. Poesía,*

democracia y globalización (1980-2005) (UNED, 2010) y *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)* (CECE/Visor, 2016). Ha coordinado, además, los volúmenes colectivos *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero* (Renacimiento, 2010), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX* (Iberoamericana, 2013), *Ángel, me dicen* (Ediuno, 2016) y *Materia de recuerdo y de nostalgia. Ángel González (2008-2018)* (Ediuno, 2018), así como los números monográficos de revistas científicas *Los compromisos de la poesía* (2002), *Colliure, 1959* (2009), *¿Y qué decir de nuestra madre España? Visiones y revisiones en la poesía reciente* (2014) y «*Verbo clandestino*» *Poesía, censura y autocensura bajo el régimen de Franco* (2020). Es autora de artículos y capítulos de libro sobre diferentes temas y problemas de la poesía española desde 1939 hasta nuestros días. Sus trabajos aparecen recogidos en revistas especializadas tales como *Ínsula*, *Revista Hispánica Moderna*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Iberoromania*, *Revue Romane*, *Signa* o *Estudios Filológicos*. Dirige la Cátedra Ángel González de la Universidad de Oviedo, así como su revista de estudios poéticos *Prosemas*.

MARÍA CLARA LUCIFORA es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (2016), master *Mundus Crossways in European Humanities* por la Universidad de Santiago de Compostela y *University of Saint Andrews* (2011) y profesora en Letras también por la UNMDP (2008). Actualmente está cursando la Especialización en Educación y Nuevas Tecnologías (FLACSO). Además, es Directora del Departamento de Formación Humanística en la Universidad FASTA y Editora de la publicación indexada: *In Itinere. Revista digital de Estudios Humanísticos* de la misma universidad. Es docente de la UNMDP desde 2008. Actualmente, está designada en la cátedra de Semiótica, con funciones docentes en Literatura Española Contemporánea. También ha llevado a cabo actividades de docencia en España (Universidad de Santiago de Compostela, UIMP, Universidad de Zaragoza). Es integrante de los grupos de investigación: “Semiótica del Discurso” (UNMDP) y “Grupo Interdisciplinario de Estudios Humanísticos y Sociales” (UFASTA).

Participa en proyectos de investigación desde el año 2008. Además, ha obtenido diversas becas de investigación para realizar sus estudios de posgrado entre 2008 y 2016, otorgadas por la UNMDP, la Comisión Europea, y el CONICET. Ha publicado libros, capítulos, artículos científicos, reseñas y ponencias en actas sobre diversos temas de semiótica, literatura hispanoamericana y teoría literaria. Además, ha participado en numerosos eventos científicos de su especialidad, en calidad de expositora.

MARÍA INÉS LUCIFORA es profesora de 1º y 2º ciclo para la EGB por la Universidad FASTA (1998) y profesora en Artes Orientación Música para Nivel Inicial, EGB, Polimodal y Superior por el Conservatorio Luis Gianneo (2006 y 2016). Actualmente, se desempeña como profesora de Música en Nivel Inicial y Primer Ciclo en el Colegio FASTA San Vicente de Paúl y profesora de Didáctica de las Actividades Especiales en las carreras de Profesorado para Educación Inicial y Primaria en la Universidad FASTA. Publicó un artículo en co-autoría sobre las relaciones entre música y letra en la canción de autor en la Revista *Adversus* (2017).

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA es profesora en la Universidad de Huelva. Se doctoró en Teoría de la Literatura por la Universidade de Santiago de Compostela con una tesis sobre la compleja gestión de las influencias en el poeta y crítico Luis García Montero (*La negociación de la tradición. Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero*, 2011), de la que procede su monografía; *Estrategia y melancolía. La herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero* (Peter Lang, 2012). Sus intereses giran en torno a las poéticas de la modernidad, que ha explorado en el mencionado autor, pero también en otros como Juan Ramón Jiménez, Jorge Riechmann, María do Cebreiro, Xavier Queipo y José Ángel Valente. Respecto a este último, recibió una beca de la Deputación de A Coruña para editar el catálogo de su biblioteca personal, alojada en la Universidade de Santiago de Compostela (*Biblioteca de José Ángel Valente*, 2016), dedicó algunos ensayos a estudiar la huella de Góngora.

ra y del exilio en el poeta, y dos artículos que exploran, por un lado, la singular relación de Valente con la cultura gallega y, por otro, su obra póstuma *Palais de Justice*. Como fruto de su participación en varios proyectos de investigación financiados, ha realizado incursiones en la literatura del XIX, especialmente en las trayectorias de Rosalía de Castro, a partir del examen de *La hija del mar* y *Ruinas*, y de Emilia Pardo Bazán. Asimismo, ha explorado las conexiones entre tradición lírica y canción de autor en la obra de Joaquín Sabina, cuyos primeros poemas analiza en el libro colectivo; *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (edit. por Guillermo Laín Corona, Visor, 2018). Sus trabajos están publicados en revistas de referencia como *Bulletin of Hispanic Studies*, *Hispanófila*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista de Literatura* o *Rilce*. En la actualidad, es vicedecana de Extensión Cultural de la Facultad de Humanidades y coordinadora del Fondo Uberto Stabile de la Universidad de Huelva.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante y trabaja como investigador “Ramón y Cajal” en la Universidad de Murcia. Sus principales líneas de investigación son la poesía española contemporánea y las vinculaciones entre el discurso poético y el discurso plástico e intermedial. Es autor de los ensayos *La poesía de Víctor Botas* (2004), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006, Premio Internacional de Investigación Literaria “Gerardo Diego”), *La Menina ante el espejo. Visita al museo 3.0* (2016) y *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética* (2018). Ha coordinado la antología *Quien lo probó lo sabe. 36 poetas para el tercer milenio* (2012), las recopilaciones de ensayos: *Un espejo en el camino* (2012) y *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema* (2018), y, en colaboración con Alberto Santamaría, el volumen *Malos tiempos para la épica* (2013). Ha preparado ediciones de poetas hispanoamericanos (Ricardo E. Molinari, Julio Herrera y Reissig, Humberto Díaz-Casanueva, Ramón López Velarde) y españoles (Víctor Botas, Carlos Marzal, José Antonio Gabriel y Galán). Junto con Ángel L. Prieto de Paula, ha coordinado los monográficos “Poesía española contemporánea” y “Memorial de la noche: la poesía de Carlos Sahagún” para la revista

Ínsula (2014 y 2017, respectivamente). Sus artículos han aparecido en revistas como *Revue Romane*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Bulletin Hispanique*, *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Anales Cervantinos*. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) y en la Universidad de Bérghamo (Italia). Ha publicado varios libros de poemas, entre ellos: *Telón de sombras* (2002, Premio “Antonio Carvajal” y Premio “Ojo Crítico” de Radio Nacional de España), *Un jardín olvidado* (2007, Premio “Hiperión”), *Página en construcción* (2011, Premio “Unicaja”), *Paseo de la identidad* (2014, Premio “Emilio Alarcos”) y *Clima mediterráneo* (2017, Premio “Tiflos” y Premio de la Crítica). Ejerce la crítica de poesía en el suplemento “Babelia” del diario *El País*.

SABRINA RIVA es doctora en Estudios Literarios con Mención Internacional y Máster en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante, y profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente en Literatura y Cultura Españolas II y el Taller de Otras Textualidades en la UNMDP y en el Seminario de Gramática Española en la Universidad CAECE. Fue becaria posdoctoral del CONICET y becada con anterioridad por la UNMDP, Fundación Carolina y el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Recibió el Premio Extraordinario de Máster y el Premio USAL-TALENTO a la mejor tesis doctoral 2016, convocado por la Universidad de Salamanca, institución donde publicó su libro *La garrra suave. Representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Alicante, Universidad de Zaragoza, Universidad de Valencia, Universidad de Bologna y Universidad Complutense de Madrid, en el marco de diversas ayudas para profesores invitados. Tiene numerosos capítulos y artículos publicados en libros y revistas de editoriales a uno y otro lado del Atlántico sobre diferentes temáticas de literatura contemporánea, en especial, la poesía de Antonio Machado y Miguel Hernández, la canción de autor española y la narrativa española más reciente.

MARÍA DO CEBREIRO es profesora de Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, donde ejerce como Vicedecana de Extensión Universitaria, como investigadora del Grupo de Referencia Competitiva GI-1371 y como codirectora, junto con el profesor Fernando Cabo, de un proyecto de investigación sobre la obra de Rosalía de Castro. Otras de sus líneas de investigación son: el estudio comparado de las antologías de poesía en el ámbito peninsular, los estudios sobre poesía gallega y la narrativa española del siglo XIX, temas que han sido objeto de capítulos de libro y artículos en revistas como *Bulletin of Hispanic Studies*, *Rilce*, *Revista de Literatura*, *Romance Notes*, *Hispanófila*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *Revista Hispánica Moderna* o *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Es autora de las monografías *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña. Representación poética e ficción lóxica* (USC, 2004), premio Dámaso Alonso de Investigación Filológica; *As terceiras mulleres* (2005), *Fogar impronunciáble. Poesía e pantasma* (2011) y *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro* (Icaria, 2012), en coedición con Helena González.

MARCELA ROMANO es magíster en Letras Hispánicas (UNMDP) y doctora en Letras (UNLP). Trabaja como profesora Adjunta Excluyente de Literatura y Cultura Españolas II (Contemporánea), Taller de Otras Textualidades (centrado en las relaciones entre literatura y culturas populares) y seminarios y talleres de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es miembro activo del CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) desde 1989, e integró su Consejo Directivo. Sus temas de investigación, de los cuales se desprenden numerosas publicaciones en importantes revistas nacionales e internacionales, libros de autoría única y colectiva, coordinación de *dossiers* y participaciones en encuentros científicos, seminarios y conferencias, giran sobre dos áreas centrales: el grupo del cincuenta (con trabajos sobre Valente, González, Gil de Biedma, Brines, Goytisolo), y las poéticas de la oralidad, específicamente la canción “de autor” española (cuestiones teóricas, vinculaciones con la poesía tradicional, relaciones con el canon literario y las artes del espectáculo, autores

específicos como Serrat, Sabina, Amancio Prada, etcétera). Dentro de la poética aurisecular, ha estudiado al Lope poeta del Tomé de Burguillos. Entre su producción, pueden destacarse sus libros *Imaginario re (des)encontrados. Poéticas de José Ángel Valente* (2002), *Almas en borrador (sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma)* (2003) *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea* (2009, con una reedición española en Renacimiento, de 2012) y la edición de los volúmenes colectivos *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (2009) y, en colaboración, *Lecturas y lectores. Encuentros de difusión del CELEHIS 2014- 2015* (2017). De 2016 es el libro *Una obstinada imagen. Políticas poéticas en Francisco Brines*, que incluye una antología del autor.

