



AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana

ISSN: 1695-9752

informacion@aibr.org

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos
en Red

Organismo Internacional

Sanmartín Arce, Ricardo

CREACIÓN Y CANTO. LA PENA Y LA GLORIA DEL CANTO

AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 5, núm. 2, mayo-agosto, 2010, pp. 169-188

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red

Madrid, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62319343002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



CREACIÓN Y CANTO. LA PENA Y LA GLORIA DEL CANTO

Ricardo Sanmartín Arce

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este texto parte de una reflexión sobre la idea de creación artística, con frecuencia entendida desde una transitividad que no siempre se contempla en el concepto de creación religiosa. Sin embargo, la creación artística a partir de la vivencia que la origina provoca que el artista tenga más un papel de creyente que de creador. Cuando se experimenta la alteridad ante aquello que se cree, se produce el nacimiento del artista. En una etapa posterior, ese nacimiento implica también una búsqueda que le conduce al artista a la marginalidad, a un alejamiento de la creencia social establecida. En el caso de la música, esa marginalidad es reflejada en el dolor dentro de la composición. Pero el artista posee también las habilidades que superan ese dolor y dan paso a la esperanza. Por eso pena y gloria se funden en la obra de cantantes y compositores, y el encuentro de estos dos sentimientos opuestos da origen a una poderosa fuerza semántica. Este fenómeno es analizado en algunos ejemplos que recorren la obra de músicos dentro de las más diversas modalidades y épocas. Desde Juanito Valderrama a Bob Dylan, pasando por John Lennon, Camarón, Antonio Vega, Amy Winehouse, entre muchos otros ejemplos.

Palabras clave

Creación, canto, arte, antropología

CREATION AND SONG. PAIN AND GLORY OF SINGING

Abstract

This paper is focused on artistic creation, usually understood as transitivity, and separated from the idea of religious creation. Yet the artistic creation also involves a role as a believer, instead of a creator. The artist is born as a result of the experience of otherness, but as a consequence of an own belief. In a second stage, this birth is also tied to a search, driving the artist to the marginality, taking distance from the established social beliefs. In the case of music, that marginality is experienced in the pain, and gives way to hope. That is why pain and glory melt in the work of singers and composers, and the coincidence of these opposed feelings originates a powerful semantic force. This phenomenon is analyzed in the paper by the use of some examples of the work of musicians, taken from many different kinds of music and time periods: Juanito Valderrama, Bob Dylan, John Lennon, Camarón, Antonio Vega or Amy Winehouse, among other examples.

Keywords

Creation, singing, art, anthropology

En la tradición bíblica asumida en Occidente, la imagen de *creación* que ha marcado el imaginario colectivo procede, sin duda, de la más temprana educación religiosa. Según dicha imagen, *crear*, propiamente, es algo que sólo corresponde a Dios. Como consta en el Génesis, “en el principio creó Dios el cielo y la tierra”. En ese más inicial aprendizaje de todas las cosas, las imágenes quedaron en la memoria con el poder y la fuerza de las primeras cosas, también con la literalidad e inocencia de aquella edad. La imagen de la creación fue luego reforzada por iconos tan valorados y difundidos como los frescos del techo de la Sixtina, obra de Miguel Ángel.

En el imaginario que comento, crear es sacar algo de la nada, es dar existencia, hacer nacer la vida por la mera voluntad divina. Claro que, por definición, nadie salvo Dios pudo ser testigo de la creación. Lo sabemos porque así lo aprendimos de los textos revelados en nuestra tradición. Todas las demás creaciones son obra de los hombres y en realidad las llamamos así abusando de aquella imagen primordial a modo de metáfora del verdadero acto creador. “Hágase la luz” y la luz fue hecha. La Creación resultaba de un modo directo de la voluntad de Dios, como expresión inmediata de su querer. Hoy, sin embargo, todavía sigue la ciencia buscando ese inicio del universo en una gran explosión, o en un ciclo de explosiones, universos y colapsos sucesivos, anteriores al tiempo que pudiéramos sentir nuestro. Buscamos la luz más antigua, la materia más oscura, el silencio primordial anterior al gran trueno. Pero de nada de todo eso tenemos verdadera experiencia la inmensa mayoría de quienes usamos el término *creación* cuando nos referimos a los artistas. Pensamos de ellos que crean porque creemos que poseen un don, una capacidad de la que los demás carecemos. Cuando observamos su trabajo, conversamos con ellos sobre su experiencia creadora y vemos los resultados de su esfuerzo, no nos cabe la menor duda de que su creación no es como la divina, no nace de la nada, sino de su trabajo, de la materia previa, de su observación del mundo, del estudio en su interior de las heridas que el mundo deja impresas en su sensibilidad, del dolido contraste que esas huellas ofrecen al compararlas con las imágenes que previamente poseían de todo cuanto es humano y verdadero. Y creemos que *crear* es un verbo transitivo que conjugamos en voz activa.

El artista crea algo con su trabajo, y lo hace apoyándose en su peculiar talento, o en una sensibilidad especial, mayor o más intensa que la nuestra. Sin embargo, según confiesan todos los artistas al ser entrevistados, y tal como siempre

han reconocido pensadores como Heidegger (1998:22), “crear significa extraer de la fuente. Extraer de la fuente significa tomar lo que emana y llevar lo recibido. Lleva en la medida en que despliega lo recibido en su plenitud [...] lleva a cabo, pero no produce”. Se trata, por tanto, de una experiencia no productiva en la que el creador toma en vez de fabricar, recibe en vez de dar a la luz lo que emana. Su única y crucial acción es llevar lo recibido, ser un transportador. Se trata de una tarea cuya meta implica desplegar lo recibido en su plenitud. Sólo entonces la obra habrá sido creada. Claro está, que en tan pocas palabras Heidegger encierra la constante y misteriosa experiencia de la creación y toda su responsabilidad. No es fácil ser *vaso espiritual, arca de la alianza o casa de oro*, mas sólo siéndolo las obras resultan al final ser *puerta del cielo*. Tomo estas imágenes porque ilustran la inocencia preñada con el don de la revelación estética, tal como cuentan los artistas su experiencia de la creación. De ahí que la imagen de la *Anunciación* haya sido tantas veces elegida por los pintores, pues su mismo tema encierra una de las imágenes más fieles a la experiencia humana de la creación artística. Según el relato sagrado, María acepta con rendida humildad llevar lo recibido y desplegarlo hasta alcanzar su plenitud. La imagen ejemplifica la vivencia de la creación, incluso para un pintor y poeta de la generación del 27 –no creyente– según el cual “el cuadro hay que recibirlo de rodillas”. Nuestro informante toma el gesto de su raíz religiosa como símbolo que encierra tanto la humildad, la recepción de algo que se entrega, como la trascendencia de la fuente de la que se recibe.

En realidad, son muchas las expresiones recogidas en el trabajo de campo en el que los artistas subrayan el núcleo de la experiencia creadora como una vivencia de alteridad, de recepción cuyo contenido cabría describir como un instante de revelación, de intensa percepción de la significación de algo, bien sea un paisaje, una idea, una forma, una combinación de todo ello, un sentimiento, un sonido, unas palabras o cualquier cosa cuya presencia, de pronto, resulta intensamente transfigurada hacia su propia plenitud. El propio “creador” es el primer sorprendido ante tan inesperada e inmerecida revelación. Esa percepción del significado de algo se alcanza de un modo pleno porque al transfigurarse se nos desvela su verdad. Por eso decimos que el artista es creativo, porque en su acción es capaz de encarnar la verdad que ha recibido, porque con su obra logra que la verdad se presente. El impacto de la alteridad del mundo que contempla hiere y abre tanto su atención, que esa verdad la recibe con todos los *qualia* que la caracterizan, de ahí la fe del artista en los contenidos de su vivencia. Si usamos la imagen de Miguel Angel o la de Fra

Angelico para representar la vivencia del creador humano, al artista le correspondería el papel del creyente, el de Adán o el de María, pero no el de Gabriel ni el de Dios Creador.



IMAGEN 1. Fra Angelico: Anunciación.

Esto no significa que la creatividad humana, por verla en situaciones en las que el creador opera como sujeto paciente, sea una potencialidad tan errática o casual como imprevisibles son sus manifestaciones concretas. Siempre se ha subrayado que la inspiración de los artistas representa sólo una mínima parte de cuanto es necesario para crear una obra de arte. El resto es trabajo, esfuerzo, concentración, constancia, aprendizaje, ensayo, preparación. El problema está en que sin esa pequeña parte no hay creación, por más que se esfuerce el aprendiz de cualquier arte. Tampoco significa que ese grano de sal sea un don del cielo, si con ello entendemos algo meramente biológico, recibido en su integridad con el nacimiento. La expresión: “el artista *nace*, no se *hace*”, señala sólo una parte de lo que constatamos en la etnografía. Esa especial capacidad para recibir la inspiración se prepara, al margen del deseo y del trabajo del artista, al hilo de su educación desde las primeras experiencias infantiles. Su sensibilidad queda marcada por un trato y unas experiencias en las que no hubo una previa consulta con sus deseos o previsiones ante el futuro. A esto apunta el *nacimiento* del artista, al hecho de que el artista *se hace* en un principio sin su acción. Pasada esa etapa, cuando el artista ya ha sido *hecho*, pues en eso parece consistir su *nacer*, padres y profesores descubren que el futuro artista “apunta maneras”, “muestra una especial inclinación” o “una sorprendente facilidad” para alguna de las artes. Con todo, esto no es más que una posibilidad. El artista también necesita hacerse con su acción además de haber sido *hecho* o *nacido* pasivamente, sin su consentimiento. Si aludimos al viejo dilema es porque en esta misma forma de *hacerse* o *nacer* el artista encontramos

alguna de las claves antropológicas de su posición ante la sociedad y la cultura. La excepcionalidad del artista, su marginalidad, su estilo de vida próximo a los límites de normas y convenciones sociales -como los casos del pintor Gustav Klimt, el cantante John Lennon- nos pueden servir de ejemplo. Al borde incluso de su salud (como el escritor Robert Louis Stevenson, el pintor Vincent Van Gogh, o los cantantes Camarón, Ray Charles, Antonio Vega y Amy Winehouse, entre otros) le grangea una reputación en la que funda una parte de su identidad. El precio social que paga por su originalidad viene ya marcado de fábrica. Esa capacidad para ver cierta realidad con una agudeza mayor, para atender y discriminar en algún campo de experiencia matices, formas, sonidos, combinaciones de todo ello y lograr proponer significados apenas sospechados, nace de un viejo entrenamiento, de una costumbre arraigada, convertida en propia piel, en zona de contacto con el mundo. En aquella etapa en la que le *hicieron nacer* aprendió a usar recursos y soluciones diferentes al constatar con dolor la imposibilidad de aplicar las alternativas usuales ofrecidas en su entorno y hallar aprobación con las nuevas soluciones. Hurgar en la dificultad sentida no es tarea que se emprenda sin motivo, sino por necesidad. La creatividad parece pues nacer de la necesidad de encontrar soluciones insospechadas ante la imposibilidad de hallar sentido suficiente en las soluciones conocidas y legitimadas por la tradición. No otra es la estructura que el filósofo español Ortega y Gasset encuentra en el origen de las ideas. Pensamos cuando no nos basta lo conocido, esto es, cuando la vida nos desestabiliza y mina aquello en lo que creíamos y dábamos por cierto. Nos lleva entonces al margen de lo conocido, hacia lo desconocido. Aunque dicha necesidad, como condición necesaria, no sea suficiente, nos permite, al menos, entender que ese margen al que la vida nos lleva cuando nos exige que seamos creativos, lo hace haciéndonos conocer esa misma experiencia. Esto es, lo que nos da a conocer no es una mera imposibilidad sino, como precisaba Ortega y Gasset, un problema, algo, por tanto, solucionable. La excepcionalidad deriva de que el sujeto ha sido dotado con el conocimiento de algo que otros todavía no conocen: el problema. Si el problema encierra en su seno la solución, ahí radica, posiblemente, la diferencia clave que cualifica al creador: ha captado dónde radica el problema y lo ha hecho por verse en una situación en la que no tiene más remedio que encarar el problema si quiere encontrar sentido a la experiencia. Esa marginación es pues creadora en tanto crea las condiciones favorables para toda creación. Pero se trata de una situación que acontece en su propia trayectoria vital presentándose con todas las cualidades usuales de lo que

para ese sujeto constituye la naturalidad de su propia historia. Por eso le forma, porque nace en el seno de una situación recurrente, vivida con la contundencia imperiosa de lo real. Es este origen el que lleva a pensar que el artista *nace*, aunque sea así como se *hace*. Por eso recordaba Ramón Gaya (1989:42) que un artista “es un hombre [...] *igual* que los otros, pero más gravemente, más vivamente herido por la realidad”. Si la creación nace de una sentida herida, previamente tiene que haber sido formada por el amor no sólo la sensibilidad que recibe el golpe de la realidad, sino también la inocencia, la integridad de la persona y el mundo cuya memoria será el cimiento capaz de sostener el peso de la hiriente realidad que el artista contempla. Lo que le aparta de los demás es la intensidad, la gravedad y viveza de la herida, esto es, el grado en el que la herida afecta a su supervivencia. Con esa expresión no se refieren los informantes a la supervivencia física, sino a la supervivencia espiritual, esto es, a una vida sostenible al hallarle sentido. De ahí que se encare el problema pues de ello depende que pueda seguir viviendo en pie, y para hacerlo necesita hallar la solución, esto es, algo que responda a la pregunta sobre el sentido que formula el problema de la vida. La solución no es algo extraño al problema sino más bien su íntima esencia, el alma encerrada a modo de esperanza, aquello que al nombrarse nos revela la verdad oscurecida en el problema: un pedazo de la vida que se nos esconde para obligarnos a seguirla hasta donde la historia le ha fijado su sede. La solución es la verdad en la que el problema consiste, solo que se nos da a través del angustioso nudo que ata lo ya sabido con lo que necesitamos saber, lo sentido con la insuficiencia de sentido hallada en lo vivido; anuda, pues, el hambre de un sentido más pleno y la esperanza de hallarlo siguiendo la indicación inevitable que apunta en el problema. Para desatar ese nudo el artista creador toma la energía que emana por la herida que la realidad le ha infligido. Es ahora cuando vemos cómo el artista comienza a *hacerse* con su acción además de haber sido *hecho* o *nacido*. En esto reside su trabajo, en contemplar esa herida y, como decía Elías Canetti (1982:360), “hacerle frente y oponerle [...] el ímpetu avasallador de su esperanza”.

No todo el arte tiene los tintes rojos de la herida. El canto de los poetas está lleno de alegría y gozo. Pero la intensidad que el arte alcanza cuando con él tomamos posesión de nuestra naturaleza no es ajena a la energía que nace de tan honda fuente. El buen dulce lleva sal en su receta para despertar con más fuerza el paladar e intensificar el gusto. Esa unión de pena y gozo, de añoranza y esperanza, dolor y alegría, sentido y sin sentido, está en la obra de arte como marca de

nacimiento. En el caso del canto es, quizá más fácil verlo. Desde el canto virginal del *Magnificat* hasta nuestros días, y en toda la anterior tradición de los Salmos, la voz rompe el nudo vital al desatar en el canto turbación y regocijo, temor y alegría, como en el Salmo II: “Servid al Eterno con temor, y alegraos con temblor”. La potente unión de los contrarios siempre ha generado en quien la sufre una intensa vivencia de energía semántica que ha impulsado su penetración y claridad. Dicho efecto se consigue porque, al ser literalmente imposible unir lo contrario, la energía rechazada por la recíproca negación se dirige hacia la creación de un tercer término antes inexistente (Cohen, 1982:15). Con todo, la tensión no es un mero artificio literario, sino algo previamente vivido por el sujeto que se ve en la necesidad de transitar vitalmente entre ambos extremos: de la humildad a la grandeza, del temor a la alegría, del sin sentido de lo conocido al sentido de lo todavía no conocido, del dolor por la herida que le inflige la vida, a la esperanza que a su vez se le figura en el horizonte. En ese difícil tránsito, la energía que el sujeto usa la toma de donde estaba encerrada: en el atrayente bien que recoge cada figura de valor herida, cada *vaso espiritual* abierto por los golpes de la vida y a cuya figura aspira. No es que la creatividad se nutra de masoquismo, sino que necesitamos entender mejor el papel del dolor en la gestación del gozo estético.

Ya en su primera obra cantaba Raimon que “ja el nàixer és un gran plor: la vida pot ser eixe plor”¹. El primer bien, la vida, va unido al llanto, y ese bien básico para todo que es la vida “ens dóna penes”². El dolor no es buscado. Su presencia nos prueba la alteridad de la causa, atestigua su independencia de nuestro deseo, su realidad. Con el dolor, aun cuando lo rechazamos, tenemos una verdad. Por eso, llegar con el canto al gozo desde el dolor, sin olvidarlo a lo largo de ese recorrido que el sostén de la música alarga, otorga realidad al mundo creado en la canción, nos lo enraíza y objetiva, a la vez que alcanzar ese mundo desde el dolor lleva la señal de la victoria y convierte el canto en resurrección. El dolor no es más que un indicador, una marca, raíz, punto de apoyo y de partida, el primer testimonio del golpe que rompe el vaso de la sensibilidad y nos alerta del valor vital cuya falta nos hiere. También muestra al creador el espacio interior en el que la sensibilidad se duele, esto es, el lugar interior que le ayuda a identificar la naturaleza específica de aquello que duele. Hablamos del *golpe*, pero no es sino una manera de nombrar lo que también puede ser un contraste doloroso entre la irrupción del bien ante la

¹ “Ya el nacer es un gran llanto, la vida puede ser ese llanto”

conciencia del cantor y su observación de un mundo en el que dicho bien está ausente. Por eso será la figura de lo que falta, y a la que aspiramos llegar con el canto, la que encierre el valor. El canto es una creación que encarna esa primera figuración antropológica del bien cuya realidad ha sido concebida desde su ausencia, desde el anuncio que anonada al humilde artista y cuyo rayo desata la inspiración: el dolor del golpe en su inocencia y su buena esperanza.

Canciones

Son muchas las canciones que ya en su letra integran esa dualidad del dolor y la gloria del canto. En algunas canciones populares españolas a la letra se suma un estilo interpretativo que subraya el lugar moral, cultural e histórico desde el que el intérprete remonta todo su espíritu de un modo que puede resultar relevante, sobre todo si lo comparamos con el gran cambio que se produce en la música popular en la segunda mitad del pasado siglo. Un buen ejemplo puede ser “Ay, pena penita pena” (de Manuel Quintero, Rafael de León y Antonio Quiroga) y que tantos han interpretado. El texto se inicia reconociendo la impotencia del cantor para liberar a su amante:

“si [...] poder yo tuviera [...]
 cortar los hierros de tu calabozo.
 ¡Ay pena, penita -pena-
 pena de mi corazón,
 que me corre por las venas -pena-
 con la fuerza de un ciclón!
 Es un potro desbocado
 que no sabe a dónde va.
 Es un desierto de arena -pena-
 es mi gloria en un penal.
 ¡Ay pena, penita, pena!

Pero más allá de esa unión entre la pena y la gloria en la letra de la copla, incluso del *poderío* que siempre le imprimía Lola Flores, el énfasis en todas las interpretaciones –incluida la de Joan Manuel Serrat– se ve en el *ritardando*, o en el *calderón* que, de hecho, separa *penita* de *pena* y que prepara la irrupción de la gloria que se desata al final del estribillo en el canto. Ese es el momento en el que público e intérprete expresan en su mirada la emoción a la que aspira la canción.

Abundan sin duda las canciones que, usando o no, el término *pena* incluyen en su texto ese mismo sentimiento, por ejemplo *El emigrante*, que Juanito Valderrama interpretó con repetido éxito.

Tengo que hacer un rosario / con tus dientes de marfil /para que pueda besarlo /cuando esté lejos de ti, / [...]//Y adiós mi España querida, /dentro de mi alma /te llevo metida, /y aunque soy un emigrante /jamás en la vida /yo podré olvidarte. //Cuando salí de mi tierra /volví la cara llorando /porque lo que más quería /atrás me lo iba dejando, //llevaba por compañera /a mi Virgen de San Gil, /un recuerdo y una pena /y un rosario de marfil. //Y adiós mi España querida, /dentro de mi alma /te llevo metida, /y aunque soy un emigrante / [...] /con mi patria y con mi novia /y mi Virgen de San Gil /y mi rosario de cuentas /yo me quisiera morir. //Y adiós mi España querida, /dentro de mi alma /te llevo metida, /y aunque soy un emigrante /jamás en la vida /yo podré olvidarte.

Juanito Valderrama, Concha Piquer, Lola Flores, Machín y tantos otros cantaron en tiempos de penuria, como Antonio Molina, el *mal de amores que robaba la alegría* buscando en el propio *cantar la pena* el remedio que la redimía. La extraña unión de pena, tristeza, añoranza, impotencia, o una amplia gama de sentimientos en la misma zona del arco emocional, por una parte, y el hecho del canto que niega todo ello, por otra, no sólo se dio en el campo de la canción popular. Con un registro más dramático, próximo a posiciones existencialistas o incluso de crítica social, encontramos una tensión mayor en los cantautores de vanguardia como Raimon, Lluís Llach, Francesc Pi de la Serra o Paco Ibáñez, entre otros. Su observación del mundo ahonda la lucidez de sus propios poemas sumando la ayuda de los clásicos de Ausiàs March, Roís de Corella, Joan Timoneda, Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi o de los contemporáneos Salvador Espriu, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Neruda o Rafael Alberti, con la música incluso de Frederic Mompou. En muchas de estas canciones la tensión no se establece tan solo entre el texto del poema crítico y el hecho del canto, sino en la relación misma entre el poema y la música. Un buen ejemplo lo hallamos en la canción de Raimon *Al meu país la pluja no sap ploure*. La diferencia entre música y palabra la tensa el autor al usar el recitado frente al fondo musical: mientras se duele con rabia de los excesos de la sequía y la lluvia y, en su recuerdo, de la desinformación y desmemoria de la escuela de mediados del pasado siglo, la música canaliza sentimientos de rebeldía que no nacieron entonces, en aquella inocente y sufrida infancia, y que el presente le ha desvelado. Una nueva tensión contrapone la memoria de la inocencia y el ritmo de antaño, con la vivencia actual del recuerdo y el ritmo musical. De modo inverso lo escuchamos cuando Raimon canta el poema de Roís de Corella *Si en lo mal temps*. Aquí, el ritmo veloz de su canto lo contrapone a una flauta que casi recita –mucho más lenta y tranquila– su melodía. Obviamente, no cabe generalizar estos contrastes a toda canción, pero dada su frecuencia, tanto en la estrategia constructiva de las obras,

como en los temas y entre tipos de autores tan diferentes en una misma época, resulta significativo contemplarlo a la luz del cambio que en los años sesenta se produce en el conjunto de Occidente. Es más, no se trata de algo que sólo quepa apreciar en el canto, sino que se extiende también al uso de la música frente a la imagen en la televisión y el cine como, por ejemplo, en la serie *Hill Street Blues* (traducida en España como *Canción triste de Hill Street*), en cuya cabecera escuchamos una tranquila composición de Mike Post como fondo de unas estresantes imágenes de una comisaría de policía de Chicago en plena acción, una húmeda madrugada fría y gris. De estos contrastes y tensiones nacen obras mucho más complejas que aquellas en las que imagen y música, o poema y canto, discurren en paralelo reforzándose como mera suma. Aquí, de nuevo, la unión de lo que recíprocamente se contrasta produce aquella petición creadora de un tercer término hasta entonces inexistente y que Cohen vio al estudiar los efectos de una repetida negación (ver Sanmartín Arce, 2005). Nos interesa esta estructura porque además de mostrarnos la creatividad de la negación y el contraste, la complejidad del proceso nos desvela la densa naturaleza de las imágenes que así se crean. El espacio o paréntesis que la ficción del canto abre en nuestro tiempo interior se crea con los mismos instrumentos que crearon la imagen en la experiencia del artista: el contraste que aporta la propia obra crea en su audiencia esa distancia entre el dolor y la gloria del canto, y por él transita el usuario de la obra al gozarla en su audición, un goce que incluye el triunfo del esfuerzo por llegar al gozo desde la pena y que de ese modo gana su específica forma. En ese recorrido, al hilo de la duración del canto, quienes asisten y escuchan el texto, la música y la interpretación del cantor sufren el despliegue de las imágenes de valor que integró el creador en su obra y que, al recibirlas la audiencia, convocan con su llamada la memoria de cada oyente. Cada cual ultima la obra al escucharla desde su memoria personal, que opera como marco particularizador del significado de la canción. De ahí que una misma obra pueda ser eficaz de modo personal y colectivo a la vez. Así resuena en cada uno la originalidad de la obra, que no consiste en su mera novedad, sino en la fuerza espiritual que encierra por haber sido creada por su autor desde el origen, esto es, desde aquella vivencia interior en la que la percepción del bien fue efectivamente sentida y alcanzada desde la primicia del contraste.

Imaginarios y horizonte

Las canciones, autores, estilos, temas, géneros y medios de difusión son tantos en nuestras sociedades que no podemos sino limitar el análisis a unos casos cuya relevancia no deriva tanto de su frecuencia cuantitativa, sino de su valor cualitativo como síntoma revelador frente al contexto de la época. Ante la inmensidad de posibilidades aludiré brevemente a un par de creadores que encarnan un buen contrapunto a la canción popular más tradicional y castiza. Bob Dylan y John Lennon, tanto en solitario o, en el caso de Lennon, junto con *The Beatles*, han creado canciones y han actuado ante un público que ha vivido la experiencia de la audición como una intensa liberación. No se trata, obviamente, de liberaciones efectivas de lazos sociales, políticos o económicos que atenacen en términos reales a la audiencia. Una vez los conciertos terminan, los asistentes siguen enlazados en la misma red de dependencias que definen su identidad social y, sin embargo, confiesan haber sufrido una catarsis en la que sienten haberse desprendido del peso de la existencia, ganando a cambio el goce de una intensa energía. Se trata de vivencias sentidas durante la audición al entrar en el espacio imaginario creado por la canción, en el cual, tanto el texto de las canciones, como la música, la expresiva gestualidad de la interpretación, los timbres y calidad de la voz, la participación de los asistentes, las luces y demás elementos que en conjunto crean el ambiente, despliegan a su vez imágenes culturales que convocan las figuras de valor latentes en el imaginario colectivo. La vivencia del valor encarnado en esas figuras desencadena en la audiencia la energía propia del valor y provoca la sensación liberadora. La audición y la participación crean de ese modo el goce de la obra, y es con el goce como se entra en posesión de lo que el valor encierra. Allí, en ese espacio lleno de valor, se encuentra uno a sí mismo con toda esa energía, con la intensidad que cualifica la belleza, al menos mientras dura el milagro del arte. Así queda con la experiencia vivida de sí mismo en la plenitud como algo real, como algo que es posible pues ha acontecido y que el ambiente, como hecho social, objetiva. Cada asistente aporta el grano de arena de su presencia, del pequeño gesto expresivo de su arrobada atención, de su sentida expectativa, de la fe puesta en el cantor, de quien no sólo escucha la fuerza y singularidad de su voz, sino que entiende el sentido de los poemas que canta y contempla la plena entrega en los gestos de su interpretación. Todos esos gestos se suman de modo que cada

asistente, aunque solo entrega su parte, recibe el testimonio multiplicado del total de asistentes, y así ve transformada su subjetividad en una objetividad social.

En las sociedades modernas, la compleja segmentación interna que las constituye reúne situaciones de penuria y abundancia, educación distinta de la sensibilidad, preferencias y estilos muy dispares que cabe reconocer en la distribución de la demanda en cada una de las obras de arte. Se trata de sociedades con distintos imaginarios en competencia que permiten la convivencia de tradiciones y vanguardias. De ahí la copresencia de Dylan y Valderrama, o de Lennon y Machín, por ejemplo. En el surgimiento, persistencia y consolidación de la vigencia de unas u otras imágenes, así como en el desvanecimiento o estancamiento de otras, podemos detectar el cambio de atributos con el que la historia gesta la figura antropológica. El horizonte se traslada con los pasos de la ciencia, de la economía, del cambio en las fuentes de energía, pero lo que guía a los actores en su marcha son figuras de la necesidad y del valor, de todo cuanto sienten que falta. El arte se ocupa precisamente de figurar con la ficción su posibilidad. No es que el arte mueva directamente el mundo, pero en el análisis de las figuras que el arte encierra podemos detectar hacia dónde lo empujamos.

Dylan (2007) confiesa su fascinación por la figura de otro creador señalando que “Picasso había fracturado el mundo del arte y abierto en él una brecha enorme. Era un revolucionario. Yo quería ser así”. Esa revolución estética la inicia cantando sus propios viajes, sin tener las cosas claras, en medio de la oscuridad que a su edad comparte con su época, se trata de “tiempos duros en la ciudad” (*Hard Times in New York Town*). También Dylan une y contrasta el dolor y la gloria, como en *Poor Boy Blues*, según la traducción del texto citado:

¿Acaso no me oyes llorar?
 Hey, detente viejo tren
 deja subir a un pobre chico
 ¿Acaso no me oyes llorar? [...]
 Cenizas y diamantes
 no puedo distinguirlos
 ¿Acaso no me oyen llorar? [...]
 Río Misisipi
 vas demasiado rápido para mi
 ¿Acaso no me oyes llorar?

Pero la voz de Dylan, a pesar de su desarraigo en la gran ciudad, no connota la penuria ni la pena de *El Emigrante*, él está *Standing in the Highway*,

en la carretera
 intentando resistir y ser valiente [...]
 un camino lleva a las luces resplandecientes

el otro lleva a mi tumba [...]
Estoy en la carretera
viendo pasar mi vida
Estoy en la carretera
preguntándome adónde han ido todos.

Y aunque también Dylan ha cantado al emigrante, lo ha hecho con la distancia crítica del observador de un problema, y no inmerso en el sentimiento del emigrante o exiliado de Valderrama. Como oímos en *I Pity the Poor Immigrant*:

Me duele el pobre emigrante
Que querría no haber partido
Que [...] acaba siempre abandonado
[...] Que odia apasionadamente su vida
Y con igual pasión teme su muerte

Me duele el pobre emigrante
Cuya fuerza se malgasta
[...] que come sin saciarse
Que oye pero no ve
Que se enamora de la riqueza
Y me da la espalda
Me duele el pobre emigrante
[...] Que se llena la boca de risa
Que levanta su ciudad con sangre
Cuyas últimas visiones
Se quebrarán como el cristal
Me duele el pobre emigrante
Cuando se agota su alegría.

No es, por tanto, un poema que pertenezca al mismo imaginario. Aunque coincidan en el tiempo, difieren sus tradiciones nacionales y culturas, el segmento social y la educación de la sensibilidad desde las que cada creación contempla el horizonte de la época y le opone un distinto *ímpetu avasallador* porque es distinta su *esperanza* (y menor el margen de libertad que la censura dejaba a Valderrama hasta hacerle transformar su *Exiliado* en *Emigrante*). El paisaje de la pena de los cantores españoles de mediados del pasado siglo conserva la penuria atada al campo, al mundo rural del que emigran; el *olivar* y la *marisma* siguen en la copla de Antonio Molina, como el *pozo* y los *cordeles* de la Flores, o los *dientes* de la pena, aunque sean de *marfil*; mientras el paisaje americano es de luces de autopista, y los arroyos, las flores y los prados los ve el poeta desde la carretera. Los grandes ríos americanos y los viajes de Este a Oeste por grandes caminos, la revolución incluso, se integran en imágenes positivas en un país que nace de una revolución y empuja sus fronteras hacia el Oeste. Dylan vaga sin abandonar su país, no dice adiós, ni lleva recuerdos que le anclen al pasado que abandona. El poeta en *Let Me Die in My Footsteps* se rebela con su canción:

[...] no me dejaré morir sin más
 Cuando baje a mi tumba lo haré con la cabeza alta
 Dejadme morir de pie
 Antes de yacer bajo tierra

Ha habido guerras y voces de guerra
 El sentido de la vida se ha perdido en el viento
 Y algunos piensan que el final está cerca
 En lugar de aprender a vivir, aprenden a morir
 Dejadme morir de pie
 Antes de yacer bajo tierra

Siempre ha habido gente que propaga el miedo [...]
 Pero ahora, Dios mío, permite que mi pobre voz se oiga
 Dejadme morir de pie
 Antes de yacer bajo tierra

Si tuviera rubíes y riquezas y coronas
 Compraría el mundo entero para cambiar las cosas
 Arrojaría todas las pistolas y tanques al mar
 Porque son errores de una historia pasada
 Dejadme morir de pie
 Antes de yacer bajo tierra

Dejadme beber de las aguas que rebosan en los arroyos de la montaña
 Dejad que el perfume de las flores silvestres fluya a través de mi sangre
 Dejadme morir en vuestros prados sobre la verde hierba
 Dejadme caminar por la carretera en paz con mi hermano
 Dejadme morir de pie
 Antes de yacer bajo tierra

[...]
 Dejad que cada estado de la Unión impregne vuestras almas
 Y moriréis de pie
 Antes de yacer bajo tierra.

La figura de Dylan se sostiene más en los poemas de sus canciones y en su inconfundible y pobre voz que en su actuación en directo. De él decía su primer manager, Roy Silver (2009), que “era raro, era difícil comunicarse con él. Había que sacárselo todo. Era nuevo en Greenwich Village [...] El era raro, con voz rara, ritmo raro, tocaba raro y monótono. Era duro. Nunca fue un gran intérprete de conciertos”. Su modo lacónico y seco de interpretar las canciones encaja con los temas *folk* y con los poemas que él mismo escribe. La seriedad que resulta de ambas cualidades añade una distancia a la que la crítica de sus textos ya aporta. La rareza, laconismo y seriedad del intérprete, unida a una visión crítica y personal sobre la oscuridad del hombre moderno, incrementa la originalidad de la obra y la personaliza. El resultado es un tipo de imágenes con las que muchos usuarios de sus obras pueden entrar en el imaginario de la época y sentirse a la vez reconocidos y acompañados, reforzados en su dignidad al sentirse todavía en pie sobre la tierra, errando quizá, como los personajes de Dylan, o como *individuos líquidos modernos* (Bauman,

2006), pero sintiendo que de algún modo recuperan aquel sentido de la vida que se perdía en el viento, como canta en el siguiente poema:

¿Cuántos caminos debe recorrer un hombre
antes de que lo llaméis hombre?
[...]
¿Y cuántos años han de vivir algunos
antes de que les den la libertad?
[...]
¿Cuántas veces debe mirar un hombre a lo alto
antes de poder ver el cielo?
¿Y cuántos oídos debe tener un hombre
para oír el llanto de la gente?
La respuesta, amigo mío, vuela con el viento
The answer is blowin' in the wind.

Crear una vivencia de ese sentido de la vida como algo posible y que de algún modo reúne el *llanto*, el *cielo* y la *libertad*, aunque resulte tan difícil de sujetar como el *viento*, no es, a la vista de su aceptación masiva entre el público, un logro tan pequeño. El tamaño de ese logro, obviamente, no se alcanza sin la música. No hay, en verdad, canción sin música, si bien, entrar en su análisis requeriría todo un texto adicional para el que no hay aquí espacio ni tiempo.

Mientras a la obra de Dylan le basta su voz personal y las poderosas imágenes de sus hondos poemas para crear una intensa belleza, la mayoría de las letras de los *Beatles*, casi tan banales como estereotipos juveniles, resultan eficaces como punto de apoyo para una creación musical densa, compleja, armoniosa, lúdica y tierna, transmisora de una enorme energía. Aun sin saber inglés, muchos jóvenes de aquellos años sintieron una honda sacudida vital al asistir en directo a sus conciertos. Las imágenes de libertad creadas con sus letras, música, voz y gestos resultaron inesperadamente eficaces para la historia. No solo aquellos, en realidad todo tipo de gestos en el escenario son enormemente expresivos, pues encarnan en su pequeño instante simbólico una gran densidad semántica. Recordemos como ejemplo el modo como Raimon o Enrique Morente cierran sus ojos, aluden a un lugar interior al que así que atienden.



IMAGEN 2. Enrique Morente



IMAGEN 3. Raimon

Del mismo modo, los espasmos de cuello y manos de Joe Cocker, los paseos tan frenéticos de Mick Jagger, entre otros, nos dan fe de su fe, de la entrega con la que asienten al contenido de sus palabras, su gesto, tan auténtico en su inevitabilidad, prueba a la audiencia la verdad de cuanto encarnan en el escenario. En el caso de los *Beatles* su mezcla de juventud, ritmo y transgresión de normas, al presentarse con melena y elegancia, con ropas románticas y *hippies*, en los años sesenta del siglo XX, rompieron un dique invisible hasta entonces, y que contenía un océano internacional de energía. La inmensa apertura que la *fe* de los *Beatles* lograba hacer ver en el horizonte de la época, con la energía de sus interpretaciones, supuso un cambio para la juventud de los años sesenta. Las imágenes que su música sugería y el estilo de vida de *los cuatro* mostraron que aquella esperanza de libertad era posible. Esa vivencia anticipada en la imaginación abrió la oportunidad para figurar un mundo diferente, sin las restricciones de las posguerras, sin los límites de las normas y de las viejas necesidades. Sus letras de enorme sencillez así lo afirmaban: *She loves you, yeh, yeh, yeh* (ella te quiere, sí, sí, sí). Ya “nunca, nunca, nunca estaré triste” (*I should never, never, never be blue*) lo repiten en varias canciones (*Ask me why, I'll get you*) y aunque en otras canten desde la tristeza y la añoranza de amores perdidos, en conjunto resulta difícil no destacar el carácter asertivo de tantas de sus letras y la energía afirmativa de su obra, más allá incluso de las explícitas transgresiones normativas, del carácter explícito del contacto físico en muchas de sus canciones o del relato de sus experiencias con las drogas.



IMAGEN 4. Joe Cocker



IMAGEN 5. Policía conteniendo a fans de los Beatles

De nuevo podemos contrastar imaginarios al comparar, por ejemplo, *Can't buy me love* de Paul McCartney y John Lennon, con *Ni se compra ni se vende* de Manolo Escobar. Mientras los de Liverpool cantaban:

Dime que sólo quieres esas cosas
que el dinero no puede comprar
A mi no me importa demasiado el dinero
El dinero no puede comprarme amor
No puede comprarme amor, amor
No puede comprarme amor.

El de Almería (Manolo Escobar), por su parte, repetía versos muy oídos por todos:

ni se compra ni se vende
el cariño verdadero
ni se compra ni se vende
no hay en el mundo dinero
para comprar los quereres
que el cariño verdadero
que el cariño verdadero
ni se compra ni se vende

Ambas canciones tuvieron éxito, pero el impacto del conjunto de la obra de los *Beatles* desde los años sesenta ha sido superior a cualquier otro grupo o autor. No pretendo, en tan breve espacio, analizar el fenómeno sino tomarlo como signo de la época, como ilustración del cambio cultural que se opera en esos años y que, a pesar de coincidir con muchos otros autores y canciones, con temas similares incluso, representan, no obstante, una actitud distinta. Si comparamos esta pequeña historia con épocas anteriores en las que solo cabía oír música y canciones en la iglesia que hubiese algún órgano o un pequeño harmonium, o si los usuarios sabían tocar un instrumento por sí mismos, apreciaremos las dimensiones del cambio tecnológico y el avance en el proceso de individuación y personalización que ha permitido. En la canción popular española, el peso de la tradición, la impotencia sentida y cantada en las situaciones que atenazan a los amantes, la aceptación de los límites incluso en el dolor de la pena, provoca la queja contra el daño que causa la herida, pero se produce sin cuestionar críticamente el marco general del que deriva el significado de las normas, la definición de las posiciones, el estado de las cosas. Todo parece inevitable, dado por naturaleza y, en consecuencia, no se percibe otra alternativa como algo posible. Para que surja una nueva canción (la *nova cançó*) y se difundan unas imágenes similares habrá que esperar a que se produzca el desarrollo hacia un mayor bienestar, esto es, serán necesarias experiencias colectivas creadoras en su imaginario de una figuración del valor de la libertad. Sin esos cambios históricos y contextuales, no podemos entender el impacto de las letras y canciones de los *Beatles* que ofrecen temas parecidos, que versionan unas situaciones recurrentes entre jóvenes amantes. Con todo, lo que merece destacarse es el enorme impacto producido. Las letras, muchas de ellas de gran sencillez, repitiendo modelos estereotipados del primer reconocimiento entre enamorados, de reproches elementales, simples celos y situaciones previsibles, han producido efecto a pesar de que muchos de quienes las escuchaban desconocían el idioma en el que se cantaban. No todo su impacto cabe atribuirlo al ritmo de la música. La tecnología ha permitido hacer llegar al auditorio los más singulares

matices de voces que, sin ella, no hubiesen triunfado. Voces ásperas, frágiles, de pequeña tesitura, pero con timbres muy personales, han logrado acercar al intérprete a su público, y con esos específicos rasgos han penetrado con mayor fuerza y han llegado al lugar que latía una inexplicita esperanza más allá de ese dique de normas y viejas imágenes. Tanto las letras -en el caso de ser entendidas- como los matices expresivos y la singularidad personal de la voz suponen que contenidos íntimos del fondo de la persona, antes ocultos, pasan al primer plano de la comunicación. Junto a la energía del ritmo han podido encarnar matices de ternura y desgarró, escepticismo y furia, decepción o sorpresa, distancia, complicidad, pasión física, empeño y convicción, y han encarnado todo ello en su interpretación mostrando que era posible y valioso. Ese proceso comunicativo desde el oculto interior a su publicidad opera en sentido inverso en quien lo escucha de modo que, al aludir a su intimidad, penetra en su espacio interior hasta alcanzar ese fondo oculto, el lugar en el que las representaciones colectivas depositan su contenido categorial y valorativo, configurador del límite históricamente cambiante en el que cada época ubica la figura emergente del ser humano. De pronto se abre el mundo de matices personales de una oculta intimidad y que ahora, con ese modo asertivo de presentarse, legitima su existencia. Desde la furia y la rabia de Bruce Springsteen, hasta el descreimiento del último Lennon, aquel fondo emocional -signo de individuación- se presenta como un hecho y exige el reconocimiento público de su existencia como parte de la identidad del sujeto moderno.

No fue una aportación exclusiva de los *Beatles*, sino común a todo cantor de éxito en esa época. Por eso no podemos dejar de ver que el bosque inmenso de canciones canta lo que Lennon destacaba en *Because*:

El amor es viejo, el amor es nuevo
El amor es todo, el amor eres tú.

Si fuera posible calcular la frecuencia del tema del amor en el total de las canciones, su proporción resultaría abrumadora. En la inmensidad de sus casos, el amor es muchos temas, tantos como personas entran en tan buscada e imprevisible relación. Hay muchas *Georgia*, *Julia*, *Leyla*, *María*, *Amanda* o *Rita*, *ella*, *girl* o *tú*. Esa absoluta concreción del pronombre atribuible, sin embargo, a toda persona apunta al fenómeno antropológico del encuentro entre dos, al milagro siempre nuevo incluso *when I'm sixty-four*, a esa suspensión del tiempo en el que una persona ve a otra persona directamente, de un modo inevitable, a-discursivamente. Al cantar el

amor el ser humano anuncia una revelación: el sujeto que uno creía ser de pronto se descubre como mera mitad. La visión del ser querido crea, con su sola acción, la herida en la conciencia de la propia soledad vital y el gozo de la unidad en una sola carne: la pena y la gloria que, desde la más personal intimidad, llegan a compartirse al publicarse en el canto. De ahí que las canciones, al dilatar la duración de la revelación y abrir un espacio para su contemplación, sumen a todo su sonido la memoria original del encuentro y, mediante la irrupción del recuerdo, llenen la experiencia con la energía adicional acumulada en la memoria. Al desvelar este proceso entendemos mejor el modo como los imaginarios culturales moldean la vivencia en la intimidad de esa peculiar relación entre las figuras de valor, la identidad de la persona y la intensidad de la experiencia estética de la belleza en los procesos de cambio social hacia la modernidad.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2006): Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos. Madrid, FCE.
- Canetti, E. (1982): La conciencia de las palabras. México, F.C.E.
- Cohen, J. (1982): "Teoría de la figura" en vv.aa. Investigaciones retóricas, vol II. Buenos Aires, Ed. Comunicaciones.
- Dylan, B. (2007): Bob Dylan Letras 1962-2001. Global Rhythm Press S.L. / Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Gaya, R. (1989): Sentimiento y sustancia de la *Pintura*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Heidegger, M. (1998): Caminos de bosque. Madrid, Alianza editorial.
- Sanmartín Arce, R. (2005): Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del arte. Madrid, de. Trotta.
- Silver, R. (2009): The Lost Interview. Sony Music. Grey Water Park Productions. Bob Dylan DVD Extras. Together Through Life.