



## Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas\*

Towards the Necessary Integration of Author's Song in the Spanish Poetic System of the Last Third of the 20<sup>th</sup> Century: Theoretical and Methodological Proposals

Javier GARCÍA RODRÍGUEZ

*Universidad de Oviedo, España*

**Resumen:** El principal objetivo de este trabajo es realizar algunas propuestas teóricas y metodológicas en torno a la necesidad de integrar la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX.

**Palabras clave:** canción de autor; sistema; poesía española del siglo XX; hermenéutica; lenguaje literario; literariedad.

**Abstract:** This work aims at making some theoretical and methodological proposals regarding the need to include the *canción de autor* in the Spanish poetry system in the last third of the 20<sup>th</sup> Century.

**Keywords:** Songwriting; System; 20<sup>th</sup> Century Spanish Poetry; Hermeneutics; Literary Language; Literariness.

\* Este trabajo tiene su origen en la conferencia “*La banda sonora de lo que viví. Canción de autor y construcción musical de la memoria*”, impartida por su autor el 25 de octubre de 2016 dentro de las actividades del Seminario de Otoño del Proyecto de Investigación “*CANTes: canción de autor en español*” (Universidad de Salamanca, 2016-Referencia ASGINV000297130), en el cual participa, y a la actividad propia de este Proyecto de Investigación debe adscribirse.



Las palabras persiguen un doble encanto: uno gracias a las figuras retóricas y el otro gracias a los ritmos.

Escalígero

## Un apunte histórico previo a las propuestas

Resulta hoy una realidad incontrovertible que la “canción de autor” es responsable de la dinamización de los procesos de modelización de determinadas estructuras de producción de sentido, de temas y estilos en el ámbito del discurso poético. De la misma manera que había venido sucediendo a partir de los años cuarenta con la llamada “canción española” o “copla”, que esponjó de manera evidente el ámbito de la canción popular hasta ampliar, con temas y motivos propios, los límites del género poético. Atrapado entre los estrechos márgenes de la poesía patriótica o religiosa, el lenguaje “de lo poético” ve cómo es la canción la que se siente libre en lo formal y cómodamente liberada en la exacerbación de los sentimientos (restringidos al cine) que no implican, aparentemente, una amenaza para el régimen político. Asimismo, el tratamiento de determinados temas tenidos por tabúes en los despachos oficiales de la censura o del control ideológico, se naturaliza en los pocos versos de una canción que, envuelta en la etiqueta del folclore o de lo intrínsecamente español (ritmos, géneros musicales y vestuario autóctonos), no se percibe como peligrosa. La posible apropiación que el franquismo pudiera haber hecho de manera directa o indirecta sobre estos géneros músico-poéticos ha pagado sus deudas con creces en desprecio, rechazo, arrinconamiento y purga por parte de la progresía recalcitrante o los estudiosos más tensos. Ya muy pronto algunos intelectuales (Vázquez Montalbán, pero no solo) se hicieron eco de ello, convirtiéndose en adalides de una nueva educación sentimental que chocaba frontalmente con la copla, la tonadilla o el flamenco (Lole y Manuel, Manuel Gerena, Fosforito, Carlos Cano) a través de una militancia estética y política. A esta idea de fricción, a esta suposición de la construcción mediante el conflicto, no ha sido ajena la historia del pensamiento. Las cosas existen a través del conflicto, conjeturó Heráclito (y, con él, Galileo y Milton proponiendo opuestos que iluminan la verdad, y Maquiavelo postulando que la libertad está en la oposición). Por su parte, John Dewey planteaba, en su análisis del enfrentamiento entre la educación tradicional y la educación progresista, que todos los movimientos sociales suponen conflictos que tienen su reflejo intelectual en algún tipo de controversia.

En este panorama tan lábilmente esbozado, destaca muy pronto la deriva de los cantautores, especialmente a partir de la muerte de Franco. Autores que reaccionan abriendo múltiples caminos (canción de autor, neocopla, canción protesta...) coincidiendo en el tiempo con otros estilos musicales (*rock*, *rock* progresivo, psicodelia, *punk*...), sin que dejen de existir entre ellos mezclas y fusiones de marcado acento poético.

## Propuesta 1. La consideración poética de la canción de autor: cantautores vs. poetas

[Francisco Correal]: —¿Se siente identificado con la palabra cantautor?

[Luis Eduardo Aute]: —La verdad, no. Soy un poeta que escribe canciones. Lo de cantautor me suena a cantamañanas y casi prefiero cantamañanas a cantautor (Correal, 2016).

## Propuesta 2. Situaciones y estrategias

Siguiendo el modelo de Kenneth Burke (2003), planteamos la canción de autor como la adopción de estrategias diversas para abordar las distintas situaciones. En este sentido, las situaciones pueden ser consideradas como invariables en su esencia pero variables en su formulación, del mismo modo que su definición y la fijación de sus estructuras dependen de las estrategias que las nombran, unas estrategias que aportan siempre una actitud hacia esas situaciones. La determinación de esta distinción metodológica entre situaciones y estrategias adelanta la concepción de la “canción” como una respuesta a la situación en la que surge, si bien esta respuesta debe ser considerada desde un punto de vista estratégico o estilizado. La posibilidad evidente de convertir este esquema teórico en un subjetivismo personal e histórico queda neutralizada por la reinterpretación de las situaciones como un elemento objetivo y real, y perpetuadas históricamente, con lo que las estrategias tienen una relevancia universal. Las posibles y evidentes diferencias en lo particular de las situaciones recurrentes y su aparición en momentos distintos de la historia no impiden que puedan ser “nombradas” por medio de la misma estrategia de generación del lenguaje, sea esta una estrategia simplificadora (como sería el caso del proverbio, por ejemplo) o una estrategia más sofisticada y compleja (el lenguaje de la poesía, por ejemplo, o el de la canción). Lo que queda es una necesidad permanente en el ser humano de “dar un nombre” a las situaciones que enmarcan su existencia. Y esta nominación no es nunca –no puede ser nunca, según Burke– objetiva, imparcial, inocente o no-marcada, sino que implica en el sujeto una valoración estratégica o estilística de la situación de modo que conlleva una actitud respecto a esta situación.

Doy como ejemplo esta escena de la película *Espartaco* (1960), dirigida por Stanley Kubrick con guion de Dalton Trumbo:

[Antonino] — Cuando el sol resplandeciente desaparecía del cielo,  
cuando el viento agonizaba en la montaña,  
cuando no se oía ya la alondra en los prados  
y la cigarra no cantaba su canción,  
cuando la espuma del mar dormía como una muchacha,  
el crepúsculo rosado acariciaba el mundo,  
volvía a casa,  
cruzaba las sombras de los bosques morados y azules,  
volvía a casa,  
al hogar que me vio nacer,  
donde me esperaban siempre mis padres con un beso prendido en los labios.

Ahora estoy solo y perdido en un mundo grande y extraño y, aun así, cuando el sol desaparece y el viento lentamente agoniza y duerme la espuma del mar vuelvo en sueños a casa.

[Espartaco] —¿Quién te enseñó eso?

[Antonino] — Mi padre lo recitaba.

[Espartaco] — Me equivoqué respecto a ti. Tú no lucharás, recitarás versos.

[Antonino] — Yo he venido a luchar.

[Espartaco] — Luchar sabe cualquiera.

[Antonino] — Quiero aprender.

[Espartaco] — Antonino, hay tiempo para luchar y tiempo para cantar. Tú no lucharás, recitarás versos.

[Varinia] — Bonitos versos, ¿verdad?

[Espartaco] — Luchar..., hasta las bestias saben hacerlo. Pero él puede hacernos creer en las bellezas que canta.

### **Propuesta 3. La canción de autor y la producción de sentido desde las energías sociales**

Para nuestros propósitos, podríamos distinguir, como hace J. Culler, entre las propuestas teóricas del materialismo cultural en Inglaterra, definido por Raymond Williams como el análisis de todas las formas de significación, incluyendo la considerada alta literatura, dentro de los medios y de las condiciones reales de su producción, y las del New Historicism, más localizado en los Estados Unidos, que está menos inclinado a establecer una jerarquía de causa-efecto al trazar las conexiones entre textos, discursos, poder y la constitución de la subjetividad (Veese, 1989: 1994).

En realidad, no es fácil distinguir un movimiento de otro, salvo porque el materialismo cultural tiene una marcada raíz marxista, mientras que el nuevo historicismo está más influido por la antropología de Clifford Geertz, por el interés de Foucault por las relaciones de poder y por la deconstrucción de Derrida, además de por la localización espacial. Ambas corrientes rechazan el viejo historicismo y estudian la interacción entre las creaciones culturales como la literatura y su contexto histórico, incluidos los elementos sociales, políticos y económicos. Ambos se centran en el poder y en la ideología y creen que los escritores retan al poder público al explorar sus representaciones y al exponer sus inconsistencias. Ambos disuelven los límites entre la literatura y otras disciplinas, y afirman que la primera está completamente integrada con las fuerzas políticas, económicas y sociales (Makaryk, 1993).

Desde el *New Historicism*, cuyo máximo representante es Stephen Greenblatt, podemos plantear algunas de las líneas teóricas más interesantes en relación a la canción de autor puesto que la esencia del proyecto historicista consiste en descubrir esos momentos en que las obras de arte absorben y remodelan la energía social, en un proceso incesante de circulación e intercambio —o bien, como dice a menudo Greenblatt (1982; 1989), de negociación—. Los significados que se descubren al seguir el rastro de esta energía social en circulación no son ni estables ni trascendentes.

Los llamados Estudios Culturales pretenden una reideologización tanto de los objetos considerados como obras de arte literarias —y, por tanto, de su interpretación— como de los procesos que contribuyen al establecimiento de un canon de autores donde los criterios de valoración estética pierden su valor primordial. Ampliar ese canon, pues, sería recuperar un espacio de libertad no solo artística sino también política, ideológica, racial o sexual. Por otra parte, en esta situación alcanza gran importancia la necesidad de actualizar las manifestaciones del arte extracanónico proponiendo un canon sustitutivo o estudiando el canon anterior desde nuevos accesos teóricos. La nueva historia literaria, por ejemplo, se convierte así en un intento de destrucción de estéticas dominantes —aunque en apariencia inocuas—, de recuperación de autores y obras que no mantienen el sistema de perpetuación estético-ideológica de los autores y géneros canónicos. Esto es lo que le lleva a opinar a Charles Altieri (1983: 38) que “los cánones son esencialmente constructos estratégicos mediante los que las sociedades mantienen sus propios intereses dado que el canon facilita el control sobre los textos que una cultura toma en serio y sobre los métodos de interpretación que establecen el sentido de lo serio”.

#### Propuesta 4. (Otra vez) el tema de España

Tratado hasta la extenuación (también de los lectores y del público desde tiempos casi inmemoriales: la Reconquista, la identidad nacional, la generación del 98), el tema de la identidad y el futuro de España va unido a su consideración político-social a partir de 1975. La llegada de la democracia busca también encontrar su “poética”, una poética que, si bien no es destacable, en los márgenes de la poesía “escrita”, sí se desborda en la canción de autor.

Las muestras que presentamos presentan similitudes arquitectónicas e intencionales, pero tanto el diagnóstico como el posible remedio difieren en amplitud y en esencia. El mismo año, y de mano de dos cantantes femeninas, con una evidente carga política, lo que encontramos es una rehistorización social en este momento y trata de incidir en el lector, en tanto colectivo como público<sup>1</sup>:

MI QUERIDA ESPAÑA (Cecilia, 1975)

Mi querida España.  
Esta España viva,  
esta España muerta.  
De tu santa siesta  
ahora te despiertan  
versos de poetas.  
¿Dónde están tus ojos?  
¿Dónde están tus manos?

UN PUEBLO ES (María Ostiz, 1976)

Con una frase no se gana un pueblo,  
ni con un disfrazarse de poeta,  
a un pueblo hay que ganarlo con respeto,  
un pueblo es algo más que una maleta  
perdida en la estación del tiempo,  
esperando sin dueño a que amanezca.

Con una frase no se gana un pueblo,

<sup>1</sup> Doy la versión no censurada de la canción de Cecilia “Mi querida España” (Sanz, 2012), menos conocida, y no la que se editó en el disco. La comparación entre estas dos versiones, así como la contraposición de ambas con la canción “Un pueblo es” de María Ostiz, serán objeto de una investigación futura.

¿Dónde tu cabeza?  
Mi querida España.  
Esta España mía,  
esta España nuestra.

Mi querida España.  
Esta España nueva,  
esta España vieja.  
De las alas quietas,  
de las vendas negras  
sobre carne abierta.  
¿Quién pasó tu hambre?  
¿Quién bebió tu sangre  
cuando estabas seca?  
Mi querida España.  
Esta España mía,  
esta España nuestra

Mi querida España.  
Esta España en dudas,  
esta España cierta.  
Pueblo de palabras  
y de piel amarga,  
dulce tu promesa.  
Quiero ser tu tierra,  
quiero ser tu hierba  
cuando yo me muera.  
Mi querida España.  
Esta España mía,  
esta España nuestra.

Mi querida España.  
Esta España mía,  
esta España nuestra.

ni con una palmada en su paisaje,  
ni con un aprenderte su lenguaje,  
ni con una canción que impregne el odio  
y que llene tu negocio y que llene  
tu negocio.

Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es  
abrir una ventana en la mañana y respirar  
la sonrisa del aire en cada esquina  
y trabajar y trabajar,  
uniendo vida a vida  
un ladrillo en la esperanza,  
mirando al frente y sin volver la espalda.

Con una frase no se gana un pueblo,  
ni con un disfrazarse de poeta,  
a un pueblo hay que ganarlo frente a  
frente,  
respetando las canas de su tierra,  
que los retoños medren al cobijo del sol  
esperando sin miedo a que amanezca.

Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es  
abrir una ventana en la mañana y respirar  
la sonrisa del aire en cada esquina  
y trabajar y trabajar,  
uniendo vida a vida  
un ladrillo en la esperanza,  
mirando al frente y sin volver la espalda.

### Propuesta 5. La falacia patética revisitada

La canción se muestra incluso menos pudorosa, menos reacia a extremar ciertos recursos de carácter emotivo para convencer, para mover, que en el poema se percibían como disonantes o fuera de lugar. La canción, su letra, precisamente porque tiene otras exigencias y otra filiación, no renuncia a asociarse con lo panfletario, con una audiencia más amplia que asume los tics de la canción como genuinamente “poéticos”, no impostados.

### **Propuesta 6. “Hay quien fue en busca de unicornios pero solo encontró rinocerontes” —Umberto Eco por boca de Laurent Binet (2016)—**

Las dinámicas culturales que generan la producción y recepción de la canción de autor obligan a replantear la cultura entendida desde el punto de vista material y no esencialista, el sentido considerado como constructo social y la reconsideración del valor intrínseco de la obra. Como defiende Cristina Rivera Garza (2012):

La calidad, definida como el conjunto de propiedades que permiten juzgar el valor de algo, no es, por otra parte, inherente al texto. No hay nada, de hecho, inherente al texto. No hay nada que venga del texto sin que esto haya sido invocado por el lector. Mejor dicho: lo único inherente al texto es su cualidad alterada. El texto no dice ni se dice; el texto se da, lo que, en este caso, significa que se da a leer. El texto se produce ahí donde se erigen el tú y el yo. El texto existe cuando es leído y es justo entonces, en esa relación dinámica y crítica, que existe su valor.

### **Final. Diez accesos y desafíos a la canción de autor**

1. Revisión de historicidad de los fenómenos estéticos y de la literariedad. Redefinición de los escenarios de crisis. Debate entre literatura y prácticas discursivas (en sentido foucaultiano). ¿Indistinción o *agon*?
2. Desjerarquización de los productos artísticos, siguiendo los presupuestos de K. Newton en torno a que

La crítica materialista en la superficie parece romper más radicalmente con el valor literario. A diferencia de la crítica deconstruccionista, con su creencia implícita en una jerarquía de discursos que preserva el estatus especial de la literatura o de lo literario, la primera reclama que los textos literarios no deberían ser considerados bajo ningún privilegio y que no deberían ser tratados como intrínsecamente superiores a los otros tipos de textos (Newton, 1993: 150).

3. Literatura como una construcción ideológica. Necesidad de una estética de la canción de autor que atienda al concepto de compromiso, al debate en torno a la cultura popular y al consumo. Modelos no canónicos de canción de autor. Análisis de las relaciones entre los hipotextos canónicos y la cultura popular a la manera de Jameson en *El giro cultural* (1999).

4. Literatura vs. condiciones de existencia de la literatura a partir de Stanley Fish y su teoría de las comunidades interpretativas, según la cual los discursos poéticos adquieren su estatus —no permanente— como tales mediante procesos basados en condiciones de interpretabilidad colectivas. La autoridad que emana, pues, de la comunidad interpretativa a través del receptor, unida a las energías sociales en la esfera del productor consiguen estabilizar un sentido “poético” que excede los márgenes de lo puramente formal o las condiciones de género (Fish, 1980).

5. Semántica y pragmática del discurso en la canción de autor: ficción, autoficción, metafiction.

6. Reubicación de la canción de autor en el ámbito de la teoría de los polisistemas, entendida esta en sentido general y no en el sentido restrictivo de Itamar Even-Zohar. En esta perspectiva múltiple del sistema literario, de acuerdo con V. B. Leitch:

El discurso literario no refleja la realidad social; más bien, toda clase de discursos constituían la realidad como una serie de representaciones y narraciones, que producían efectos afectivos y didácticos discernibles tanto en el registro epistemológico como en el sociopolítico (Leitch, 1998: 404).

7. Confrontación de la canción de autor a los principios de los Estudios Poscoloniales tratando de poner en evidencia la apropiación de géneros y estilos que se ven apeados de su condición popular e identitaria para pasar a subsumirse en una proyección interesada y apolítica.

8. Actualización del programa o agenda de intervención social de la canción de autor hasta nuestros días: el caso Nacho Vegas sería paradigmático de este nuevo concepto de compromiso a través de, por ejemplo, sus *Canciones populistas*.

9. Reformulación de la consideración de la canción de autor como texto artístico en el sentido lotmaniano: "(...) texto artístico complejo es capaz de brindar a diferentes lectores información a cada uno, según su capacidad" (Lotman, 1988). Establecer también las relaciones con el concepto de poliacroasis tal y como se entiende en la retórica clásica (Albaladejo, 2009).

10. Fundamentación no sacralizadora del elemento textual en la canción de autor. La canción es un género siempre en *performance*, nunca terminado. Se interpreta por parte de su autor pero admite variaciones tanto en música como en letra, de ahí su carácter no conclusivo.

### Coda (José Agustín Goytisolo)

En tiempos de ignominia como ahora  
a escala planetaria y cuando la crueldad  
se extiende por doquiera fría y robotizada,  
aún queda buena gente en este mundo  
que escucha una canción o lee un poema:  
ellos saben muy bien que la patria de todos  
es el canto, la voz y la palabra; única Patria  
que no pueden robarnos ni aún poniéndonos  
de espalda contra un muro  
y deshaciéndonos en mil pedazos.  
Que nadie piense nunca:  
No puedo más y aquí me quedo. Mejor mirarles  
a la cara y decir alto: tirad hijos de perra  
somos millones y el planeta no es vuestro<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Puede verse la versión mecanoscrita en el Fondo José Agustín Goytisolo, custodiado por la Universidad Autónoma de Barcelona y la Fundación a la que da nombre el autor. Disponible en [http://ddd.uab.cat/pub/jag/jagobrcr/1997/Goy\\_0158.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/jag/jagobrcr/1997/Goy_0158.pdf). También está recogido en J. A. Goytisolo (2011).

## Bibliografía

- ALBALADEJO, T. (2009). "La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural". *Castilla: Estudios de Literatura*: 1-26.
- ALTIERI, C. (1983). "An Idea and Ideal of Literary Canon". *Critical Inquiry*, 10 (1): 37-60.
- BEGLEY, A. (1994). "El Nuevo Historicismo". *Facetas*, 1: 60-64.
- BINET, L. (2016). *La séptima función del lenguaje*. Barcelona: Seix Barral.
- BURKE, K. (2003). *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, ed., estudio preliminar y sel. bibliográfica de J. García Rodríguez. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CORREAL, F. (2016). "Lo de cantautor me suena a cantamañanas". *Diario de Sevilla*, 8/5/2016 [[http://www.diariodesevilla.es/entrevistas/cantautor-suena-cantamananas\\_0\\_1024397842.html](http://www.diariodesevilla.es/entrevistas/cantautor-suena-cantamananas_0_1024397842.html)].
- CULLER, J. (2000). "La literatura y los estudios culturales". En *Breve introducción la teoría de la literatura*. Barcelona: Crítica, 57-70.
- FISH, S. (1980). *Is There a Text in This Class?*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (1999). "De la historia literaria a los estudios culturales". En R. DE LA FUENTE (ed.). *La historia literaria y la crítica*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 92-110.
- GOYTISOLO, J. A. (2011). *Poesía completa*, ed. y pról. de C. Riera. Barcelona: Lumen.
- GREENBLATT, S. (1982). *Beyond the Culture Wars*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1989). "Towards a Poetics of Culture". En H. A. VEESER (ed.). *The New Historicism*. Nueva York-Londres: Routledge, 1-14.
- JAMESON, F. (1999). *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- LEITCH, V. B. (1988). *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. Nueva York: Columbia University Press.
- LOTMAN, I. (1988). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- MAKARIK, I. (ed.) (1993). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 21-24.
- NEWTON, K. M. (1993). "Aesthetics, Cultural Studies and the Teaching of English". En R. BRADFORDT (ed.). *The State of Theory* Londres: Routledge, 145-161.
- RIVERA GARZA, C. (2012). "Contra la calidad literaria". *Milenio*, 31/1/2012.
- SANZ, S. (2012). "La verdadera letra sin censura de 'Mi querida España' de Cecilia". *Libertad Digital*, 2/11/2012 [<http://tv.libertaddigital.com/videos/2012-09-02/la-verdadera-letra-sin-censura-de-mi-querida-espana-de-cecilia-6030688.html>].

- VEESER, H. A., ed. (1989). *The New Historicism*. Londres: Routledge.
- , ed. (1994). *The New Historicism: A Reader*. Londres: Routledge.