

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



Épica en el arte: el caso de la canción de autor

The Epic in art: the instante in protest song

Gustavo Sierra Fernández*

Resumen

Existe el concepto de épica que todo el mundo conoce más o menos: las hazañas heroicas de una persona individual. Pero debajo de él subyacen otras concepciones, como es la lucha cotidiana de héroes anónimos que se enfrentan cada día a su existencia, y que en cuanto dichas luchas tienen rasgos comunes entre personas parecidas, se convierte en una epopeya; también es concebible como la lucha histórica de un grupo marginado por el reconocimiento de sus derechos y su supervivencia. El arte se ha ocupado de estas otras nociones, especialmente a partir del siglo XIX, con el surgimiento de lo social en él, tratando de dotar a esas personas de dignidad histórica. En estas páginas, examinaremos el caso especial de la canción de autor surgida entre los años 60 y 70.

Palabras clave: Cantautores Estética, Filosofía, Poesía Social, Resistencia

Abstract

There is the concept of epic known by the most: the heroic feats of one individual person. But under that, other conceptions underlies, as the daily fight of anonymous heroes who face to their existence every day, and, as those struggles have some common characteristics between similar people, it turns into epos; also is conceivable as the historic struggle of emarginated group for the recognition of their rights and survivor. Art has looked after these notions, specially after XIX century, with the rising of the social matter on it, trying to give historical dignity to those people. Along these pages, we shall examine the special case of the Spanish protest song, rising between the 60s and the 70s.

Keywords: Aesthetics, Philosophy, Resistance, Social Poetry, Songwriters

La Historia tiene dos caminos: una, la que escriben los historiadores según les va la feria, y otra, la que escribe el pueblo analfabeto, que es muy hermosa, porque la escribió cantando.

Atahualpa Yupanqui

1. Introducción

Hay en el arte comprometido una dimensión importante, que sirve tanto para desmitificar los preceptos de la cultura oficial como para reivindicar la historicidad de la población humilde y dignificar así su aportación a la historia. Basándonos en gran medida en Bertolt Brecht, lo llamamos la *dimensión épica*, aunque tiene varias aplicaciones. Manuel Vázquez Montalbán (1971: 10) enmarca lo que esta dimensión pueda ser:

* Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, España. gustavosierraft@gmail.com
 Artículo recibido: 16 de junio de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de relación con la realidad: artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etc. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe [...].

Así que, cuando hablamos de esta dimensión épica nos referimos a las aplicaciones que pueda tener subir a las clases proletarias a la dignidad histórica. Pero cabría advertir que ciertos regímenes trataron también de apropiarse de esta dimensión: un régimen profundamente clasista y que profesa cierto desprecio hacia el pueblo, al que concibe sólo desde una perspectiva instrumentalista, como era el franquismo, puede hacer ciertas concesiones individuales, donde una persona anónima adquiere un efímero protagonismo, como puede observarse en ciertos concursos de la época y en algunas iniciativas institucionales que premiaban a los consumidores o conductas admirables; era muy significativo que una sociedad clasista, llena de ídolos y mitos que decían haberse hecho a sí mismos, concediera a una persona común, sin grandes aptitudes aparentes, ser protagonista casi absoluto por un día, rompiendo la gris cotidianidad además del habitual anonimato social. Pero no es lo mismo que el sentido épico que encontramos en el arte comprometido, ya que, en primer lugar, no es una gracia azarosa, sino que responde a un sentido de justicia; no es algo efímero, sino su dignificación como algo histórico e importante; y no afecta sólo a un individuo o a un pequeño grupo de personas, sino a cuantas más posibles, tratando de ampliarse a la humanidad entera.

Este sentido épico se apoya en cuatro columnas fundamentales: historificación de las clases bajas, protagonismo colectivo, desromantización de los hechos históricos y de la versión de los dominadores (junto a la desmitificación o relativización de su escala de valores), y, finalmente, una reivindicación de las personas comunes y de su vida cotidiana. Este sentido épico se va formando en un proceso histórico en el arte, a medida que en él va asomando la intrahistoria.

La intrahistoria, formulada por Miguel de Unamuno, venía ya de antes: no era sólo tratar de la historia sentimental del pueblo a través de sus producciones, sino, además, una respuesta reivindicativa del pueblo frente al ambiente aristocrático y elitista de la España del siglo XIX. Decía Antonio Machado y Álvarez [padre de Manuel y Antonio Machado] (Machado y Álvarez, 2010: LX, N37):

La historia de España, más que la de ningún otro país, es un tejido de hechos falsos unos, inexplicables otros, y limitados a referir las biografías de una larga cáfila de reyes y magnates, con cuyos exóticos nombres y otras tantas fechas se abrumba la memoria de los niños, incapacitándolos de este modo desde sus primeros años para comprender el mecanismo del hecho social más sencillo y darse cuenta de sus causas y resultados, a costa de una empalagosa e indigesta erudición, a propósito sólo para amenguar su inteligencia y saturarlos de una irresistible pedantería.

El interés que “Demófilo” mostraba por el folklore no era tanto por un afán arqueológico, sino porque podía servir para una regeneración efectiva nacional; para ello no se debía recurrir a la historia tal como la define Machado y Álvarez, “los hechos que realizó una persona, o cuando menos una clase determinada”, sino al Pueblo, que

es el verdadero protagonista y hacedor oculto de esa historia, en cuyo folklore quedaba retratado “el complejo, no la suma, de las biografías de todos los individuos” (Machado y Álvarez, 2010: XL), porque los cancioneros no reflejaban los hechos históricos concreta y exactamente, pero sí el estado de ánimo de quienes los padecieron y protagonizaron: según él, es como si el pueblo registrara todo hecho, grande o pequeño, en canciones; hechos relativos al ámbito más doméstico, convirtiendo los corpus a los que pertenecen en archivos para conocer la vida más íntima de una localidad:

... Estas canciones, que son, por decirlo así, las verdaderas gacetillas de cada población, son mucho más interesantes, en mi sentir, para conocer la historia del pueblo, que esas otras llamadas históricas, en que se conservan los recuerdos y reminiscencias de hechos memorables, como la guerra de la Independencia, la civil, la de África, etcétera. Para estos otros hechos hay otra fuente de consulta mucho más interesante para el historiador: me refiero a nuestros romances; en ellos [...] está, no lo que yo llamaría historia, sino la narración de los hechos de verdadera importancia nacional. (Machado y Álvarez, 2010: 42-43)

Así, con los precedentes de Machado y Álvarez y otros, Miguel de Unamuno se propuso formular su teoría de la intrahistoria: una historia paralela que fluye debajo de la historia oficial, pero que no ha sido ajena a ésta, sino que ha contribuido a crearla, aunque haya tenido que padecerla:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizadas así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido, sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar en el pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras. (Unamuno: 62-63)

Los que no participan de la historia oficial, aunque la hacen y la padecen, parecen indiferentes a los grandes acontecimientos, quizás porque para ellos nada cambia; como dice Unamuno, la historia de España no fue reanudada en 1868, sino por los millones de personas que seguían haciendo lo mismo que antes, “para los cuales fue el mismo sol después” porque para ellos no había cambiado nada (Ídem).

Por ello, la intrahistoria, junto a la sentimentalidad popular de Antonio Machado y el folklore regeneracionista de “Demófilo”, era una contestación contra el elitismo y el aristocratismo, contra los *bullangueros* que se registran en la historia, pero también la reivindicación del pueblo, de los *silenciosos*, y su dignificación como sujeto histórico,

que es también dinámico, como su producción artística. También tenía una potencialidad importante, que era su capacidad de desromantizar la historia y la visión oficial de la sociedad, algo que es muy importante para la codificación de esta dimensión épica:

¡Ah!, si descendieran las aguas del olvido, bajo las cuales palpita la tradición eterna de los pueblos y sobre las que se alzan los espectáculos de la historia; si descendieran esas aguas, ¿qué sería de la grandeza de los grandes hombres y de los grandes sucesos, al verlos mero vértice de poderosas pirámides subyacentes? (Unamuno: 30)

Se ha relacionado la concepción de la intrahistoria con otras visiones que pretendían desromantizar la historia oficial como producto y artificio de unos ingenios individuales: de Alejandro Magno a Napoleón deben de estar todos aquellos que se denominan *genios* de la historia, al menos en la concepción de algunos poetas y filósofos, pero bajo ellos subyacen los ecos de los millones que lucharon en sus guerras, que murieron por sus armas o les hicieron la comida, como reflexiona Bertolt Brecht en su poema “Preguntas de un obrero ante un libro de historia”, donde nos descubre que detrás de todos los grandes nombres históricos subyace una legión de personas anónimas que la historia olvida, a veces deliberadamente (Brecht, 2002: 91).

En este sentido, la intrahistoria comparte notas definitorias con el materialismo histórico de Karl Marx, aunque la diferencia esencial es que a la teoría de Marx le falta esa dimensión del estudio de la sentimentalidad popular presente en el folklore que recoge Unamuno. Según Jon Juaristi, en este aspecto, la intrahistoria guardaría más relación con el concepto de *Volksgeist*, ya que, con el estudio de la *demiótica* que proponía Unamuno, se pretendía entender lo inconsciente y lo subconsciente en la vida de los pueblos (Unamuno, ídem).

En el tratamiento artístico y poético, la intrahistoria puede convertirse en epopeya, al introducir el aspecto emocional de sus protagonistas colectivos: un elemento bastante valioso que da al poema una mayor dimensión histórica al no tratar exclusivamente del hecho histórico, sino de las emociones que éste despertó. Como sostienen algunos autores, la poesía comprometida española del siglo XX podría comprenderse y ser tratada como una verdadera épica o epopeya, por su protagonismo colectivo. Es una épica que continúa en la poesía social, que aporta el elemento cotidiano, laboral y doméstico, y llega también a la canción de autor.

Quizás, más que la poesía escrita, es la canción popular la que mejor refleje los elementos sentimentales colectivos de una época, es decir, intrahistóricos. Como dice Antonio Gómez:

...La canción popular, como justo equilibrio, constituye una crónica cotidiana, directa, apasionada, en la que el hombre de a pie ha podido dejar constancia de sus opiniones, no siempre coincidentes con las de los historiadores oficiales. Ajena a la tantas veces falsa imparcialidad de los profesionales de la Historia, en la canción se ha venido ofreciendo a través de los años ese soplo humano, que toma partido, que se construye al mismo tiempo que se suceden los hechos y que establece, por comparación, la otra cara de la moneda, muchas veces sombría, aunque también heroica. La canción popular es vivencia, pero también interpretación de la Historia, en numerosas ocasiones más ajustada y exacta que la de los historiadores. [...] (Gómez, 1984)

Las canciones de las guerras y las revoluciones son un buen ejemplo: de la gue-

rra de la independencia, de las coloniales y, especialmente, de la guerra civil. Eran canciones, sobre todo estas últimas, que no sólo trataban de inflamar el ánimo de los combatientes, sino que también contaban sucesos históricos y, lo más importante, expresaban el sentimiento colectivo. Canciones como “El paso del Ebro” o “¡Ay Carmela!”, fácilmente localizables en el tiempo, cuentan las vicisitudes que en el frente vivían los soldados republicanos, pero también su estado de ánimo: hay en ellas una mezcla de tristeza y de fe en la victoria que las siguen dando su atractivo: canciones que se entonan cuando es necesario encender la resistencia. Casi todo suceso histórico parece quedar reflejado en una canción. En su libro, Sergio Liberovici y Michele Straniero recogen el testimonio de cómo, mientras los soldados republicanos buscaban refugio tras la frontera francesa, percatándose de la atenta mirada de los soldados franquistas, surgió casi espontáneamente una canción popular: la “Canción de Bourg Madame”, llamada así por dirigirse los ex-combatientes al campo de concentración de Bourg Madame; se trata de la “primera canción antifranquista que no forma parte del ciclo de la guerra civil”, y un testimonio casi único, ya que relata el momento preciso en el que nace, colectivamente, una canción popular:

Espanoles, salís de vuestra patria/
después de haber luchado contra la invasión/
caminando por tierras extranjeras/
mirando hacia la estrella de la liberación/
Camaradas caídos en la lucha/
que disteis vuestra sangre por la libertad/
os juramos volver a nuestra España/
para vengar la afrenta de la humanidad./
A ti Franco traidor vil asesino/
de mujeres y niños del pueblo español/
tú que abriste las puertas al fascismo/
tendrás eternamente nuestra maldición. (Liberovici y Straniero)

Lo cierto es que han sido muchos los cantantes que intentaron hacerse voz de la lucha colectiva del pueblo, de los trabajadores. El sueco-estadounidense Joe Hill (autor del *Cancionero rojo* y ejecutado por acusaciones falsas) o los payadores argentinos y uruguayos, forman parte de esos músicos que pretendieron reflejar la lucha y la sentimentalidad de un pueblo. Existe, por ejemplo, una desgarradora anécdota acerca de la intervención del payador uruguayo Carlos Molina en una huelga, en la que se asegura que cuando este cantante dijo en canciones aquello que los trabajadores sentían, hubo “rostros varoniles surcados por lágrimas, puños crispados que ni siquiera se distendían para aplaudir, y gargantas que no podían ni gritar, atenazadas por la emoción” (González Lucini 2007: 229). Hubo ciertamente cantantes capaces de producir esos efectos, pero no sólo porque inflamaban a su audiencia, sino porque reflejaban de manera fiel y honesta la forma de vida obrera y su sensibilidad: vincularse a la conciencia y a la sensibilidad colectiva es lo que todo cantante que aspire a esto debe tratar de conseguir. En España hubo muchos que lo consiguieron.

Antes de pasar a examinar los elementos que hemos determinado para caracterizar esta visión épica (muy influida por la dramática de Bertolt Brecht) en la canción de autor, vamos a dividirlos en dos. En primer lugar, los que se referirían a la dimensión colectiva y al proceso de desromantización de la visión oficial, que serían elementos articuladores de esta dimensión épica. Los otros dos, épica/ epopeya humana y social, y reivindicación de la cotidianidad, vendrían fundamentados por aquéllos respectivamente, pero interrelacionados.

2. Colectivo

En estas producciones hay un elemento bastante importante, y ése es el protagonismo coral de las clases proletarias, que fundamentaba la dimensión colectivista del arte comprometido. Ya en los años 20, Valle-Inclán había indicado que el protagonismo había de ser global, en vista de los sucesos mundiales que estaban teniendo lugar: la Revolución rusa, el ascenso del socialismo y el cada vez más incipiente protagonismo de las masas obreras, puesto que la novela y la historia caminan paralelamente juntas: ahora el protagonista de la novela tenía que ser el grupo social y no el individuo, pues “La Historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes” (Martínez Sierra).

En gran parte, lo que en ese momento trataba de hacer la poesía y la literatura era adaptar las estructuras protagónicas populares implícitas; aunque la narración de las canciones populares ocurra en primera persona singular, siempre refleja una multitud de personas que vivieron o viven durante el momento en que la canción se empezó a formar y a ser interpretada: hay un protagonista individual en el cual resuenan los ecos, no sólo de sus contemporáneos, sino también del tiempo en el que se produjo la canción. Basándose en esto, Julio Caro Baroja remarca el carácter epopéyico del folklore comparándolo con una composición musical coral en la que las voces van entrando en la canción, conviviendo durante un tiempo con las primeras, que van desapareciendo paulatinamente: todas esas voces son las tradiciones populares, que tienen un comienzo, un momento de máxima expresión y un final posible (Caro Baroja: 82). Tal vez sea el corpus folklórico la obra épica por sí misma, ya que reúne en sí un historial de las clases bajas en el que se reflejan las relaciones de producción y con el poder, refleja la vida cotidiana laboral y doméstica, constituye una cierta desmitificación del mundo oficial en cuanto contrapone su otra realidad, se presentan sus protagonistas como individuos históricos en cuanto representan a un tiempo concreto, y, por supuesto, son documentos de la intrahistoria.

El protagonismo colectivo o coral en la canción de autor de España es proporcionado por esa cierta dimensión colectivista del arte comprometido: la mayoría de las canciones de autor, aunque empleen las personas singulares, siempre tienden a reflejar una colectividad con la que el autor empatiza o pertenece: el autor no se concibe a sí mismo como fuera de la sociedad, extraño o ajeno a la población de la que canta y a la que canta: el cantautor se convertía en un portavoz de la sensibilidad o sentimentalidad de esos colectivos. Además de ser herencia de las poéticas anteriores y ser principio de los movimientos políticos a los que pertenecían, era también una forma de pensar y de vivir, formada en la solidaridad, que se constituía en reacción contra el individualismo exacerbado que el régimen propugnaba; en ese marco, el cantautor no se presenta más que como una voz colectiva individualizada, representante de unos intereses de clase, etnia, región o, incluso, todo a la vez; el cantante se expresa por todos, pero no por unas pretensiones vanidosas o pretenciosas: esas canciones fueron ideadas en el contacto directo con la realidad, de oír a la gente, de preguntarle..., si bien pueden nacer de una primera intuición que luego es confirmada por el contacto cotidiano o por su puesta en público. “Diguem no” fue una canción que Raimon escribió estando totalmente involucrado con los grupos universitarios valencianos de oposición (que contribuyeron a impulsar sus inicios), así que, aunque es obra individual exclusivamente suya, reflejaba los pensamientos de todos los disconformes de su generación: la renuncia a un mundo dirigido por la violencia, la opresión de los trabajadores, intelectuales y estudiantes, y al imperio del miedo.

3. Épica proletaria

Tradicionalmente, el arte de todos los tiempos había tratado sólo de los grandes hechos históricos y sus protagonistas, mientras que las clases subalternas se mantenían en un segundo plano, como formando parte del paisaje: su destino y su historia no importaban. Sin embargo, a pesar de esto, hubo artistas que dejaban sobresalir a estas clases desde el trasfondo de alguna manera. Dice Peter Wess, a la vista de los frescos de Arezzo, observando que en muchos pintores, desde Mantegna a Goya, los obreros comenzaban ya a asomarse al primer plano y empezar a sobresalir, perdiendo su función meramente decorativa y cobrando cierto protagonismo en la historia que esas obras relataban, mostrándose con más fuerza y riqueza en experiencias (Weiss: 110-111).

En cualquier caso, parecería que existe también un arte oculto que hablaba, o lo intentaba, de las clases trabajadoras y de los marginados, aunque tuviera que ser como contrapunto a ese mismo arte oficial promocionado por príncipes militares o de la Iglesia: “un arte en la clandestinidad, que describía la vida de los trabajadores” (Weiss: 397). La presencia de las castas bajas estaba, no obstante, ahí; la pintura barroca española es un gran ejemplo: los niños pobres de Murillo, los bufones de la corte del rey (personas destinadas a divertir a la corte por una discapacidad física) y los borrachos que comparten plano con representaciones de dioses romanos de Velázquez, son pruebas más que suficientes, sobre todo por la dignidad con la que sus pinceles los retrataron. Sin embargo, de vez en cuando las clases bajas eran retratadas en planos que sobresalían, aunque no para su bien, ya que la mayoría de las veces eran tratados como estúpidos, malvados o perezosos; pero cabría recordar que es Patronio, el criado, el que aconseja al conde Lucanor en la obra de Don Juan Manuel, o que, a menudo, es el labriego Sancho Panza quien trata de arrojar lucidez sobre las visiones de Don Quijote, ofreciendo la visión materialista, sencilla y racional de lo percibido (aunque no siempre en sentido positivo). Los trabajadores, las clases subalternas y marginadas saltarían al protagonismo en literatura a finales del siglo XIX con la novela realista, pero también, y a causa de ello, coincidiendo con los comienzos de las principales corrientes sociales y con las primeras revoluciones y revueltas de carácter popular. Todo un mundo desconocido para el lector burgués saltaba de las páginas de la novela realista: presidiarios, revolucionarios, prostitutas, rateros, proxenetas, mendigos, huérfanos, bandidos, obreros o gente sin grandes historias familiares que, sencillamente, vivían, saltaban a la primera línea del relato. Las capas sociales, las *masas*, empiezan a cobrar protagonismo por sí mismas a raíz de la revolución industrial. A la vista de la historia literaria relativamente oculta y de los sucesos que tienen lugar entre finales del siglo XIX y principios del XX, hay quien ve parte de la literatura como una épica en la que su protagonista es el pueblo y la humanidad; en ese caso, estaríamos hablando de epopeya:

Junto a los dramas y a las comedias sentimentales e individuales tenemos las grandes corrientes, la movilización y las batallas de la humanidad, que están produciendo el futuro. De éstos deben ocuparse quienes aspiran a captar el reflejo de la vida actual. (Barbusse en Aznar Soler: 535)

La toma de una mayor conciencia en la literatura de los años 20 y 30 vino acompañada de una dignificación histórica del pueblo trabajador, tanto como sujetos históricos como estéticos: que también su vida pudiera ser representada protagónicamente

y con todo el respeto que mereciera cualquier otro personaje literario:

El novelista no ha sabido, o no ha querido, el resultado es el mismo, aproximarse a ese otro mundo, donde la vida tiene un sentido de gran tragedia, a estas masas proletarias nuestras, transidas de dolores y ambiciosas de justicia. ¡Cuántas novelas por escribir! Novelas en que el protagonista es esa muchedumbre cansada en el trabajo, vilipendiada en la vida y que, sin embargo, está operando el milagro de cambiarla. (Zugazagoitia, en Aznar Soler, Schneider: II-31)

Consiste en retratar la realidad tal como es, pero a su vez, ponerla en el primer plano de su marco histórico. El protagonismo del pueblo en sucesos como la Comuna de París, la Revolución rusa o la de Asturias, su cada vez más manifiesto protagonismo histórico, llevó a muchos escritores e intelectuales a considerar que su propio papel podía ser, como en la Antigüedad, de testigos versificadores de estos sucesos para que quedaran en la memoria de las generaciones venideras. Así lo entendía Julián Gorkin (en Aznar Soler, Schneider: 32-33) cuando decía que los jóvenes escritores serían los cantores de las “hazañas heroicas de las masas populares”.

Eran aplicaciones del materialismo histórico a la literatura: subvertir el orden y darle a las masas el protagonismo arrebatado por los poderosos, pero, tal vez por ello, también obedecía a un imperativo moral.

La narración de un protagonismo colectivo otorga, a menudo, una visión histórica de los sucesos: la historia del pueblo, de las clases bajas, en contraposición a la historia oficial, regida generalmente por la iniciativa individual, es coral. De esta manera, los cantautores de España también desarrollaron esa dimensión de la épica en sus canciones, continuando la poética anterior: la dignificación de los pueblos como sujetos y hacedores históricos, y no como objetos. En primer lugar, en cuanto al tratamiento de la historia desde un punto cercano al marxismo: los cantautores retratan la historia de la clase trabajadora a través del duelo por sus derrotas y la celebración de sus victorias, algo que fue muy importante en el panorama de las luchas laborales de los años 70: unas luchas largas que dejaron héroes como Marcelino Camacho y Santiago Álvarez, y mártires como Pedro Patiño, Amador Rey, Teófilo del Valle y Daniel Niebla. Esta historia recibe, muchas veces, el tratamiento de una herida abierta en base a las experiencias de los propios trabajadores. “Martillo pilón” es un poema que escribió un minero que firmaba como Somorrostro, que pertenecía a un taller de creación literaria de Gabriel Aresti, el cual se la envió a Imanol:

Hoy como ayer la sangre está vertida,/ hoy como ayer latente está la afrenta/ que a través de los siglos en su cuenta/ acumuló mi clase escarnecida./ Somos los hombres que la historia olvida,/ aquellos a quien nadie representa,/ los que el mundo en sus libros no comenta/ ni los dioses nacieron a la vida./ Perdimos mil batallas en la huida,/ nos diezmaron las pestes, la tormenta,/ rasgando con sadismo nuestra herida./ Pero escuchar la clase enflaquecida:/ los parias de la historia y de la renta/ no dan aún la guerra por perdida. (Imanol)

Otras vienen a poner a la clase obrera como protagonista de la historia, como hacedora suya. Adornada con el impulso épico que el tambor y la gaita le proporcionan, “Puxa” de Miro Casabella es un buen ejemplo:

... El que trabaja/ la tierra/ el que fue/ a luchar en la guerra.// [...]// Tú que caes/

y das la sangre/ en la lucha/ por tus hermanos/ ¡Tira/ para adelante/ trabajador!...¹
(Miro Casabella)

Pero no sólo la historia, sino también su sensibilidad, sus sentimientos, especialmente cuando el autor también pertenece a la clase obrera e intenta hacerse portavoz de su historia y de su sufrimiento, reivindicando esa visión desromantizadora de la historia oficial. En este caso ha habido canciones totalmente emblemáticas que relatan una historia escondida y que vienen a desmentir las visiones del poder:

Yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo/ de gente que va alzándose/ desde el fondo de los siglos/ de gente que llaman/ clases subalternas,/ yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo.// Yo vengo de las plazas/ y de las calles llenas/ de niños que juegan/ y de viejos que esperan,/ mientras hombres y mujeres/ están trabajando/ en los pequeños talleres,/ en casa o en el campo.// Yo vengo de un silencio/ que no es resignado,/ donde comienza la huerta/ y acaba el secano,/ de esfuerzo y blasfemia/ porque todo va mal:/ quien pierde los orígenes/ pierde identidad.// Yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo,/ de gente sin místicos/ ni grandes capitanes,/ que viven y mueren/ en el anonimato,/ que en frases solemnes/ no han creído nunca.// Yo vengo de una lucha/ que es sorda y constante,/ yo vengo de un silencio/ que romperá la gente/ que ahora quiere ser libre/ y ama la vida,/ que exige las cosas/ que le han negado.// Yo vengo de un silencio/ que no es resignado,/ yo vengo de un silencio/ que la gente romperá,/ yo vengo de una lucha/ que es sorda y constante.²
(Raimon 1977)

4. Épica de la guerra civil

Esta visión epopéyica de la historia del pueblo y del escritor como su poeta homérico cobró mucho más significado durante la producción poética republicana de la guerra civil, en donde este sentido de épico tenía la triple acepción: cotidiano, colectivo e histórico. De hecho, la producción poética republicana, acompañada de las canciones, tiende a reflejar, ya no sólo los sucesos históricos, sino también la sensibilidad de la población, que puede constituirse en un verdadero cantar de gesta. La publicación en revistas y periódicos no literarios contribuyó, además, a hacer de la poesía algo cotidiano: desde las “Coplas del día” de Luis de Tapia a los romances escritos en el frente por milicianos anónimos. Eran poemas de literatos consagrados, noveles o aficionados, que tenían por finalidad elevar la moral de las tropas y de la población, pero que también, especialmente las escritas en el frente, constituían un medidor de la moral de los combatientes³. También eran obras de protagonismo colectivo en aquellos romances recopilados durante la guerra, en los que el pueblo era su indiscutible protagonista, incluso encarnado en los héroes y mártires populares (Líster, Lina Odena, García Lorca...) (Lechner: 299).

Derrotada la República, el sentido épico cambia: ha tenido que desaparecer el tono triunfalista, y en su lugar ya no es la hazaña del pueblo, sino su tragedia: tragedia de la que hablan los poetas del exilio y los prisioneros; pero seguía siendo parte de la

1 Traducido del gallego por mí.

2 Traducido del catalán por mí.

3 Para lo que significó la poesía republicana en este sentido, puede consultarse a Serge Salaün, pp. 13, 43-44, 53-54, 63-64, 79 y 93.

misma historia epopéyica: dice Dario Puccini (14) que, si se recopilara o antologara la poesía que iba desde el principio de la guerra hasta el exilio: “Habría resultado un relato continuo, una especie de poema épico escrito por innumerables manos, algo así como una *Ilíada* contemporánea de extremo valor documental y emotivo”.

Los cantautores también se hicieron eco de la derrota de la guerra civil, culminando, de alguna manera, dicha épica literaria. No obstante, su línea argumentativa era similar a la de los poetas sociales, que condenaban la guerra en sí y no juzgaban a los bandos. Los cantautores, sin embargo, ya más libres de censura, juzgan la guerra civil como un error histórico, la despojan de todo heroísmo y triunfalismo, y formulan, como los poetas, una reivindicación del pueblo que la sufrió, junto a un deseo más que explícito de que no vuelva a suceder nunca. Torrego Egido (379) define muy bien esta postura: la guerra civil ha quedado conformada como “el trágico origen de una situación brutal e insostenible”, que se empieza a ver como un hecho absurdo, inútil y sin sentido; de manera que, aunque no se renuncie a rendir homenaje a los combatientes republicanos, predomina más la desromantización y desepización de la guerra civil en canciones como “Así acabó la pelea” de José Menese, “Quan jo vaig nàixer” de Raimon, “El cobarde” de Víctor Manuel, o “Respon-me” de Lluís Llach.

Lo que se formula en esas canciones son dos cosas: que supuso una derrota para toda la población, a todos los niveles, y que no supuso ninguna gloria: que aquel derroche de vidas humanas no mereció la pena para mantener a un único hombre en el poder durante todos aquellos años. Tal vez, expresiones como la de Raimon en su “Quan jo vaig nàixer”, “Yo creo que todos habíamos perdido (Jo crec que tots havíem perdut)” (1976), pudieran parecer a algunos oídos una claudicación y un desprecio hacia la lucha por la libertad que supuso el bando republicano, pero en realidad entroncaba más con los aspectos de la desmitificación y desromantización de la visión oficial de la historia: la guerra civil. El régimen del *18 de julio* debía su existencia a esa guerra, que se justificaba por argumentos providencialistas muchas veces; el régimen nunca dejó de recordarles a los vencidos quiénes habían ganado la guerra en prácticas de humillación cotidiana o periódica, y existía toda una mitología en torno a la guerra civil, desde sus *caídos* a su victoria, ya que soportaba la justificación de todo un sistema político, a parte de su explicación: durante todos sus años de existencia, el franquismo practicó esas inmersiones históricas que venían a presentarles como salvadores de la patria y de la civilización, y la mayor de ellas fue que, contrario a las demostraciones empíricas históricas, los fascistas no comenzaron la guerra, sino que ya se la encontraron planteada, poniendo el complejo de culpa sobre la población. Por eso no eran tan extrañas estas canciones, que en ningún modo han de tomarse como una claudicación, sino como una desromantización de los hechos, de su naturaleza y de su justificación:

... ¿Quién venció?/ ¿Quién de los hierros forjados por las bombas/ hizo un pueblo nuevo?/ ¿Quién venció?/ ¿Quién sobre tantos cuerpos aplastados/ levantó aquella casa para todos?/ ¿Quién venció?/ ¿Quién de la cama se levanta con el derecho de andar/ por la calle sin sentir miedo?/ ¿Puedes decírmelo tú?/ Sabes que nadie./ Todos hemos perdido,/ todos somos vencidos...⁴ (Lluís Llach)

En la mayoría de los casos, los cantautores habían recurrido a los poemas, los

4 Traducción del catalán en el propio disco.

libros de historia *heterodoxos* o la historia familiar para poder involucrarse y empatizar con la sensibilidad de quienes vivieron aquellos hechos desde el bando perdedor y desde el pueblo (el perdedor en sentido amplio), aunque existen unas pocas excepciones de cantautores que podían decir que vivieron la guerra civil. Una de ellas participó además activamente como enfermera militante del POUM y conoció el exilio en Francia, donde empezó a cantar: Teresa Rebull no hacía sólo homenaje, contaba su propia historia:

Hoy he vuelto a la sierra de Pàndols,/ y en la cueva he encontrado/ los zapatos de Jaume./ Un agujero en las suelas,/ un peine de balas;/ dentro de un plato embarrado/ tres cascotes de metralla./ Desde el año 38/ yo no había regresado/ a la sierra de Pàndols;/ y en la cueva han quedado/ los zapatos de Jaume,/ dentro de un plato embarrado/ tres cascotes de metralla./ En la cueva se han quedado/ los zapatos de Jaume.⁵ (Teresa Rebull)

En cualquier caso, incluso en los disco de dimensiones épicas como la *Cantata del exilio* (que su propio letrista, Antonio Gómez, califica de anti-épica, comparado con las cantatas sudamericanas) o *La guerra civil española* de Francisco Curto, junto a ciertos discos que tratan de la *otra* historia de España, no se busca tanto celebrar las acciones de los combatientes y resistentes como reflejar su sufrimiento ante el suceso histórico, lo cual significa su dignificación como sujetos de la historia. La épica de la guerra civil, llegado este punto, no podía ser como la del régimen en muchos aspectos, triunfalista y justificada por el fin de la historia: aquélla era una historia a desmitificar.

5. Desromantización

Otro elemento esencial es la desromantización o desepización de la visión oficial. Todos los regímenes tienden a sobredimensionar los hechos que protagonizaron como pueblo-nación o a los individuos ascendidos a la categoría de héroes nacionales, a veces elevando a categoría histórica los hechos más banales que protagonizaron. En un régimen clasista justificado por la gesta y la épica de la guerra civil, creador de mitos que sustentan su existencia, como era el franquista, este sobredimensionamiento era absoluto. En un régimen o sistema así, para poder reivindicar a las masas anónimas y a lo cotidiano, y dignificarlos como historia, se impone necesariamente la paralela desromantización de esta cultura oficial. Esta característica es la que está más influida por Bertolt Brecht.

La idea de teatro épico de Brecht conllevaba dos procesos indesligables: el primero, dignificar históricamente a las masas anónimas; el segundo, para llevar esto a cabo, consistía en desromantizar a los poderosos. En gran parte, la idea le venía de leer los titulares de la prensa alemana, que diariamente relataban cualquier hecho que Hitler hubiera protagonizado como actos definitivos de gran importancia histórica: “el *Führer* visita tal sitio”, “el *Führer* coloca la primera piedra de un edificio”, etc.; en definitiva, la prensa calificaba de hecho histórico el que Hitler cumpliera sus funciones de Estado o se infralimitara en ellas; pero bajo esos titulares que celebraban dichos actos con toda la pompa histórica, subyacían, dice Brecht (2004: 218-222), otros titulares más auténticos, más verdaderos y más históricos.

5 Traducido del catalán por mí.

La Alemania hitleriana y la España franquista eran países con un único protagonista: las visitas de Franco a un pueblo, colocar la primera piedra de un edificio importante, presidir la inauguración de una presa hidroeléctrica..., eran tratados por la prensa con el mismo boato de estar asistiendo a un hecho verdaderamente histórico, junto con las imágenes del general haciendo las cosas más domésticas, mundanas y banales, que le hacían más humano en su cercanía relativa al pueblo.

La dignificación de la gente común tuvo que pasar, entonces, por una desromantización de las personalidades importantes. Esto, en la canción, se hizo a través de algunos recursos. Uno de ellos fue la caricaturización: aunque era algo que tenía que moverse en la cautela, no era del todo difícil cuando el ridículo estaba más que patente. Un ejemplo, que podríamos clasificar de clásico, es “Buenos días, Adela mía” de Víctor Manuel, que pretende representar las cuitas frívolas y cotidianas de un ministro, quizás un personaje-tipo o, tal vez, se esconda tras su descripción un ministro real, o la síntesis de varios de ellos (o incluso el propio Franco): es un personaje importante que tiene cierto poder de decisión sobre una guerra, pero que parece más preocupado por su figura, porque ya no haya devoción de servidumbre doméstica y, haciendo acto de presencia el conflicto generacional, preocupado en justificar su posición por supuestos méritos de guerra (Víctor Manuel).

Otro recurso, más efectivo, fue, no tanto la ridiculización de esas personalidades, como el desentrañamiento de sus verdaderas pretensiones e incluso de la naturaleza de su posición, es decir: su rebajamiento a los más bajos intereses. En la España franquista copaban las crónicas de sociedad la gran burguesía industrial y la aristocracia (a menudo, económicamente decadente), ambos tradicionales apoyos del régimen y de sus ideas; en las relaciones entre ambos muchas veces se adivinaban los verdaderos intereses de unos y otros: una relación casi simbiótica que se adivinaba tanto en las confluencias de negocios como familiares:

... Él iba luciendo su viril elegancia,/ su bigotito gris, su educación en Francia/ y la fábrica azul de su suegro en Manresa./ Él iba orgulloso de su aristocracia/ que le ha permitido, y no es una desgracia,/ amarrarse al duro banco de una galera burguesa./ [...] Y el padre de la novia está feliz y piensa/ lo elegante que hará un escudo a su empresa/ y la madre a su lado de vez en cuando llora./ Y un caballero enjuto de cultura esmerada/ deposita un pañuelo en la mano enguantada/ diciendo: “España y yo somos así, señora”. (Pablo Guerrero, 1975)

O también poniendo en duda la naturaleza de la fortuna de las clases dominantes:

“Yo no creo que el sombrero/ les toque en la tómbola/ a esos gachós trajeados/ que viven de na./ Que lo roban, lo roban,/ con cuatro palabritas finas lo roban” (Carlos Cano).

Sin mencionar caricaturizaciones que, más que esperpénticas, eran deliberadamente insultantes, como “Juan Carlos” o “Los monarco-fascistas” de Pedro Faura (Bernardo Fuster), así se intentaba poner en entredicho no sólo la justificación de la presencia de esas personas en ciertos cargos, sino también su valía en ellos, especialmente cuando eran fruto de su alineación con el bando vencedor en la guerra y todo lo que conllevó (robos, expropiaciones, expolios, concesiones por “méritos de guerra”). Ahí entraba en juego la desromantización de la propia visión oficial de la historia y de

sus figuras, que aplicada a la historia reciente desde el punto de vista oficial, ya quedó manifiesta más arriba: la guerra civil perdía su halo místico y providencialista, y con ello su división entre buenos y malos, vencedores y perdedores.

No menos importante fue desmontar las figuras míticas que esa victoria había establecido, tanto con esas personalidades que podían ser caricaturizadas, como con las figuras históricas ejemplares. Tal vez “Adivina adivinanza” de Joaquín Sabina pueda suponer la desmitificación más totalizadora, al reunir en una misma a Franco y a una multitud de figuras que el régimen propugnaba como ejemplos: un Franco en descomposición rodeado de varios de los pro-hombres de su régimen, más empresariales que caballerescos, como el marqués de Villaverde, Pedro Chicote o Santiago Bernabeu, y de figuras históricas mil y una veces reivindicadas en el cine nacionalista y pietista de posguerra, como el Cid, Don Pelayo o Torquemada (Sabina).

La finalidad de la desromantización es la de mostrar que detrás de los altos ideales que redundan en los discursos no late otra cosa más que los intereses más bajos, es decir, los económicos: éste era el espíritu con el que Bertolt Brecht la ideó, para así hacer ver que ningún régimen o sistema es natural ni eterno. Pero, siguiendo a Brecht, la finalidad última de la desromantización de la visión oficial tenía por destino la subversión: despojar de dignidad histórica a los dominantes y elevar a ella a los dominados. Como sostiene Scott (Scott: 107), la subversión de los roles de dominadores y dominados siempre ha estado presente: él la descubre en ciertas estampas, cuentos y fábulas del pasado que representan esa inmersión: “un mundo en el cual los últimos serán los primeros, y los primeros los últimos”, un mundo en el que, por la argucia de unos timadores, todo un poderoso rey se pasea desnudo por las calles y queda humillado por la inocencia de un niño ante su pueblo, que participa de la mentira del rey; un mundo que no es tal y como se había contado:

Érase una vez/ un lobito bueno/ al que maltrataban/ todos los corderos./ Y había también/ un príncipe malo,/ una bruja hermosa/ y un pirata honrado./ Todas estas cosas/ había una vez,/ cuando yo soñaba/ un mundo al revés.⁶ (Paco Ibáñez)

6. Personas comunes y cotidianidad

Una de las aplicaciones del teatro épico de Brecht consistió en elevar a categoría histórica los sucesos que les ocurrían a las personas anónimas, desde los más mundanos a los más importantes; algo que podría resumirse en el diálogo de su *Madre coraje* (2009: 1048), cuando le hablan del entierro del gran capitán como un momento histórico y ella responde: “Para mí es un momento histórico que le hayan partido un ojo a mi hija...”. En sus obras, estos hechos habían de ser convertidos en pivotes históricos, de ahí que los cuadros de sus obras vinieran precedidos por carteles con títulos que explicaban la situación que se iba a presenciar y que eran el reverso de los grandes titulares de los periódicos (Brecht 2004: 220). En esto, al igual que en el proceso desromantizador, trataba de representar lo típico de cada época (si eran situaciones típicas contemporáneas, conseguía que parecieran de otra época, mientras que aquellas del pasado las naturalizaba de manera que parecieran actuales) para conseguir el extrañamiento y dejar más patentes las contradicciones de una época (Willet: 16).

Aquí, en ese sentido, y como proceso inverso a la desromantización, iría la rei-

6 Original de José Agustín Goytisolo.

vindicación de lo cotidiano y de las cosas pequeñas, sobre todo cuando esas cosas se entrecruzan con el suceso histórico que afecta a todo: ahí es donde más importancia cobra esta dignificación de los que padecen la historia.

Aquella épica dolorosa en la que se reivindicaba al pueblo, de la que ya hemos hablado, continuaba en los duros años de la posguerra. El sentido épico de la poesía testimonial ha de cambiar, aunque algunos todavía se aferren al canto revolucionario: aún quedan guerrilleros en los montes y el Tercer Reich ha caído. El poema puede seguir siendo revolucionario para los compañeros presos y para los maquis. Lo único, que ha de imponerse un nuevo estilo, y quizás aquí radique la novedad y su importancia. José María Castellet hacía una división entre dos generaciones de poetas de la posguerra: en primer lugar estaba la del *realismo ético*, que estaba inspirada por las luchas políticas del momento, y, por el otro, otra que practicaba un realismo narrativo en tono cotidiano que ayuda a “comprender mejor la vida” y otorga conciencia del mundo debido a la “inmersión en la esfera de lo cotidiano” que produce un cierto distanciamiento irónico y una llamada a la razón (De Luis: 123-124). Ahora, los esfuerzos del poema de contenido revolucionario altisonante, de combate directo, que ya no era posible, debían dirigirse hacia la población en general, dignificándola históricamente en su cotidianidad del trabajo y de su vida doméstica:

Aunque no sea, salvo en algún caso preciso una poesía proletaria, en la poesía social de posguerra se da como constante la referencia al trabajo y a la vida cotidiana, sentida, sufrida. [...] (De Luis: 145)

Así, Vicente Aleixandre defendía la presencia de los elementos antiheroicos y vulgares de la cotidianidad en la nueva poesía:

Ser un hombre cualquiera significa hacer lo que todos hacen. Y si ese modo de existencia antiheroica, vulgar, se eleva a categoría de dechado, se izará con ella a idéntica altura todo el repertorio de los objetos diarios, conocidos, el extenso mundo de lo habitual. Y así la cotidianidad de la vida será uno de los temas que entrará con más frecuencia en el canto de los poetas jóvenes. [...] (Aleixandre: 505-506)

Los cantautores, muchos de ellos casi recién nacidos entonces, tuvieron que recurrir a los poemas de los poetas sociales y a la historia familiar, siempre y cuando no imperara el silencio. En las canciones que tratan de la posguerra se retrata a los perdedores, que son toda la clase baja, luchando en su cotidianidad contra un violento e irracional presente de miseria. En muchos casos, estas canciones, aunque fueran musicalizaciones de poemas de los años 40 y 50, a veces constituyeron verdaderos homenajes hacia sus padres y abuelos:

Eran días de serpentinatas/ con manchas de sangre discretas./ Ni tú ni yo/ teníamos nombre,/ ni tú ni yo.../ Eran días en que nadie/ llamaba a la puerta./ A mayo se le murió los hijos/ pero era primavera/ y a los vivos les crecía el insomnio,/ las uñas y el silencio/ Ni tú ni yo/ teníamos nombre,/ ni tú ni yo.../ Éramos alas que se adivinaban,/ presagios dignos de confianza,/ alfabetos desordenados,/ esperanzas pálidas/ como el futuro./ Ni tú ni yo/ teníamos nombre,/ ni tú ni yo.../ Fuimos mecidos/ en la oscura cuna del antiéxito/ y mamamos leche agria/ en el seno de mujeres con un sólo atributo:/ la esposa del perdedor.⁷ (Julia León)

7 Original de Pedro Sánchez.

Hay algunos pocos casos de cantautores que eran lo suficientemente mayores como para haber vivido toda su niñez en la posguerra, por lo que en sus canciones podían tirar de la memoria propia, con la perspectiva esclarecedora que da la madurez sobre los recuerdos de la infancia. Aquél fue el caso de José Antonio Labordeta, que rememora su infancia inmersa en el oscurantismo y el triunfalismo de los vencedores en su evocadora canción “Rosa, rosae” (Labordeta).

Al igual que en los poemas sociales, las canciones que tratan de la posguerra (cuando no son musicalizaciones de esos poemas) relatan una cotidianidad regida por el oscurantismo, el terror o incluso el tedio: era la reivindicación de millares de personas que vivían a la sombra de la historia. Era una reivindicación que había aparecido ya antes en varios campos, como en el cine, como reacción al tono épico, triunfalista y excepcionalista de las narraciones de la cultura oficial; como cuenta Carlos Saura, así nació el neorrealismo en el cine español, cuando un grupo de cineastas se fijó en el cine italiano y cayeron en la cuenta de que podía hacerse cine “en la calle y con gente normal” (Mangini: 248).

La canción había recibido también esta herencia, tratando de hacerse un hueco en el mundo cotidiano de las personas comunes; de ahí que Torrego Egido (13) afirme que estas canciones no fueron música-ambiente o ruido de fondo de una época, sino “ingredientes de la vida misma”, y de ahí también que uno de sus nombres fuera el de *canción testimonial*, porque “alude al compromiso de los cantautores con la realidad cotidiana que el pueblo vive y experimenta”: estos cantantes tocaron en sus canciones casi todas las manifestaciones de la vida cotidiana, de las esperanzas, miedos e inquietudes de las personas más sencillas:

Ésa es la realidad de las gentes. La Canción de Autor proporciona una visión diferente de esa realidad, forcejeando con los códigos de la verdad establecida. Se pretende así una educación crítica de los destinatarios de las canciones. (Torrego Egido: 214-215)

Aunque, como dice este autor, la finalidad de muchas de estas canciones es crítica, pues pretende hacer despertar de unas costumbres enajenadoras y manipulativas gobernadas por la rutina tediosa, como “Cançó de carrer” de Ramón Muntaner o “Domingos familiares” de Enric Barbat, que constituyen denuncias contra el inmovilismo y el conformismo. Pero otras canciones sitúan el heroísmo sobre la cotidianidad: una dignificación de los trabajadores y campesinos en su día a día, contra el paternalismo opusdeísta:

Una canción,/ una canción,/ llena las calles/ de la ciudad./ bom bom bom bom bom bom bom./ Canta el martillo,/ canta el motor,/ ya canta el brazo/ trabajador./ bom bom bom bom bom bom bom./ Las herramientas/ tienen cantar./ Lo canta el hombre/ al trabajar./ bom bom bom bom bom bom bom./ Todas las manos/ se van a alzar,/ un solo puño/ las unirá./ bom bom bom bom bom bom bom./ Pueblo de España,/ ponte a cantar./ Pueblo que canta/ no morirá... (Adolfo Celdrán: “Una canción”/ “Pueblo de España ponte a cantar” (letra y música: Jesús López Pacheco), *Silencio* (censurado: “Todas las manos...”); *Denegado* (versión sin censura). Transcripción extraída de Liberovici y Straniero, n.º. 24.)

Ésta era una forma de reivindicar a toda una clase, a todo un pueblo que no participaba, ni quería, de las visiones de grandeza de la cultura oficial, de sus mentiras, de

su pompa y su boato; una gente que sólo trabajaba para vivir y sencillamente deseaba tener su vida en paz, en la ciudad o en el campo: no era cobardía, era supervivencia:

Los siglos de silencio, que tanto pesan,/ te duelen más, amigo, que la tristeza,/ que la tristeza, que la tristeza/ de ver que es para el amo lo que tú siembras./ *Por ahí van, por ahí van,* / *son hombres que se mueren sin haber visto la mar.* / Trabajaron cien años, que consiguieron,/ la sombra de una encina cuando murieron,/ cuando murieron, cuando murieron/ cubrió por fin la tierra todos sus sueños./ *Por ahí van, por ahí van...* / La voz del campesino, que fue escondida,/ entre cerros y valles, campo y fatiga,/ campo y fatiga, campo y fatiga/ fueron voces sin eco, toda su vida./ *Por ahí van, por ahí van...* / Pero tu voz dormida, no estará siempre,/ puedes cantar ahora, grita más fuerte,/ grita más fuerte, grita más fuerte/ no pidas por favor lo que te deben./ *Por ahí van, por ahí van,* / *son hombres que se mueren sin haber visto la mar.* (Pablo Guerrero, 1970)

Era la otra épica, epopeya en cuanto colectiva, de las cosas de cada día de la gente anónima, sin voz y sin pretensiones gigantes; los poetas sociales y los cantautores se habían hecho representantes de esas voces mudas que los dominadores ni oían ni querían oír si no era para recibir los aplausos y los vivas. Ese mundo quedaba sublimado en canciones que hablaban de ellos y ellas, que querían hablar para ellos y ellas: “Yo canto a los hombres que luchan/ en la sombra de la noche/ para que el sol se levante” (Amancio Prada).

Pero también se cantó a la cotidianidad sin más, y ésta, junto a los temas humanos, fue una temática a la que tuvieron que recurrir en un momento en el que o su protagonismo había pasado, o las discográficas y empresarios ya no les contrataban. Se trata de una cotidianidad crítica que, aunque individual, puede ser colectivizada, en la que, por un lado, se retrata la confrontación con la realidad y la existencia a niveles filosóficos y, también, se retratan a sí mismos como afectados por los devenires socio-políticos. Canciones como “Despertar” de Lluís Llach, “Como todos los días” de Hilario Camacho” u “Hoy por hoy” de Javier Krahe, se enmarcan en estos retratos diarios que representan a una multitud.

A niveles más políticos, los cantautores también registraron la épica que ellos mismos vivieron y hasta protagonizaron en algún momento: nos referimos sobre todo al tiempo en el que comienzan, los primeros sesenta, hasta los años 80 (aunque es una cierta épica que continúa a día de hoy): no sólo registraron muchos de los sucesos de aquella época, aunque fuera elípticamente por necesidad, sino que también se hacían eco de la sensibilidad de aquellos momentos. Sus recitales eran acontecimientos casi únicos: eran encuentros en los que la sensibilidad intrahistórica saltaba desde el fondo y subía hasta la superficie de la historia; la grabación de algunos de esos recitales, muchos de ellos históricos por su significación, llenaban de sentido, gracias a la “receptabilidad popular” del público presente en la grabación, mucho más aquellas canciones que, como sostiene Manuel Vázquez Montalbán (1975), podrían incluso haber pasado desapercibidas en el disco de estudio.

La importancia de esos recitales radicaba en su carácter de encuentro y, además, de liberación colectiva. Los recitales de mediados de los 70, desde los grandes como los de Raimon o Lluís Llach en estadios y teatros, a los pequeños, realizados en las plazas de los barrios o los pueblos, con mejores intenciones que medios, eran ya algo distintos de aquellos de los comienzos del movimiento musical, en los que predominaba generalmente un público universitario, contestatario e intelectual; ahora era impresionante

la variedad en el espectro demográfico y social que concurría a todos ellos: ancianos campesinos, ex-combatientes republicanos, obreros de toda clase, familias enteras con niños pequeños, profesionales liberales, etc. Aunque al final fuera todo coyuntural – triste de ser así–, la canción de autor había conseguido su objetivo: trascender a todas las capas sociales y a todas las generaciones; de hecho, conocemos testimonios sobre abuelos que lloraban al oír las canciones que trataban del campo, de su estructura social y del trabajo, pues, además de los poemas musicalizados, ninguna faceta de la sociedad parecía quedar aislada en la canción de autor: retrataron la vida de los obreros industriales, de los campesinos, pescadores y mineros, de tal manera que a muchos les pareció que por fin alguien se dignaba a hablar, no sólo de ellos, como si no estuvieran presentes, sino a ellos. Era la épica de cada uno y la epopeya de todos ellos: desde la madre en su cocina al obrero a las seis de la mañana; desde el estudiante contestatario al emigrante que parte al día siguiente:

Mi hija está despierta/ ¿Por qué no quiere dormir?// –Porque sé que por la mañana/
tu hablar no voy a oír.// Mi hija no tiene sueño/ ¿Por qué no puede dormir?// –
Porque tu vivir, padre mío,/ tu vivir no es vivir.// Mi hija está llorando/ ¿Qué es lo
que la hace tanto sufrir?// –El saber que en mi sueño/ tú parecerás huir.(Benedicto)

Bibliografía citada

- Aleixandre, Vicente: *Obras completas*, Tomo 2: *Poesía (1965-1973)*; *Prosa* (Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, Madrid, 1978).
- Aznar Soler, Manuel: *I Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (París, 1935)*; 2 volúmenes (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1987).
- Aznar Soler, Manuel; Schneider, Luis Mario: *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*; 3 Vols. (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1987).
- Brecht, Bertolt:
- *Escritos sobre teatro* (Selección y traducción por Genoveva Dieterich. Alba Editorial, Barcelona, 2004).
 - *Poemas y canciones* (Versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano; Alianza, Madrid, 2002).
 - *Teatro completo* (Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Cátedra, Madrid, 2009).
- Caro Baroja, Julio: *Ensayos sobre la cultura española* (Editorial Dosbe, Madrid, 1979).
- Gómez, Antonio: “Canciones de la guerra civil española. Canción e historia”; *Nuestra Bandera* (Enero, 1984).
- González Lucini, Fernando: *El canto emigrado de América Latina* (Ediciones Autor, Madrid, 2007).
- Lechner, Johannes: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004).
- Liberovici, Sergio; Straniero, Michele: *Cantos de la nueva resistencia española* (El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1963).
- Luis, Leopoldo de: *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. (Edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000).
- Machado y Álvarez, Antonio: *La poesía popular* (Post-Escriptum al libro *Cantos*

- populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín -1882-1883-) (Biblioteca de Cultura Popular Andaluza/ Fundación Machado, Sevilla, 2010).
- Mangini, Shirley: *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo* (Anthropos. Barcelona, 1987).
- Martínez Sierra, Gregorio: “Hablando con Valle-Inclán”, *ABC* (7-XII-1928), pp. 8-9.
- Puccini, Dario: *Romancero de la resistencia española* (Barcelona, Península, 1982).
- Salaün, Serge: *La poesía de la guerra de España* (Castalia, Madrid, 1985).
- Scott, James C.: *Los dominados y el arte de la resistencia* (Ediciones Era, México D. F., 2000).
- Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de autor y educación popular* (Eds. De la Torre. Madrid, 1999).
- Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo* (Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1996).
- Vázquez Montalbán, Manuel:
Crónica sentimental de España (Lumen, Barcelona, 1971)
 “Raimon en el campus”; *Triunfo* Núm. 645 (8-II-1975, firmado como Luis Dávila).
- Weiss, Peter: *La estética de la resistencia* (Las Otras Voces, Hondarribia, 1999).
- Willet, John: *El teatro de Bertolt Brecht* (Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, 1963).

Discografía

- Benedicto: *Pola unión* (CFE-Explosión, 1976).
- Cano, Carlos: *A duras penas* (Movieplay-Gong, 1975).
- Casabella, Miro: *Treboada* (Ariola, 1978).
- Celdrán, Adolfo:
Denegado (Movieplay, 1977)
Silencio (Movieplay/ Fonomusic, 1970; reed. Dro-Warner, 2004).
- Curto, Francisco: *La guerra civil española* (Le Chant du Monde, 1976)
- Faura, Pedro: *Manifiesto* (Neue Welt Schallplatten, 1975).
- Gómez, Antonio; Resines, Antonio: *Cantata del exilio (¿Cuándo volveremos a Sevilla?)* (Movieplay-Gong, 1978).
- Guerrero, Pablo:
En el Olympia (Movieplay, 1975).
 “*Son hombres que se mueren si haber visto nunca la mar*”, (EP: Acción, 1970).
- Ibáñez, Paco: *La poesía española de hoy y siempre 3* (Polydor/ Moshé-Naïm, 1969).
- Imanol: *Herriak ez du barkatuko* (Le Chant du Monde, 1976).
- Labordeta: *Cantes de la tierra adentro* (Movieplay, 1976).
- León, Julia: *Con viento fresco* (Ariola, 1975).
- Llach, Lluís: *Barcelona, Gener de 1976* (Movieplay, 1976).
- Prada, Amancio: *Vida e morte* (Disques Alvarès, 1974).
- Raimon:
El recital de Madrid (Movieplay, 1976).
Lliurament del cant (Movieplay, 1977).
- Rebull, Teresa: *Teresa Rebull* (EP: Concèntric, 1969).
- Sabina, Joaquín; Krahe, Javier; Pérez, Alberto: *La Mandrágora* (CBS, 1981).
- Víctor Manuel: *Todos tenemos un precio* (Philips, 1974).