

PRESENCIA DE LA POESÍA EN LA CANCIÓN DE AUTOR: EL EFECTO DYLAN

PRESENCE OF POETRY IN THE SINGER- SONGWRITER: THE DYLAN EFFECT

David VIÑAS PIQUER

Universidad de Barcelona

Resumen: La idea de que los cantautores pueden ser considerados poetas ha sido defendida por mucha gente y encontró su culminación cuando la Academia Sueca concedió el premio Nobel de Literatura al cantautor Bob Dylan en el año 2016. En este artículo se revisa esta idea atendiendo a las distintas etapas de evolución de la poesía lírica y contrastándolas con la actividad creativa que llevan a cabo los cantautores. El objetivo que se persigue es mostrar qué convergencias y qué divergencias existen realmente entre la figura del cantautor y la del poeta.

Palabras clave: Lírica, cantautor, poeta, música, canción de autor, letrista, compromiso.

Abstract: The idea that singer-songwriters can be considered poets has been defended by many people and found its culmination when the Swedish Academy awarded the Nobel Prize in Literature to Bob Dylan in 2016. This paper reviews this idea considering the different stages of evolution of lyric poetry and contrasting them with the creative activity carried out by singer-songwriters. The objective pursued is to show what convergences and divergences really exist between the figure of a singer-songwriter and that of a poet.

Keys words: Lyric poetry, singer-songwriter, poet, music, song, lyricist.

Si las palabras se atraen,
que se unan entre ellas
y a brillar.
Que son dos sílabas.

Santi Balmes, *El poeta Halley*

Y Dios creó a Bob Dylan, y el mundo de la música cambió. O eso dicen. El caso es que, como otros cantantes de folk-rock, Dylan adoptó la canción de autor como forma preferente después de que este género conociera una primera etapa brillante en Europa gracias a la *chanson française* y a la *canzone italiana*, y se convirtió en el gran revulsivo de la música americana. De entrada, su voz peculiar, inconfundible, de arena (como decía David Bowie), no parecía la más adecuada para el canto, pero era imposible que pasara desapercibida. Lo más importante, sin embargo, es que las letras de sus canciones iban mucho más allá de las típicas banalidades adolescentes y brillaban con luz propia, destacando como creaciones de auténtico ingenio. Muchos de los que llevaban ya tiempo en la música se deprimieron por el contraste. Se dieron cuenta de que lo que habían escrito antes de la existencia de Dylan no era de gran calidad, y al tener un elemento de comparación lo veían claramente. Otros optaron por la imitación: querían ser como Dylan. Hubo casos dignos que lograron un par de buenas canciones, con letras bien trabajadas que demostraban cuál había sido en el fondo el verdadero legado de Dylan, qué había conseguido este cantautor: multiplicar los aspirantes a poeta en el mundo de la música. Es algo que vio muy bien Mick Jagger, el cantante de los Rolling Stones. Cuando en 1966 el *New Musical Express* le pidió que explicara el sentido de la canción “Nineteenth Nervous Breakdown”, se limitó a contestar: “No somos Bob Dylan. No tiene por qué significar nada”.

Las palabras de Mick Jagger muestran una tendencia a la que se sumaron bastantes otros. Desde su perspectiva privilegiada de escritor, profesor de literatura inglesa y crítico musical, Nick Hornby dijo que desconfiaba de la capacidad literaria de Dylan porque las mejores canciones de la música pop apelan al alma, no a la cabeza, y justo después de recordar estas palabras, Kiko Amat escribe en *Mil violines*: “Dylan trajo la seriedad al pop; solo eso es ya razón para tenerle un poco de manía” (2011: 175).

En el fondo, todas estas reacciones vienen a reconocer (aunque sea a la contra) que el efecto Dylan funcionó como un estímulo creativo que hizo nacer en muchos cantantes el deseo de acercarse a la magia de la poesía. No tuvo nada de casual que el cantante escogiera el nombre artístico que escogió: era su particular homenaje al poeta Dylan Thomas. Con este gesto, enseñaba claramente sus cartas: quería parecerse a su poeta preferido. Quería ser poeta. La corona de laurel le llegó en octubre de 2016, cuando ganó el Premio Nobel de Literatura. La secretaria de la Academia Sueca explicó que se lo daban “por haber creado una nueva expresión poética dentro de la gran tradición americana de la canción”. Poesía dentro de la canción, poesía que merecía el Nobel de Literatura. No solo Dylan, sino todos los cantautores quedaron dignificados por este gesto y hasta se diría que cruzaban por fin la frontera que tradicionalmente los había separado de la alta cultura. Podía haber pasado antes, cuando

George Brassens ganó el Premio Nacional de Poesía en Francia, pero, al parecer, lo que podía ser normal en el país que había sido la cuna de los cantautores europeos no lo era en ningún otro lugar, de manera que este caso quedó relegado a simple capricho francés. Pero con Dylan ya no se trataba de un premio nacional, sino del Nobel. La prensa hablaba del trovador Bob Dylan, y hasta del Homero contemporáneo.

Las reacciones en contra de este hecho no se hicieron esperar. Muchos agentes activos del campo literario (editores, críticos, profesores, escritores consagrados, etc.) protestaron. Dylan había competido para ganar el Nobel con candidatos como Philip Roth, Don DeLillo o Haruki Murakami, entre otros. Había competido con escritores muy reconocidos. No tenía que haber ganado. Los defensores de la alta cultura se irritaron y el único consuelo que les quedó fue saber que la decisión final había provocado importantes discrepancias entre los dieciocho miembros de la Academia Sueca. Se dijo, además, que la Academia se había concedido en realidad un premio a sí misma ya que, gracias a la polémica generada, se estaba hablando del Nobel de Literatura más que nunca. Mientras tanto, las librerías tenían que resignarse ante la certeza de que ese año no iban a vender ningún libro del Nobel, y no porque no hubiese publicado ninguno (había publicado sus memorias y la colección de prosas poéticas titulada *Tarántula*), sino porque el premio se lo habían concedido por las letras de sus canciones. Todos corrieron a ver si habían sido ya recogidas en forma de libro. Tuvieron suerte.

Al margen de la polémica provocada por el Nobel, lo cierto es que conceder crédito literario a las canciones no solo de Dylan, sino de muchos otros cantautores, ha sido muy habitual, y de ahí que se suela establecer una conexión directa entre la figura del cantautor y la del poeta. Lamentablemente, este vínculo parece obedecer más a una inercia que a una rigurosa reflexión. Hacen falta más esfuerzos parecidos al que hizo Christopher Ricks, crítico literario y profesor en las universidades de Boston y Oxford, cuando puso en contacto algunas de las canciones más conocidas de Dylan con versos de importantes poetas de la tradición anglosajona, como John Donne, William Blake, Thomas Stearns Eliot o Alfred Tennyson. Encarando las canciones del cantautor con poemas de calidad, a través de los cuales habla la tradición poética en sí misma, Ricks pudo calibrar en su justa medida el valor poético que puede existir en la letra de una canción. De algún modo, su gesto demostraba que, si hay poesía en la producción musical de un cantautor, el diálogo con la tradición tiene que poder ser escuchado a través de ciertos temas y motivos, de ciertas estrategias expresivas, de ciertos recursos retóricos, de procedimientos vinculados a ciertas tendencias poéticas, etc. Sin embargo, dialogar con poetas no convierte a nadie automáticamente en poeta, y menos aún si lo que se busca no es escribir un poema, sino crear otro tipo de producto artístico. A pesar de esta obviedad, hay que reconocer que la conexión entre poeta y cantautor no es del todo arbitraria porque una cierta genealogía parece avalarla. Si nos remontamos a los orígenes de la lírica, vemos que, en efecto, se daban cita una serie de factores que parecen reaparecer con la actividad creativa de los cantautores, factores que también durante la Edad Media habían sido determinantes pero que, en otras fases de la evolución de la poesía, se redujeron considerablemente, dando paso a un tipo de poeta con el que resulta ya más difícil conectar al cantautor. Esto significa, sencillamente, que los cantautores actuales pueden parecerse mucho a los

poetas de ciertas épocas, pero no se parecen demasiado a los de otras. A los de la suya propia, en concreto, se parecen más bien poco.

Conviene recordar que al poeta antiguo se le denominaba *aedo*, que significa cantor, y que lo que cantaba era una composición en la que se integraban orgánicamente tres realidades fundamentales: la palabra (*logos*), la armonía (*àrmonia*) y el ritmo (*ruthmos*). De este modo, se conseguía una fusión perfecta entre el componente verbal (el texto) y los aspectos musicales. Se trataba en realidad de una práctica artística bastante compleja de tipo performativo y estrechamente ligada a la cultura de la oralidad en la que se desarrollaba. Quienes han intentado reconstruir esta práctica, nos invitan a imaginarnos un auténtico espectáculo, con el poeta recitando sus versos encima de un escenario, acompañándose de un instrumento musical (la lira, normalmente) y unos bailarines actuando al mismo tiempo, ejecutando algún tipo de coreografía (Ballart, 2005: 55). De manera que no solo la letra y la música entraban en juego, sino que también la danza, y el arte del recitado, y aspectos vinculados a la puesta en escena formaban parte del espectáculo de forma totalmente integrada. Imaginarse una existencia autónoma de cualquiera de estos componentes nos haría caer en un error de apreciación. Hay que entender, pues, que estas primeras composiciones líricas, denominadas *melè*, cristalizaban en una práctica artística performativa y, en rigor, solo existían en el momento de ser ejecutadas (Guerrero, 1998: 20-21). Podemos suponer la existencia lógica de un texto escrito durante la fase creativa, igual que seguramente hubo anotaciones coreográficas y musicales, pero en una cultura oral la verdadera vida de estos cantos empezaba cuando empezaba el espectáculo. En cuanto se apagaba la voz del poeta, el canto ya solo podía permanecer como recuerdo, como un eco resonando en la memoria de la gente que lo había escuchado.

La dimensión performativa es también muy evidente en la obra de los cantautores. No son poetas que escriben para ser leídos, sino cantantes que quieren ser escuchados ante un público, en un recital. Gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías se los puede escuchar en casa, tranquilamente, pero todo el mundo sabe que no es lo mismo. La tecnología puede llegar a ofrecer la mejor versión posible de una canción, pero los arreglos implican siempre una construcción artificial y el resultado final, la ejecución grabada, no deja de ser un simulacro: simula reproducir un acto que nunca existió. Como ha visto Joan-Elies Adell, este tipo de ejecución es una copia sin original, y lo que este fenómeno pide no es tanto una valoración en términos de autenticidad o falsedad como un estudio riguroso que permita entender la nueva manera que tiene de funcionar la música en la era digital (Adell, 1998: 73). En cualquier caso, es obvio que mucha gente asiste a los recitales de un cantautor no tanto para escuchar al artista como para sentirse compartiendo con él un mismo espacio, para sentir su presencia, y este factor casi mágico es incompatible con cualquier forma de ejecución que no sea el directo. Pero dejando de lado lo que puedan sentir o no los seguidores, parece evidente que es en medio del espectáculo, momento en que el cantautor deviene actor, donde la actividad propia de los cantautores se despliega en todo su sentido. Interaccionando con su público, sintiéndose querido, viendo que la gente se sabe de memoria las canciones que él un día compuso, es cuando el cantautor se siente artista y ve cuál es el verdadero sentido de su arte. Sin esta dimensión performativa, todo cambia: las

canciones circulan, pero falta el cantautor. Su voz en directo, sin manipulaciones tecnológicas. Sus gestos. Su presencia.

Cuando la escritura desplazó a la oralidad, la poesía experimentó grandes cambios, y ya no digamos cuando el fenómeno desembocó en la tecnología del libro. La lírica entró entonces en una nueva fase y dejó de ser una poesía pensada solo para la voz, para el recitado, y se convirtió en una poesía para la lectura. El paso de una poesía de la voz a una poesía de la letra supuso una auténtica revolución y provocó que, con el tiempo, la esencia de la poesía métrica se perdiera del todo o quedara de ella ya solo el vago recuerdo de un poeta que cantaba mientras tocaba su lira. Los lectores de los poetas alejandrinos, como después los lectores de Horacio (principal figura de la lírica en Roma), ya no tenían nada que ver con el público de los *melè*. La escritura había dado paso a una comunicación diferida, *in absentia*: el circuito comunicativo se rompió en dos fases completamente separadas. Primero el poeta y su texto. Después, en otro momento, el texto y el lector.

Sin la ejecución pública de su canto, el poeta se convertía en una figura distinta, y la musicalidad esencial del lirismo griego arcaico dejaba de ser un elemento inherente a la actividad poética. Antes, letra y música eran elementos indisociables, aunque al parecer no mantenían una relación de paridad, pues la palabra (el *logos*) era el factor central, mientras que los aspectos musicales (harmonía y ritmo) funcionaban como mero acompañamiento. Como asegura Gustavo Guerrero, en rigor habría que hablar de una poesía acompañada de música (1998: 19). Aunque es importante entender que se trataba de una poesía pensada desde el primer momento con acompañamiento musical, y no de poesía musicada, fórmula que sugiere la existencia previa de unos versos que más tarde encuentran una especie de adorno musical, como seguramente ocurría cuando durante el renacimiento se puso de moda cantar composiciones de Horacio, Petrarca, Garcilaso o Ronsard con el acompañamiento instrumental de laudes, violas y vihuelas. En realidad, la musicalización de un poema suele consistir en la expansión de sus componentes sonoros y rítmicos, como ha explicado Rossanna Dalmonte (2002: 97-98), y esto significa que se trabaja con un material que ya estaba de algún modo en los versos y hay que tener una sensibilidad especial para detectarlo y desarrollarlo luego con acierto. Muchos cantautores han aceptado este desafío al musicar obras de sus poetas preferidos, contribuyendo así a divulgarlas, pero, al hacerlo, ponen de manifiesto la diferencia que existe entre la actividad de sus poetas admirados y la suya propia, dado que musicar un poema implica dar por hecho que era un poema sin música o, mejor dicho, solo con la música que llevaba incorporada ya de fábrica. Hay que tener en cuenta que, en tanto que organización sonora, un poema comporta siempre un ritmo musical, factor que cada poeta y cada estilo poético intentará potenciar en mayor o menor medida de acuerdo con sus intereses estéticos, pero del que no se puede prescindir. Toda poesía es canto, decía Joan Fuster, y precisaba oportunamente que el canto, en los versos, es siempre una cuestión de sílabas contadas y de consonancias distribuidas (Fuster, 2006: 931). De modo que cuando un cantautor decide poner música a un poema, se siente de alguna manera guiado por los efectos musicales que ya había logrado el poeta y luego añade de cosecha propia lo que le parece oportuno. Además, no podemos olvidar que después interpreta la canción resultante, lo que convoca otros factores que sin duda influyen en la experiencia

artística final. Teniendo en cuenta todo esto, no es nada extraña la reacción que tuvo José Agustín Goytisolo cuando conoció a Paco Ibáñez. En seguida el cantante se puso a cantar poemas, algunos del propio José Agustín Goytisolo, y luego el poeta contó así aquella experiencia: “Me quedé asombrado: su música y su voz daban una dimensión nueva y para mí desconocida a la letra de aquellos poemas...” (González Lucini, 2006: 46). En definitiva, lo que el poeta comprobó es que los poemas habían dejado de serlo para convertirse en canciones.

Con la evolución de la lírica arcaica, la palabra poética se independizó de la melodía y circuló ya sola, pero lo que en rigor quiere decir esto es que tenía suficiente con su propia música, la inherente al lenguaje poético, aquella que Borges reivindicaba cuando, inspirándose en Bernard Shaw, en lugar de hablar de la poesía inglesa prefería usar la expresión: “la música verbal de Inglaterra”. Y es que Borges lo tenía muy claro y por eso consideraba que poner música a un poema era una blasfemia, dado que, si se trataba de un poema, ya tenía música. Así es, en efecto, y Rafael Núñez Ramos explicó detalladamente este fenómeno:

La música acompañante y la recitación oral han desaparecido, pero han dejado sus huellas, han impuesto su sistema de organización del material, un sistema que opera con las unidades lingüísticas segmentándolas y distribuyéndolas para buscar la armonía, la proporción, la regularidad, la melodía y, en fin, cualquier condición que permita conservar el sentimiento de la forma, y no su desaparición en favor del sentido. En último término, ese sentimiento de la forma no es otra cosa que la experiencia del ritmo, al que apunta todo el trabajo sobre el lenguaje que la poesía efectúa (1992: 112).

Estas reflexiones demuestran que no puede haber poesía sin ritmo musical, lo que no significa que no tenga que decidirse qué importancia se le dará exactamente a la musicalidad de un poema en el momento de crearlo. Cuando Paul Verlaine empieza su *Art poétique* con el verso “De la musique avant toute chose”, deja muy claro cuál es su posicionamiento al respecto. Ahora bien, sea o no el factor dominante, la música es inherente a la poesía. En este sentido, es muy conocida la anécdota protagonizada por Stéphane Mallarmé y Claude Debussy. Cuando el músico le dijo al poeta que había puesto música a su poema *L'après-midi d'un faune*, Mallarmé se quedó sorprendido y se cuenta que respondió: “vaya, pues pensaba que ya lo había hecho yo”.

No faltan anécdotas en dirección contraria con la idea de decir que la música no necesita palabras para expresar lo que quiere expresar. Por ejemplo, cuando un editor pidió insistentemente a Arnold Schönberg que pusiera títulos a sus “Cinco piezas para orquesta”, el músico protestó porque consideraba que lo que él quería explicar ya lo explicaba la música y no hacían falta palabras. Si hubiesen sido necesarias, decía Schönberg, ya las habría puesto yo desde el principio.

Este tipo de reacciones (poetas que no quieren música añadida, músicos que no necesitan palabras) vienen a confirmar en gran medida la sospecha que tenía Lawrence Kramer de que, una vez separadas, la poesía y la música empezaron a sentir nostalgia la una de la otra y por eso cada cierto tiempo intentan unirse de nuevo (Kramer, 2002: 32). En todo caso, la estrecha relación entre ambas quedaba garantizada por el hecho de compartir “categorías seminales de ritmo, fraseo, cadencia, sonoridad, medida”, como recordó George Steiner justo antes de afirmar categóricamente: “poner

palabras a la música o música a las palabras es trabajar con materias primeras comunes” (2012: 14-15).

Hacía mucho tiempo que los poetas trabajaban ya solo con palabras, sin tener que preocuparse por añadir una melodía adecuada, cuando nació la figura del cantautor. Se había cruzado ya la mitad del siglo XX. Octavio Paz había escrito en un ensayo: “Creo que cada vez más el poema tenderá a ser una partitura. La poesía volverá a ser palabra dicha” (1986: 86). Como corroborando estas palabras, llegaron los cantautores, la mayoría acompañados de una guitarra. Se comportaban de manera distinta a otros cantantes y no se ajustaban tampoco a lo que hacían los poetas modernos. Su forma de proceder suponía un regreso a la poesía como palabra cantada. Enlazaban, por lo tanto, con la figura del *aedo*, aquel poeta antiguo que regresó durante la edad media bajo la forma del trovador, responsable también de la letra (*motz*) y la música (*so*) de sus canciones (Di Girolamo, 1989: 3-4).

Convendría, quizás, establecer una diferenciación entre la figura del poeta y la del recitador profesional, como era el caso del rapsoda, del bardo o del juglar, pero no podemos ser demasiado radicales en este sentido porque las fronteras entre estas figuras podían ser permeables. Sabemos, por ejemplo, que algunos trovadores divulgaban sus canciones, mientras que otros necesitaban que las cantara un juglar, y hubo juglares que se convirtieron en trovadores igual que algunos trovadores acabaron haciéndose juglares. En cualquier caso, la mayoría de los trovadores mostraron siempre una gran conciencia artística y tenían muy claro que la calidad de sus canciones dependía del acierto en los tres conceptos técnicos de su sistema literario-musical: *so* (melodía), *motz* (palabras) y *razó* (argumento) (de Riquer, 2002: 14). La composición musical garantizaba una recepción agradable, pero lo importante era organizar las palabras escogidas de forma que configurasen un argumento interesante que el público pudiera entender, una historia relacionada con los dos grandes temas de la lírica trovadoresca: el amor y la guerra.

La búsqueda de un equilibrio perfecto entre melodía, palabras y argumento comprensible anima también la actividad creativa del cantautor. Si a este último aspecto, el del argumento fácilmente accesible, le sumamos una conciencia crítica muy despierta vemos lo cerca que están los cantautores de los postulados de la denominada *poesía social*, que quería llegar al mayor número de lectores posible a través de una proximidad a la realidad cotidiana y de unas herramientas expresivas al alcance de todo el mundo. La proximidad de los cantautores a este tipo de poesía es tan evidente que algunos estudiosos hablan también de *canción social* (González Lucini, 2006: 33). En ambos casos se encuentra el deseo de que la poesía abandone los libros, la alta cultura, y salga a la calle para hacerse querer ya no por una minoría selecta, sino por la gente del pueblo. Blas de Otero lo manifestó con toda claridad: “[...] la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada” (1987: 21).

La canción social o canción protesta asume los postulados de la literatura comprometida, pero corre un riesgo que muchos cantautores han conocido de primera mano: que sus canciones sean valoradas solo por su contenido ideológico y no por sus aciertos artísticos. En otras palabras: que sean instrumentalizadas y se conviertan en himnos al servicio de una causa, de una lucha colectiva que lo

fagocita todo para subordinarlo a sus intereses. Lluís Llach, por ejemplo, sabe bien lo que esto significa y no es extraño que hiciera estos comentarios a Brigitte Baudriller en una entrevista: “La gente no venía a mis conciertos para escucharme, sino para repetir: Libertad, amnistía, estatuto de autonomía. Libertad de expresión, de asociación, de reunión sindical, derecho de huelga, amnistía general para los presos políticos, derecho a la autodeterminación”. Poco después, añade Llach: “Nadie me escuchaba cantar” (Riera, 2003: 68).¹ Como vemos, la sombra de la frustración se acerca cuando las canciones se convierten en vehículos reivindicativos y no se tienen en cuenta sus méritos artísticos.

Al participar con alguna expresión artística en contextos fuertemente ideologizados, hay artistas que renuncian a la calidad alegando una *legitimación moral* que los permite dejar de lado la *legitimación estética*. Los cantautores no suelen actuar así porque, aunque sus canciones se inspiren a veces en problemáticas sociales y muestren una clara intención testimonial y crítica, su preocupación estética actúa siempre como una especie de conciencia vigilante que impide el sacrificio de lo artístico. Parafraseando lo que decía Sartre acerca del tipo de literatura que él defendía a mediados del siglo XX, podría decirse que, para los grandes cantautores, en la canción comprometida el compromiso no puede hacer, de ninguna manera, que nos olvidemos de la canción.

Volviendo a la conexión de los cantautores con sus posibles antepasados, recordemos que los *aedos* o los rapsodas tocaban la lira mientras recitaban o cantaban, y se sabe que algunos trovadores eran capaces de tocar con acierto hasta nueve instrumentos, todos de medidas reducidas para facilitar una vida itinerante (Dronke, 1978: 27-28). Los cantautores se hacen visibles de forma parecida. Suelen tocar sobre todo la guitarra o el piano, aunque la mayoría han evolucionado hasta hacerse acompañar por una formación de músicos y entra así en juego una gran diversificación de instrumentos. Y ya hemos visto que, como los poetas de la oralidad, los cantautores integran varios componentes en el momento de desplegar su actividad creativa. De hecho, que la poesía de la antigüedad y de la edad media existiera en forma de espectáculo, con una serie de ingredientes indisociables (palabra, música, danza y una buena dosis de teatralidad) hace que algunos estudiosos consideren bastante problemático referirse a esta actividad como “literatura” (Di Girolamo, 1989: 4). Y, sin embargo, tanto en el caso de los poetas que vivieron en una cultura oral como en el de los cantautores, parece que el elemento clave de su actividad es el elemento literario por excelencia: la palabra. Como vemos, pues, el gran salto temporal que lo lleva a enlazar con los orígenes de la poesía lírica otorga un perfil singular al cantautor. Es un cantante, pero distinto a los de su época, y podría ser un poeta, pero no como los poetas de la modernidad.

En 1977, Joaquín Soler Serrano entrevistó a Joan Manuel Serrat para el programa *A fondo*, de TVE. Durante la entrevista, Soler Serrano no deja de llamar a Serrat poeta o trovador, y, en un momento determinado, el cantautor le dice que su poesía es muy simple, muy elemental, y que no puede ser considerada poesía en el sentido de un arte superior porque lo que él hace son canciones, y no poemas. Luego entra en detalles y explica que él piensa los textos de acuerdo con un planteamiento

¹ Todas las citas de Lluís Llach están en catalán en la versión original y han sido traducidas al castellano por el autor de este artículo.

musical que supone una especie de corsé porque hay que jugar con la rima, la acentuación, etc. Es otra técnica, acaba diciendo Serrat. Ante la insistencia del entrevistador de que aquello no deja de ser poesía, Serrat concluye diciendo: puede que sea en cierto modo... mala poesía.

No es un gesto de falsa modestia, sino el reconocimiento de una obviedad: en nuestros tiempos, el poema se construye ya solo con palabras y, por supuesto, con la música inherente a ellas, pero sin una melodía añadida, de modo que no cuesta demasiado ver la diferencia entre poeta y cantautor, dado que sus actividades comportan procesos creativos diferentes. El poeta sabe que la eficacia estética de su poema dependerá solo de las palabras que entren en juego, y de su combinación, que podrá tener o no ciertos efectos musicales. El cantautor no tiene suficiente con las palabras; añade una melodía y sabe que el valor artístico de su composición dependerá del acierto en el encaje de palabra y música. Como Serrat, Luis Eduardo Aute se refirió a estas cuestiones en alguna entrevista. Lo hizo, por ejemplo, en la que concedió a *Diariocrítico.com* en 2016. Intentando explicar la diferencia fundamental entre la creación de un poema y la de una canción, dijo cosas como esta: “En la canción, la música se fusiona con el texto y la necesidad de expresar o contar algo se duplica porque hay que hacerlo literaria y musicalmente”. A continuación, el cantautor, pero también poeta, sugería que era menor el esfuerzo a la hora de hacer un poema y lamentaba que la canción de autor no estuviera suficientemente valorada:

La canción es un poco un subgénero. Para los músicos serios, digamos, los músicos de canciones somos un subgénero. Para los poetas, los letristas somos también un poco subpoetas, y me parece muy injusto porque componer una buena canción no es nada fácil. Yo escribo canciones, escribo poemas, y no hay color. Para escribir una canción, tienes que contar algo que sea mínimamente coherente en tres minutos, cuatro minutos, respetando unas reglas de juego que son muy estrictas [...], reglas de métrica, de ritmo, de rimas, las estrofas, el estribillo, que tiene que sintetizar de alguna forma toda la canción, y todo eso en tres, cuatro minutos, y además con música. Entonces, juntar todos estos elementos resulta muy difícil [...].

Ya vemos que, aunque en el campo musical los cantautores destaquen por haber conseguido un gran valor poético en las letras de muchas de sus canciones, ellos mismos insisten en que hacen canciones, no poemas, y esta actividad convoca no solo palabras, sino también música, y voz, y espectáculo. De todos modos, no es extraño descubrir que los propios cantautores se contradicen, señal de que ni ellos mismos tienen las ideas tan claras como parece cuando se trata de analizar estas cuestiones. Por ejemplo, en un artículo Javier García Rodríguez recordó una entrevista en la que Aute no se identificaba con la palabra cantautor, sino con la de poeta, y el mismo Javier García daba su opinión al respecto: “No puedo pensar en Aute en términos de cantautor. Lo descubrí muy pronto creando algunas de las letras más potentes, profundas, líricas, filosóficas (también irónicas) que se podían juntar a una música”. Crear letras con un gran valor poético y juntarlas a una música es exactamente la esencia de la actividad de un cantautor, de manera que esta dimensión no puede desaparecer nunca en el caso de Aute, y si se quiere enfatizar su vertiente de poeta es porque en un sentido genérico, y metafórico, tanto él como sus admiradores consideraban que “era siempre un poeta: cuando cantaba, cuando pintaba, cuando dirigía” (García Rodríguez, 2020).

El género de la canción se convirtió en poema en el siglo XIV, en la época de Petrarca, y a partir de aquel momento pasó ya a ser un género literario más, otra manifestación de la lírica escrita. Pero no hay que confundir esta canción culta con la canción tradicional o popular, que continuó su camino como siempre lo había hecho: acompañada de música, y de voz, y de espectáculo. Con esta canción conectan los cantautores, aunque el tratamiento que recibe el género en sus manos hace que la frontera entre el nivel culto y el popular se tambalee de forma considerable. En este sentido, conviene recordar que, como han explicado tantos sociólogos, cuanto más se divulga una práctica artística más disminuye su valor simbólico, su prestigio, porque se activa por inercia un prejuicio elitista que lleva a pensar que si tanta gente disfruta con esa práctica es porque el nivel competencial exigido se sitúa bajo mínimos. En el mundo de la música, esto lo vemos sobre todo con las canciones descaradamente comerciales, con ritmos hipnóticos. Suelen comportar grandes beneficios económicos y por eso se las mira con recelo y se las considera productos subordinados a las expectativas del gran público y demasiado cercanos al peligro de la estandarización y la producción en serie. En el caso de los cantautores, es evidente que sus canciones no alcanzan este nivel de divulgación (y, por tanto, de devaluación), pero, en tanto que cantantes populares, llegan fácilmente al gran público y esto siempre ha supuesto un obstáculo para obtener un abierto reconocimiento por parte de los agentes con poder de consagración dentro del campo artístico. Ya lo insinuaba Serrat cuando, en una entrevista, se refería a la recepción que habían tenido sus canciones por parte de algunos intelectuales: “mi canción no les ha parecido suficientemente interesante, sobre todo desde el momento en que ha empezado a cantarla también la sirvienta de su casa” (Soldevila, p.175).

En realidad, las canciones de los cantautores nunca llegan a entrar en una zona de descrédito, pero tampoco llegan a cruzar del todo la línea que las separa de las obras artísticas de la alta cultura. A los representantes del gusto legítimo les cuesta aplaudir a unos cantantes que han sido capaces de conectar de forma tan evidente con el gusto popular. Puede que encuentren motivos de celebración en sus canciones y que aprecien sinceramente su calidad, pero es difícil que lleguen a considerarlas obras de gama alta. Hay líneas rojas que no se pueden cruzar fácilmente. Significativamente, cuando Vázquez Montalbán comparó a Serrat con algunos poetas que habían tratado la misma temática que trataba el cantautor en sus canciones, no se olvidó de decir que la canción como vehículo de expresión condicionaba una propuesta más “a ras de suelo” (2010: 13-15). Parecida fue la reacción de Umberto Eco cuando escribió sobre el fenómeno de los *Cantacronache* italianos, que se presentaban como clara alternativa a la canción de consumo. Eco celebró el nivel poético de las letras de aquellas nuevas canciones que exigían que la gente las escuchara de verdad, yendo mucho más allá del sonido agradable de una melodía, pero, para él, lo que ese fenómeno mostraba en realidad era el punto máximo al cual podía aspirar la cultura de masas. Incluso creía que esas canciones podían ser un primer escalón hacia una posterior educación del gusto y de la inteligencia que permitiera el acceso a experiencias estéticas más complejas (203: 275). No se puede expresar más claramente la idea de que la actividad de los cantautores se sitúa en una zona intermedia entre la cultura popular y la alta cultura. El tratamiento culto de una forma artística eminentemente popular y arraigada en la existencia cotidiana

como es la canción provoca una zona de interferencias, un espacio musical que construye su repertorio con recursos extraídos del sistema de la alta cultura, pero modulándolos estratégicamente para seducir a gente acostumbrada a disfrutar de los productos artísticos del sistema de la cultura popular. La modulación exige conferir al material con que se trabaja (diferentes técnicas literarias y musicales, por ejemplo) el tratamiento necesario para lograr un producto artístico que garantice una accesibilidad de largo alcance y sea a la vez eficaz desde el punto de vista estético. No se trata de rebajar la calidad para llegar a más gente, sino de encontrar un equilibrio que no implique sacrificarla, pero sí alejarla de un elitismo excesivo. Por suerte, algunos exquisitos lo acaban entendiendo y por eso, con todo el orgullo del mundo, Joaquín Sabina pudo dejar constancia en la canción “El joven aprendiz de pintor” del reconocimiento que obtuvo por parte Montserrat Caballé:

La propia Caballé, que me negó sus favores,
la diva que pasaba tanto de cantautores,
llamó para decirme: “estoy en deuda contigo,
mola más tu Madrid, que el Aranjuez de Rodrigo”.

Volvamos a plantear la paradoja que nos acompaña desde hace un buen rato. Por una cuestión de genealogía cultural, la figura del cantautor queda vinculada a la poesía; pero, por una cuestión de procedimiento creativo, se separa de los poetas de su época y de cualquier época que no estuviera ya dominada por la oralidad. Quizás por eso nunca acaba de quedar del todo claro hasta qué punto le conviene o no la etiqueta de poeta a la figura del cantautor. ¿Es legítimo incluir canciones en antologías de poesía, por ejemplo? Raimon, Quico Pi de la Serra, Ovidi Montllor, entre otros, vieron cómo algunas de sus canciones hacían ese recorrido. Por otro lado, de vez en cuando vemos que un cantautor escribe poemas y los publica en forma de libro. En estos casos, por cierto, hay algo que queda muy claro: el cantautor aparca su actividad habitual, deja de hacer canciones y hace de poeta. Puede ocurrir al revés: que sea un poeta quien deja de ser poeta para hacer de cantautor. Incluso puede pasar que el poeta ponga música a sus propios poemas para divulgarlos de otra forma, como hizo José Antonio Labordeta. Y Sabina es un ejemplo de alguien que, como Dylan, se considera a sí mismo un poeta que un buen día, casualmente o al menos no movido por una vocación musical, se dedicó a cantar. Coherente con esto, ha publicado libros de poesía, como el conjunto de sonetos titulado *Ciento volando de catorce*. En el prólogo de este libro, el poeta Luis García Montero afirma: “Joaquín Sabina es cantante y poeta. Por ajustar más: no un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante”. Se entiende que “un poeta metido a cantante” es alguien que pasa de un lugar a otro diferente, de manera que la separación entre ambas actividades queda muy clara.

También hay cantautores a quienes la palabra “poeta” les impone demasiado respeto y prefieren distanciarse de ella. Ya hemos visto que ese es el caso de Serrat, y podría decirse que también el de Lluís Llach, quien en una entrevista reconocía que los poetas eran una fuente de inspiración muy importante para los cantautores y denunciaba la injusticia que suponía el hecho de que los primeros fueran mucho menos conocidos que los segundos en la sociedad actual. Y el fenómeno habitual de que algunos poetas fueran conocidos por el gran público gracias a un cantante le parecía una auténtica

vergüenza. La explicación que encuentra Llach a por qué en la cultura de masas la poesía circula entre un público restringido mientras que la canción de autor llega a todas partes plantea un interesante problema de accesibilidad vinculado a la diferencia de calidad entre la letra de las canciones y los versos de un poema. “Nuestra mediocridad como letristas nos hace mucho más accesibles”, afirma el cantautor (Ytak, 1992: 65).

Se consideren a sí mismos o no poetas, sean valorados o no como poetas, parece evidente que, con los cantautores, se produce un claro acercamiento de la canción a la poesía. De entrada, como en el caso de los poetas antiguos y de los poetas medievales, el cantautor trata de encontrar un acoplamiento perfecto entre música y letra, pero este intento no significa que los dos componentes tengan la misma importancia. Parece evidente que un rasgo distintivo de la obra de los cantautores, y por tanto un hecho diferencial con respecto a otro tipo de cantantes, es que la letra de sus canciones (no por casualidad a menudo llamadas *canciones de texto*) se convierte en el elemento esencial, el dominante, y que los otros componentes (no solo musicales, sino también performativos) juegan un papel complementario, por muy importantes que sean. Christopher Ricks decía que no se tenía que presentar la interdependencia de los elementos que intervienen en una canción como si se tratara de una competición, sino más bien como una culminación, pues la calidad se logra gracias a lo que aporta cada elemento al conjunto (Ricks, 2016: 19). De acuerdo. Pero que los ingredientes de la mezcla no deban concebirse por separado no significa que no pueda apreciarse la contribución exacta de cada uno de ellos. Dylan hizo un comentario muy interesante al respecto. Dijo que, si a una canción se le quita el ritmo y la melodía, ya no se sostiene por sí sola; sin embargo, si la letra está bien trabajada, todavía no se han apagado del todo sus constantes vitales porque puede recitarse, aunque el resultado estético no sea ya el mismo (Ricks, 2016: 20). Aquí es importante advertir que Dylan no dice que lo que se recita en esas circunstancias sea un poema, sino una canción que agoniza (sin ritmo, sin melodía). Pero lo que su comentario viene a ilustrar es que, por mucho que los distintos componentes de una canción tengan que colaborar para alcanzar un objetivo común, en el caso de los cantautores hay uno que acaba siendo más determinante que el resto en la eficacia final. De ahí que sea tan lógico destacar el valor poético de las letras de las canciones de los cantautores y asegurar que se sitúan en un nivel de calidad superior al resto de géneros musicales.

Dicho esto, es de justicia (poética) aceptar la posibilidad, nada remota, de que haya grandes méritos poéticos en canciones vinculadas a otros estilos. Dentro de la cultura hip-hop, por ejemplo, encontramos el RAP, cuya conexión con la poesía queda clara con la misma sigla, que significa *Rhythm and Poetry*. También el bolero o el tango se caracterizan por una letra bien cuidada. Y si pensamos en la figura del *payador*, en Sudamérica, o en el *bertsolarismo* del País Vasco, o en el *repentismo* cubano, o en otros casos parecidos a estos, estamos ante una improvisación de versos cantados que recuerda de forma evidente la oralidad de los orígenes de la poesía lírica, con la dificultad añadida de la creación espontánea. Más allá de los cantautores hay, pues, varias maneras de flirtear con la poesía a través de la música. Siempre que se le da gran importancia a la letra puede ocurrir esto. Cuando ya es más difícil que ocurra es cuando la letra se convierte en un elemento secundario, que es lo que se encuentra

mayoritariamente en la música moderna. Aunque hay que tener muy claro que quedarse en un segundo término no quiere decir desaparecer; quiere decir que el protagonismo se lo lleva otro. Si alguien menosprecia el valor de las letras de las canciones de la música punk, por citar un ejemplo límite, los fans de esta música harían muy bien en protestar porque seguro que para ellos la letra es muy importante. Ahora bien, tampoco puede imponerse una ceguera absoluta y que no se quiera ver que el punk quiere comunicar más con la música, y sobre todo con el espectáculo devastador que convoca, que con la palabra. Significativamente, después de describir una actuación de las Slits, un grupo punk formado por cuatro mujeres, Greil Marcus hace el siguiente comentario sobre lo que le ocurría cada vez que escuchaba el elepé de este grupo: “una vez empezaba la música, jamás he intentado comprender una palabra” (2005: 48).

La música punk es un caso extremo. El rock and roll es distinto, muestra un impulso más contenido y por eso puede comunicar dando cierta importancia a las letras de las canciones. No se ha perdido todavía la fe en la palabra. En general, los letristas de grupos de rock tienen historias que contar, aunque a menudo han de resignarse a que la música eclipse la letra y asuma todo el protagonismo. Y no olvidemos la parte performativa: el espectáculo. Los punks se pasaban de largo, pero ya en los orígenes del rock, con figuras como Elvis Presley o Jerry Lee Lewis, quedaba claro que una actuación extravagante podía resultar muy efectiva si se quería que los medios de comunicación se hicieran eco de lo que se hacía. De manera que el éxito del primer rock and roll no tenía que ver tan solo con el acierto en la combinación del *rhythm and blues* y el *country*, sino también con una enérgica puesta en escena que fuese capaz de transmitir un sentimiento de locura, de rebelión, de libertad. Jimi Hendrix, considerado por muchos críticos musicales el mejor guitarrista de la historia del rock, lo entendió perfectamente. Podía acabar prendiendo fuego a su guitarra eléctrica al terminar un concierto para ilustrar la llegada del paroxismo y engrandecer el espectáculo. Lo que le preocupaba de las letras de sus canciones no era que contaran algo, sino que tradujeran el arrebatado pasional de los sonidos eléctricos de su guitarra. La palabra, pues, tenía una importancia menor. Si quería destacar, aunque solo fuera unos segundos, tenía que convertirse en grito o aullido. Una forma de desaparecer como tal palabra. Cuando entraron en juego grupos como los Sex Pistols, con Johnny Rotten a la cabeza, el empeño en crear una atmósfera excitante y agobiante a la vez vino a probar que, en el fondo, ya no era la letra ni la música lo que importaba, sino la capacidad de generar un ambiente irrespirable. Parece claro que, al margen de las distintas modalidades del rock and roll, en este estilo musical no hace falta entender la letra, ni siquiera conocer la lengua en la que está escrita una canción, para disfrutar de ella. La música, por sí sola, tiene ya suficiente poder hipnótico.

Algo parecido podría afirmarse de buena parte de los grupos de música pop, empezando por el que acaso fue primero de todos: los Beatles. Muchos de estos grupos flirtean con el rock and roll y, de hecho, los mismo Beatles fueron considerados a menudo una versión amable del rock. No siempre es fácil establecer límites en el mundo de la música, donde abundan las tendencias híbridas (como el pop-rock, ya que viene al caso) y donde a menudo lo interesante es observar la confluencia de estilos o la transición de un género a otro. En todo caso, si nos centramos en el pop, puede decirse que, pese a su

eclecticismo, la mayor parte de las veces cantantes solistas y grupos dan una importancia solo relativa a las letras de sus canciones, y esto abre un amplio abanico de posibilidades, que va desde el honesto esfuerzo creativo hasta la vergonzosa cursilería o la búsqueda deliberada de la frivolidad.

Con la llegada del *glam* (de *glamour*) y la consolidación del *glam-rock*, con una figura tan destacada como David Bowie, se hace notorio que la estética del cantante forma parte del espectáculo y puede tener un papel tan relevante, o incluso más, que la letra y la música. Jugar con la ambigüedad sexual, recrear la figura del andrógino, vestirse con mallas estampadas y llevar botas altas, abusar del maquillaje y la purpurina, etc., eran ingredientes estéticos tan provocadores y extravagantes como la música que sonaba y la letra que se cantaba. De nuevo, pues, la palabra tenía una importancia relativa. Cuando en los años setenta el rock se convirtió en rock duro (*hard rock* para los británicos y *heavy metal* para los americanos) esta importancia menor de la letra se redujo todavía más, y la batería, el bajo y, sobre todo la guitarra, asumieron todo el protagonismo. Pero ya antes de llegar a este punto puede decirse que, en general, las letras de las canciones no han supuesto un factor destacado en la capacidad de movilización de masas que ha tenido la música moderna, de manera que el talento literario del letrista de un grupo musical se considera en la mayoría de los casos un elemento secundario (Fernández Porta, 2010: 309). Luis Boullosa ha escrito un par de libros muy interesantes sobre la relación entre creación literaria y rock and roll *underground* justamente para combatir este prejuicio y demostrar que en el amplio y heterogéneo mundo del *rock* ha habido y hay todavía grupos que tienen “unas letras cojonudas” porque ha habido y hay todavía (aunque a veces poco conocidos o completamente ignorados) compositores con madera de poeta (2013: 16). Cuando hay que hacer una reivindicación como esta es que es ya muy evidente que la música va por delante de la palabra en el mundo del rock y conviene desplazar el foco de atención hacia el componente marginado para que deje de ser casi invisible.

Por otra parte, los letristas de grupos musicales, aunque puedan flirtear con la poesía tanto como los cantautores, se encuentran en una situación muy distinta a estos, incluso cuando se ocupan no solo de la letra, sino también de la música de la canción. Para empezar, el cantautor compone la canción y luego la interpreta, mientras que son pocos los casos de letristas de grupos que además interpretan las canciones que han compuesto. Además, el cantautor trabaja en solitario. Pueden acompañarle otros músicos en el escenario, pero siempre queda claro quién es la figura principal allí. Esto cambia en un grupo de música, puesto que el letrista nunca está solo y, además, a menudo tiene que soportar ver cómo, gracias a sus letras, es otro, el cantante, quien se hace famoso. Mucho más famoso que él. En pleno acto performativo, encima del escenario, la interpretación del cantante, sus movimientos, su capacidad para conectar con el público, acostumbran a acaparar toda la atención, mientras que los otros componentes del grupo, los músicos, entre quienes puede encontrarse el letrista, tiene que resignarse a ocupar un segundo plano. Ver que alguien se hace famoso con una canción que ni remotamente podía haber escrito no ha de ser una situación fácil de gestionar. Varios sentimientos incómodos pueden desencadenarse.

Bastante conocido es el caso de Sabino Méndez y su relación con Loquillo. Un guitarrista y letrista con declarada vocación de escritor en medio de una banda de rock que deja ya muy claro con su nombre quién es quién allí dentro: *Loquillo y los Trogloditas*. Es decir: la estrella principal y sus satélites, que le ayudan a brillar. Las canciones del grupo que mucha gente todavía hoy se sabe de memoria, como *Cadillac solitario*, *La mataré* o *El ritmo del garaje*, las escribió Sabino Méndez, pero la única voz que el recuerdo nos trae cuando volvemos a tararearlas es la de Loquillo. La estrella. Es interesante ver de qué forma recuerda Sabino Méndez en el libro *Corre, rocker* cómo discurrían las ruedas de prensa que concedía su grupo. La voz cantante, nunca mejor dicho, era siempre la de Loquillo. Con estas palabras describe Sabino Méndez una de aquellas ocasiones:

A mi lado, nuestro cantante compone una vez más su pose habitual y emite el usual cargamento de frases precocinadas en casa. Las sentencias lapidarias, los lugares comunes y las ideas preconcebidas empiezan a desfilar pesadamente. Todo esto es demasiado previsible. [...] Nuestro cantante no parece aburrirse con esa expectativa de futuro. Desea el papel de líder generacional juvenil, y mientras se vendan suplementos dominicales existirán generalidades sobre las que reflexionar sin verse obligado a añadir nada al tópico. No importa que hayamos crecido lo suficiente como para dejar de comprender a aquellos que una vez pudimos representar. No importa que ellos, los muy tenaces, se resistan a ser representados. No le importa el embrutecimiento de la sensibilidad que suponen las audiencias amplias. En el fondo le comprendo. Hemos creado un personaje, una máscara a cuyo amparo se elimina la ansiedad. A esa máscara él contribuye con la imagen, el movimiento, la interpretación, y yo escribo los contenidos, las ideas, el discurso que emitirá” (2000: 22-23).

No es difícil entender la insatisfacción, puede que también la rabia, que transmiten estas palabras: el lector de Rimbaud viendo que el foco de atención se sitúa sobre el lector superficial de suplementos dominicales. De repente, la situación cambia porque en la rueda de prensa alguien hace una pregunta que no es fácil responder y el cantante se pone tenso, no sabe si logrará salir airoso. Sabino Méndez se da cuenta y toma las riendas:

Después de mi estado ausente libero un torrente de locuacidad. No lo puedo remediar. Sé que nuestro cantante me odia por ello, pero es más fuerte que yo. Los recuerdos y reflexiones brotan imparables y parece que hable conmigo mismo. Los minutos pasan y veo en su rostro la incómoda sonrisa de aquel que teme ser eclipsado. Me esperan problemas y celos, pero estoy demasiado arrebatado para entenderlos” (2000: 24).

Ya vemos que los celos pueden circular en doble dirección: nadie quiere ser eclipsado. En público, la estrella siempre tiene que brillar más. Del mismo modo que, en privado, el letrista no permite que nadie se apropie de sus letras. El mismo Sabino Méndez recuerda que, cuando pasó sus primeras canciones a Loquillo, el cantante se las devolvió diciendo que le habían gustado mucho, pero se permitió cambiar una o dos palabras de cada canción y pretendía cofirmarlas todas. La indignación del letrista tardó poco en llegar.

Como explicó el sociólogo Pierre Bourdieu, la protección contra los intrusos es una característica de todos los campos artísticos, que justamente marcan fronteras para evitar intrusiones. Pero también hay que contar con intrusismos que se producen dentro de un mismo campo artístico, entre quienes ya están posicionados, y entonces entra en juego la ley de las fronteras interiores. Existir en un campo es diferir, ocupar una posición que permita afirmar tu identidad desde la diferencia, y el campo artístico de la música no supone ninguna excepción. Dentro de un grupo musical, cada componente tiene su

rol. La armonía depende de que cada uno haga lo que se espera de él y, sobre todo, de que nadie haga lo que le toca hacer a otro. La forma en que cada uno marca su territorio puede ser más o menos sutil, pero siempre acaba haciéndose evidente. Sabino Méndez no permitía que Loquillo le corrigiera canciones y quisiera firmarlas como coautor, cruzando así la frontera que los separaba, pero la reacción del letrista es todavía más significativa cuando, tiempo después, el cantante da un paso adelante y se atreve a escribir sus propias canciones. El intrusismo es entonces demasiado ostentoso como para no denunciarlo. Sabino Méndez lee esas canciones y le dice a Loquillo que no necesitan ninguna reescritura, que debió ser la manera más educada que encontró para no decir lo que de verdad pensaba. Recordando una de aquellas canciones, escribe Sabino Méndez: “Se encomendaba a la peor rima aguda consonante del castellano (aquella que pone el melón y el jamón junto al balcón), y cuadraba el número de sílabas por el viejo y brutal sistema de suprimir artículos y relativos” (2000: 144). Pero Loquillo era Loquillo, la estrella, el líder, de manera que el intruso se salió con la suya y pudo colocar alguna de sus canciones en los álbumes del grupo. Des de la resignación, el letrista no deja de denunciar el intrusismo: “Las temáticas simplistas y los lugares comunes empezaron a asomar la nariz por algunas canciones de nuestro repertorio y pedían a gritos una expurgación” (2000: 145). La cosa fue más allá cuando otros componentes del grupo se animaron a colocar también una canción de cosecha propia en cada nuevo álbum. Más intrusos que hacían peligrar la unidad del conjunto. Pero no había nada que hacer: “Resultaba imposible hacerles renunciar a esa cuota simbólica de creatividad que para ellos parecía convertirse en una cuestión de orgullo”, escribe Sabino Méndez (2000: 197-198). Por supuesto, cuestión de orgullo es también marcar territorio para dejar claro quién era el único letrista de verdad dentro del grupo, que es lo que hace Sabino Méndez cuando, tiempo después, decide explicar estos detalles en un libro.

El cantautor se ahorra estos problemas. Es un solista que escribe la letra y compone la música de sus canciones y luego las interpreta. Nadie puede quitarle protagonismo. Los celos, si existen, no pueden estar relacionados con alguien con quien comparte escenario, sino, en todo caso, con alguien que está en otro escenario: otro cantautor. Por otro lado, tampoco hace falta reivindicar el valor poético de las canciones de los cantautores porque las “letras cojonudas” forman parte de su ADN y son, de hecho, el principal factor que los legitima en el mundo de la música. Se los llama precisamente así, cantautores, para destacar el valor creativo de las letras que escriben y cantan: son cantantes, pero también autores. O sea, que se han ganado a pulso la aureola que acompaña a la autoridad. Los hay que no tienen una voz especialmente dotada y muy pocos son músicos de excepcional talento, pero si escriben letras de cierto valor poético y más o menos se apañan a la hora de tocar la guitarra (o el piano), ya no se les discute la categoría de cantautores, prueba evidente de que es la letra lo que de verdad importa en su estilo musical.

Pero conviene hacer algunas precisiones. Porque la letra es solo una parte de la canción, por muy importante que sea, y esto implica que, por si sola, no tiene suficiente capacidad de seducción: necesita la colaboración de los otros componentes. Un buen poema, en cambio, se sostiene solo. No es una diferencia de calidad, sino de naturaleza. Las letras de las canciones pueden tener un gran valor poético,

pero no son poesía porque solo funcionan dentro de un engranaje que exige no perder nunca de vista la eficacia del conjunto. Ya hemos visto lo que decía Dylan al respecto: sin ritmo y sin melodía, la canción no funciona y solo queda la posibilidad de recitar una letra que no se escribió para ser recitada y que, por tanto, difícilmente resistiría la comparación con un poema. Algo parecido explicó Joaquim Molas en el prólogo que hizo para una edición de las letras de Raimon, justamente planteándose la relación entre poesía y música. Decía allí Molas que, en casos tan emblemáticos como el de la canción de autor, letra y música constituyen una perfecta unidad de sentido y de ahí que la descomposición de este híbrido suponga la ruina de sus componentes o, al menos, la necesidad de que cada uno de ellos inicie por cuenta propia una nueva vida para la cual no estaba preparado (1993: 7). Molas llega a calificar de “amputación” el hecho de quitar la música a una canción, y asegura que en las primeras lecturas el lector no puede evitar, casi por inercia, restituir el producto a su estado original, es decir, completar mentalmente las letras con la música, con la voz, y hasta con el gesto con que previamente había sido conocida. El fenómeno al que se refiere Molas, la letra que no consigue ser leída de forma autónoma, seguramente se produce porque están protestando los otros componentes de la canción, los que han quedado marginados.

Manuel Vázquez Montalbán entendió perfectamente todo esto. Cuando preparó una *Antología de la Nova Cançó* tuvo primero que traducir los textos al castellano y comprendió en seguida que, a la inevitable pérdida de eficacia estética que comportaría la traducción, había que añadir otro gran problema: la ausencia de música. Su diagnóstico fue claro al respecto: “Considero que una canción no tiene valor poético suficiente, independiente de la música” (1968: 59). En situación muy parecida se encontró Joaquín Sabina cuando, en 1976, publicó el libro *Memorias del exilio*, que presentaba en forma de poemario algunas de sus canciones. Desde el prólogo, tuvo que hacer una oportuna advertencia: “No me engañó sobre estos textos, fueron escritos para ser cantados. Me temo que leídos resulten desabridos como puchero de pobre; echan de menos la voz y la guitarra”. No se engañaba Sabina y nadie debería llamarse a engaño. Un letrista tan celebrado como Jarvis Cocker, el carismático líder del grupo *Pulp*, dictó en 2008, en el marco del Brighton Festival, una conferencia para explicar que las letras de las canciones no tienen una existencia independiente, sino que forman parte de un sistema que incluye música y performance, y se apoyó en esta evidencia para insistir en que esto las separa de la poesía y las convierte en palabras al servicio de otro tipo de producto artístico (Abeillé, 2015: 98). Como vemos, la conclusión es siempre la misma: las letras pueden tener un gran valor poético, pero no por ello dejan de ser letras de canciones, y no poemas. Hablamos de productos artísticos distintos que, lógicamente, surgen de distintos procesos de configuración. De ahí que tenga toda la razón Christopher Ricks cuando afirma que los elementos que intervienen en la construcción de una canción no la hacen ni mejor ni peor que un poema, pero sí que alteran los lugares en los cuales se almacena la energía del texto (2016: 27). A la luz de todas estas reflexiones creo que es legítimo preguntarse cuánta poesía cabe en una canción de autor, pero sea cual sea la respuesta a esta pregunta no puede llevarnos a confundir a los cantautores con los poetas. No son figuras homologables (ya no), aunque puedan ser compatibles en una misma persona. Nada impide que alguien se dedique a

componer canciones y a escribir poemas, pero tiene que quedar claro que está haciendo cosas distintas cada vez. “Cuando hago té, hago té, y cuando hago aguas hago aguas”, dice la abuela Grogan en el *Ulises* de Joyce, y la señora Cahill le contesta: “caramba, señora, Dios le conceda no hacerlo en el mismo cacharro”. La broma la cuenta Buck Mulligan y desde luego sirve para entender que a menudo es mejor no mezclar las cosas. Puede que cuando Dios creó a Bob Dylan el mundo de la música cambiara, pero la tradición literaria no se alteró en absoluto. Diga lo que diga la Academia Sueca.

Bibliografía

- ABEILLÉ, C. Alicia (2015): *Un análisis de sociología de la cultura: Manchester sound, Factory Records y Joy Division*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- ADELL, Joan Elies (1998): *La música en la era digital*, Lleida, Milenio.
- AMAT, Kiko (2011): *Mil violines*, Barcelona, Random House Mondadori.
- BALLART, Pere (2005): *El contorno del poema*, Barcelona, Acantilado.
- BORGES, Jorge Luis (2000): *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica.
- BONET MOJICA, Lluís (1985): “Señas de identidad”, *Serrat. Verso a verso*, Barcelona, Alta Fulla.
- BOULLOSA, Luis (2013): *El puño y la letra*, Barcelona, 66 RPM Edicions.
- BOULLOSA, Luis (2016): *Santos y francotiradores*, Barcelona, 66 RPM Edicions.
- BOURDIEU, Pierre (1983): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- DALMONTE, Rossana (2002): “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía”, *Música y literatura*, Silvia ALONSO (comp.), Madrid, Arco/Libros.
- DE RIQUER, Martí y DE RIQUER, Isabel (2002): “Introducción” a *La poesía de los trovadores*, Madrid, Espasa Calpe.
- DI GIROLAMO, Costanzo (1989): *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri.
- DRONKE, Peter (1995): *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- ECO, Umberto (2003): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010): *Eros. La superproducción de los afectos*, Barcelona, Anagrama.
- FUSTER, Joan (2006): “Introducción a la poesía de Joan Salvat-Papasseit”, en *Joan Salvat-Papasseit. Obra completa*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2020): “Lástima, Luis (sin tu latido)”, *El Periódico de Cataluña*, 4 de abril.
- GARCÍA-SOLER, Jordi (1976): *La nova cançó*, Barcelona, Edicions 62.
- GUERRERO, Gustavo (1998): *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KRAMER, Lawrence (2002): “Música y poesía: Introducción”, a *Música y literatura*, Silvia ALONSO (comp.), Madrid, Arco/Libros.
- MARCUS, Greil (2005): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama.
- MÉNDEZ, Sabino (2000): *Corre, rocker. Crónica personal de los ochenta*, Madrid, Espasa Calpe.

- MÉNDEZ, Sabino (2004): *Limusinas y estrellas. Medio siglo de rock (1954-2004)*, Madrid, Espasa Calpe.
- MOLAS, Joaquim (1993): *Pròleg a Raimon. Les paraules del meu cant*, Barcelona, Empúries.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1992): *La poesía*, Madrid, Síntesis.
- OTERO, Blas de (1987): “Poesía y palabra”, en *Verso y prosa*, Madrid, Cátedra.
- PAZ, Octavio (1986): *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RICKS, Christopher (2016): *Dylan poeta. Visiones del pecado*, Madrid, Los libros de la catarata.
- RIERA, Ignasi (2003): *Lluís Llach. Companys, no és això*, Barcelona, Random House Mondadori.
- SOLDEVILA, Llorenç (1993): *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d’una acció cultural*, Argenton, L’Aixernador.
- STANLEY, Bob (2015): *Yeah!, Yeah!, Yeah! La historia del pop moderno*, Madrid, Turner.
- STEINER, George (2012): *La poesia del pensament*, Barcelona, Arcàdia.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1968): *Antología de la “Nova Cançó” catalana*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2010): *Joan Manuel Serrat*, Barcelona, Nortésur (1ª ed. 1973).
- YTAK (1992): *Lluís Llach. La geografia del cor*, Barcelona, Alter Pirene.