

**LOS ÁLBUMES DISCOGRÁFICOS DE LA CANCIÓN DE AUTOR EN  
ESPAÑA COMO SOPORTE DE OBRAS PLÁSTICAS: CORRESPONDENCIA  
EXPRESIVA PINTURA-MÚSICA-PALABRA**

**JUAN GARZÓN GÓMEZ**

**TESIS DOCTORAL**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**DIRECTOR**

**DR. SALVADOR GALLEGO ARANDA**

**GRANADA  
NOVIEMBRE 2017**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Juan Antonio Garzón Gómez  
ISBN: 978-84-9163-965-7  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/52762>

## ÍNDICE

Introducción.....	1
La correspondencia de las artes. Concepto y contextualización. Estado de la cuestión.....	9
Surgimiento y auge de la canción de autor en la España franquista.....	65
La <i>chanson française</i> de mediado del siglo XX como precedente de la canción de autor en España.....	66
La canción de autor como relevo de la poesía social.....	101
Aproximación al momento social a través del análisis temático de algunas canciones.....	109
El fenómeno de los colectivos de canción de autor.....	133
<i>Els Setze Jutges</i> .....	134
<i>Ez Dok Amairu</i> .....	137
Voces Ceibes.....	138
Manifiesto Canción del Sur y su continuación en el Núcleo de Nuevos Autores.....	139
Nueva Canción Castellana y Canción del Pueblo.....	148
La Nueva Canción Aragonesa.....	150
La Nueva Canción Canaria.....	152
Algunas notas sobre la figura del cantautor.....	155
La canción y la plástica. Cuestiones generales.....	159
A la búsqueda de precedentes históricos.....	159
La pintura social en la España de siglo XX. Paralelismos con la canción de compromiso.....	171
Génesis y motivos de confluencia.....	191
Canción y plástica. Casos específicos.....	205
Luis Eduardo Aute: de dentro a fuera y viceversa.....	207
El cosmos creativo de Luis Eduardo Aute.....	213
El espejo.....	215
Eros y Credo.....	226
A qué seguir respirando si no estás tú, Libertad.....	244
Del amor y de la muerte.....	254

Raimon y el Equipo Crónica.....	262
Paco Ibáñez visto y pintado.....	309
Ibáñez, Lorca y Dalí.....	310
Paco Ibáñez – José Ortega.....	317
Paco Ibáñez – Antonio Saura.....	333
A flor de tiempo.....	339
Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?.....	343
Los casos de Cuba y Chile. Una aproximación comparativa.....	371
Consideraciones y conclusiones.....	393
Anexo entrevistas.....	413
Juan Alberto Arteche (417) – Elisa Serna (421) – Fernando González Lucini (428) – Luis Eduardo Aute (439) – Vicente Feliú (451) – Silvio Rodríguez (457) – Augusto Blanca (464) – Alberto Corazón (469) – Vicente Larrea (476) – Luis Albornoz (483) – Manuel Boix (487)	
Anexo vídeos.....	495
Índice de ilustraciones.....	501
Bibliografía.....	517

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se aborda desde dos posicionamientos personales. Por una parte, la experiencia de años en el campo de la canción de autor durante los cuales he tenido la suerte y la oportunidad de publicar cinco discos, y, por otra, la necesidad de desarrollar la vocación de historiador del arte, esfera humanística en la que cuanto más me adentro más apasionante se me muestra. Desde ambas disciplinas he podido vislumbrar la posible existencia de nexos entre una y otra, despertando siempre mi curiosidad aquellos discos de vinilo cuya carátula era una obra pictórica y no la mera presentación del rostro del cantor. Siempre me sedujo la idea de conocer qué había tras la decisión de que una obra de estas características fuera portada de ediciones poético-musicales, así como de sus posibles consecuencias. La elaboración de esta Tesis Doctoral me ha dado la oportunidad de continuar una línea de investigación iniciada con la presentación en el año 2014 del Trabajo Fin de Máster *El diseño de las carátulas discográficas y su relación con las artes plásticas en la obra del cantautor Luis Eduardo Aute: pintura-música-palabra (60-70)*, ampliando ahora el campo de observación tanto en número de artistas como en obras.

La primera necesidad ha sido delimitar una metodología clara y operativa que facilitara el trabajo, lo cual se ha traducido en las siguientes acciones:

- Acotación del campo de investigación.

El primer sesgo es de índole estilística. La aparición de obras plásticas en carátulas discográficas es algo que se sucede en diversos géneros musicales y en cada uno de ellos tendrá sus motivaciones y características particulares. En nuestro caso y en coherencia con lo expuesto anteriormente, nos hemos limitado a la canción de autor y a obras pictóricas y dibujísticas. A pesar de esta limitación autoimpuesta es ingente la cantidad de vías investigadoras que se abren, por lo que se ha hecho igualmente indispensable la demarcación espacio-temporal con el objeto de centrar el estudio. Así, este se ha ajustado a las décadas de los sesenta y setenta en España, lo que supone un marco socio-político muy concreto. Es el momento del surgimiento de la canción de autor en nuestro país, coincidiendo con la época final del franquismo, contexto muy determinante que se configura como un importante aliciente investigador. Más allá de la cota establecida y con la

intención de realizar un análisis comparativo, se ha propuesto también una aproximación a lo acontecido en Cuba y Chile en el mismo espacio temático y temporal planteado, por ser dos territorios paradigmáticos en relación con el género y casuística abordados.

- Revisión bibliográfica y estado de la cuestión.

Se planteó la realización de una revisión bibliográfica para conocer el grado de investigación habido hasta la fecha en el ámbito estudiado. Esto nos ha llevado a conocer el estado de la cuestión, enfocando el proceso desde lo general a lo particular y mediante una exploración historiográfica que ha partido de la línea investigadora que acoge la temática propuesta, es decir, desde la correspondencia de las artes. En este sentido se han traído a colación publicaciones que han destacado a lo largo de la historia de las ideas estéticas por sus reflexiones en relación con la confluencia de lenguajes artísticos. Esto se ha llevado a cabo desde un punto de vista más cualitativo que cuantitativo, pues la intención no ha sido proponer un mero listado de aportaciones, sino desarrollar sobre estas un ejercicio de análisis meditado. Esta tarea se particularizará además en la revisión de contribuciones que tratan específicamente la relación canción de autor-plástica, que es la temática específica de la presente Tesis. Durante todo el desarrollo de la misma se ha mantenido abierto este capítulo con el objeto de poder conocer cualquier novedad al respecto, siendo también conscientes de la posibilidad de incurrir en ausencias que serían corregidas e incluidas en el momento en que se tuviera constancia de las mismas, si bien lo damos por cerrado en octubre de 2017.

- Guía de estilo.

Para facilitar la lectura comprensiva del texto nos acomodamos a la guía de estilo marcada por la revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, *Cuadernos de Arte*. Hay que aclarar que la idiosincrasia de esta Tesis conlleva la existencia de tres niveles nominativos de creaciones artísticas: títulos de álbumes discográficos completos, títulos de canciones y títulos de poemas — además, evidentemente, de las obras plásticas que serán objeto de análisis—. Para aclarar al lector dicha diversidad adquiriremos el criterio de notar los primeros en letra cursiva —al igual que normalmente se hace con los títulos de publicaciones

y obras de arte— y las otras dos tipologías entre comillas simples (‘...’)<sup>1</sup> con el objeto de distinguirlas de cualquier otro término que, por necesidades del texto, hubiera que resaltar, caso para el que se usarán las comillas dobles (“...”). De este modo para las citas bibliográficas que no superan las cuatro líneas de extensión y que según las normas de *Cuadernos de arte* deben ir con letra normal, sin sangrar y entrecomillado, se aplicará la comilla baja («...»), con lo cual no se dará pie a posibles errores de interpretación.

- Trabajo de campo.

Como parte de la Tesis se ha planteado un trabajo de campo consistente en la captación de un material inédito mediante una batería de entrevistas personales a artistas que fueron actores directos del devenir social, político y cultural de la época tratada. La metodología seguida para esta labor conlleva los siguientes pasos:

- Elección de las personas a entrevistar.
- Definición del tipo de entrevista: presencial, vía correo electrónico o mixta, de carácter semiestructurado (intermedio entre abierto y cerrado). Las entrevistas presenciales comportan la grabación en vídeo para su posterior transcripción, siendo cinco las personas elegidas para esta tipología: Luis Eduardo Aute, Alberto Corazón, Juan Alberto Arteche, Elisa Serna y Fernando González Lucini.

Las entrevistas por correo electrónico tendrán como protagonistas al pintor valenciano Manuel Boix y los diseñadores gráficos chilenos Vicente Larrea y Luis Albornoz.

Notamos como mixtas aquellas entrevistas que se envían por correo electrónico y posteriormente se procura una cita directa con cada una de las personas sondeadas. Este es el caso de los cubanos Silvio Rodríguez, Vicente Feliú y Augusto Blanca, fundadores e integrantes del Movimiento de la Nueva Trova. Para ello, en mayo de 2016, se realizó una estancia de una semana en Cuba, promoviendo reuniones con cada uno de ellos, lo cual ha supuesto la oportunidad de una investigación in situ y el conocimiento de primera mano del desarrollo en este país de la actividad objeto de la Tesis.

---

<sup>1</sup> Aquellos títulos de canciones en idiomas diferentes al castellano se han mantenido además de entrecomillado simple, con letra cursiva.

- Transcripción de entrevistas y análisis de resultados. Dicho trabajo ha supuesto, en algunos casos, la agrupación de varias preguntas en una sola en base a las respuestas obtenidas.
- Elaboración de anexo con los contenidos íntegros de cada uno de los cuestionarios con sus correspondientes respuestas.

En total se han planteado once entrevistas con el objetivo de que sirvan de apoyo para el desarrollo tanto del corpus teórico como para la posterior elaboración de conclusiones.

También como parte del trabajo de campo se ha participado en el seminario *La canción en disputa entre la música y la literatura* (Universidad Internacional Menéndez Pelayo – Santander 2017), encuentro académico entre diversas universidades españolas y la Universidad Nacional de Mar del Plata de Argentina. Dicha actividad fue de sumo interés para nuestra investigación en base a la inclusión de ciertos temas como ‘Literatura y compromiso: de los poetas sociales de los 40 y 50 a los cantautores’, a cargo de la profesora Marcela Romano de la Universidad Nacional de Mar del Plata, ‘Variaciones de una relación productiva: poemas-letras, adaptaciones y colaboraciones’, conferencia de Luis Bagué de la Universidad de Murcia, o ‘Las musicaciones actuales en su función social y estética’ de la profesora María Do Cebreiro, de la Universidad de Santiago de Compostela. Estas y otras cuestiones, además del encuentro con Fernando González Lucini y la cantautora Rosa León, fueron alicientes suficientes para la asistencia al mencionado seminario como fuente de conocimiento del que obtener datos relevantes para el desarrollo de la Tesis.

El proceso metodológico general se basa en el estudio comparativo de las canciones con las obras plásticas que digamos les “acompañan” en ediciones discográficas, con objeto de determinar el grado de interrelación existente entre ellas. Así, se aborda la cuestión desde dos puntos de vista. En primer lugar, el formal, con objeto de conocer posibles paralelismos en el uso de herramientas tanto visuales como músico-poéticas. Texturas, dinámicas, ritmos, composición o color serán parámetros que nos ayuden a la hora de establecer el nivel de correspondencia. En segundo, desde una mirada conceptual y simbólica en cuanto a contenidos y mensaje de las obras, observando afinidades o discrepancias en relación con su finalidad y funcionalidad. En este sentido se confrontarán los diferentes lenguajes creativos siendo conscientes de la propia capacidad cognitiva en



cada uno de los campos, de tal forma que, al abordar las cuestiones relativas a la parte musical, no se pretende hacer un análisis musicológico, pues dicha disciplina se sale de nuestras competencias, así como tampoco se aborda el lenguaje poético desde un punto de vista técnico, pues la lingüística no entra en nuestro ámbito de conocimiento. En ambos casos, el punto de partida es, en el plano musical, los conocimientos de armonía, composición y ejecución instrumental a nivel de Conservatorio y, en el poético, la experiencia de más de treinta años leyendo, escuchando, escribiendo e interpretando canciones. Es evidente que el campo de discernimiento más fundamentado es el de la Historia del Arte y desde esta disciplina se enfoca la Tesis, pero, aun así, se buscará en todo momento un justo equilibrio entre unos y otros aspectos con la intención de elaborar un discurso ecuánime a los objetivos propuestos, lo cuales procedemos a determinar.

Como objetivo general de este estudio se plantea la determinación de la existencia, o no, de flujos de influencia, por una parte, internos entre ambas disciplinas, pudiendo ser unidireccionales —en un sentido u otro— o bidireccionales y, por otra, externos en cuanto al entorno y momento sociopolítico, definiendo el posible nacimiento —o continuidad— de una corriente conjunta de expresión.

Dicho objetivo viene condicionado por otros de carácter previo como:

- La observación y análisis de esta época concreta de la sociedad española, partiendo no sólo de las propias referencias históricas sino, al mismo tiempo, de estas producciones artísticas correlacionadas.
- El estudio e investigación de posibles precedentes históricos en cuanto a la existencia, o no, de esta interacción entre las formas músico-poéticas y las plásticas, en cuyo caso se podría definir el desarrollo de una línea temporal sin solución de continuidad a lo largo de los diferentes periodos históricos o, por el contrario, el surgimiento del hecho en un momento espacio-temporal específico.
- Analizar si el grado de implicación ideológico que movió el desarrollo de la canción de autor se dio igualmente en las obras que ilustraron sus carátulas y, en su caso, determinar la influencia de este aspecto en el resultado final de la creación. Concretar la posible existencia en dichas obras plásticas de una función no puramente recreativa de la producción, la defensa de un determinado compromiso ético para con la sociedad a través del arte o el posicionamiento político contra el poder establecido, ayudarán a conocer su génesis.

Ello nos conduce al estudio de la obra poético-musical-plástica como un todo que nos permita formular como hipótesis la realidad de una obra unívoca que se va conformando desde las correlaciones simbióticas que se pueden establecer entre diferentes opciones creativas. Esta cualidad otorgaría a cada una de las partes que conformaran el arte final un papel protagonista en el diálogo establecido. Así, la plástica no sería tan sólo una mera ilustración de la poesía y la música, que a su vez no se constituirían únicamente en verso y melodía. Todas y cada una de ellas, la unión de sus procesos y sus resultados, darían lugar a un espacio creativo singular con personalidad propia. Todo ello propicia un campo de conocimiento que se nos antoja plural, extenso y abierto, con enormes posibilidades investigadoras.

Para abordar todas estas cuestiones se hace necesario el desarrollo de un corpus teórico que permita un análisis exhaustivo de la cuestión. En él se incluyen los epígrafes necesarios para poder enfrentar con rigor todas las cuestiones oportunas, desde las primeras consideraciones hasta la elaboración de conclusiones. Así, se dedica un primer capítulo a la contextualización estético-filosófica que, como ya hemos adelantado, nos servirá igualmente para determinar el estado de la cuestión en relación con la correspondencia de las artes y la posible relación plástica-canción. En un segundo capítulo se aborda el surgimiento de la canción de autor en España partiendo de sus precedentes más cercanos y directos, la *chanson française* de mediados del siglo XX y la poesía social española de la misma época. Se completa con un acercamiento a la sociedad española del momento mediante el análisis de ciertas canciones emblemáticas de las décadas sesenta y setenta, y con aproximaciones al fenómeno de la difusión del género a través de los colectivos nacidos por todo el territorio nacional y a la figura en sí del cantautor. En el siguiente capítulo se afronta la relación canción-plástica desde conceptos generales, buscando sus posibles precedentes históricos e indagando en la génesis y motivos de las confluencias entre movimientos coetáneos tales como la canción de compromiso y el Realismo social en la pintura española del siglo XX. A partir de aquí se inicia un apartado extenso planteando una serie de casos particulares que entendemos paradigmáticos de esta concomitancia de lenguajes artísticos, a través de los que poder establecer parámetros que permitan la elaboración de conclusiones generales. Evidentemente resulta imposible traer a colación todos los que se nos antojan determinantes de la cuestión, pues la nómina sería muy amplia, por lo que creemos acertadamente, se estudian los siguientes:

- Luis Eduardo Aute.
- Raimon y Equipo Crónica.
- Paco Ibáñez y sus trabajos con diferentes artistas plásticos: Salvador Dalí, José Ortega, Antonio Saura y Alicia Ibáñez.
- Antonio Resines, Antonio Gómez y El Cubri (*Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*).

El quinto capítulo está dedicado a plantear una aproximación del tema en Cuba y Chile, observando las similitudes y diferencias con el desarrollo de esta en España con el objetivo de que dicha comparativa nos ayude a determinar el grado y forma de introducción de este mecanismo de diálogo artístico en nuestro país.

Por último, se presentan las conclusiones que nos aclaran los objetivos propuestos o/y alcanzados y si se cumple o no la hipótesis planteada.

Se completa este cuerpo teórico con aquellos anexos necesarios para facilitar al lector el uso de los contenidos, tales como el ya citado de las transcripciones íntegras de las entrevistas realizadas en el trabajo de campo, índice de ilustraciones, enlaces a vídeos con las canciones tratadas durante toda la Tesis y el corpus de referencias bibliográficas sobre el que se asienta el presente estudio.

Quiero, antes de comenzar, dejar constancia de mi agradecimiento a todas aquellas personas que con su apoyo han facilitado su elaboración. A Elizaberta López, compañera infinita y consejera intelectual, y a nuestros hijos Juan y Teresa que han tenido la suficiente paciencia de acompañarme y aportar ideas, a veces tremendamente afortunadas; sin ellos habría sido impensable. A Salvador Gallego, algo más que un director de Tesis, quien desde esta posición ha aportado el rigor y la sistematización absolutamente necesarios para llevar a buen término el proyecto y, desde la amistad, el aliento y ánimo que no lo son menos, igual que Rosa Marqués, siempre atenta a cualquier necesidad y baluarte importante en la depuración de detalles. También mi sincero agradecimiento a los artistas que se han prestado desinteresadamente a colaborar con sus opiniones y testimonios directos: Luis Eduardo Aute, amigo y maestro de quien aprendo continuamente, mi respeto y deseo de pronta recuperación. Fernando González Lucini, incansable luchador por la canción de autor, primera persona que me mostró la posibilidad de una vía de investigación en la que confluirían mis dos intereses profesionales, la canción y la Historia del Arte. Manuel Boix y Alberto Corazón, artistas plásticos integrales que

jugaron un importante papel en la elaboración de ese discurso plástico-poético-musical que se generó en España en las décadas de los sesenta y setenta, al igual que Elisa Serna y Juan Alberto Arteche, iconos indiscutibles de la canción de autor española que me abrieron las puertas de sus casas y sus corazones, cuyas aportaciones han sido por momentos muy esclarecedoras en el desarrollo de esta Tesis,

Los siempre admirados e indiscutibles referentes, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú y Augusto Blanca, quienes con sus reflexiones me han ayudado a conocer mejor el Movimiento de la Nueva Trova y sus implicaciones. Gracias por el recibimiento en Cuba y por los días allí vividos en los que compartimos conversación, investigación y cantos. Mi agradecimiento también por la gran predisposición a la ayuda de los diseñadores chilenos Vicente Larrea y Luis Albornoz a quienes pude acceder a través de la gestión de Silvio Rodríguez con la cantautora Isabel Parra quien me puso en contacto con ellos. De su estudio salió la historia de la imagen de la Nueva Canción Chilena y ellos han tenido la amabilidad de transmitirme todo ese proceso.

Para terminar, agradezco al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, así como a su siempre competente profesorado, el permanente apoyo ofrecido durante el proceso académico, pues tanto en la Licenciatura como en el Máster y, por supuesto, en el desarrollo de esta Tesis doctoral, se ha mostrado en todo momento predispuesto y atento a cualquier necesidad que pudiera surgir.

A todas estas personas mi sincero abrazo.

## LA CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES CONCEPTO Y CONTEXTUALIZACIÓN ESTADO DE LA CUESTIÓN

No es asunto nuevo traer a colación la cuestión de la correspondencia de las artes, pues son muy numerosos los autores que se han ocupado de la misma a lo largo de la Historia de la Cultura, pero sí absolutamente necesario a la hora de contextualizar el ámbito estético de la investigación y los parámetros en los que se basa. Determinar los antecedentes teóricos en los que se encuentra la génesis de este trabajo es fundamental para su desarrollo, ya que no se trata de especular partiendo de apreciaciones personales, sino llegar a fundamentar estas mediante el análisis y asunción de criterios que sirvan para sustentarlas. La aplicación de las teorías estéticas sobre correspondencia de las artes al ámbito del presente estudio (relación lenguaje poético-musical y lenguaje plástico) aportará el rigor necesario para, además de analizar el cumplimiento, o no, de éstas en el citado campo, intentar, en la medida de lo posible, propiciar nuevos puntos de vista.

El concepto de interacción entre las diferentes formas de expresión artística fue puesto de manifiesto desde que Platón en la *República*, Aristóteles en la *Retórica* u Horacio, con el enunciado “ut pictura poesis”, comenzaron a abrir el debate sobre la naturaleza de las artes, tal como recoge José Antonio Hernández Guerrero en *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*:

Platón vinculó la poesía a las artes visuales, especialmente en el libro décimo de la República donde habla de la degradación de las artes miméticas, categoría en la que incluye a la poesía y a la pintura (X, 602, B). Pero, debemos advertir que, cuando Platón establece un paralelismo entre los poetas y los artistas visuales, más que para insistir en las analogías entre los dos lenguajes artísticos, lo hace con la intención de situar a los poetas artesanos al nivel de los pintores y de colocar por encima de ellos a los poetas inspirados. Es, según él, sólo la poesía de carácter mimético la que, por su contenido y por su intención, se aproxima a las bellas artes y, en especial, a la pintura.

Aristóteles, que en su *Retórica* afirma que «la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía» (1371, b, 5), suministra una base para relacionar entre sí el arte visual (arquitectura, escultura y pintura) y el arte acústico (poesía, música y danza). Pero es sólo a partir del Helenismo cuando se establece el

paralelismo entre poetas y artistas visuales aplicando criterios creativos, espirituales e, incluso, divinos. La expresión «ut pictura poesis» que, como es sabido, se debe a Horacio (De arte poética, 361), aunque incorrectamente interpretada, ha servido de argumento múltiple para probar las más dispares teorías sobre la naturaleza del arte y sobre la esencia de la poesía (Hernández Guerrero, 1990: 4).

De sumo interés es el apunte que Hernández Guerrero hace sobre cómo la expresión “ut pictura poesis” ha dado pie a numerosas y diferentes formas de interpretar la identidad de la creación artística. Es de destacar el análisis que Eustaquio Barjau hace de esta cuestión en la introducción de la publicación de la editorial Tecnos (1990) del *Laocoonte* de Lessing. Deja claramente delimitada la intención de la consabida frase de Horacio en la *Epístola ad Pisones* haciendo un serio ejercicio de contextualización de la misma en función del pasaje al que pertenece sin extraerla del significado global del mismo. Explica como la semejanza que el autor establece entre pintura y poesía la propone en función de la relación obra-espectador y no de la concomitancia interna que pudiera existir entre ambas artes, a diferencia de las interpretaciones posteriores y que, sobre todo a partir del Renacimiento, hablaban del carácter poético de las artes visuales. Pero tal vez, lo interesante de este posible error de interpretación, o tal vez no tan erróneo sino premeditado, es la apertura de un campo de investigación que, como el presente análisis demuestra, continúa abierto en la actualidad.

Muy recomendable es este artículo de Hernández Guerrero, en el que el autor realiza un minucioso repaso historiográfico mostrando con detalle el amplio abanico de teorías sobre correspondencia de las artes desde Aristóteles a las más recientes aportaciones del siglo XX. Siendo conscientes de la vasta amplitud del horizonte investigador que se nos abre, no es objeto de este estudio atender de forma pormenorizada a cada una de las hipótesis que a lo largo de la Historia han ido surgiendo en referencia a las relaciones entre artes plásticas, literatura y música, pero sí procurar una aproximación a las más destacadas. Los motivos son, tanto la necesidad de acotación temporal que toda Tesis requiere, como el interés específico que pueda suscitar cada una de ellas, en función de la línea que marca la propia naturaleza de la observación, al igual que el afán de huir de divagaciones innecesarias o reiterativas. Es por ello que, atendiendo a estas pautas, tomamos como punto de partida la idea humanista de *Bel Composto*, principio integrador de las artes que defendiera Gian Lorenzo Bernini, como medio de consecución de una “bella composición” que indujera al espectador a la contemplación emocionada de la obra

bajo el concepto de arte total. Diversos autores son los que atribuyen a Bernini la paternidad de esta actitud, de este posicionamiento creativo que promueve el diálogo entre arquitectura, pintura y escultura. Así Irving Lavin califica este postulado “berniniano” de nuevo y revolucionario en *Bernini and the Unity of Visual Arts* (1980), obra a su vez reconocida por otros autores como la consagración del estudio del concepto acuñado por el arquitecto, escultor y dibujante italiano: «The *bel composto* plays a central role in the Bernini literature of the last few decades. [...] the notion became consecrated in Irving Lavin’s study of 1980, *Bernini and the Unity of Visual Arts*»<sup>2</sup>. (Delbeke, Maarten, 2006: 251)

Esta proposición de confluencia de las artes plásticas con el objetivo de alcanzar una mayor expresividad de la obra en su conjunto y, en definitiva, de la conquista de un espacio de belleza integral ha ido transmutando conceptualmente a lo largo de la historia de la estética, fluctuando entre posicionamientos tanto en contra como a favor, lo cual ha procurado un amplio fondo historiográfico.

Vamos a realizar una prospección en dicho ámbito a partir del siglo XVIII siendo una de las primeras aportaciones al respecto la de Jean-Baptiste Du Bos. Teólogo, abogado y diplomático, fue admitido en la Academia Francesa en 1720, ostentando el cargo de secretario de la misma a partir de 1722. Sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* fueron publicadas en 1719 y, si bien entre todas sus facetas no se encontraba la de artista, dicha obra supuso un importante análisis sobre la esencia y naturaleza de las artes, muy bien acogido en los ámbitos académicos de la época. Tres factores destacan en la teoría artística de Du Bos, que pueden ser considerados los pilares fundamentales de sus meditaciones: por una parte, la práctica de la mimesis como punto de partida y elemento sustentante de cada uno de los lenguajes artísticos, ya sea plástico, poético o musical. Por otra, la capacidad emotiva de la obra de arte, y en tercer lugar el punto de vista que adopta a la hora de ordenar el pensamiento. En este sentido Du Bos se posiciona en el nivel del espectador y, desde ahí emite no postulados, sino reflexiones, tal y como indica el propio título de la obra. Posiblemente la ya mencionada circunstancia de que el autor en ningún momento de su carrera se instalara en el papel de artista y sí en el de diletante, propicia un discurso cercano y amable y, en ningún caso, con afán categórico,

---

<sup>2</sup> El *bel composto* desempeña un papel central en la literatura de Bernini de las últimas décadas [...] el concepto llegó a consagrarse en el estudio de Irving Lavin de 1980 *Bernini y la Unidad de las Artes Visuales*. Traducción propia.

sino más bien como acto comunicador de una experiencia propia que reclama ser compartida.

En este tono se desarrolla su propuesta en la que está muy presente el concepto de correspondencia entre las diferentes formas de expresión artística. No significa esto que en todo momento defienda la existencia de un paralelismo exhaustivo o una continua funcionalidad equivalente entre unas y otras, pero sí sostiene la pervivencia de parámetros básicos comunes a cada una de ellas. Así, en cuanto a pintura y poesía, indica que «el mérito principal de los poemas y de las pinturas consiste en imitar los objetos que habrían excitado en nosotros pasiones reales. Las pasiones que estas imitaciones hacen nacer en nosotros no son sino superficiales» (Du Bos, 2007: 47). Atribuye de esta forma a la obra, tanto pictórica como poética, el poder de producir emoción por imitación del objeto real. Introduce la mimesis como concepto desde el que ambas formas parten para conseguir su finalidad emotiva y otorga a esta pasión, nacida de la mimesis, un carácter artificial desde el momento en que el objeto que la provoca no es sino otra cosa que una imagen de la realidad, siendo esta la que aportara una emoción o pasión auténtica. No significa ello que este sentimiento, por efímero, sea inconveniente, sino todo lo contrario, es decir, concede a poesía y pintura el talento de proporcionar placer, al ser la pasión que despiertan no vinculante y sin secuela, tal y como lo sería la contemplación del objeto imitado:

El placer que se siente viendo las imitaciones, que los pintores y los poetas saben hacer de los objetos que habrían excitado en nosotros pasiones cuya realidad nos habría molestado, es un placer puro: no va seguido de los inconvenientes que acompañarían a las emociones serias, que habría causado el objeto mismo. (Du Bos, 2007: 48)

Más allá del evidente interés que despierta este planteamiento sobre la cualidad atribuida tanto a pintura como a poesía de producir una emoción irreal y superficial, por el intenso debate que ello podría suscitar, lo relevante para el presente estudio es la definición por parte del autor de ámbitos de relación entre ambas facultades. Así, por una parte, les concede la capacidad del uso de la mimesis como vehículo para, una y otra, producir efectos similares sobre el espectador, independientemente del estatus de estos. Por otra, exime a ambos lenguajes estéticos de responsabilidad en cuanto a las secuelas que las posibles impresiones devenidas de la contemplación y disfrute de la obra puedan advenir



sobre el circunstante, y, como consecuencia de ello, le confiere mayor pureza al sentimiento.

Se podría determinar así que Du Bos pone la mimesis como herramienta básica, usada tanto por la pintura como por la poesía, para la consecución de objetivos que son comunes en ambos procesos, que culminarían igualmente con la estimulación de la emoción. De esta forma encontraríamos puntos de confluencia posicionados en diferentes niveles. La mimesis como instrumento procesual en un nivel físico, es decir, como elemento práctico y mero utensilio material que, al igual que un basamento arquitectónico, sostiene y es punto de partida de la creación. Por otra parte, la emoción como culmen del recorrido, en un plano más espiritual y menos matérico, situada en un ámbito conclusivo pero no final, sino como prolongación ideológica de la propia obra haciendo que esta perviva más allá de sus propios límites orgánicos y temporales.

De esta forma encontramos puntos de correspondencia al comienzo y al final del desarrollo creativo, lo cual nos llevaría a preguntar por la existencia, o no, de otros elementos de interrelación durante su progreso.

En relación con esta cuestión hay para Du Bos un concepto exigible tanto a las creaciones pictóricas como poéticas y que ha de tener en ellas una continua presencia, es la cualidad de la verosimilitud: «la primera regla que los pintores y los poetas están obligados a observar al tratar el tema que han elegido es la de no introducir en él nada que sea contrario a la verosimilitud» (Du Bos. 2007: 116). Hay que hacer constar que para el autor dicha facultad no está reñida con la imaginación ni es sinónimo de realidad, pero si deja constancia de que el hecho verosímil siempre debe ser hecho posible en relación con el entorno, el medio y la coyuntura en la que acontece. Si bien a ambas disciplinas le reclama esta verosimilitud, es aún más exigente en el caso de la pintura, pues si bien cuando se refiere a la poesía concede a esta el beneficio del uso de la imaginación, siempre que no contradiga la historicidad de un hecho conocido, determina que el pintor debe observar dos tipos de verosimilitud, a los que denomina mecánica y poética. «La verosimilitud mecánica consiste en no representar nada que no sea posible según las leyes de la estadística, las del movimiento y las de la óptica» (Du Bos. 2007: 122). Por otro lado, define la verosimilitud poética como la necesidad de conferir a los personajes, lugares y hechos representados aquel carácter que les es otorgado, podríamos decir, por

aceptación y reconocimiento universal, ya sea este extraído de fuentes contrastadas o sea imaginado.

Podríamos remitirnos a ejemplos de obras o corrientes artísticas que, tanto en tiempos pasados como posteriores a la publicación de las reflexiones de Du Bos, contradicen sus afirmaciones. Es el caso del Surrealismo que viene a oponerse por completo al concepto de verosimilitud mecánica en cuanto que desafía todas las leyes propuestas por él en su definición, o el caso de una obra concreta como es *El Expolio* (1577-1579) de *El Greco*, desde el momento en el que, por ejemplo, el pintor hace aparecer en el lienzo un personaje ataviado con armadura típica del siglo XVI en una escena que relata un episodio de la pasión de Cristo. Du Bos hace mención expresa a representaciones de este tipo catalogándolas de erróneas y enmarcándolas en estilos obsoletos.

El error de introducir en una acción a personajes que jamás pudieron ser sus testigos por haber vivido en tiempos bien alejados de la acción, es un burdo error en que nuestros pintores ya no caen. Ya no se ve a un San Francisco escuchar la predicación de San Pablo, ni a un confesor, crucifijo en mano, exhortar al buen ladrón. (Du Bos. 2007:125)

La definición por parte de Du Bos del concepto de verosimilitud aplicado a las artes podríamos considerarlo pues como otro nexo, en un momento determinado de la Historia del Arte, entre plástica y literatura que viene a reforzar las teorías existentes en defensa de la existencia de correspondencia entre diferentes formas y lenguajes artísticos. Como último apunte sobre la publicación de Du Bos, es interesante hacer notar que la mencionada defensa podría encontrar su origen en lo que el autor aporta, en la parte final del libro, con relación a la ciencia de la música. Remontándose a la antigüedad clásica, sostiene que el concepto musical en Grecia y Roma era mucho más amplio que el posteriormente desarrollado. Así, otorga al ámbito de esta la enseñanza de la poética y el gesto, entendiendo este como danza, y confiriendo a la música un corpus artístico y estético mucho más global que el otorgado por sus contemporáneos, e incluso que el actual.

La música de los antiguos era una ciencia bastante más desarrollada que la nuestra. Hoy, la música no enseña más que dos cosas: la composición de los cantos musicales, o de los cantos propiamente dichos, y la ejecución de esos cantos, sea con la voz, sea con los instrumentos. La ciencia de la música tenía, en los griegos y romanos, un objetivo más amplio: no sólo mostraba todo lo que la nuestra, sino además muchas

cosas que no enseña la nuestra, bien porque hoy ya no se estudia una parte de éstas, bien porque el arte que enseña las otras no se considera parte de la música, de manera que ya no se le da el nombre de músico a quien la profesa. En la antigüedad, el arte poética era una de esas artes subordinadas a la música y, en consecuencia, era la música la que enseñaba la construcción de los versos de todo tipo. El arte de la *saltatio* o arte del gesto era también una de las artes musicales. Así quienes enseñaban los pasos y actitudes de nuestra danza, o de la danza propiamente dicha, que formaba parte del arte del gesto, se llamaban músicos. En fin, la música de los antiguos enseñaba tanto a componer como a escribir en notas la simple declamación, cosa que no se sabe hacer actualmente. (Du Bos. 2007: 393)

El camino recorrido desde el concepto clásico de música que plantea Du Bos hasta lo que en el momento actual se considera ciencia de la música, no es más que consecuencia del proceso de especialización sufrido por las diferentes disciplinas a lo largo del tiempo, muy probablemente fruto de la necesidad impuesta por el propio devenir histórico que va aumentando, irremediablemente, el nivel, volumen y tipología de contenidos y producción artística de cada uno de los campos. Así, el tronco común se va diversificando en ramas cada vez más pobladas y que necesitan de una observación y hermenéutica propias. Pero esto no significa que se pierda de vista la raíz, la sabia de la que todas se nutren, abriéndose un apasionante campo analítico que permita reconocer la existencia de espacios de intercomunicación, la confluencia de métodos o la posible delimitación de herramientas, pulsos y objetivos compartidos.

En este sentido se pronuncia Charles Batteux en el capítulo V del tomo I de *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes. Las Bellas Artes reducidas a un único principio*.

Así cuando los artistas separaron estas tres artes para cultivarlas y perfeccionarlas cada una en particular con más cuidado no debieron perder jamás de vista la primera institución de la Naturaleza, ni pensar que pudiesen pasarse enteramente unas sin otras. Ellas deben estar unidas; la Naturaleza lo manda, el gusto lo exige. (Batteux. 1797: 261-262)

El autor defiende la necesidad de la unificación de las artes, pero reclamando para cada una de ellas un rol protagonista que irá rotando según el momento y las circunstancias. De este modo, se trata más de la relación de apoyo que se debe establecer entre los diferentes lenguajes artísticos, que acuden en beneficio y realce de aquel que en cada

determinado momento lo reclame, que en sí de un arte total en el que todos ellos estén presentes por igual. Cada uno debe tener la capacidad de reconocer quien ejerce el liderazgo y ponerse a su servicio.

Si bien Batteux comienza en el capítulo refiriéndose a la poesía, la música y el baile, conforme avanza en su discurso no se olvida de las artes plásticas a las que otorga un papel muy determinado, «a la arquitectura, a la pintura y a la escultura pertenece disponer y decorar el lugar y las escenas del espectáculo. Ellas deben hacerlo de un modo correspondiente a la cualidad de los actores y de los asuntos que se representen». (Batteux. 1797: 266)

La propuesta de Batteux sobre la correspondencia de las artes es de sumo interés pues permite realizar un ejercicio de análisis de la cuestión desde lo particular a lo universal, es decir, partiendo de las características propias de cada forma de representación, ya sea esta visual, acústica, plástica, etc., sugiere llegar a la creación de un espectáculo integral, el cual nos dará oportunidad de observar la idoneidad de provocar el diálogo interdisciplinar. Ello supone que el artista, o bien conoce profundamente las singularidades de cada una de las manifestaciones artísticas para ponerlas en valor en la medida que la obra final les requiera particularmente, o, por el contrario, hay que valerse de individualidades que, partiendo de cada uno de los campos de expresión sean capaces de unificar criterios en beneficio del bien común y el buen resultado final. Independientemente de cuál sea el proceso, ambas vías necesitan igualmente encontrar un espacio compartido en el que la comunicación establecida sea coherente y verdadera. Ahí radica la dificultad y el reto de hacer que las expresiones artísticas confluyan. No se trata de que un lenguaje intervenga de forma agresiva en otro, ni que se produzcan efectos intrusivos que probablemente conducirían a un caos sin fundamento, sino de hallar la relación mesurada y contenida que sea capaz de crear el cauce que permita proponer objetivos de interés general, cuya consecución sea fruto de una labor participada en la que cada elemento sepa reconocer y asumir su papel.

La propuesta de Batteux da pie a una reflexión interesante: si la consecución de una obra en la que confluyan diferentes artes pasa necesariamente por la subordinación de la mayoría de ellas al papel protagonista que otra adquiera, ¿nos hallamos ante la imposibilidad de crear obras dialogantes en las que todas las formas expresivas sean protagonistas a un mismo nivel? Probablemente sea complicado conseguir esa cota de

complicidad pues, aun en los mayores espacios en los que las artes dialogan, como puede ser la ópera, que aglutina música, palabra, gestualidad y plástica, hay una de ellas, en este caso la música, que adquiere el rol de líder. Aun así, existen intentos de alcanzar dicha armonía incluso en el momento presente, como pudiera ser la llamada ópera sin voces *Siempre/Todavía* de Alfredo Aracil (1954) y Alberto Corazón (1942), estrenada el pasado 15 de octubre de 2015, interpretada al piano por Juan Carlos Garvayo (1969). En escena, el solitario pianista se muestra como el hilo conductor que va engranando cada una de las notas que conforman la partitura, con los versos y las imágenes —más de quinientas— de Alberto Corazón, que se proyectan a compás y con minuciosidad impecable en una gran pantalla. El universo creativo no se cierra a una sola disciplina artística, sino que pintura, palabra y música conviven y se nutren unas de otras en una simbiosis colectiva que confiere a la obra un corpus unitario que va más allá del diálogo entre diferentes formas y lenguajes. En esta celebración de los sentidos nada es arbitrario ni pasa desapercibido. Texto, imagen, y sonido ocupan cada uno un lugar propio, protagonistas absolutos de sus espacios individuales, pero no por ello exentos ni aislados, pues el todo se abre camino como universo singular en el que sus partes reclaman y obtienen la atención incondicional del espectador, con la intención de que ninguna prevalezca sobre las otras.

Esta propuesta multidisciplinar está inspirada en el libro *Damasco Suite, somos imágenes*, que Alberto Corazón escribió a partir del cuaderno de viaje confeccionado en una visita a Damasco y Alepo, con motivo de una exposición antológica de su obra en el Museo Nacional de Damasco en octubre de 2003. Basado en las anotaciones y dibujos que el pintor fue haciendo a modo de diario, se articula como una narración de sus vivencias en estas ciudades sirias. Lo que aparentemente pudiera parecer una sucesión de pensamientos breves, por momentos inconexos, se torna en una obra literaria perfectamente argumentada y coherente. Consigue adentrar al lector en su universo creativo y vivencial, no sólo mediante la palabra, sino con la construcción de imágenes, no físicas, que transmite con palpable nitidez a través de sus reflexiones. Imágenes que no están pero que se ven, y que tratan tanto la realidad personal como la ensoñación o el devenir cotidiano del entorno: «una larga carretilla, empujada por un anciano, se detiene en medio de la calle. El hombre se sienta en el suelo con las piernas cruzadas y ofrece su mercancía, sin decir una sola palabra» (Corazón. 2011: 57).

En el libro, al igual que en su viaje a Damasco, Alberto Corazón adopta unas veces el papel de protagonista y otras el de espectador. Esta perspectiva fluctuante, presente en toda la obra, dota a la misma de cierto dinamismo ordenado, pues el cambio constante de punto de vista no supone que el lector se vea invadido por el caos, sino que le va llevando, a través de las páginas, en una corriente sin retorno y se podría decir que incluso sin fin, pues en el final subyace una necesidad de comienzo, presente y futuro.

El estado de ánimo que está en el origen de esa identificación con la dualidad protagonista/espectador es el mismo que provoca la necesidad en el artista de desarticular los conceptos unívocos tradicionales de los dos aspectos básicos que estructuran la obra: la creación artística y el tiempo. Así, una obra de arte no se nutre de un único lenguaje al igual que el tiempo no se plantea como una línea unidireccional, sino como un espacio global anacrónico. Del mismo modo que se siente protagonista o espectador, sus obras nacen sin evitar ninguna dimensión creativa y sin despreciar la memoria como fuente atemporal de inspiración. No una memoria basada en la mirada retrospectiva, más bien un lugar donde la cultura coexiste *Siempre/Todavía*.

Escribir y dibujar es el mismo gesto, una secuencia que necesita a ambos, el relato.

La prosodia. El dibujo es el gesto. Y el silencio.

Cuando voy garabateando, aparecen palabras. Y cuando escribo, a veces, necesito trazos. (Corazón, 2011: 71)

Inspirado en este libro, Alfredo Aracil compone lo que él ha denominado una ópera sin voces con partitura para piano solo. Lo que en principio se concibió como una obra exclusivamente musical, fue adoptando otra personalidad mucho más amplia. El concepto de integración de las artes, que ya apuntaba Corazón en el libro, se ha visto plasmado en la puesta en escena del espectáculo audiovisual *Siempre/Todavía*.

El trabajo completo tiene una duración de setenta minutos en los que, sin solución de continuidad, conviven textos, imágenes y notas. Distribuida en 25 piezas, cada una de ellas supone la reflexión, el relato de un individuo impersonal e intangible, que nos hace navegar a través de su pensamiento, planteando el concepto de tiempo como contenedor de la cultura. Un espacio adimensional en el que pasado, presente y futuro se muestran traslapables. El tránsito entre uno y otro no supone alejamiento, sino convivencia. De esta forma la memoria no es tal, sino que es presente en cuanto a que permanece y coexiste con un futuro que parte de ella y llega a ser ella. Todo ello supone la asimilación por parte

de Aracil de la obra de Alberto Corazón quien aporta textos e imágenes del libro, unas del propio cuaderno de viaje y otras creadas para la partitura. ¿Se conforma así una propuesta en la que el concepto de correspondencia de las artes está continuamente presente materializándose en la consecución de una obra singular que no es música, imagen o verso entrelazados, sino que es un todo, una creación con entidad propia indisoluble? ¿Cabría pues decir que no existe en este caso un arte protagonista tal como defiende Charles Batteux?

Gotthold Ephraim Lessing al comienzo del prólogo de *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* incluye un parámetro de interés en el análisis de la cuestión, el espectador y su grado del conocimiento del medio.

El primero que comparó la pintura con la poesía fue un hombre de sentimiento refinado que se dio cuenta del efecto semejante que ambas artes producían en él. Sintió que las dos representaban las cosas ausentes como si estuvieran presentes y que el engaño de ambas es placentero.

Un segundo buscó penetrar bajo la superficie de este placer y descubrió que en ambas el placer procedía de la misma fuente. La belleza, cuya idea deducimos en primer término de los objetos corporales, posee leyes generales que se pueden aplicar a más de una cosa: a las acciones y a los pensamientos, así como a las formas.

Un tercero, que reflexionó sobre el valor y la distribución de estas reglas universales, se dio cuenta de que algunas predominan en la pintura, otras en la poesía, y que, por ende, en este último caso, la poesía podía ayudar con explicaciones y ejemplos a la pintura, y en aquel otro caso, la pintura hará lo mismo por la poesía.

El primero era el aficionado, el segundo el filósofo y el tercero el crítico. (Lessing, 2014: 13)

A través de estos pensamientos, Lessing plantea un panorama que supone un interesante campo de reflexión del que, tal vez, se pudiera comenzar a vislumbrar la vía de investigación para dar respuesta a las cuestiones planteadas anteriormente. Cuando expone la visión tanto del amante del arte como del filósofo subyace en ambos casos el sentimiento del agrado que produce en el espectador la obra de arte, independientemente del nivel de profundidad analítica al que este aspire, otorgando, igualmente con diferente intensidad, el reconocimiento de la existencia de reglas generales que rigen la creación artística. En el primer caso propone como instancia común entre poesía y pintura el uso

del engaño como fuente de un placer basado en la belleza que nace de transmutar lo ausente en presente, es decir, lo virtual en real. Concepto que a su vez se rige por reglas, que, si bien son de carácter general, pueden aplicarse de manera particular a conceptos y disciplinas diferentes, actuando de manera distinta en cada una de ellas en función de su grado de influencia en cada campo determinado. Lo interesante de esta cuestión es el viaje de ida y vuelta que se puede establecer entre lo general y lo particular, transitando de uno a otro en un intento de encontrar canales de comunicación que puedan concluir en esa ayuda mutua entre poesía y pintura a la que Lessing hace referencia. No se trata pues de abrogar el protagonismo individual de cada una de las expresiones artísticas al que hacía referencia Batteux, sino de analizar en que se traducen esas ayudas propuestas en el *Laocoonte* sin minimizar la importancia de las individualidades y, a la vez, poniendo en valor la posibilidad de existencia de un resultado final colectivo y con identidad propia.

Lessing hace en el *Laocoonte* un importante ejercicio comparativo entre poesía y pintura, pero intentado definir más aquello que las distingue que lo que las une. Plantea los recursos a los que una y otra deben asirse poniendo a cada cual en su lugar: «Si la pintura quiere ser la hermana de la poesía, que no sea al menos una hermana celosa y que la más joven no prohíba a la más vieja todos los ornamentos que ella misma no viste» (Lessing, 2014: 87). El autor constata así el papel de hermana mayor de la poesía frente a la pintura y da un primer toque de atención en cuanto a que el campo de acción de una difiere del de la otra y que dichos ámbitos deben ser respetados. Este planteamiento se ve reforzado cuando delimita los medios de los que una y otra se vale para imitar la realidad, diferenciando entre cuerpos y acciones. Los primeros, que conforman el campo de acción de la pintura, son aquellos elementos que denomina yuxtapuestos por la necesidad que tiene de ser representados y coexistir en un único momento espacial, mientras que los segundos, aquellos que son propios de la poesía, tienen la característica de ser sucesivos en el tiempo.

Más allá de esta diferenciación que a priori tiene un componente lógico del que se vislumbra difícil diferir, el propio Lessing reconoce la limitación que en si conlleva, lo que le conduce a definir un concepto que podría ser esencial en la cuestión de la correspondencia entre las artes: el momento pregnante.

Sin embargo, todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto



distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas. Cada uno de estos aspectos y de estas relaciones momentáneas es el efecto de uno anterior y puede ser la causa de otro que le siga, y, de este modo, puede ser algo así como el centro de una acción. En consecuencia, la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos.

Por otra parte, las acciones no tienen una existencia independiente, sino que son acciones de determinados seres. De este modo, pues, en la medida en que estos seres son cuerpos, o son vistos como tales, la poesía representa también cuerpos, pero sólo de un modo alusivo, por medio de acciones.

En sus composiciones, que implican coexistencia de elementos, la pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción; de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue.

Del mismo modo también la poesía, en la imitación de lo que sucede en el tiempo, solamente puede utilizar una única cualidad de los cuerpos; de ahí que tenga que elegir aquella que de un modo más plástico suscite en la mente la imagen del cuerpo desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a este arte. (Lessing, 1990: 106-107)

Es evidente, a simple vista, que los medios de que se valen tanto pintura como poesía difieren formalmente, lo que otorga a una y otra disciplina particularidades propias tanto en el uso de herramientas estéticas como, probablemente, en el proceso creativo, aunque esto último fuera muy debatible en cuanto qué paralelismos se podrían hallar entre el instante de enfrentarse a un lienzo o a un papel en blanco. Pero más allá de ello, la defensa de Lessing en cuanto a la búsqueda de ese momento pregnante, tanto por una como por otra disciplina, les confiere a ambas una necesidad común, que, si bien puede ser expresada mediante vías conceptuales diferentes, el objetivo es a priori el mismo. Así, la correspondencia de las artes no sería pues pretender que unas y otras recorrieran el mismo camino, sino hallar puntos en los que pudieran ayudarse —retomando el argumento expuesto por el propio autor— a encontrar sus respectivos momentos pregnantes o significativos, que, posiblemente, pudieran ser los mismos.

En relación con la diferenciación del medio espacio-temporal en el que se desenvuelve cada una de las disciplinas artísticas, se pronuncia también Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling en su *Filosofía del arte* (1802-1803). En la sección ‘Construcción de las formas

del arte en la oposición de la serie real e ideal’, plantea las capacidades de las artes, diferenciando música, pintura y plásticas. En este sentido sitúa a la música en el plano temporal, indicando que «la forma necesaria de la música es la sucesión, pues el tiempo es la forma genérica de la configuración de lo infinito en lo finito, intuida en tanto que forma abstraída de lo real» (Schelling, 2006: 183). Por otra parte ubica a la pintura como un arte espacial definiendo su zona de actuación como una “sucesión suprimida” en la que se hace necesaria la representación no solo de la forma sino la del espacio en la que esta se desenvuelve: «El pintor no puede representar ninguna flor, ninguna figura ni nada sin representar a la vez en el cuadro el espacio en que se encuentra el objeto: Por tanto, los productos de la pintura, en tanto que universos, no pueden sino tener el espacio en sí mismos y no fuera de ellos» (Schelling, 2006: 216-217). En cuanto a la tercera categoría de arte que el autor establece y que nombra como plástica, dígase arquitectura y escultura, sostiene que:

La forma de arte en la que la indiferencia de las dos unidades o la esencia de la materia se convierte en cuerpo es la plástica en el significado más general de la palabra, pues la plástica representa sus ideas mediante objetivos corpóreos reales, mientras que la música sólo representa lo inorgánico de la materia (la forma, el accidente), y la pintura lo puramente orgánico como tal, la esencia, lo puramente ideal del objeto. La plástica representa a la vez la esencia y lo ideal de las cosas en la forma real; por tanto, en general, la máxima indiferencia de la esencia y la forma. (2006: 282)

Una vez expuestos estos tres niveles artísticos que nos traza, cabría preguntarse si en su teoría podría hallarse alguna concomitancia entre ellos y en caso afirmativo en qué nivel se ubicaría. Encontramos la respuesta a esta cuestión en las propias reflexiones del autor cuando plantea “la construcción de las formas particulares del arte” y sostiene que todas ellas se relacionan en cuanto que sus formas se hallan en lo absoluto y es ahí donde concurren, siendo la propia forma «sólo el cuerpo con el que se reviste y en el que se objetiva» (2006: 201), es decir, la piel en la que radica su singularidad otorgándole diferenciación, mientras que es la idea, como esencia, el principio unificador.

Los planteamientos de Schelling en cuanto a las relaciones que se establecen entre las artes suponen un estudio tanto de sus afinidades como de sus desigualdades, tomando siempre como referencia la esencia y la forma. En este sentido es muy ilustrativo el párrafo en el que, a modo de conclusión, expone:

La música representa la esencia en la forma, en esa medida acoge la forma pura, el accidente de las cosas como sustancia y compone con ellos. Por el contrario, la pintura representa la forma en la esencia y, en la medida en que lo ideal es también la esencia, forma las cosas en la esencia. De ahí que la música sea cuantitativa y la pintura cualitativa. En cambio, la plástica representa la sustancia y el accidente, la causa y el efecto, la posibilidad y la realidad, como una sola cosa. Expresa, pues, las formas de la relación (cantidad y cualidad identificándolas). (Schelling, 2006: 283)

Esta que hace pensar que para Schelling la verdadera correspondencia que pudiera darse entre las diferentes expresiones del arte no se halla en realidad ni en la esencia ni en la forma en sí, sino en que todas ellas se ocupan, de una manera u otra, del análisis, mediante la representación, de la relación que puede establecerse entre una y otra, ya sea por inclusión de lo finito en lo infinito o viceversa, o por la coexistencia en un mismo plano de ambos conceptos.

Otras publicaciones indispensables para el estudio de la cuestión son las que recogen las teorías de Kandinsky sobre el color y la forma, las cuales suponen una puerta abierta a la comprensión y el conocimiento del desarrollo de los principios que mueven el devenir del arte en el siglo XX, y propician el acercamiento al universo de la representación del espíritu y la materia, y, a través de ellos, la sociedad. Analizando lo que el autor llama el “Principio de Necesidad Interior”, el cual subyace en todo el desarrollo de *De lo espiritual en el arte*, canalizando y justificando el discurso, se hallan conceptos que evidencian, para sí mismo, esa necesidad de interiorización en busca del alma del arte y a través del arte.

La necesidad interior nace de tres causas místicas y está constituida por tres necesidades místicas:

1º Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).

2º Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal).

3º Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general. (Kandinsky, 1988: 72)

La palabra más allá de sí misma y no como simple representación objetual, puede servir de vehículo en la búsqueda no sólo de imágenes que permitan viajar de lo exterior a lo

interior, sino de lo propiamente interior en lo exterior. La posibilidad de representación del mundo íntimo radica en la determinación de la ubicación de la necesidad de belleza interna o externa que, desde Maeterlink a Schönberg, corre paralela al deseo de consecución de la libertad creativa. Kandinsky usa la música como medio que coadyuva a la construcción de una pirámide espiritual en la que se hallan representadas todas las artes que miran a aquella como referente para construir su propio lenguaje, siendo la interrelación entre todas ellas lo que las hace avanzar.

Analiza la plástica a través de la pintura y la relación que mediante esta se establece entre color y forma, partiendo de ambos como conceptos no absolutos. El paralelismo de los colores con los sentidos y su influencia, tanto física como psíquica, en la búsqueda de la espiritualidad artística, viene determinada por la propia personalidad de cada uno de los colores que, de manera determinante, incide en la vida interior de la obra:

Del mismo modo que un cuadro en tonos amarillos irradia calor espiritual y otro en tonos azules parece irradiar frío (es decir, efecto activo, ya que el hombre como elemento del universo está creado para el movimiento constante, quizá eterno), el verde irradia aburrimiento (efecto pasivo). La pasividad es la cualidad más característica del verde absoluto, matizada por una especie de saturación y autocomplacencia. El verde absoluto es en el campo de los colores lo que en el social es la burguesía: un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos. (Kandinsky, 1988: 83)

Es precisamente esa vida interior de la obra lo que, según Kandinsky define su magnitud, su fuerza, su calidad. Es lo que determina la existencia de un alma espiritual que no debe depender de la naturaleza externa y que tampoco debe someterse a las leyes de lo puramente físico o científico. Para la consecución de la libertad creativa se hace necesaria la independencia de la naturaleza externa y en la capacidad de utilización de esta para los fines propios de la obra radica el encuentro de esta consigo misma, con su alma y la del artista.

Dicha actitud no está exenta de riesgo, pues la transformación de forma y color puede no ser comprendida por el espectador, lo que propiciaría un alejamiento de este del artista y su obra, hecho que según el autor suele ocurrir en momentos sociales de exaltación de lo material.

Kandinsky analiza en profundidad la situación evolutiva del arte en el siglo XX, elaborando su teoría a partir de la necesidad de independización de obra y naturaleza.

Desgrana, a través del análisis del color, la forma y la interrelación de los lenguajes artísticos, los principios que deben mover al artista y su obra en la búsqueda de una creatividad propia, de un espíritu singular, alejado de cánones establecidos, que se convierta en expresión del alma más allá de formas externas preconcebidas. Es, en definitiva, un verdadero manifiesto de la abstracción.

Interesa sobremanera esta cuestión en cuanto puede ser punto de partida para encontrar paralelismo entre las diferentes disciplinas artísticas. Si se admite la necesidad de independización entre obra y naturaleza, y por ende la singularización, para cualquier creación artística, sea cual sea su génesis y lenguaje, habría también de ser admitida la cuestión de que, en el fondo, esto podría suponer una regla que entrara en contraposición con el propio principio de libertad creativa que se está defendiendo. Se correría así el riesgo de estar canonizando la des-canonización, pero asumiéndolo como tal podría servir de aglutinador en la búsqueda de correspondencias. Este canon, tal vez algo artificioso, podría justificarse a sí mismo desde el momento en que su aplicación supondría la definición de un espacio común en el que los distintos niveles creativos del arte encontrarían un campo de complicidad, una vía de interrelación que podríamos calificarla como de real: la representación del alma. Así, partiendo de un fin compartido toma importancia la idea de que caminos paralelos en busca de una misma meta pueden estar íntimamente relacionados. Podrán usar formas diferentes y materias diversas, pero ¿no es cierto que herramientas que sirven para un mismo fin deberían tener puntos convergentes? De Madrid a París un tren, un avión o un turismo son diferentes medios para realizar el trayecto, pero todos ellos están movidos por un motor que genera la energía necesaria para que se produzca el movimiento. Así, el reto está en encontrar ese motor que unifica los caminos análogos de las diversas artes.

En este sentido podríamos encontrar analogías entre esas herramientas de las que hablamos, cuando Kandinsky en *Punto y línea frente al plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*<sup>3</sup> define el punto de la siguiente forma:

---

<sup>3</sup> La edición de la obra de Kandinsky que se ha tomado como referencia, es la publicada en Buenos Aires en 1969 por la editorial Nueva Visión. La traducción que se hace en este caso del título del libro difiere de otras en cuanto que lo denomina como *Punto y línea frente al plano* en contraposición a las que lo notan como *Punto y línea sobre el plano*. Más allá de la idoneidad o no del uso de una u otra palabra en el título, se ha optado por la mencionada edición pues se ha visto más ilustrativa y con mejor calidad, frente a otras también revisadas como la publicada en 1991 por la editorial Labor o la de 2004 por Paidós, ambas en Barcelona.

El punto geométrico es un ente invisible. Debe definírsele por lo tanto como un ente inmaterial. Considerado en términos materiales, el punto se asemeja a un cero.

No obstante, en este cero se ocultan diversas cualidades de índole “humana”. En nuestra representación, el cero —el punto geométrico— se halla asociado con una máxima concisión y parquedad, esto es, con la mayor reserva, y sin embargo se expresa, habla.

Así el punto geométrico se nos aparece, en grado sumo y con máxima singularidad, como unión de silencio y habla.

Y por ello el punto geométrico ha encontrado su forma material, en primer término, en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio. (Kandinsky, 1969: 27)

Esta definición del punto geométrico y la funcionalidad que en ella le otorga el autor, recuerda con facilidad el uso que del silencio se hace en música, así como el punto (.) que la literatura emplea cuando en un texto se quiere parar y descansar —aunque sea brevemente— en un momento determinado de la lectura. Al fin y al cabo, tanto en pintura, música y literatura, posee esa connotación de silencio, no por ello falto de expresividad. Es muy destacable que precisamente es el nivel de libertad expresiva lo que Kandinsky apunta como el elemento decisivo para que el punto, símbolo utilitario en todas las formas artísticas, tome su propia personalidad en cada una de ellas. Así cuanto más libre es el signo más camino recorre de la escritura a la plástica. Pasa de tener una función práctica, que viene limitada por su significación y delimitada por su rol habitual e incluso por su morfología, a poseer una personalidad propia que se debate entre el silencio y la forma inicial y el cada vez más creciente afán de comunicación no silenciosa, sin que por ello tenga que perder dicho carácter, pero siempre a voluntad propia. Este es el estado en el que el autor sitúa el punto en el ámbito plástico:

Sin embargo, y pese a todo, el punto ha sido arrancado de su estado habitual y toma impulso para pegar el salto de un mundo a otro; allí se ve libre de la subordinación, de lo práctico-funcional, comienza a vivir como *ente autónomo*, y su subordinación varía, se transforma en otra con finalidad interior. Éste es el mundo de la pintura. (Kandinsky, 1969: 31)

De este modo Kandinsky delimita la forma de ser y actuar del punto en cada una de las artes en las que defiende que este está presente. Esta idea refuerza la cuestión planteada sobre la posible existencia de elementos comunes en los diferentes universos artísticos, independientemente de que adopten en cada cual un estatus singular, lo cual no excluye

la interactividad y el diálogo, sino que lo provocan. Un mismo ingrediente, según el medio en el que se desenvuelva, podrá actuar y reaccionar de manera diferente, y de ahí el interés del análisis pues cabría preguntarse cómo le afecta a su propia naturaleza intrínseca y como consecuencia a los caracteres finalistas de la obra. Kandinsky plantea el uso del punto en todas las disciplinas artísticas, escultura, arquitectura, obra gráfica, música, danza... «Los puntos se encuentran en todas las artes y su energía interior aflorará sin duda cada vez más en la conciencia del artista. Su importancia no puede desdeñarse» (Kandinsky, 1969: 46). Desde la evidencia de su aparición en pintura u obra gráfica, pasando por su percepción como confluencia de planos en arquitectura o escultura, hasta su más complicada visibilización en música o danza. Pero más allá de la aceptación o no de los principios de Kandinsky en cuanto a la confluencia del elemento en cuestión en las diferentes artes, nos interesa si esa aparición puede dar lugar a convergencia creativa entre lenguajes diferentes. Pongamos un ejemplo basado en una de las apreciaciones que aparece en esta publicación, «Ya en la antigua forma del ballet existían las “pointes”, designación terminológica que sin duda deriva de “point”. La corrida rápida en puntas de pie deja puntos en el suelo» (Kandinsky, 1969: 48). Si tomáramos no sólo como una simple contingencia los puntos que la danza puede marcar en el suelo y pusiéramos en este un lienzo y sobre las puntas de los danzantes pigmentos que dejaran evidencia de la huella, nos hallaríamos ante una obra plástica que muy probablemente estaría indicando parámetros como tempo, ritmo, intensidad, composición, etc. ¿Podríamos leer a través de ese lienzo la estructura básica de la coreografía? O tal vez podríamos hacernos el planteamiento inverso. ¿Se podría a partir de una obra plástica conceptual a base de puntos obtener una obra coreográfica? Si la respuesta fuera afirmativa, es ahí donde podría estar la existencia de correspondencia entre lenguajes artísticos. Partiendo de formas dispares se pueden hallar herramientas comunes que, desde la singularidad de cada propuesta, sean capaces de articular obras que posean una génesis análoga y que despierten en el espectador sensaciones y estados de ánimo afines, hipótesis defendida por Etienne Souriau, como más adelante veremos.

Hay autores a quienes se les podría calificar casi de vehementes en su defensa de la correspondencia entre las artes. Es el caso de Mario Praz y su teoría comparativa entre la literatura y las artes visuales. Esta defensa le hace incluso casi desaconsejar la lectura de su obra a quien no le interese la cuestión:

De modo que si lo que os interesa en una obra de arte es el hecho de que sea algo único, si una posible comparación entre un poema y un cuadro no os interesa tanto por lo que ambos tienen en común como por lo que distingue a uno de otro y hace de cada uno algo aparte, si no os interesan las fuentes, sino el producto final, entonces el tema de este libro os parecerá académico e, incluso, superfluo. (Praz, 2007: 9)

Tras la valentía de este sesgo nada más comenzar la obra, el autor plantea un mapa en el que históricamente ha existido la relación entre los lenguajes literario y plástico. Con referencias sucesivas a artistas y autores desde la antigüedad clásica, nos sumerge en un universo en el que palabras e imágenes viajan de la mano, inspirándose, de manera simbiótica, poetas y pintores, cada uno en la disciplina del otro. Recurre a Simónides de Ceos, a Homero, Dante, Boccaccio, Miguel Ángel, Canova o Botticelli, para sentar las bases de la complicidad secular de las dos formas de expresión. Ahora bien, esa correlación que defiende Praz no debiera ser entendida siempre como un acto de continua armonía, pues en muchos casos la competitividad ha sido manifiesta. Así nos lo hace ver el autor cuando asevera que:

El prestigio que adquirió la pintura gracias a los grandes maestros italianos del Renacimiento le aseguró la victoria sobre su arte hermana, la poesía, como lo demuestran los constantes esfuerzos de los poetas por competir con los pintores en la sensualidad de sus descripciones. (Praz, 2007: 12)

Retomaremos esta cuestión más adelante, pues es básica a la hora de analizar uno de los asuntos planteados en la entrevista realizada a Luis Eduardo Aute, quien argumenta que, en la época de la dictadura franquista, la cohabitación de canción y pintura deviene, entre otras cosas, por la necesidad de elevar la categoría de la primera a obra de arte, en base a la baja consideración en que se tenía, por parte de poetas y músicos de relevancia, a los compositores de canciones.

Pero más allá de que la relación entre ambas disciplinas no siempre se diera en un contexto igualitario, es de destacar que, a pesar de los diferentes caminos que cada una pudiera tomar, Mario Praz continúa insistiendo en la existencia de un espíritu común que no se deja influenciar por la exigencia temática, la cual puede darse o no, sino que está en función del tratamiento que el artista da a la obra, ya sea esta pictórica, poética o musical. Por otra parte, critica posturas como la de Hatzfeld por limitarse exclusivamente al análisis de las obras a la hora de determinar la existencia o no de paralelismo entre ellas.



¿Significa esto entonces que esa correlación debe darse tan solo en función de uno u otro parámetro? Tanto el fondo como la forma pueden ser elementos de partida para el descubrimiento de puntos de confluencia entre las artes, pero ¿necesariamente estos tienen que producirse de manera simultánea? ¿Pueden dos obras encontrarse en correlación desde el punto de vista iconográfico y sin embargo no tener unidad de estilo? ¿Y viceversa? Kandinsky hablaba de la necesidad de recurrir a la libertad de la obra para determinar su nivel expresivo e incluso su capacidad de relacionarse con el entorno. Tal vez sea aquí donde se pueda encontrar respuesta a estos planteamientos que surgen de la lectura de *Mnemosyne*. Extrapolando esa libertad creativa como referente para medir la necesidad de uno u otro criterio establecedor de correspondencia artística, tal vez sea factible hallar diferentes niveles de interacción disciplinar. Así, se podría establecer un primer nivel en el que el paralelismo se encontrara tan solo en el ámbito temático. Por ejemplo, la relación existente entre una poesía que describe una fuente de la Alhambra con un cuadro que, figurativamente, la represente. Un segundo nivel en el que poesía y pintura no abordaran elementos iconográficos similares, pero sí tuvieran una unidad expresiva y de estilo. Desde este punto de vista habría paralelismo entre obras como *La desesperación* de Espronceda y *Monje a la orilla del mar* de Friedrich. En ambas propuestas está presente el concepto de lo sublime, aunque utilicen elementos iconográficamente tan dispares como pueden ser un monje en el caso del pintor, o la referencia del poeta a orgías y mortales bacanales. Ambos, envueltos en un halo romántico que no deja indiferente, plantean desde perspectivas formales diversas, un ambiente de caos y tiniebla latente. En un tercer nivel se encuadrarían aquellas obras que se relacionan tanto temática como estilísticamente. El uso de criterios similares en fondo y forma definiría espacios comunes de convivencia, tanto si las obras hubieran surgido separada o conjuntamente. Un ejemplo del primer caso se produce en la analogía existente entre *Los fusilamientos* de Goya y los versos de Imanol Larzabal publicados ciento sesenta años después, en 1974, y recogidos en un disco bajo el título *Contra la muerte. España en marcha*, editado en Francia y cuya carátula era el citado cuadro.

Somos los hombres / que la historia olvida, / aquellos a quien nadie representa, / los  
que el mundo / en sus libros no comenta [...] / Pero escuchad: / la clase enflaquecida,  
/ los parias de la historia / y de la renta / no dan aún la guerra / por perdida<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Parte de la letra de la canción de Imanol Larzabal ‘Martillo pilón’, incluida en el disco *Contra la muerte. Espagne en marche*, editado en París en 1974 por Production Droug.

En el segundo caso se enmarcarían obras como por ejemplo el cuadro de Guinovart *La raíz del grito* realizado en 1975 para ilustrar la carátula del vinilo que, bajo el mismo título, recogía los poemas de José Manuel Caballero Bonal interpretados por Diego Clavel. En esta ocasión poeta y pintor trabajan partiendo de premisas comunes otorgando a la obra una unicidad plástico-poética que se refleja en las texturas, colores, significados e intención de las dos propuestas. El dolor, el miedo a la soledad, la búsqueda de libertad... sentimientos que, con desgarro, se dejan entrever a través tanto de la pincelada como del verso; en tumultuosa tempestad, ambos artistas confluyen en el manejo de los recursos expresivos otorgando a la obra fuerza y contundencia, tanto visual como literaria. Así las dos manifestaciones convergen en una sola, única y singular, con identidad propia.



1. Guinovart. *la raíz del grito* (1975)

Las penas que estoy pasando  
que duras son de llevar,  
tanto tiempo “encerraito”  
por buscar la libertad <sup>5</sup>.

Descanso a mi cuerpo  
no le voy a dar  
hasta que llegue la horita en que pueda  
decir la verdad <sup>6</sup>.

Mario Praz argumenta esa concordancia desde la capacidad que otorga a la escritura como medio de representación del resto de las artes. A través de ella, el escritor es capaz de traducir sus emociones ante la obra plástica o musical. Pero ¿por qué no al contrario? ¿Acaso la pintura, la escultura o la música no tienen el poder de traducir las inquietudes que el artista siente tras una lectura poética? Si antes aparecía la idea de esa percepción de victoria de las artes plásticas sobre la literatura, ahora se denota cierta preponderancia de la capacidad interpretativa de la poesía frente al resto de especialidades artísticas. Se hace necesaria entonces la búsqueda de equilibrio.

Curiosamente una posible respuesta a la cuestión surgida tras la lectura de esta hipótesis de Mario Praz sobre la mayor capacidad interpretativa de la escritura, podría encontrarse algo más adelante en la propia obra: «Habría que pensar que el mejor banco de pruebas para la teoría del paralelismo entre las artes debe buscarse en aquellos casos en que el artista es también escritor» (Praz, 2007: 49). En este sentido será de sumo interés en esta investigación el análisis de la obra de Luis Eduardo Aute, pintor, escritor y músico. Su dilatada producción artística proporcionará una vía para analizar si la propuesta de Praz se cumple frente a otras alternativas que estiman la existencia de grandes divergencias en las diferentes obras de un mismo artista. Dichas tendencias las refiere el propio autor al citar la *Teoría de la Literatura* de Wellek y Warren que sostiene que «Los raros casos en que el artista y el poeta son la misma persona nos permiten comprobar el grado de imprecisión que puede haber en el enfoque centrado en las intenciones del autor» (Praz, 2007: 49).

---

<sup>5</sup> Fragmento del poema de José Manuel Caballero Bonal ‘Que duras son de llevar’, interpretado por Diego Clavel en el LP *La raíz del grito*, publicado en *Barcelona* por Ariola en 1975.

<sup>6</sup> Fragmento del poema de José Manuel Caballero Bonal ‘Descanso de mi cuerpo’, interpretado por Diego Clavel en el LP *La raíz del grito*, publicado en *Barcelona* por Ariola en 1975.

Frente a esta aseveración Praz se reafirma en su convicción indicando que «...existe una unidad latente o manifiesta en las obras de un mismo artista —cualquiera que sea el terreno en que éste intente expresarse—» (Praz, 2007: 57-58). ¿Qué se puede esperar entonces del choque, más que del encuentro, de estas dos posturas? Cabría reflexionar si esta confluencia manifiesta a la que hace referencia se da de forma natural o es inducida por el propio artista, y en cuál de estos casos es lícita y verdadera. ¿La búsqueda expresa de la correspondencia artística en sus obras por parte de un creador multidisciplinar hace que esta sea falsa? A través de la obra de Aute se analizarán estas cuestiones intentando aportar, una visión que, sin apartarse de criterios de objetividad y rigor, tenga en cuenta al mismo tiempo la personalidad y subjetividad del artista.

Étienne Souriau fundamenta su obra en la Estética Comparada, la cual define como la «disciplina que se basa en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes» (Souriau, 1965: 14). Habla de la existencia de correspondencias funcionales que pueden encontrarse en la analogía de lo expresado. Formas de expresión diferentes que describen situaciones concretas, tanto en el plano de lo matérico como de lo sensitivo. Así el autor sostiene que estructuras artísticas que usan diferentes lenguajes y materiales pueden procurar en definitiva las mismas sensaciones, independientemente de su naturaleza. Sitúa la forma gramatical en el mismo plano que la materia en las artes plásticas, «La forma gramatical, en la obra literaria, se sitúa en el mismo plano, y tiene el mismo alcance que, en las demás artes, los imperativos de la materia empleada» (Souriau, 1965: 158-159), y defiende la complementariedad en la diversidad: «Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos» (Souriau, 1965: 21).

Todo ello entraría en evidente contraposición con la defensa que realiza Mario Praz sobre el efecto sensitivo y anímico que las diversas formas de expresión artística pueden suscitar:

No hay que confundir los colores y forma que pueden sugerir una experiencia musical con los colores y formas que la pintura y la escultura son capaces de sugerir directamente. En la experiencia práctica un objeto aprehendido a través de uno de los sentidos siempre puede ser aprehendido, cada vez que resulta necesario u oportuno, a través de cualquiera de los otros sentidos; pero en el arte no sucede lo mismo: un estado de ánimo expresado a través de una de las artes no puede

aprehenderse en forma plena a través del uso directo y simultáneo de todas las otras artes. (Praz, 2007: 60-61)

Es posible que la cuestión no radique en distinguir, minimizando o maximizando según el caso, la capacidad de uno u otro lenguaje de transmitir un determinado estado de ánimo, sino, como sostiene Souriau, en la analogía de lo expresado. Así, partiendo de la base de que ambos autores defienden la correspondencia de las artes, la sensación contradictoria que transmiten las palabras de Praz en cuanto a que en relación con la aprehensión del objeto artístico y sus consecuencias las diferentes artes podrían llegar a estorbarse, se torna menos chocante y más amable, con la defensa que, por el contrario, hace Souriau de la complementariedad de estas.

En este sentido, y en apoyo a dicha complementariedad, valga como ejemplo las relaciones que se podrían establecer entre música y arquitectura, en un edificio tan emblemático como la Gran Mezquita de Damasco. En su morfología se pueden observar ciertos paralelismos con la estructura rítmica de la nawba, uno de los pilares fundamentales de la música andalusí-magrebí.

Según informa Manuela Cortés García en *Pasado y presente de la música andalusí*, el término nawba hace referencia, en diferentes tratados sobre música árabe oriental, al turno que cada uno de los músicos debían esperar para actuar delante del califa. Este término fue evolucionando, pasando de dar nombre al mencionado turno de espera, hasta llegar a nombrar la propia sesión musical, de corte clásico, que cada artista interpreta. Esta, se desarrolla en función de una serie de movimientos y ritmos, que lejos de ser arbitrarios están muy bien definidos y estructurados, siguiendo un orden determinado.

Por otra parte, Mahmoud Guettat en *La música andalusí en el Magreb: simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo*, indica que esta estructura de la nawba permite infinitas variaciones dentro de cada uno de sus modos, así como un amplio margen para la improvisación y la creatividad, que dependerán, en gran medida, del poder emocional de cada uno de los diferentes marcos donde se interprete.

Pudiera parecer que ambas posturas son contradictorias, pero analizándolas se puede encontrar la complementariedad a la que se refiere Souriau. La estructura definitoria e identificativa de un modo musical no debería dotar a este de una rigidez intolerante, pues, en su construcción, cada creador es libre de imprimir su sello personal, su arquitectura propia, sus materiales y su modo íntimo de dar color a la obra.

Así, ambos aspectos, estructura y creatividad, se funden para edificar la pieza que en sí misma tendrá una singularidad que, en fondo y forma, estará basada en la conjunción de lo genérico y lo particular. Por ello, tanto en el caso de la nawba como en el de cualquier otra estructura musical como pudiera ser la sonata o el concierto, a pesar de regirse cada cual, por un corpus común, cada composición debería poseer un alma propia que naciera de la impronta personal del artista.

Del mismo modo, la tipología de las mezquitas preislámicas omeyas tiene una estructura basada en la casa de Mahoma, con la existencia de un patio cercado por un amplio muro de ladrillos de adobe y una sala de oración. Esto no significa que a la hora de construir una mezquita de este tipo no se pudiera “improvisar” en relación con los materiales, dimensiones, decoración, color, etc. Así, ambas estructuras, musical y arquitectónica, presentan una parte formal predefinida y otra arbitraria que depende de la mano ejecutora. Al estudiar ambas, mezquita y nawba, se pueden detectar puntos en común, lugares de encuentro que permiten observar cómo, a pesar de utilizar diferentes lenguajes en su configuración, no son ni están tan distantes.

La Gran Mezquita de Damasco fue construida por al-Walid I (668-715) quien escogió como lugar de emplazamiento el solar donde se había ubicado la basílica de San Juan Bautista, y, anteriormente, el templo romano de Júpiter. Se dispone en torno a un amplio rectángulo (157 x 100 m), con tres alminares. El patio y la sala de oración ocupan la parte ancha del rectángulo. El primero es amplio, de una superficie superior al oratorio, teniendo en el centro la fuente de las abluciones y un tesoro o templete, Bayt al-mal, de planta octogonal, exento y elevado sobre ocho columnas, en el que se depositan las ofrendas. En el perímetro se desarrollan galerías, en los tres lados exentos, que presentan doble arquería con alternancia de pilares y columnas con capitel y cimacio. A la sala de oración, al sur del patio, se accede por un pórtico tripartito, con arcos de medio punto, levemente apuntados, el central más ancho que los laterales, y con un arco que engloba a los otros tres en la parte superior. Mármoles y mosaicos adornan esta fachada de una gran belleza. El interior está constituido por tres naves, paralelas al muro de la quibla, separadas por arcadas que descansan en altas y fuertes columnas con capiteles corintios y jónicos. Una segunda hilera de arcos de medio punto eleva la construcción que se cierra con cubierta de madera y tejado de dos aguas al exterior. La Mezquita ardió en 1893 por lo que, sobre todo la techumbre, sufrió muchas transformaciones. De forma perpendicular a estas tres naves, y dividiéndolas en el centro, hay una gran nave, más ancha que las

anteriores, que conecta directamente el pórtico de entrada con la Quibla, donde se hallan el Mihrab y el Mimbar. En el centro se ubica un crucero coronado por una cúpula. Hay también que destacar la luz que, a través de la hilera de ventanas del tambor, y de las existentes a lo largo de las paredes, entra en la sala de oración, realzando aún más, si cabe, la belleza del recinto, y dotándole de un atractivo especial que recaba muy positivamente en la espiritualidad del espacio. Y es que la luz no es cuestión baladí en el pensamiento islámico. El propio Corán compara a Alá con la luz:

Dios es la Luz de los cielos y de la tierra. Su Luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabilo encendido. El pabilo está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante. Se enciende de un árbol bendito, un olivo, que no es del Oriente ni del Occidente, y cuyo aceite casi alumbra aun sin haber sido tocado por el fuego. ¡Luz sobre Luz! Dios dirige a Su Luz a quien Él quiere. Dios propone parábolas a los hombres. Dio es omnisciente<sup>7</sup>.

Es por eso que el uso de la luz en un espacio de oración es un recurso que ayuda a posibilitar la actitud de recogimiento y meditación necesaria en el fiel para que se produzca esa conexión directa con Dios, siendo la Gran Mezquita de Damasco un claro ejemplo de ello.

Por su parte, la estructura rítmica de la nawba tuvo un gran desarrollo, constituyendo la base de la música andalusí y del Magreb. En sus primeros pasos se basaba en cuatro ritmos diferentes: Basīt, Qā'imwa-nisf, Bitāyhī y Quddām. Posteriormente, con la evolución que sufre en el Magreb, se le incorpora un nuevo ritmo, al-Darÿ, que no por ser el último en llegar es el último a la hora de la interpretación, pues esta se sitúa entre el Bitāyhī y el Quddām. Además de estas tipologías rítmicas, la nawba, en su ejecución, tiene una estructura bien definida y ordenada, siendo esta diferente según la escuela de la que provenga: la marroquí o andalusí-magrebí, la argelina o garnatí (de tradición granadina), y el maluf de Túnez y Libia. El presente análisis se basa en los conceptos de la escuela marroquí.

---

<sup>7</sup> El Corán, Sura 24, Aleya, 35. Versión Castellana de Julio Cortés. Edición electrónica de Mustafa Al-Salvadori y Centro Cultural Islámico «Fátimah Az-Zahra». E-book N° 0008. Disponible en <http://www.inmental.net/el-coran-es.pdf> [Consultada el 31-05.2017].

En una primera instancia, a modo de prelude, en la nawba suenan tres movimientos:

1. La Mešāliyya. En él los instrumentos van templándose, van buscando su posición y abriéndose camino; están comenzando a conversar entre ellos, a ponerse de acuerdo para recorrer juntos un sinuoso viaje, como compañeros fieles e inagotables.
2. El Inšād, canto realizado por el Munšīd<sup>8</sup>, improvisando sobre el modo, de una forma monótona, salmodiada, y usando el rubateo<sup>9</sup>. Se acompaña de un instrumento de cuerda que va marcando las notas principales y sobre el que se apoya la voz.
3. La Bugya. Tercer movimiento, breve, sin medida, en el que se hace un recorrido por los diferentes modos que aparecerán en la sesión musical.

Tras la Bugya, comenzarán a sonar los cinco ritmos mencionados, Basīt, Qā'imWa-nisf, Bitāyhī, al-Dar'ī y Quddām. El primero, invita a adentrarse en un recorrido alucinante, a través de un laberinto de notas y color, sin prisa, lentamente. Tras el Basīt, un universo "andante", Qā'imwa-nisf, llama a participar de él haciendo vibrar con su luz y su armonía, dejando deambular el espíritu, tranquilamente, por un espacio diáfano, abierto a todos los sentidos. El tempo se va acelerando, va creciendo, va tomando altura; Bitāyhī es un ritmo que va preparándose para, tras pasar por la vivacidad del cuarto movimiento, al-Dar'ī, llegar al punto más alto, el Quddām, que viaja, a la par trepidante y sinuoso, hacia el final de la nawba.

Una vez analizadas, de forma somera, las estructuras formales tanto de la Gran Mezquita de Damasco como de la nawba, parece que entre ambas edificaciones existen puntos de conexión, que llaman la atención. En primer lugar, causa interés la cronología de estas dos estructuras, que son prácticamente contemporáneas. Los trabajos de construcción de la mezquita comenzaron en el año 706 y culminaron en el año de la muerte de al-Walid, 715, mientras que la aparición del término nawba data del mismo siglo, situándose en el reinado del tercer califa abbasí al-MandīIbnAbīya'far al-Mansū, entre 775 y 785. Es cierto que la mezquita es de época Omeya y que la aparición del término nawba es de época Abbasí, pero no es menos cierto que por ambas ha pasado el tiempo, que las ha

---

<sup>8</sup> Cantor propio de este género.

<sup>9</sup> Recurso musical en el que se permite jugar con el tempo a gusto del intérprete.



hecho evolucionar. Probablemente la mezquita en su origen no mostraría la misma realidad que muestra hoy, así como la nawba primigenia, evolucionó hasta la estructura que anteriormente hemos desarrollado. En la primera, el patio de entrada al recinto, parece que se dispusiera a modo de preludio. Al igual que la nawba muestra sus tres primeros movimientos conformando esa especie de obertura en la que los instrumentos se van reconociendo y van comenzando a conversar, así se podría considerar que los elementos del patio de la mezquita, interaccionan en un diálogo que, tal vez, como los movimientos primeros de la nawba, no siga un tempo determinado: la fuente de abluciones de planta cuadrada, el tesoro de planta octogonal, en uno de los lados del pórtico arcadas sobre pilares, en otros alternando pilares y columnas, en una altura arcos geminados, en la contigua vanos sucesivos, y todo ello compartiendo —en un espacio diáfano— un parlamento común, haciendo suyo el margen que la nawba deja a la creatividad del músico y preparando el espíritu para lo que va a acontecer. Lo mismo que la Bugya, haciendo un recorrido por los diferentes modos que aparecerán en la sesión musical.

A partir de aquí, el edificio de la sala de oración posee un desarrollo in crescendo, al igual que los cinco ritmos de la nawba. El primero de ellos, el Basīt, lento, quiere ser escuchado, contemplado, y no pasar desapercibido. Igualmente, el pórtico de entrada a la sala de oración parece que quisiera lanzar el mismo mensaje. Es necesario pararse en su contemplación, en su invitación a atravesarlo, lentamente, disfrutando de cada uno de los elementos que ofrece: mármoles, arcos, columnas, mosaicos, se muestran como cada una de esas notas que conforman el fraseo musical, equilibrado y envolvente. Su estructura tripartita, con un arco central más ancho que los laterales, recuerda la estructura del Basīt, que se desarrolla a través de tres movimientos, el primero de ellos, el Muwassa, con una medida de 6/4, mayor que la de los otros dos, el Qantara y el Insiraf, ambos con una medida de 3/4.

Y la melodía continúa en un ascenso imparable de ritmos, que lleva, tras atravesar el pórtico, a ese espacio, a la vez físico y espiritual, que transporta al orante a su propio interior, llamándole a lo íntimo, lo particular. Aún con un tempo lento, andante, como el segundo ritmo de la nawba, Qā'imwa-nisf, la sala de oración invita a deambular y dejarse envolver por la claridad que entra por los vanos, coronados de colores, como queriendo recordar las cuerdas del laúd; rojo, amarillo y negro, se funden con el blanco de la luz y la composición emerge, nace de cada elemento del edificio, de abajo arriba, ganando altura. Así, las arcadas que separan las naves paralelas a la Quibla preparan el comienzo

de la ascensión vertiginosa, al igual que el Bitāyhī prepara para la elevación paulatina de ritmo en la nawba. La secuencia de las columnas, el espacio que hay entre cada una de ellas, pudiera recordar el significado original del término nawba: el turno que el músico debía esperar para actuar ante el califa. Parece que cada columna estuviese esperando su vez, su nawba, cada una de ellas, pacientemente, marcando un ritmo claro y determinado, respetado por todas, que al ganar en altura se va acrecentando. La secuencia de la arcada superior, que monta sobre la primera, se hace más rápida, como atravesando el al-Darÿ, el cuarto paso de la nawba, un tempo vivo de 4/4, compuesto por columnas impacientes que quieren caminar con paso más acelerado, más juntas, como si los arcos que las coronan fueran brazos que, unidos por los hombros en hileras perfectas, persiguieran un objetivo común.

Y por fin, irrumpiendo con un ritmo acelerado, presto, aumentando la altura y la tensión de la composición, se presenta el Quddām, con sus tres movimientos: al-Muwassa de 3/4, al-Qantara de 6/8 y el Insiraf de 6/8, con el que el ritmo se acelera hasta culminar la nawba. Sensación similar puede producir la irrupción de un camino nuevo en el interior de la sala de oración de la Gran Mezquita, que se abre desde la parte interior del pórtico, hasta lo más elevado de la cúpula. Camino compuesto, al igual que el Quddām, por tres movimientos: la nave axial, perpendicular a la Quibla, que atraviesa las naves paralelas en un irremediable camino hacia el segundo movimiento, el crucero, que, ansioso, anuncia la llegada del final de la ejecución de la nawba, el punto más alto, la cúpula que, coronando la obra, la proyecta, como si de voz de almuecín se tratara hacia el espacio abierto e infinito del firmamento.

Todo lo expuesto sobre la posible analogía entre mezquita y nawba bien pudiera decirse que no es más que un constructo establecido en un intento de corroborar teorías que defienden la correspondencia de las artes:

Sinfonías o catedrales, arabescos o danzas, tienen entre sí el íntimo parentesco de recrear, cada uno en el dominio que le asigna su opción original, idéntico esfuerzo, directamente instaurador, en cosmogonías cuyos mundos se bastan cada uno a sí mismo, sin alusión ninguna a realidades que les sean extrañas. Es el género de afinidad cuyo vocabulario incita a hablar del carácter puramente musical de un acorde cromático; del carácter de arabesco de una danza; del carácter coreográfico de un trazo de la pluma o del buril, que proyecta en el espacio sus volutas, o sus zigzagueos. Y también, si se quiere, la afinidad de una fuga de Bach con las

combinaciones lineales de lambrequines decorativos en la redondez de una cerámica de Urbino. (Souriau, 1965: 133-143)

La existencia de ritmo en las diferentes expresiones artísticas es un hecho admitido. La arquitectura tiene el suyo, al igual que la poesía, la pintura, escultura y música. ¿No son pues acaso lícitos los intentos comparativos con el objetivo de determinar la existencia, o no, de relaciones? Pero no es la intención del presente estudio adoptar el ritmo como parámetro coercitivo de las posibles afinidades artísticas, pues, como se ha vislumbrado a través de las teorías hasta ahora expuestas, pueden ser muchas las conexiones a establecer mediante elementos, sensaciones y conceptos tales como, textura, color, sonoridad, timbre, estado de ánimo, alma, fuerza, composición, y un largo etcétera de factores a tener en cuenta.

Muy clarificadora es la aportación del crítico y teórico Jan Mukařovský a partir de sus *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* quien, reconociendo la estrecha relación entre las diferentes artes —haciendo constar que incluso artes como el teatro son la combinación de otras muchas— señala el material como el elemento diferenciador entre estas.

En este aspecto también las artes plásticas se distinguen de las demás por un límite claro y al mismo tiempo están muy estrechamente ligadas entre ellas. Su material — y sólo el de estas artes— es una materia inanimada, inmóvil y relativamente invariable. Por ejemplo, la corporeidad del material de las artes plásticas reluce con más claridad al compararla con la música, su unanimidad en la comparación con la danza, y su invariabilidad comparándola con la poesía, cuyo material, la palabra, no sólo cambia, sometida a una evolución relativamente rápida, sino que sufre pequeños cambios significativos, incluso al pasar de un receptor a otro. (Mukařovský, 1977: 268)

La premisa que establece es idónea y necesaria, pues para conocer los posibles factores que faciliten la interrelación disciplinar, es necesario tener en consideración aquellos que son diferenciadores, pues sin su concurso se estaría falto de rigor. De esta forma el autor reabre el debate que, como él mismo reconoce, ya fue puesto de manifiesto por Lessing en su *Laocoonte*, tal como anteriormente hemos analizado, pero reivindicando la superación de sus postulados. Mukařovský sostiene, en oposición al alemán, que las diferentes artes están llamadas a sobrepasar, o por lo menos a intentarlo, los límites que les impone el material: «La historia del arte, que de hecho evolucionó sólo después de

Lessing, nos muestra que cada arte se esfuerza continuamente por vencer la limitación dada por el material correspondiente, inclinándose unas veces hacia una, otras veces hacia otra de las demás artes» (1977: 268).

Igualmente destacable es el concepto que se deduce de sus apreciaciones en cuanto que defiende que esos intentos de trasgresión de los límites que cada material propio impone a cada una de las artes no significan la pérdida de la esencia de cada cual, sino que se transmuta en un resultado nuevo en la forma de expresión individual. Es decir, el uso de un material que no es el habitual, confiere una textura aparentemente novedosa sin que ello modifique la naturaleza genética de cada uno de los lenguajes artísticos.

Así, por ejemplo, si la poesía, siguiendo el ejemplo de la pintura, hace descripciones en colores, no obligará a las palabras a que actúen sobre la vista; el esfuerzo por la riqueza del colorido dará pues un resultado totalmente diferente en la poesía que en la pintura. Se producirá un cambio sensible en el vocabulario, los adjetivos, sustantivos y verbos capaces no directamente de representar, sino de *significar* el color, se multiplicarán excesivamente en el vocabulario del poeta en cuestión y le conferirán un carácter especial. (Mukařovský, 1977: 269)

Continúa indicando Mukařovský que «estas distintas técnicas verbales pueden corresponder a diferentes modos de pintar, pero no pueden llegar a identificarse con estos, siendo meros equivalentes verbales» (1977: 269). Ahí radica el concepto al que antes nos referíamos que puede ser deducible de estas reflexiones, que no es otro que el de equivalencia. Así pues, cuando hablamos de correspondencia entre las artes, no se trata de aglutinar todas ellas en un espacio entrópico falto de fundamento, ni tan siquiera confundir esta noción con la actualmente denominada fusión, sino hallar modos de expresión que partiendo de la singularidad del material que cada arte emplea, sean capaces de trasgredir este, mutando su apariencia a través de procesos que conduzcan a formas igualmente válidas para sí —equivalentes— como lo son, para su lenguaje original, aquellas de las que se apropian.

Como claro ejemplo de esta equivalencia, podríamos tomar el exhaustivo análisis que Roman Jakobson realiza en *Ensayos de poética* (1973) del cuadro del pintor francés Henri Julien Felix Rousseau (1844-1910) *El sueño* (1910) y el poema que el propio artista escribe sobre esta obra pictórica:

Yadwigha en un bello sueño  
Habiendo caído dulcemente,  
oía el son de una chirimía  
que tocaba un encantador bienintencionado.

Mientras la luna refleja  
en los ríos los árboles que verdean,  
las fieras serpientes escuchan  
las alegres tonadas del instrumento<sup>10</sup>.



2. Henri Rousseau. *El sueño* (1910)

No es pertinente ahora la transcripción completa del análisis comparativo que Jakobson realiza entre obra literaria y pictórica, pues la extensión de la misma no nos lo permitiría, pero sí dar algunos apuntes al respecto que entendemos son de interés para la presente investigación.

El autor comienza su exposición basándose en la disposición de los versos, diferenciado los pares como masculinos y los impares como femeninos, haciendo notar como los primeros coinciden en su terminación en vocal nasal, mientras que los segundos lo hacen en sílaba cerrada. Continúa realizando un análisis basado en la simetría del poema en cuanto a que se distribuye en versos pareados que a su vez contienen dos nombres, masculino y femenino, en las líneas iniciales y dos masculinos en las finales. Profundiza

---

<sup>10</sup> Texto extraído del propio libro de Jakobson quien realiza la traducción del poema original de Rousseau.

en el aspecto simétrico del poema indicando que «cada uno de los cuartetos comprende una oración con dos sujetos y dos predicados finitos. Cada pareado del octastiquio contiene un sujeto, mientras que en la distribución de las formas finitas —tres a una— los pareados pares guardan igual relación con los nones que los internos con los externos» (Jakobson, 1977: 138-139). El siguiente parámetro analizado es la colocación de los sujetos en el poema indicando su posición en cuanto aparecen los femeninos en los versos impares y los masculinos en los pares, haciendo notar además como la composición se distribuye de forma que en el primer cuarteto el sujeto principal es femenino (Yadwigha) y el subordinado masculino (encantador) y a la inversa en el segundo cuarteto (luna-serpientes). Es interesantísima la comparativa que establece entre esta posición gramatical de los protagonistas del poema con la adoptada por los mismos en la obra pictórica: «las figuras pictóricas de las áreas de primer plano figuran en el poema como sujetos principales dispuestos en los pareados externos, divergentes, mientras que las figuras del fondo, desplazadas hacia arriba y reducidas en la pintura, se convierten en sujetos subordinados atribuidos a los pareados internos, convergentes, del octastiquio» (1977: 140). Pero aun va más allá cuando establece la existencia de una clara equivalencia pictórico-literaria al comparar las actitudes de cada uno de estos sujetos tanto en el poema como en el cuadro, evidenciando esta cuestión sobre todo con los personajes de Yadwigha y las serpientes. En la pintura, ambas están de perfil al espectador y relacionándose entre sí por su posición enfrentada, mucho más perceptible la serpiente de color vivo que la oscura que le sirve de fondo, haciendo esta igual función que el diván para con la mujer. Jakobson establece esta relación en el poema en cuanto a la actitud de escucha hacia un mismo objeto, en este caso la chirimía que toca el encantador, que reflejan los mencionados personajes, lo que se hace patente en los versos tercero y séptimo respectivamente. Esta comparativa podría considerarse artificiosa en el sentido que, en la obra plástica, la relación establecida entre fémica y reptiles es directa, mientras que, en la literaria, se conforma a través de un tercer elemento como es el instrumento musical. Pero si tenemos en cuenta otro factor que Jakobson apunta, como es el color, es posible que dicha cuestión pueda quedar subsanada. La gama de colores tanto de la piel de la mujer como de la serpiente en primer plano está presente en las vestiduras del encantador, es decir, al igual que en el poema el autor dirige la atención de dos de los protagonistas hacia el tercero, en el cuadro usa el mismo recurso convirtiendo al encantador en el punto de encuentro de los otros dos personajes. En el primer caso el vehículo que articula esta relación es el oído a través de la musicalidad, mientras que en el segundo es la vista a

través del color. Se establece así una equivalencia entre una sonoridad imaginaria —que se hace patente al leer el poema, pues al fin y al cabo los versos necesitan de la escucha ya sea esta interna o externa— y la representación plástica de la idea, pues tanto lenguaje visual como literario dan vida al diálogo entre estos tres actores presentes en la escena.

No puede faltar en este repaso del estado de la cuestión en cuanto a la correspondencia de las artes, la aportación de Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas* (1975). Partiendo de los conceptos clásicos de arte, poesía, belleza, creatividad, etc., realiza un exhaustivo análisis, por momentos historiográfico y por momentos conceptual, de los diferentes estados de cercanía o alejamiento por los que ha pasado la relación entre la poesía y otras formas artísticas a lo largo de los diferentes periodos de la historia del pensamiento. De esta forma sitúa en Aristóteles una primera fase de aproximación de la poesía al arte partiendo de la mimesis como el elemento aglutinante entre ellas.

Al ser la mimesis algo común a toda poesía y arte, suministró una base para poder incluirlas en una clase única, la de las artes imitativas. Ambas divisiones se fusionaron conceptualmente: el arte visual, que comprendía la arquitectura, escultura y pintura, y el arte acústico, que comprendía la poesía, música y danza. Fue en las obras de Aristóteles donde tuvo lugar por primera vez esta aproximación. Surgió como resultado de rechazar el concepto de poesía que había estado vigente antes de esa época. Y tuvo lugar en aquel nivel que se consideraba inferior: el arte visual no fue elevado al nivel de la poesía, sino que fue la poesía la que fue degradada al nivel de las artes visuales. (Tatarkiewicz, 1987: 133)

Una segunda aproximación de la poesía al arte visual la sitúa Tatarkiewicz en el periodo Helenístico, momento en el que advierte un cambio de mentalidad en pro del reconocimiento de un componente espiritual trascendente en cualquier ámbito artístico, postura derivada de planteamientos irracionales al contrario que aquellos platónicos y aristotélicos que devenían del más puro racionalismo:

El periodo post-Aristotélico en Grecia se caracterizó por un cambio de mentalidad, por una búsqueda febril de elementos espirituales, creativos y divinos —esta búsqueda llegaba tan lejos que los percibía allí incluso donde antes sólo habían sido observados un trabajo manual, una técnica y una rutina de lo más vulgares. (Tatarkiewicz, 1987: 135)

Realiza un importante repaso sobre un nutrido número de textos que recogen, a lo largo del tiempo, este pensamiento del Helenismo. Así nos pone en antecedentes de cómo Dío Crisóstomos incluye al escultor entre los sabios, o como Quintiliano «afirmaba que aunque la pintura es muda, puede, no obstante, afectar los sentimientos más personales hasta tal punto que a veces, en este aspecto, parece superar a la poesía» (Tatarkiewicz, 1987: 136). Continúa citando pensadores como Pausanias, Luciano o Plotino, haciendo notar el posicionamiento de todos ellos en cuanto al reconocimiento de la equiparación de las artes visuales a la poesía. Tatarkiewicz advierte que este cambio de pensamiento no fue de carácter general y que existieron voces discrepantes que seguían defendiendo posturas clásicas como eran los casos de Cicerón, Séneca o Vitruvio. En este sentido notamos que los pensadores que adscribe a este posicionamiento más conservador están situados en un periodo algo anterior a aquellos que defienden el cambio de mentalidad. Si este se produjo, según Tatarkiewicz, durante el Helenismo, el cual situamos históricamente entre la muerte de Alejandro Magno (323 a.C.) y la conquista romana del Mediterráneo, sobre el año 30 a.C., podría significar que no son los propios autores del Helenismo los que dan cuenta de esta evolución, sino aquellos que, con una perspectiva más distanciada del hecho acometen su análisis.

El capítulo tercero de la *Historia de seis ideas* continúa analizando, desde una perspectiva más conceptual, la situación de la cuestión tanto en la Edad Media —donde sitúa un nuevo alejamiento de la poesía y el arte visual— como en la época Moderna, con una nueva aproximación histórica entre ambas expresiones, para terminar con un epígrafe de nuevo más historiográfico, en el que constata las publicaciones de autores ya mencionados en nuestro estudio, como Batteux, Lessing o Schelling y la importancia e influencia histórica de sus pensamientos. Tatarkiewicz finaliza este capítulo dedicado a la historia de la relación del arte visual con la poesía, con la hipótesis de que «entre la poesía y las artes visuales existe realmente una doble diferencia que es básica» (Tatarkiewicz, 1987: 151). Esa dualidad diferencial la establece, por una parte, en cuanto al carácter concreto de la plástica frente al abstracto de la poesía, y, por otra, en función de la naturaleza propia de cada forma expresiva y la experiencia estética que deviene de cada una de ellas, la cual pone en dependencia directa de la cantidad de signos o símbolos que el arte en cuestión necesita presentar a ojos del espectador para provocar su emoción. Sostiene así que:

Estas dos diferencias son las que han hecho que fracasen los esfuerzos que se han realizado para descubrir aquellos conceptos generales que aúnen todos los



fenómenos. Estos conceptos han resultado ser siempre demasiado limitados, dejando fuera parte de los fenómenos, o tan amplios que han incluido fenómenos que tienen poco en común con el arte. (Tatarkiewicz, 1987: 151)

Cuestionable punto de vista que, a nuestro entender, deja fuera de juego conceptos tan importantes como el lenguaje abstracto en el mundo de las artes visuales o el poder de la poesía de transmitir profundas emociones mediante el uso de muy escasos signos como es el caso del Haiku.

José Jiménez, catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid, en su obra *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*<sup>11</sup>, habla de la unidad y diversidad de las artes partiendo y analizando los trabajos de Galvano della Volpe —*Crítica del gusto*— y Rudolf Arnheim —*El cine como arte*—. La primera idea que subyace en la publicación de Jiménez es la necesidad de una revisión del concepto de unidad de las artes demandada tanto por Volpe como por Arnheim, notando como este apunta la necesidad de un condicionante como es el paralelismo, con el objeto de que la posible correspondencia no suponga interferencia, poniendo como ejemplo de esta el flaco favor que la sonorización hace al cine, o la idea de que una obra plástica no puede tener sonoridad. Este planteamiento recuerda la teoría de Batteux sobre el respeto al protagonismo de cada una de las artes cuando estas entran en correlación, en cuanto que además del mencionado paralelismo, reclama una jerarquía expresiva que debe estar siempre presidiendo la relación. En este sentido pone como ejemplo del pensamiento de Arnheim la idea de que en el cine dicha jerarquización sitúa la imagen en movimiento en el vértice superior de la pirámide, haciendo constar que el uso de la palabra supone acotar la capacidad expresiva de aquella. No obstante, Jiménez reconoce la obsolescencia de este planteamiento, cuando afirma que:

En lo que tiene de intento de establecimiento purista de las cualidades estéticas específicas de cada arte, probablemente los planteamientos de Arnheim se han visto ampliamente desbordados por el propio desarrollo de las artes en nuestro siglo. No sólo el cine sonoro se ha impuesto de forma definitiva al cine mudo, hasta configurar hoy plenamente las características expresivas del cine como arte, sino que la utilización sin ningún tipo de jerarquía de medios expresivos diversos en una misma obra artística es en la actualidad un hecho frecuente. Palabras en la pintura,

---

<sup>11</sup> Si bien la primera edición de esta obra es de 1986, la empleada para esta investigación es la editada en Madrid por editorial Tecnos en 1998.

representaciones gráficas y visuales en la poesía, y tantas otras formas de transgresión nos muestran prácticamente que las fronteras entre los distintos medios expresivos son mucho más lábiles y fluidas de lo que pudiera en principio pensarse. (Jiménez, 1998: 291)

Igualmente de interés para el análisis de la correlación entre las diferentes artes es el apunte que Jiménez hace sobre la obra de Galvano della Volpe, considerando de gran importancia el carácter que dicho autor da a cada una de las formas de expresión artística, al elevar todas ellas a la categoría de lenguajes. Dicho rasgo puede ser definitorio en cuanto al hallazgo del paralelismo que reclamaba Arnheim ya que dicha consideración, más allá de la especificidad manifiesta de cada método creativo, confiere a todos ellos una cualidad común. Así, Jiménez resume los signos que Galvano della Volpe adjudica al lenguaje de cada forma artística, indicando cómo la pintura hace uso de líneas y colores, la escultura de la tridimensionalidad libre, la arquitectura de esa misma tridimensionalidad, pero en su caso geométrica, mientras que el lenguaje en la música sería la relación intervalo y nota, al igual que dicha relación se establecería en el cine entre la imagen y la idea. Pero Jiménez califica esta clasificación de fallida por entender que «la forma en que della Volpe extiende el criterio de la organicidad semántica de la literatura a las demás artes es, inevitablemente, demasiado genérica y artificial: es difícil aceptar que la dinámica expresiva de cada una de ellas pueda acoplarse sin violencia a las fórmulas o principios derivados de la concepción estructuralista del signo lingüístico» (Jiménez, 1998: 293). Tal vez cabría aquí reflexionar si esta apreciación no entra en conflicto con la puntualización que el mismo autor realiza acerca del pensamiento de Arnheim. Si, como hemos visto en la cita, Jiménez reconoce la existencia continua de transgresiones entre los límites de las artes y que las fronteras entre estas son absolutamente difusas, nos resulta, como a él, difícil aceptar el argumento de la existencia de violencia en la acomodación del resto de las artes al signo lingüístico como óbice para el reconocimiento de un elemento común aglutinante. Es decir, si reconocemos que la transgresión entre los límites de las artes, la cual se nos antoja imposible sin violencia, es admisible como vehículo para llegar a la correspondencia artística, igualmente cabría admitir que la existencia de tensión en el ajuste de los signos plásticos o musicales al lingüístico no deba suponer impedimento para alcanzar el mismo fin. Otra cuestión que aduce Jiménez para cuestionar los planteamientos de della Volpe, es la propia autocrítica que este hace de su teoría sobre la consideración de las artes como lenguajes. Llegados a este punto, y sin dudar del rigor e interés que suscita la publicación de José Jiménez, se

hace necesario acudir a la obra de Galvano della Volpe como fuente primaria del asunto en cuestión. Así en el volumen seis de *Opere* el italiano basa la mencionada autocrítica en la dificultad de las artes visuales de adquirir el estatus de lenguaje en cuanto que no poseen signos lingüísticos propios diferenciadores:

Ma de iure, oltre la letteraria, può essere la critica musicale: dato che incontestabilmente c'è un segno linguistico musicale, il segno pentagrammatico, convenzionale e dissimile o distinguibile dal suo significato sonoro, e quindi ci sono codici e grammatiche musicali, tutti storici, e c'è infinite la possibilità di citazioni musicali a sostegno del corrispettivo discorso critico; mentre, passando alle arti figurative, è assai dubbio che si possa parlare di linguaggi in senso non puramente metaforico e futile, dato, ad esempio nel caso della pittura, che il segno pittorico (o meglio il tratto pittorico) è assai difficilmente separabile e distinguibile dal significato pittorico e che quest'ultimo, mancando di un vero e proprio codice cui riferirlo, presenta le stesse difficoltà, di cui sopra, del significato dell'immagine filmica eterogenea alla lingua e ad ogni linguaggio; sebbene non manchi certo un complesso di storiche norme tecniche (espressive) della pittura (leggi della prospettiva etc.), come per ogni altra arte figurativa e per il film medesimo<sup>12</sup>. (Della Volpe, 1973: 494)

En relación con esta afirmación de que a diferencia de los lenguajes literario y musical, ambos con signos lingüísticos de identidad propia independiente de su significado, las artes plásticas no los poseen, podríamos recordar la teoría de Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano* donde apuesta por dichos elementos como signos propios del lenguaje visual. Ambos pueden así ser equiparables a letras o notas musicales. Si estas conforman la base de ambos lenguajes sonoros, el punto y la línea son, al igual, la de los lenguajes plásticos. No se trata en este momento de confrontar ambas teorías ni de concluir en beneficio o perjuicio de una u otra, sino de hacerlas constar en este repaso del estado de

---

<sup>12</sup> Pero por derecho, así como la literaria, puede ser la crítica musical: dado que indiscutiblemente hay un signo lingüístico musical, el signo pentagramático, convencional y disímil, o diferenciable de su significado sonoro y por tanto existe un código sonoro y una gramática musical, históricamente, y son infinitas las posibilidades de citas musicales en apoyo del considerado discurso crítico; mientras que pasando a las artes visuales es muy dudoso que podamos hablar de lenguaje si no en un sentido puramente metafórico y fútil, ya que, por ejemplo en el caso de la pintura, donde el signo pictórico (o mejor, el discurso pictórico) es muy difícilmente separable y distinguible de su significado y que este, en ausencia de un código verdadero y propio al que referirlo, presenta las mismas dificultades, referidas anteriormente, sobre el significado de la imagen fílmica, inherentes a cada lenguaje; aunque no carece de una estructura de normas técnicas históricas (de expresión) de la pintura (leyes de la perspectiva, etc.), al igual que todas las demás artes y por lo tanto el mismo cine. Traducción propia.

la cuestión para, más adelante, tenerlas en cuenta a la hora de su posible aplicación a la presente investigación.

Volviendo a la publicación de José Jiménez, destaca en toda ella el rigor y cientifismo con que se aborda y la profundidad reflexiva que transmite. Consigue en todo momento mantener un equilibrio ético que pasa por un planteamiento objetivo que muestra con claridad el panorama estético-ideológico moderno y contemporáneo:

Si en el terreno teórico los diversos medios expresivos revelan una autonomía no cuestionable, en el terreno práctico de la experiencia artística la fusión o encuentro de medios diversos ocasiona una mayor complejidad y riqueza. El devenir de las artes en su conjunto, durante todo nuestro siglo, impugna de modo radical toda pretensión de “purismo”, de erigir un medio expresivo o soporte sensible determinado, como vehículo exclusivo de “un” arte. (Jiménez, 1998: 307)

Es la misma cuestión que se plantea al analizar el hecho de la superación del artista por su propia obra. Es decir, la concepción inicial teórica que está en la mente del artista al abordar el proceso creativo puede verse alterada por la idiosincrasia particular de la creación en sí. Esta tiene una vida singular que se va desarrollando, en muchos casos, al margen de la intención preconcebida sobre ella, y es ella la que marca el camino a seguir, haciendo del artista un mero conductor que obedece sus órdenes. Esto mismo ocurre con lo que Jiménez denomina encuentro de medios, pues si bien en teoría cada una tiene un espacio intocable que, a priori, no se pone en duda, en la realidad del acontecer artístico, las artes dialogan, se comunican, rompen cualquier límite establecido e imponen su propensión hacia un mestizaje contra el que se hace imposible oponerse, por más que algún sector del marco teórico lo pretenda.

Para concluir este acercamiento a la publicación de José Jiménez, notar la referencia que hace a Richard Wagner, que, si bien no va más allá de nombrar su idea de *obra de arte total* —*Gesamtkunstwerk*—, da pie para una aproximación a dicho concepto.

Wagner fue un muy prolífico autor no sólo de obras musicales sino de publicaciones con sus propias teorías sobre el arte y la política. Asimismo, la correspondencia mantenida con autores y artistas diversos supone también un importante acervo literario, en gran medida ya editada. Ante tan considerable producción, es evidente que no es la intención de esta investigación el abordar todo su conjunto, sino hacer mención del concepto wagneriano ya apuntado de *obra de arte total* como una forma artística que engloba todas

las artes y que hace del *drama* la expresión suprema del arte. Baste para poner como ejemplo algunas de sus publicaciones en las que se ocupa de dicha cuestión, como son *La obra de arte del futuro* (1849), *Arte y revolución* (1849) u *Ópera y drama* (1851). En la primera, distribuida en cinco epígrafes<sup>13</sup>, hace afirmaciones tales como:

El verdadero esfuerzo del arte es por tanto el de abarcarlo todo: quien está poseído por el verdadero impulso artístico desea alcanzar, mediante el desarrollo máximo de su propia capacidad, no la glorificación de esa capacidad propia, sino la del ser humano en el arte en general.

La más alta obra de arte común es el drama: éste sólo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en el cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud.

El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás. (Wagner, 2007: 143)

Es notoria la defensa de Wagner de la relación entre las diferentes formas de expresión artística, no ya como un mero diálogo entre soportes, sino como un medio de alcanzar la trascendencia del ser humano, alejada del carácter individualista que suele aparecer en la personalidad del artista. Sin embargo, ese alejamiento final de la unicidad del artista no significa la renuncia a la misma, sino el uso de dicha individualidad —siempre que su manifestación sea real— como arma de contagio de ilusión con el objetivo de que el proyecto personal se convierta en comunitario: «si el artista, gracias a la energía de su entusiasmo, consigue que su propósito sea un propósito común, ese trabajo artístico será, desde ese momento, una empresa común» (Wagner, 2007: 159). Este camino desde lo individual a lo comunitario, que parte de una fortaleza personal capaz de transferir al resto

---

<sup>13</sup> Los epígrafes en que se articula la obra son: *I El ser humano y el arte en general. II El ser humano en cuanto artista y el arte derivado inmediatamente de él. III El ser humano como artista plástico que trabaja materiales naturales. IV Características fundamentales de la obra de arte del futuro. V El artista del futuro.* Además, la publicación incluye un anexo con el título *Dedicatoria a Ludwig Feuerbach (1850)* y un post scriptum *A propósito de la obra de arte del futuro.*

el propio deseo y, no solo de transferirlo sino de elevarlo a un estado de interés general, bien puede ser la base del pensamiento wagneriano en cuanto a la auténtica entidad de lo que él denomina el artista del futuro. Este, tras haber recorrido el mencionado espacio entre lo particular y lo colectivo, se muestra en su verdadera dimensión, que no es otra que la comunitaria, tomando conciencia de grupo humano siendo ahí donde se halla su legítima entidad:

¿Quién será el artista del futuro? ¿El poeta? ¿El actor? ¿El músico? ¿El artista plástico? — Digámoslo en una palabra: el pueblo. El mismo pueblo, al que hoy en día nosotros mismos le debemos la única obra de arte verdadera que habita en nuestro recuerdo y que no hemos imitado sino deformándola; el pueblo, que es el único al que le debemos el arte en general. (Wagner, 2007: 164)

Posiblemente sea esta una visión excesivamente generalista del concepto de artista, concepción que se percibe aún más cuando en *Arte y Revolución* define el pueblo como quienes poseen una necesidad colectiva que los lleva a actuar de forma instintiva. En esta obra Wagner incide igualmente en la necesidad de la unificación de las artes en torno al drama como obra de arte total que alcanzó su máximo esplendor con la tragedia griega, cuya decadencia propició el abandono de la unicidad artística. Diversas son las motivaciones que encuentra para dicha ruptura, achacándola tanto al cristianismo como al mercantilismo o al aburguesamiento de la sociedad, actitudes todas ellas que encuentra absolutamente contrarias al verdadero espíritu del arte que debe centrarse en el reconocimiento, aceptación y disfrute por parte del ser humano de su naturaleza como tal. Y era el arte griego a través del drama —obra de arte total— el que sabía captar esa esencia humana y reflejarla en sus representaciones y por ende surgía la capacidad de reconocimiento de la propia naturaleza, no sólo humana, sino de nación-estado, la cual se pierde con la dispersión del todo en sus partes:

Entre los griegos, la obra de arte completa, el drama, representaba la esencia de la naturaleza del griego, y era un reflejo de su historia. La nación, que se manifestaba en la obra de arte, tomaba conciencia de sí misma a través del noble disfrute de la representación. Fragmentar este disfrute, dispersar las fuerzas que convergía, desmembrar los elementos en distintas direcciones solo podía perjudicar a la obra de arte en sí como al Estado. (Wagner, 2013a: 46)

Esta afirmación da una idea de la importancia que Richard Wagner otorgaba a la unificación de las artes, a esa obra de arte total —*Gesamtkunstwerk*— que significaba

una postura ética a la que se llegaba a través de un posicionamiento estético muy posiblemente utópico al igual que lo era su ideología social, en cuanto a que dicha obra de arte total debiera tener su génesis en un amor fraternal universal. Es tal la magnitud de este espíritu wagneriano, que entiende el drama como vehículo de reafirmación personal y social, cuya desmembración perjudica no sólo a la esencia misma de la obra de arte, sino a la toma de conciencia de la naturaleza del yo como individuo y como parte de un devenir histórico que, en definitiva, es lo que conforma a través de la asunción del reconocimiento de colectividad, el Estado.

Todos estos pensamientos son ampliamente desarrollados por el autor en la que pudiera ser su publicación más significativa, *Ópera y Drama*. Estructurada en tres partes, elabora un amplio discurso en torno a conceptos que considera fundamentales como son *la ópera y la esencia de la música, el espectáculo teatral y la esencia de la poesía dramática y, por último, la poesía y la música en el drama del porvenir*. Estos tres ítems generales engloban aspectos que van desde una importante crítica al desarrollo histórico de la ópera, que progresivamente va perdiendo su carácter unificador de las artes para dar protagonismo a la música en la figura del cantante, como al teatro o la novela por la falta manifiesta de interés por expresar un sentimiento artístico global y quedarse tan solo en la palabra o el gesto. *Ópera y Drama* vuelve a ser una apología de la obra de arte del futuro en la que la unidad de expresión artística debe ser punto de partida, instrumento y objetivo, la única forma de comunicación total del sentimiento:

Todo propósito artístico aspira en el origen a una forma unitaria, pues una manifestación se hace artística en general sólo en la medida en que se aproxima a esta forma: mas su división necesaria acontece exactamente desde el momento en que la expresión puesta a disposición no puede comunicar ya plenamente el propósito. Puesto que la voluntad instintiva de todo propósito poético es comunicarse al sentimiento, la expresión dividida sólo puede ser aquella que no es capaz de excitar completamente el sentimiento: pero tiene que excitar completamente el sentimiento una expresión que quiera comunicarle plenamente su contenido. (Wagner, 2013b: 243)

Wagner condiciona de esta forma la capacidad de comunicación de una obra al nivel de concomitancia con que en ella actúen las diferentes formas de expresión, apelando a que dicha circunstancia beneficia su carácter unitario que es lo que propicia la facultad de transmisión de sentimientos y por ende la plenitud comunicativa.

En este análisis del estado de la cuestión en cuanto a correspondencia de las artes, no puede faltar la referencia a una publicación de gran interés como es la de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poiesis pictura. Poética del arte visual*. En ella se barajan conceptos tales como la condición metafórica de la pintura como lenguaje, la gramática del discurso pictórico, la poética de la imagen en manifestaciones plásticas tales como el surrealismo o el realismo mágico, las correspondencias plástico-poéticas, etc., todo ello conformando un exhaustivo estudio de las relaciones lingüísticas existentes entre pintura y poesía, hecho este fundamental para la presente Tesis. Es muy notable la condición textual que los autores otorgan a ambas expresiones, pues partiendo de esta se pueden incluso explicar la semejanza iconográfica que puede darse entre ellas: «Ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias y distantes de la naturaleza y morfología específicas de los referentes reales que tienen la capacidad de representar» (García y Hernández, 1988: 13).

El lenguaje plástico de Joan Miró es usado en este libro como vehículo interpretativo de la condición metafórica de la pintura, hecho muy importante para esta Tesis debido a que este artista es uno de los referentes destacados de las relaciones pictórico-poéticas que se pretenden establecer en este estudio a través de las obras ilustradoras de carpetas discográficas de la canción de autor. Igualmente substancial para esta investigación resulta la aportación de esta publicación en cuanto a su defensa de las correspondencias que pintura y poesía establecen en función de su materialidad. La condición material de la pintura es un hecho innegable y reconocido universalmente, mientras que en el caso de la poética no es así. Los autores establecen y defiende la base material de la poesía desde la propia génesis del hecho poético, incluso antes de su forma escrita:

El poema en su forma genuina de mensaje artístico-verbal, antes de ser perpetuado bajo forma escrita, constituye una entidad material aún más fungible que el cuadro, y de adquisición no menos sensitiva. Basta al oído perceptor la existencia en el medio de cualquier perturbación física, para que su transmisión se vea dificultada o incluso impedida por los “ruidos”. No creemos que valga la pena argumentar más extensamente sobre un hecho tan evidente como el de la condición físico-material y acústica del poema como enunciado verbal. Nuestra insistencia en este punto trata solamente de evidenciar la naturaleza falaz de un generalizado perjuicio comparativo entre poesía y pintura, que confunde la naturaleza objetual del cuadro con una supuesta inmaterialidad radical del poema. (García y Hernández, 1988: 176-177)



Así, la materialidad de la obra de arte no se sitúa en el plano de lo corpóreo sino en el de lo sensorial, por lo que se establece entre pintura y poesía una nueva relación en cuanto a que no se limita la concepción material de una y otra a lo que de objetual puedan tener — que en apariencia es más asimilable en la plástica que en la poética— sino a la mediación sensitiva obra-espectador, ya sea esta visual o auditiva. Dicha materialidad se detecta cuando aquella se interrumpe, es decir, al igual que ante la contemplación de una obra plástica la ruptura se produce si algún otro cuerpo se interpone entre obra y observador, ante la audición de un poema la detención sobreviene por la interacción de cualquier contaminación acústica, y ahí radica, en uno y otro caso la materialidad, que se manifiesta por la inserción de otra materia y que va más allá del aspecto táctil que un cuadro pueda tener y que podría ser equiparable al poema cuando este está ya impreso. Es más, la supuesta inmaterialidad radical de los poemas a la que aluden y se oponen los autores, es fácilmente desmontable también desde la propia materia, aun entendiendo esta sólo en su aspecto físico tradicional. Si dicha conceptualización otorga a una obra plástica la cualidad de obra material porque no sólo se puede ver sino que puede ser percibida por el sentido del tacto, es porque adquiere corporeidad en base a los materiales de su factura, dígame óleo, acuarela, etc., así como a su propio soporte, ya sea lienzo, tabla, piedra, etc. Pues bien, esa misma capacidad puede ser hallada en la poesía estableciendo un sencillo y evidente paralelismo. Si la obra plástica se percibe por el sentido de la vista, la poesía, además, puede ser percibida por el oído; como aquella, usa material de factura, tal es la tinta con la que se plasma en un soporte —igualmente material— del mismo modo que lo hace la plástica.

En definitiva, la publicación de García Berrio y Hernández Fernández es una profunda teorización sobre los discursos textuales de la poética y la plástica, así como de las condiciones lingüísticas de una y otra, a través de elementos y valores comunes constitutivos y estructurales, y su aparición en las diferentes corrientes artísticas que han trazado un imaginario poético-visual colectivo, sin obviar la necesidad de que este sea enmarcado en el seno de la Estética general.

Para terminar el repaso del estado de la cuestión en cuanto a correspondencia de las artes en general, y siendo conscientes de las carencias en que se haya podido incurrir en base al vasto espectro historiográfico del mencionado campo, nos detenemos en las actas publicadas del XIV Nacional de Historia del Arte celebrado en Málaga del 18 al 21 de septiembre de 2002, dedicado a la correspondencia e integración de las artes.

Son muy numerosas las comunicaciones publicadas en sus actas<sup>14</sup>, por lo que a continuación pasamos a comentar aquellos que se han visto de mayor interés para el objeto de la presente investigación. En primer lugar, reclama nuestra atención el título *Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII)* de Fernando Marías de la Universidad Autónoma de Madrid. En este artículo realiza un análisis de algunos aspectos relacionados con la correspondencia de las artes, desde lo general a lo particular.

Por su parte, Simón Marchán Fiz de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, propone en su artículo *Figuras de la mezcla en las artes* una visión más centrada del asunto de la correspondencia de la artes, a partir de la discusión que enfrenta a los partidarios de la postura clasicista de diferenciación absoluta de las artes desde la especificidad de cada una y, por otra parte, quienes desde postulados más románticos defienden la idea de un mestizaje conceptual y práctico que se hace cada vez más notorio. El artículo está estructurado en base a cuatro epígrafes; en el primero de ellos trata de las ‘Correspondencias y analogías’ de las formas artísticas. En el segundo habla de las ‘Contaminaciones figurativas y estructurales’, entendiendo por estas la impronta que de una determinada manifestación artística se deja ver en otra de diferente índole, mientras en el tercer apartado titulado ‘La obra de arte total, las integraciones y el contextualismo’, más allá de las referencias al concepto de obra de arte total — ya tratado al analizar las teorías de Wagner—, es muy interesante la traslación temporal que propone de dicha noción al siglo XX, pues reconoce en dicho momento su conceptualización tanto en el espacio escénico como en el cine, y posteriormente en la televisión e incluso en el universo de las nuevas tecnologías. La aportación de Simón Marchán al Congreso culmina con una reflexión sobre la ‘Expansión de las artes, interferencias e hibridaciones’. Coloca en la base de dicho fenómeno la adjetivación de los sustantivos pintura o escultura, otorgando a dicha circunstancia un rol que va más allá del simple hecho lingüístico: «la sustitución de los sustantivos pintura o escultura por los adjetivos escultórico o pictórico está preñada de implicaciones para una teoría de los géneros artísticos, pues origina lo que a finales de los años ochenta se denominaron la interferencia y, durante los noventa, los géneros híbridos» (2004: 32). En este último epígrafe, Marchán

---

<sup>14</sup> Publicadas entre 2003 y 2004 por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y la Fundación Unicaja en tres volúmenes, siendo los editores Isidoro Coloma Martín y Juan Antonio Sánchez López.

nos introduce en un entorno que resulta de sumo interés para nuestra investigación y que él define como las “poéticas del entre”:

Posiblemente uno de los rasgos más pertinentes de esta poética del entre es que pone en juego varias modalidades del discurso o de los géneros artísticos, pasando por alto su estatuto convencional y sin tomar partido por ninguno de ellos. Por eso mismo, tal vez, su peculiaridad estriba precisamente en instaurar algo que presentimos, pero para el cual no siempre hemos encontrado o acertado con el nombre; en que sus manifestaciones se sitúan en los intersticios de los diferentes géneros, en zonas fronterizas que hasta hace poco eran tierras de nadie. No se mueven en ninguna de las conocidas y sí entre varias. Así, por ejemplo, muchas de las que se han producido en el ámbito de la escultura expandida, como las de D. Graham, Matta Clark, Th. Shütte o P. Cabrita Rey, son aparentemente espacios arquitectónicos, pero a la vez no lo son. No son esculturas ni arquitecturas, sino otra cosa, algo inespecífico. Tal vez se las puede considerar experiencias transversales reacias a una taxonomía. (Marchán Fiz, 2004: 33)

El interés que despiertan estas reflexiones para el presente trabajo se materializa en dos aspectos. Por una parte el reconocimiento de la existencia de obras de arte que no pertenecen a un campo determinado está íntimamente ligado a una de las premisas que están en la base de nuestra Tesis y que más adelante se enunciará, como es el hallazgo de una obra de arte que encuentra su génesis en la permeabilidad de diferentes lenguajes artísticos que confluyen en un producto final con entidad propia y que, a nuestro entender y en este caso a diferencia del pensamiento de Marchán, sí tiene especificidad. Por otra parte, de esta se deriva la posibilidad del proceso taxonómico al que se refiere el autor como actividad a la que estas obras son reacias y que sin embargo entendemos, desde nuestro punto de vista, posible.

En el marco de este concepto de “poética del entre” que apunta Marchán Fiz, se encuentran dos aportaciones<sup>15</sup> de Pedro Ordoñez Eslava. En sus planteamientos afirma que «cualquier disciplina que tenga como objeto aproximarse a esta realidad artística múltiple debe integrar un amplio repertorio de herramientas conceptuales, herramientas provenientes de disciplinas inicialmente alejadas pero que sirven de pilares necesarios

---

<sup>15</sup> Por una parte, la ponencia publicada en las Actas del Congreso de Filosofía Joven, Filosofía y crisis a comienzos del siglo XXI, editadas por la Universidad de Murcia en el año 2010, *Poéticas del interstare, expresiones artísticas del entre: José Antonio Orts y Jean-Baptiste Barrière*, y por otra el artículo titulado *La poética del interstare y el 'mural' poético-sonoro de Sibila*, publicado en 2007 en el número 9 del Boletín de la Fundación BBVA.

para construir el aparato analítico previo al estudio del hecho artístico de hoy» (2010: 3). Es muy notable observar como el autor plantea la interdisciplinariedad como proceso de absoluta actualidad, desde el momento en que habla de “hecho artístico de hoy” que, además, supone una realidad tangible y no algo que pueda considerarse utópico o descontextualizado, ya que lo define como “realidad artística”.

Otra de las comunicaciones del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte que nos resulta de interés es la realizada por Mario López Martínez, de la Universidad de Extremadura, bajo el título *El silencio en la mirada*. Con esta denominación ya nos está señalando la temática que aborda en su artículo, que no es otra que la relación que se establece entre las diferentes disciplinas artísticas a través del silencio como herramienta expresiva, a pesar de que pueda parecer una paradoja.

En este encuentro entre artes visuales y literatura a través del silencio, Mario López identifica el significado de este en el arte de la palabra con el del vacío en el visual, de modo que «el vacío y el silencio pueden estar cargados de sentido, pueden acercarnos a una forma diferente de pensamiento y de expresión» (2004: 351). Esta analogía que el autor establece entre artes visuales y literarias se extiende al ámbito musical, pues el silencio es uno de los elementos definitorios del mismo. La música sin silencio sería imposible. Un claro ejemplo que lleva al extremo el poder expresivo del silencio es la obra de John Cage *4'33'*. En ella la partitura al completo es silencio y es este el hilo conductor que hace de esta propuesta creativa algo más que una pieza musical, pues establece relaciones que, si bien pueden darse en cualquier otra representación —pues todo evento musical tiene un componente visual y establece, en determinado nivel, una conexión con el público—, en este caso se ven intensificadas y potenciadas en mayor grado. Por una parte, la relación entre obra, intérprete y público se torna más estrecha desde el momento en que este último, en base a sus posibles reacciones —sobre todo cuando no se conoce la obra— puede debatirse entre la risa, el malestar e incluso la protesta o, por el contrario, la admiración y la identificación plena con la experiencia sensorial que puede provocar la acústica del silencio, convirtiéndose en sujeto activo. Una segunda relación, que ya sí hace referencia al objeto de la ponencia analizada, es la que se establece entre el lenguaje musical y el plástico. El silencio vuelve a ser nexo y aglutinante entre ambas formas, de modo que consigue que la propuesta musical recorra un camino que la conduce a adoptar un carácter plástico, pues puede llegar a convertirse en pura performance. En relación con esta obra Mario López indica que «este proceso es

culminado por J. Cage (por ejemplo, en su obra: 4'33'), quien, sin embargo, después de su experiencia en la cámara anecoica, en la que oyó su circulación sanguínea y sistema nervioso, afirma que el silencio no existe» (2004: 353-354).

Esta relación música-plástica es el objeto de otras comunicaciones presentes en el congreso que nos ocupa. La de Nuria González González, *Los extremos se tocan (Notas para una reflexión música-pintura en la estética de Th. W. Adorno)*, nos introduce en las reflexiones de dicho autor sobre las relaciones de la música y la pintura, mediante un acercamiento a algunos de sus textos, como pueden ser *Sobre la música, Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* o *Impromptus: Serie de artículos musicales impresos de nuevo*.

El notable interés que despierta el artículo sobre las apreciaciones de Adorno nos lleva a acudir directamente en ellas. En *Sobre la música*, realiza un exhaustivo análisis razonado de los condicionantes y motivos por los que puede existir correspondencia entre música y pintura. Partiendo de la diferencia entre ambas, en cuanto a que el carácter de la primera es temporal mientras que la segunda se conforma en el marco de lo espacial, y que en un ámbito y otro cada una halla su forma, concluye indicando que «en su contradicción, las artes se entremezclan» (2000: 42). Mezcla que no deber partir de caer en el error del intento de mimesis recíproca, sino de la capacidad de asunción por parte de cada cual de la cualidad espacio-temporal del otro. La temporalización del espacio y la espacialidad del tiempo son la base de la posibilidad de un fructífero mestizaje.

Adorno encuentra otro punto de convergencia entre música y pintura en el atributo común de ser un lenguaje. Para llegar a confluir, ambos recorren un camino que, partiendo del alejamiento de cualquier afán mimético culmina con la consecución de una pura libertad expresiva:

Se ve fácilmente que, de hecho, la pintura y la música se han emparentado tanto más cuanto más radicalmente se extrañan del ánimo ingenuo mediante lo que se denomina abstracción. Se convierten en escritura mediante la renuncia a lo comunicativo que precisamente es, en ambos medios, en verdad alingüístico porque sugiere lo meramente deseado de modo subjetivo. Pero lo percibido justificadamente en ambos medios como abstracción depende del principio de construcción. En la medida en que éste somete a la obra, la priva de comunicar algo como símbolo. El

principio de construcción querría acuñar la obra según la escritura de su propio lenguaje, tanto en la pintura como en la música. (Adorno, 2000: 47-48)

Adorno plantea la afinidad entre música y pintura dado que ambas consiguen su nivel expresivo una vez que se liberan de la necesidad del signo como elemento de transmisión, por lo que hace inevitable la comparación entre pintura no figurativa y música atonal, las cuales, además de la mencionada liberación, comparten un carácter no subjetivo. Pero esta concomitancia no está falta de problemática pues su necesidad no solo radica en los procedimientos, sino en los materiales que también la reclaman, y ahí es donde según Adorno surge la controversia, pues estos no van a propiciarla: «que las relaciones de la música y la pintura no sólo consisten en las de esos procedimientos sino también en las relaciones de los materiales —y ambas se encuentran siempre medidas una en la otra— afecta al fenómeno de su convergencia» (2000: 54).

Todo este pensamiento de Adorno en relación con la concordancia entre música y pintura se puede sintetizar tan solo en una frase que, a nuestro entender, recopila perfectamente su teoría: «la renuncia del arte pictórico a la semejanza con el objeto corresponde en la música a la renuncia al esquema ordenador de la tonalidad» (2000: 57). Evidentemente la asunción de esta hipótesis tira por tierra los intentos históricos anteriores de relacionar ambos campos. Por poner algún ejemplo, el concepto de arte total (*Gesamtkunstwerk*) o el análisis de Roman Jakobson sobre la correspondencia —en este caso pictórico-poética, pero perfectamente extrapolable— entre las diferentes representaciones de *El sueño*, de Henri Rousseau, quedarían fagocitados por la conceptualización anti mimética de Adorno.

Volviendo a las ponencias y comunicaciones del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, también relacionada con la conexión música-pintura es la aportación de Germán Gan Quesada, de la Universidad de Granada, *Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco*. En un primer epígrafe a modo introductorio, el autor hace una breve semblanza de Tomás Marco dando una visión general del interés del músico por la interrelación entre disciplinas artísticas, que pasa por tener como referentes creativos a artistas plásticos, o por su participación en colectivos y movimiento creativos tales como

ZAJ<sup>16</sup>, Antes del Arte<sup>17</sup> o Grupo MENTE<sup>18</sup>. El cuerpo del artículo se centra en una aproximación a cuatro obras que el autor dedica a sendos artistas plásticos, *Torner*, compuesta en 1977 y dedicada a Gustavo Torner, la dedicada a Fernando Zóbel poco después de su fallecimiento, *Sempere*, dedicada en 1985 al artista de Onil (Alicante) Eusebio Sempere, y por último *Bastilles* compuesta en 1988 como homenaje al pintor Lucio Muñoz. El autor señala, como por ejemplo en el caso de *Sempere*, la concordancia de la obra de Tomás Marco con la del pintor en cuanto a que ambas trabajan con estructuras lineales, ya sean escalas ya sean trazos, como base de su construcción, concluyendo con la idea de la existencia de «propósitos estéticos comunes» (Gan Quesada, 2004: 210).

La idea de la posible existencia de un propósito común es una aportación que resulta de gran importancia para la presente investigación pues plantea la concepción de la correspondencia como una cuestión a priori, y no sólo como el resultado de un análisis estilístico, iconográfico o temático de las obras en estudio. Como se verá en el transcurso de la Tesis, esta es una de las formas de convergencia que se apunta como factible en la relación establecida entre artistas plásticos y cantautores en España en las décadas de finales del franquismo. En este caso, esa concurrencia va más allá del plano formal para situarse en el de la intención de la obra como arma político-social.

En este sentido se desarrolla el capítulo de F. Javier Panera Cuevas ‘Diseño gráfico musical y resistencia en España durante el franquismo. La portada de disco como arma política. Algunos ejemplos de colaboraciones entre artistas y músicos entre 1960 y 1977’, incluido en la publicación *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Colectivo creado en 1964 por Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti con un marcado afán vanguardista en el que, si bien nace como grupo de experimentación musical, abordaron proyectos de confluencia artística en las que intervinieron diferentes manifestaciones. En él colaboraron artistas como el propio Tomás Marco, artistas plásticos como Martín Chirino o creadores multidisciplinares como José Luis Catilejo y Esther Ferrer.

<sup>17</sup> El grupo Antes del Arte surge en Valencia en la década de los sesenta del pasado siglo XX con un marcado interés por el conocimiento de la psicología de la percepción y la relación entre la obra de arte y su proceso sensorial de captación. Sus principales integrantes fueron Vicente Aguilera, Joaquín Michavila, Ramón de Soto y José María Yturralde.

<sup>18</sup> El proyecto MENTE (Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas) surge en Barcelona alrededor de 1967 con ideología opuesta al formalismo y con interés por la integración de las artes. Entre 1968 y 1970 realizaron diversas exposiciones en galerías catalanas como René Metras y Joan Mas. En este proyecto intervinieron artistas como Josep Navarro, Eusebio Sempere, o Jordi Pericot, entre otros, o intelectuales como Baltasar Porcel, Daniel Giralt-Miracle o el propio Vicente Aguilera creando así conexiones con el grupo valenciano.

<sup>19</sup>Publicado por la Universidad de Granada en colaboración con el Ministerio de Economía y Competitividad y la editorial Libargo, en abril de 2017.

El texto hace referencia a la situación política de la España de finales del franquismo y cómo influía esta —en algunos casos sólo lo intentaba sin conseguirlo—, a través de los canales de la censura, en el ámbito de la creación y distribución poético-musical. La fuerte oposición al régimen que abanderaron los cantautores se vio apoyada en muchos casos por artistas plásticos que con sus creaciones en las portadas discográficas completaban una línea de producción en la que poesía, música y pintura se confabulaban en la consecución de la libertad como objetivo común. Esta cuestión la recoge tanto en la parte a modo de introducción como en la titulada ‘Informalismo y canción de autor’, donde se centra, principalmente en el ámbito catalán y lo que fue el colectivo conocido como *la novac cançó*:

La relación entre arte y canción de autor se hizo especialmente latente en Cataluña; en concreto, fue muy importante la colaboración que se produjo entre Joan Miró, Tàpies, Josep Guinovart, Modest Cuixart y otros pintores vinculados al colectivo *Dau Al Set* con cantantes como el citado Raimon (nacido en Xativa) María del Mar Bonet (nacida en Palma de Mallorca) Ovidi Montllor (nacido en Alcoy) o Xabier Ribalta, vinculados a su vez a lo que se dio en llamar “La nova cançó” movimiento alentado inicialmente por escritores y artistas como Josep Bentet y Joan Brossa que también respondían a un clima de reivindicación de la cultura catalana y especialmente de su lengua a través de la música pop”. (Panera Cuevas, 2017: 312)

Otro destacado epígrafe es el que bajo el título ‘Conceptuales vs. Progresivos’ dedica Panera a esa misma relación entre pintores y bandas de rock de la época, pero más allá de su indiscutible interés, se sale del campo de investigación marcado para esta Tesis, que es el de la canción de autor, por la evidente necesidad de acotación temática y temporal.

Caso similar ocurre con la Tesis doctoral de Pedro Ordóñez Eslava, leída en 2001 en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, con el título *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Esta investigación plantea la correspondencia de las creaciones de los mencionados compositores con la obra plástica de los pintores Sean Scully y Pablo Palazuelo. Detectar las claves de los planteamientos y procesos creativos, tanto de músicos como artistas plásticos, es la base sobre la que el autor sustenta la posibilidad de hallar posibles correspondencias en sus trabajos, así como de determinar la forma y el grado en que ambas disciplinas interactúan. La Tesis parte de premisas musicológicas para el análisis de las obras compositivas de los autores objeto



de estudio, pero muy centrada en la cuestión de la interdisciplinariedad, como puede observarse en muchos de los epígrafes que la componen. Así, trata el asunto desde lo genérico a lo particular proponiendo un estudio previo sobre la convergencia interdisciplinar como actitud estética, afirmando que:

De una manera cada vez más acentuada, las propuestas creativas incitan al oyente, en el caso de la composición contemporánea, a inscribirse en una línea de trazo amplio, un espacio en el que lo sonoro no es el único estímulo estético que se persigue, sino que efectivamente pueden aparecer referencias a otras artes y ciencias de cualquier origen cronológico o geográfico. (Ordóñez Eslava, 2011:3)

Particulariza, en una primera instancia y a modo de aproximación, en *la convergencia interdisciplinar en la creación musical del siglo XX*, notando casos como los de John Cage, Luigi Nono, Morton Feldman, Salvatore Sciarrino o el caso de la española generación del 51. Asimismo, analiza la naturaleza musical de la creación plástica y plantea la dimensión que como objeto artístico puede adquirir la partitura, notando como existen diferentes corrientes que otorgan al signo musical un carácter plástico más allá de su mera significación sonora:

Todas ellas contemplan la posibilidad de otorgar a una forma de representación sonora un valor plástico propio y autónomo, es decir, atienden a la consecución de una forma simbólica de representación gráfica alejada de la tradicional occidental que obtiene un valor plástico per se, más allá de su interpretación musical, interpretación por otro lado, valga subrayarlo, que adquiere una mayor aleatoriedad y que obtiene su propio avance en paralelo. (Ordóñez Eslava, 2011:92)

A este respecto cita artistas como Earle Brown, Sylvano Bussotti, Dieter Schnebel, Roman Haubenstock-Ramati, André Boucourechliev, Nicola Cisternino, Jorge Macchi, Ramón Barce, Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny, Francisco Guerrero y Joan Brossa.

Profundizando en la particularización, aborda de forma más concreta los casos de la *interdisciplinariedad en la creación musical de Mauricio Sotelo entre 2003 y 2007*, planteando un exhaustivo análisis de algunas de sus obras, así como su vinculación con la producción del artista plástico Sean Scully, haciendo lo propio en el caso de Sánchez Verdú y Palazuelo.

La última aportación a la que hacemos referencia en relación con el XIV Congreso Nacional de Historia del Arte es la de M<sup>a</sup> Isabel Cabrera García y Gemma Pérez

Zalduondo ‘La “llamada” del Estado a las artes y a la música. El Franquismo: una particular forma de colaboración entre las artes’. Las autoras realizan una interesante reflexión sobre una malentendida “unidad” de las artes que el régimen reclamaba a los artistas, la cual se planteaba desde posicionamientos exentos de libertad creativa y de la propia voluntad del autor.

En base a la anteriormente reseñada acotación temática, se hace necesaria una revisión del estado de la cuestión, no ya en relación con la correspondencia de las artes de modo genérico, sino en cuanto al objeto específico de la presente investigación, que es la relación entre canción de autor y artes plásticas en función de las portadas discográficas de dicho género poético-musical en España. En este sentido hay que decir que no es muy extensa la bibliografía al respecto y que no hemos hallado ninguna publicación que trate la cuestión de manera monográfica, pues los textos consultados son, contribuciones que la plantean dentro de un marco más extenso, libros sobre la historia de la canción de autor en los que se hace referencia a la relación de esta con la plástica, o aquellos que tratan el asunto de las carátulas discográficas de forma genérica. Cabe destacar la aportación de Francisco Pérez-Bryan Muñoz en la revista *Espacio, Tiempo y Forma.*, con el artículo titulado ‘Pintores españoles y portadas de discos’, en el que propone una aproximación al asunto, destacando en un principio el papel de los cantautores en este ámbito, para luego abrir el campo de reflexión al pop, rock y otros géneros. Por otra parte, Fernando González Lucini es posiblemente el autor que más se ha ocupado de escribir sobre canción de autor. Son muy numerosas sus publicaciones que abarcan desde monografías históricas, biografías de cantautores, crónicas, catálogos, etc. Entre todas ellas destacan títulos como el que fue su primer libro, *Nueva canción: disco fórum y otras técnicas*, acercamientos a la pedagogía a través de la canción como *Música, canción y pedagogía*, biografías como las de Carlos Cano y Luis Eduardo Aute, así como las publicaciones en las que se recopilan autores, obras y evolución del género, destacando en este aspecto *Veinte años de canción en España: 1963-1983*, obra que recopila en cuatro volúmenes todo lo acontecido en el país en relación con la canción de autor en las citadas décadas, *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997, ...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, publicación en dos volúmenes que bien podría ser considerada como el catálogo oficial de la canción de autor de España y que se vio completada con la publicación de un tercer volumen, *...Y la palabra se hizo música. El canto emigrado de América Latina*, en el que como ya su título indica, se hace

una prospectiva de la situación y evolución de la canción latinoamericana en España. En cuanto a canción latinoamericana es igualmente muy destacable una publicación, que, si bien no trata sobre la canción de autor española, sino la chilena, es importante hacerla constar por su especialización. Es la obra de Antonio Larrea (1948) *33<sup>1</sup>/<sub>3</sub> RPM. 1968 (historia gráfica de 99 carátulas 1973)*. Otras publicaciones destacadas de González Lucini son *Labordeta: Nueva visión, De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur, La palabra más tuya*, así como la reciente publicación de su biografía como cronista de la canción de autor en España, *Mi vida entre canciones*.

Si bien las publicaciones de González Lucini no tratan de forma monográfica la relación establecida entre canción de autor y plástica, sí son habituales las referencias a la cuestión. Entre todas ellas destaca la inclusión en las páginas centrales de *Crónica cantada de los silencios rotos* de un epígrafe, más visual que textual, que bajo el nombre ‘Nueva canción y arte contemporáneo’, recoge algunas de las más destacadas carátulas discográficas de autor ilustradas por artistas plásticos que colaboraron en las ediciones de los cantautores. En relación con estas colaboraciones, González Lucini escribe:

Desde el inicio del movimiento de la “nueva canción”, se produjo también, hacia ella, un gesto solidario por parte de los artistas plásticos que reivindicaban igualmente la libertad a través de la sensibilidad y de la fuerza expresiva que manaba de su imaginación creadora; gesto solidario que se tradujo, en muchos carteles que anunciaban los conciertos o recitales, o a los libros que se escribían sobre la “nueva canción”; un gesto que, en realidad, trascendía el hecho ético de la solidaridad hacia algo social y culturalmente muy importante: aquella fusión entre la palabra, la música y la imagen plástica apuntaba certeramente hacia lo que hoy llamamos el “lenguaje total”; un lenguaje que surge de la conjunción armónica de comunes y confluentes sensibilidades, y que se extiende y se comunica redimensionando, y haciendo más global, su contenido expresivo. (González Lucini, 1998: 233) (sic)

Otra aportación destacable, que si bien no incide de manera directa en la relación plástica-canción pero es determinante en cuanto al género de autor, es la de Luis Torregro Egido *Canción de autor y educación popular 1960-1980*. Su importancia radica, en relación con la presente Tesis, en el ejercicio definitorio de la canción de autor, dedicando su primer capítulo a la contextualización histórica y conceptual de este género, su génesis, evolución, singularidad y relevancia. Es importante determinar dicho marco de conocimiento para poder analizar las relaciones entre esta forma de expresión y las obras

plásticas que, tanto nacidas a su abrigo como creadas a priori no expresamente para ello, han servido no sólo para ilustrarlas gráficamente, sino para dar lugar —ya sea mediante una nueva forma conjunta de creación o por confluencia de intereses— a un producto artístico singular e indiviso.

Torrego Egido tiene otras aportaciones en el ámbito de la canción de autor tales como ‘La educación a través de la canción de autor’ (2005) en la *Revista de Educación* de la Universidad de Valladolid, así como el aparecido en 2006 en la revista *Temas & Matizes* de la Universidade Estadual do Oeste do Paraná de Brasil, con el título ‘Las canciones y la educación para la conformidad: el caso de la canción de autor en España’. Otro trabajo de interés de este autor es el prólogo a la biografía de Luis Eduardo Aute escrita por David Shea (1965), *Aute: De la luz y de la sombra, el latido de una canción*.

Por último, es muy destacable la Tesis doctoral de Gustavo Sierra Fernández leída en 2016 en el Departamento de Historia de la Filosofía, de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social*. En ella se hace un exhaustivo análisis del nacimiento y desarrollo de la canción de autor en España, así como de sus características principales en base al compromiso social y cultural que dicho género conlleva.

Concluimos así este capítulo sobre el estado de la cuestión y contextualización, en referencia a la correspondencia de las artes en general y a la confluencia plástica-canción de autor en particular, con la consciencia de que es un epígrafe que debe permanecer abierto, tanto durante el transcurso de la investigación para esta Tesis, como de cara a posteriores trabajos que puedan derivarse de la misma. Al ser un ámbito este último, en el que, como ya se ha apuntado, la investigación está en gran medida por hacer, es de esperar —y por otra parte deseable— que a corto y medio plazo vayan surgiendo aportaciones que expandan el terreno investigado y que enriquezcan el conocimiento sobre la cuestión. A ello permaneceremos atentos.

## **SURGIMIENTO Y AUGE DE LA CANCIÓN DE AUTOR EN LA ESPAÑA FRANQUISTA**

En este capítulo vamos a analizar el por qué surge en España, en un determinado momento histórico y social, la figura del cantautor y su obra. Cuáles fueron sus antecedentes y evolución, en el marco de una sociedad en la que el arte era usado como una poderosa arma de propaganda política y adoctrinamiento.

Terminada la Guerra Civil, y durante los primeros gobiernos de Franco, España se va a remodelar de acuerdo a las máximas totalitarias de los vencedores, grupo poco coherente y heterogéneo que bajo la dirección única de Franco pondrá todo su empeño en conseguir una unidad de ideario fundado sobre todo en la herencia de los fascismos europeos y en la tradición ultraconservadora hispánica, perfilando así la base ideológica del nacionalismo artístico y musical que recorrerá la década de los cuarenta especialmente, y sirviéndose para ello de un fuerte aparato propagandístico e institucional con el que hacer calar en lo más hondo de la ciudadanía los valores que dan forma al catecismo político del Estado. (Cabrera García y Pérez Zalduondo, 2004: 639)

Partiremos de su antecedente más cercano, tanto en el tiempo como en el espacio, la *chanson* francesa de las décadas de los cincuenta y sesenta, comprobando la influencia que esta tuvo en el desarrollo del género de autor en España. Dicho desarrollo vino de la mano tanto de individualidades como de colectivos que surgieron por todo el territorio nacional y que, curiosamente casi sin ponerse de acuerdo, crearon un importantísimo entramado que se extendió por todo el país. Finalmente concluirá el capítulo con un acercamiento a la figura en sí del cantautor, en un intento de definir el personaje, pues la comprensión de su esencia es importante para enmarcar posteriormente las posibles conexiones con los pintores de la época. También nos ocuparemos de su evolución y de analizar, comparativamente, su posicionamiento en la época en cuestión con el mismo en el momento actual.

## LA CHANSON FRANÇAISE DE MEDIADOS DE SIGLO XX COMO PRECEDENTE DE LA CANCIÓN DE AUTOR EN ESPAÑA

La interconexión de la canción francesa y la española no es cuestión que surja solamente en el periodo que nos ocupa. En este sentido hay un importante estudio, como es la Tesis doctoral de Paloma Calviño Muñoz, *Procedimientos de expresividad en la canción popular francesa y española* (1991), que ya recoge las similitudes y diferencias entre los cancioneros populares y tradicionales de ambos países, realizando un exhaustivo análisis en cuanto a estructuras musicales y lingüísticas del género en dichos territorios. No es objeto de la presente Tesis adentrarse en este universo analítico estructural, pero sí es totalmente pertinente enmarcar, aunque sea someramente, en que género se halla la denominada canción de autor.

Podemos denominar al grupo de canciones sobre el que trabajaremos con el nombre de “canción popular” o incluso, más largo aunque más preciso, “canción popular tradicional”. Canción porque es la unión de un poema y una melodía. Solo hay canción cuando se fusionan los dos elementos. En demasiados estudios se alude a la melodía únicamente cuando se trata de explicar algún fenómeno rítmico irregular en el poema. Nosotros queremos estudiar la poesía unida a la música, o mejor, un tipo de poesía unida a un tipo de música, ambos de carácter popular. Popular porque es propiedad de todo un pueblo. Independientemente de quien o quienes hayan sido los creadores de este tipo de canción, lo que es seguro es que lo canta todo el pueblo. Canción, además, tradicional porque desde el momento en que se incorpora al repertorio de una nación, pasa a formar parte de su cultura y el pueblo, la comunidad, se encarga de transmitirla, siglo tras siglo, por tradición oral. (Calviño Muñoz, 1992: 13-14)

Puede decirse pues que tanto la *chanson* francesa como la canción de autor española, cumplen estos ítems de canción popular tradicional, pues tras más de medio siglo de su nacimiento y auge, gran parte del repertorio ha sido transmitido por esa tradición oral y son ya parte del acervo cultural de ambos países. Este podría ser considerado como un primer nexo, nada baladí, entre ambas manifestaciones estéticas, gala e hispana. Radica la importancia de esta consideración de la canción de autor como género popular en que se define la base de su génesis, el porqué de su puesta en escena, que a nuestro modo de ver constituye un hecho generalista y duradero —independientemente de oscilaciones temporales circunstanciales—, y no un fenómeno aislado y limitado en el tiempo. Es

decir, la consideración de la canción de autor como popular, le otorga una dimensión espacio-temporal indefinida que deviene de la transmisión generacional puesta en marcha por la voz y el sentir del pueblo. Y cuando hablamos de pueblo no lo queremos asemejar al concepto de público, ya que si así fuera todos los géneros serían populares, pues todos, en mayor o menor medida, gozan de un público adepto. Pero no todos son transmitidos nota a nota o verso a verso en foros familiares, festivos y callejeros, y sin más soporte que la voz y la palabra. Al fin y al cabo, una transmisión oral que, si bien en ciertos sectores academicistas no sea considerado como un medio ortodoxo, es, sin duda, una fuente de riqueza y creación de patrimonio cultural inagotable y poderosa. No significa esto que la transmisión oral haya sido el medio exclusivo del que se ha valido la canción de autor a lo largo del tiempo, sería absurdo defender tal consideración pues la industria discográfica ha coadyuvado en una importante medida a su difusión. No es este el concepto, sino el hecho de que, además de esa distribución comercial innegable —pues por otra parte no sería lógico que no se usaran las herramientas que la tecnología va poniendo al servicio de la cultura— esta poesía cantada se valió, y se vale, en una importante medida de ese otro modo de conocimiento y comunicación más cercano y cotidiano que supone la oralidad.

¿Por qué fijarnos en Francia como agente directo de influencia en los orígenes de la canción de autor española? Es cierto que existen otros antecedentes importantes que influyeron en mayor o menor medida en los comienzos de este fenómeno sociocultural en España, tal y como apunta Fernando González Lucini:

Coincidió también, durante los años sesenta, con la progresiva entrada en España de una nueva forma de concebir y de crear la canción que nos llegaba a través de tres frentes o manifestaciones: por una parte, la canción francesa, surgida después de la segunda guerra mundial, en voces como las de Brassens, Leo Ferré, Ferrat o Jacques Brel; por otra, el folk norteamericano, con Bob Dylan, Pete Seeger o Joan Baez, y en tercer lugar, la canción latinoamericana con dos voces hermanas de una extraordinaria sensibilidad: Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui. (González Lucini, 1998: 57)

No existe el menor atisbo de duda en que el folk norteamericano y, en nuestra opinión, aún más la canción latinoamericana juegan igualmente un papel importantísimo en la estructuración de la canción de autor española —como se podrá ver en el hecho de que en esta investigación se realizará un acercamiento a la cuestión objeto de análisis en Chile

y Cuba—, pero es absolutamente relevante que el considerado padre del género en España, como es Paco Ibáñez, tuviera relación directa y se viera influenciado por los máximos exponentes de la *chanson* francesa de la época. Es muy larga la historia de la *chanson* y extenso el listado de nombres que, a lo largo de su existencia, pueden enmarcarse en ella, por lo que haremos una somera aproximación al hecho en sí, y referencia a tres autores que entendemos marcan las líneas que, en principio, se adoptaron en España. Georges Brassens, Jacques Brel y Leo Ferré conforman un trío fundamental en este género en la Francia de los cincuenta y sesenta. La denominada *chanson engagée* puede ser un claro precedente de la canción protesta española que tendría una enorme difusión por todo el país durante las décadas de los sesenta y setenta, como más adelante se verá.

La nueva canción francesa es heredera de aquella monodia lírica profana que nació de la mano de trovadores y troveros que surgieron en la Edad Media en el sur y norte de Francia, respectivamente. Esa tradición trovadoresca se ha mantenido activa desde entonces dando lugar como consecuencia a una extensa historia. Toda ella está muy bien recogida en la publicación de Pierre Saka *La chanson française, des origines à nos jours* (1980), en la que realiza un extenso recorrido desde la propia Edad Media, dónde sitúa los orígenes, hasta los años ochenta del pasado siglo. Más allá del planteamiento generalista con el que comienza, analizando el devenir histórico del género por siglos, a partir del XVIII, más concretamente desde 1727, va progresivamente desgranando el estudio de modo que, conforme avanza en el tiempo, se especializa de tal forma que, a partir de 1914 refiere año por año hasta 1975, dedicando un epígrafe final al periodo comprendido entre 1976 y 1980, año de su publicación. Evidentemente no es objetivo del presente trabajo ocuparse de toda esta ingente información, que, por otra parte, engloba aspectos que se salen del ámbito marcado, ya que el concepto de *chanson française* es muy amplio y abarca una nutrida variedad de formas, como por ejemplo entre otras, la canción de guerra, el music-hall, la banda sonora para cine o la ya mencionada *chanson engagée* que es sin duda el apartado que más interés despierta para esta Tesis. Remontamos unos años antes de dicho fenómeno, 1937-1938, cuando aparece en escena Charles Trenet referente de una generación de artistas, hasta el punto de ser considerado el padre de la nueva canción francesa, y con quien entra en ella la “modernidad”: «por primera vez, jóvenes artistas como Charles Trenet, son autores, compositores e intérpretes de sus propias canciones» (Fernández, 2004: 111) Incluso Pierre Saka sostiene que con



Trenet el surrealismo entra en la canción. Estas consideraciones son de gran importancia ya que marca un punto de inflexión, pues a partir de aquí van a ir surgiendo gran número de artistas que no son tan sólo intérpretes de piezas compuestas por otros creadores, sino que interpretan lo que ellos mismos escriben y componen; es este el comienzo de lo que hoy conocemos como cantautor, término tremendamente debatido y cuya significación se analizará posteriormente.

No significa esto que a partir de aquí toda la canción francesa estuviera protagonizada por cantautores. Caso imprescindible es el de Édith Piaf, que si bien escribió la letra de algunas de sus canciones como por ejemplo ‘*La vie en rose*’ (1946) o ‘*Hymne à l’amour*’ (1950), habitualmente era intérprete de las composiciones de otros artistas. A comienzos de los años cincuenta apareció Georges Brassens, autor que marcó sin duda una época en Francia. Pierre Saka, en su historia de la canción francesa, relata cómo Jacques Canetti<sup>20</sup> descubre el talento de Brassens cuando acude al cabaret que regentaba la cantante y actriz francesa Patachou quien le llama para invitarle al debut de un nuevo artista. Saka relata lo que el cazatalentos halló en aquel local frecuentado por la *chanson française*:

Dans la salle de restaurant tout en largeur, sur la petite scène dont Monsieur Billon dirige les lumières, se produit un personnage hors du commun, Georges Brassens. Il ne semble guère à l’aise, debout, le pied gauché posé sur une chaise pour mieux tenir sa guitar, mais les textes qu’il chante sur des musiques claires et fortes sont d’une beauté qui frappe Jacques Canetti.

La voix est chaude, tonique, rythmée et il se dégage de cet interprète tant de gentillesse et d’ironie, d’anticonformisme et de tendresse que l’on en est subjugué<sup>21</sup>.  
(1980: 256)

Georges Brassens abanderá una nueva forma de concebir el canto; esa mezcla de inconformismo y ternura instaura un espacio de creación e interpretación que, además de

---

<sup>20</sup> Jacques Canetti fue un ojeador y descubridor de nuevos artistas, muy destacado en la Francia de mitad del siglo XX. Búlgaro de nacimiento, terminó afincándose en París tras la ocupación nazi. Su trabajo como productor artístico fue muy importante en la configuración de la *chanson française* ya que estuvo tras la carrera de muchos de sus principales exponentes como el propio Brassens, Édith Piaf, Charles Aznavour, Jacques Brel, Charles Trenet, entre otros muchos.

<sup>21</sup> A lo ancho del comedor, sobre el pequeño escenario en el que el señor Billon dirige las luces, surge un personaje fuera de lo común, George Brassens. Él no parece cómodo, de pie, el pie izquierdo sobre una silla para sostener mejor su guitarra, pero los textos que canta sobre músicas claras y fuertes son de una belleza que golpea a Jacques Canetti.

La voz es cálida, tónica, rítmica y se desprende de este intérprete tanta bondad, tanta ironía, inconformismo y ternura que somos subyugados. Traducción de Elizaberta López.

plantear una visión diferente en cuanto a temáticas, contenidos, texturas y modos, se abre y expande con enorme facilidad; es un espíritu contagioso que se va extendiendo a modo de epidemia irrefrenable que llega tanto a público como a artistas que se ven, como bien dice el texto, subyugados ante una propuesta a la vez llena de belleza y verdad. Brassens dejó su huella no sólo en su país, pues su repercusión desbordó las fronteras galas:

En 1952 aparecieron las primeras grabaciones del más carismático y original cantautor de la *chanson* francesa: Georges Brassens. Aunque sus discos nunca se editaron en España, su prestigio fue enorme entre los jóvenes universitarios, convirtiéndose en una de las figuras más relevantes de la canción de autor. Fue el modelo para cuantos músicos y poetas escribían sus canciones y las interpretaban acompañados de una guitarra y un contrabajo. Tanto para los componentes de la *nova cançó* como para la canción de autor italiana de Fabricio d'Adre, Umberto Bindi y Gino Paoli, o la castellana, iniciada con Paco Ibáñez en París, y de la que Luis Eduardo Aute sigue siendo uno de sus escasos cultivadores. (Fernández, 2004: 114)

Ciertamente Georges Brassens fue pieza clave en el nacimiento de la canción de autor dentro y fuera de Francia, siendo en el caso español, como ya apunta la anterior cita, la figura de Paco Ibáñez quien, en primera instancia, recibiera esta influencia, marcada por el ambiente de libertad que se respiraba en París. Esta influencia es tal que incluso llega a marcarle la forma de estar sobre el escenario durante toda su carrera<sup>22</sup>. Pero no sólo en detalles anecdóticos se puede observar el influjo del cantor francés, pues su sombra se proyecta directamente en la manera de concebir la canción y la finalidad con que esta debía ser usada: así lo escribió Gabriel Celaya y lo cantó el propio Paco Ibáñez, —la poesía es un arma cargada de futuro— quien se perfilaba como el máximo exponente de una de las formas indispensables de hacer canción de autor —que por la temática de esta investigación interesa sobremanera—, la musicalización de poesía. Brassens, comprometido con los movimientos sociales y políticos de la época contra el poder establecido, fue decisivo en la carrera del valenciano a quien inspiró el amor por la poesía hecha canción. Exiliado en París, comienza a actuar como acompañante a la guitarra de una cantante española, Carmela, con quien grabó su primer disco *Canciones de España y de América Latina* (1969). En este entorno conoce a George Brassens, quien incluso le

---

<sup>22</sup> En el concierto celebrado en Granada el día 28 de abril de 2017 dentro del XVI Festival Internacional de Cantautores y Cantautoras Abril para Vivir, Paco Ibáñez relata al público, que llenaba el teatro Isabel la Católica de la ciudad andaluza, que la postura que adopta habitualmente en escena, con la pierna izquierda apoyada en una silla para sostener la guitarra, es heredada de su maestro Georges Brassens, y en homenaje a él.

da ciertas nociones de técnica de guitarra; se empapa de su obra, de la musicalización que realizaba de poetas franceses, hace versiones de sus canciones y, pasados algunos años graba un disco que le dedica titulado *Paco Ibáñez canta a Brassens* (1979). Canciones del francés que llegaron a ser realmente importantes en Francia, como por ejemplo *La mala reputación*, fueron versionadas por el cantautor español llegando a tener una tremenda repercusión en nuestro país:

LA MAUVAISE RÉPUTATION<sup>23</sup> (Georges Brassens)

Au village, sans prétention  
j'ai mauvaise réputation  
qu'je m'démène ou qu'je reste coi  
je pass' pour un je-ne-sais-quoi  
je ne fait pourtant de tort à personne  
en suivant mon chemin de petit bonhomme.

Mais les brav's gens n'aiment pas que  
l'on suive une autre route qu'eux.  
Non les brav's gens n'aiment pas que  
l'on suive une autre route qu'eux.

Tout le monde médit de moi  
sauf les muets, ça va de soi

Le jour du Quatorze Juillet  
je reste dans mon lit douillet  
la musique qui marche au pas  
cela ne me regarde pas.

Je ne fais pourtant de tort à personne  
en n'écoutant pas le clairon qui sonne

Mais les brav's gens n'aiment pas que  
l'on suive une autre route qu'eux.  
Non les brav's gens n'aiment pas que  
l'on suive une autre route qu'eux.

Tout le monde me montre au doigt  
sauf les manchots, ça va de soi.

Quand j'croise un voleur malchanceux  
poursuivi par un cul-terreux  
j'lance la patte et pourquoi le taire  
le cul-terreux se r'trouve par terre.

Je ne fait pourtant de tort à personne  
en laissant courir les voleurs de pommes

Mais les brav's gens n'aiment pas que

---

<sup>23</sup> Canción publicada en 1952 por la discográfica Polydor en el álbum del mismo nombre

l'on suive une autre route qu'eux.  
Non les brav's gens n'aiment pas que  
l'on suive une autre route qu'eux.

Tout le monde se rue sur moi  
sauf les culs-de-jatte, ça va de soi.

Pas besoin d'être Jérémie  
pour d'viner l'sort qui m'est promis  
s'ils trouv'nt une corde à leur goût  
ils me la passeront au cou.

Je ne fait pourtant de tort à personne  
en suivant les ch'mins qui n'mènent pas à Rome

Mais les brav's gens n'aiment pas que  
l'on suive une autre route qu'eux.  
Non les brav's gens n'aiment pas que  
l'on suive une autre route qu'eux.

Tout l'mond' viendra me voir pendu  
sauf les aveugles, bien entendu!

### LA MALA REPUTACIÓN<sup>24</sup> (Versión de Paco Ibáñez)

En mi pueblo sin pretensión  
tengo mala reputación,  
haga lo que haga es igual  
todo lo consideran mal,  
yo no pienso pues hacer ningún daño  
Qqeriendo vivir fuera del rebaño;

No, a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.  
No, a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.

Todos todos me miran mal  
salvo los ciegos es natural.

Cuando la fiesta nacional  
yo me quedo en la cama igual,  
que la música militar  
nunca me supo levantar.  
En el mundo pues no hay mayor pecado  
que el de no seguir al abanderado



3. Interior del álbum *Paco Ibáñez canta a Brassens*. En las imágenes inferiores ambos autores y en la superior Paco Ibáñez junto al contrabajista François Rabath

<sup>24</sup> 'La mala reputación' está incluida en el LP *Paco Ibáñez canta a Brassens*, editado en Barcelona por Ariola en 1979.

Y a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.  
Y a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.

Todos me muestran con el dedo  
salvo los mancos, quiero y no puedo.

Si en la calle corre un ladrón  
y a la zaga va un ricachón  
zancadilla doy al señor  
y aplastado el perseguidor.

Eso sí que sí que será una lata  
siempre tengo yo que meter la pata.

Y a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.  
Y a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.

Todos tras de mí a correr  
salvo los cojos, es de creer.

No hace falta saber latín  
yo ya sé cuál será mi fin,  
en el pueblo se empieza a oír,  
muerte, muerte al villano vil.

Yo no pienso pues armar ningún lío  
con que no va a Roma el camino mío,

No a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.  
No a la gente no gusta que  
uno tenga su propia fe.

Todos vendrán a verme ahorcar,  
salvo los ciegos, es natural.

A través de canciones como esta se forjó un posicionamiento muy claro en contra del estatus establecido, actitud que siguió gran parte de la población que veía en los trovadores del siglo XX una nueva manera de reclamar espacios de libertad social. El apoyo a estos cantores mediante la asistencia multitudinaria a sus conciertos era la forma de expresar el sentimiento popular de necesidad de cambio. Analizando el texto se detecta con facilidad el mensaje libertario que se transmite en contraposición a las actitudes imperantes que imponían el acatamiento a la norma para no ser señalado. La necesidad

de salir de ese rebaño dirigido y poder actuar en consonancia con la propia forma de pensar era el motor que movía todas estas composiciones.

Un hecho destacado y bastante pertinente en función del interés de este estudio por la posible correspondencia entre pintura y canción de autor —que será tema relevante en próximos capítulos—, es la relación que ya en esta época comienza a darse entre ambas disciplinas. En 1964 Paco Ibáñez edita su primer disco bajo el título *España de hoy y de siempre. Los unos por los otros*. Editado por discos Emen, recoge una serie de poemas de Luis de Góngora y Federico García Lorca musicalizados por el cantautor y con ilustración de Salvador Dalí, lo que se podría considerar como un referente de todo lo que tendría que venir en cuanto a la relación plástica-canción. Y no fue Dalí el único pintor presente en la obra de Ibáñez, Antonio Saura, Jorge Oteiza o Josep Guinovart fueron, entre otros, artífices de la visualidad de las obras del cantor valenciano, hecho que será analizado con mayor detalle más adelante.



4. Dibujo de Dalí en el interior del disco de Paco Ibáñez publicado en Francia en 1964

Otro referente indispensable de la canción francesa fue el belga Jacques Brel, figura de personalidad controvertida, que puede ser considerado uno de los grandes exponentes de esa corriente creativa, dentro de la canción de autor, que hace de esta el vehículo de transmisión del propio universo interior. Un espacio íntimo que, a su vez, se nutre de personajes, actitudes y acontecimientos externos que van conformando ese mundo propio. Canciones que presentan la realidad vivida por el autor, su consciente y su subconsciente,

que ponen de manifiesto, sin enmascaramiento alguno, todo aquello que de convulso o placentero pueda tener el devenir cotidiano. Jacques Brel es un verdadero mago de la palabra, a través de la cual presenta su verdad sin pretender convencer a nadie, tan solo con el objetivo de una sinceridad artística con la que estar a bien consigo y con el entorno. En esta cualidad de la obra del autor belga podemos hallar una primera facultad de la que es heredera la canción en España: ese afán de honestidad sin subterfugios, más allá de los inevitables impuestos por la censura de la época, de la cual los cantautores aprendieron a burlarse, en muchos casos con gran éxito y con verdadera habilidad e ingenio.

Brel recurre a la canción como medio de expresión más allá de la poesía, —de la que en realidad no se considera digno— siendo consciente de la dificultad que la cuestión plantea y pidiendo que esta sea tomada en consideración, puesta en valor y no como mero objeto mercantilista:

Pero ante todo, Brel, declinando este título de poeta de la canción que se le ofrece hoy al primero que llega con loca generosidad y que algunos de sus colegas no dudan en adjudicarse, antes que a nadie se la haya ocurrido la idea de atribuírselo, implícitamente, nos está pidiendo que dejemos de considerar la canción en abstracto, para tener en cuenta sus técnicas de creación y situarnos, para seguir esta dirección, sobre el único plano en el que la eventual naturaleza poética de la canción tiene una posibilidad de ser conocida. En una palabra, nos obliga a hablar profesionalmente. (Clouzet, 1972: 9)

Esta afirmación sobre la forma de ver la canción de Jacques Brel nos pone en antecedente de varias características que pueden igualmente ser atribuidas a la canción de autor española que fue abriéndose camino a partir de la necesidad de vivir lo vivido en Francia. Cuestiones tales como el carácter poético de la canción, la concordancia de verso, melodía, ritmo, en definitiva, texturas, tanto literarias como musicales, que hagan confluír las dos disciplinas en un proceso creativo que culmine en una obra con un sesgo mínimo de calidad. Una buena letra debe ir revestida de una buena música y viceversa, y cualquier tempo musical que se haga cómplice del verso debe expresar los mismos sentimientos que este y acercarse a su esencia, hacerse uno entre ambos. Brel, con sus canciones, construía imágenes que, además de transmitir sentimientos y emociones, conceptualizaban términos como deseo, amor, sexo, creencias, ternura o soledad. Todos estos elementos los trataba Brel desde un posicionamiento crítico a la sociedad burguesa del momento, el cual ya se dejó vislumbrar cuando, renunciando al estatus acomodado en

que se desarrollaba su vida en Bruselas, se traslada a París para vivir de la canción y el arte.

En realidad, no es la canción como tal lo que le atrae, sino la posibilidad que ésta le ofrece de conciliar esos deseos de música y literatura que siente dentro de sí mismo desde hace mucho tiempo. Percibe confusamente que hay allí un medio de escapar al aburguesamiento que acecha, de eliminar la cadena de prejuicios, convencionalismos y costumbres que amenaza con ahogarle. Decide que no se trata de tener éxito en la vida, sino de tener éxito en su vida. (Clouzet, 1972: 15)

Así, Brel, construyó un imaginario personal e íntimo que trascendía más allá de la propia iconografía de la que se nutría, tanto en significado como en significante. Usaba figuras o situaciones cotidianas para enlazar un pensamiento crítico que, además de conformar el suyo propio, coadyuvaba a la creación de una visión generalista de lo que supuso esta nueva forma de entender la canción. Música y poesía se unían con el objetivo de transmitir una determinada manera de afrontar la vida a través de un posicionamiento que, a la vez que partía de una cierta visión existencialista e incluso en algunos momentos no exenta de misantropía, hacía del inconformismo y la crítica social una bandera, veraz y necesaria, que enarbolar.

Ejemplos ilustrativos de esta cuestión pueden ser dos canciones de Jacques Brel que permiten analizar varios de los aspectos planteados. Por una parte, la titulada '*Madeleine*' ('Magdalena'), en la que el autor plantea algo, a primera vista, banal y cotidiano como es una cita para ir al cine y que, si se analiza, esa cotidianidad puede encerrar cuestiones más trascendentes como por ejemplo la búsqueda y necesidad de libertad e identidad propia. Por otra parte, la titulada '*Les bigotes*' ('Las beatas'), en la que hace una crítica feroz a las sociedades endogámicas enraizadas en viejas costumbres y de espaldas a todo lo que signifique cualquier atisbo de apertura.

MADELEINE<sup>25</sup> (Jacques Brel)

Ce soir j'attends Madeleine,  
j'ai apporté du lilas,  
j'en apporte toutes les semaines  
Madeleine elle aime bien ça.

---

<sup>25</sup> Canción incluida en el disco de Jacques Brel *Enregistrement Public à l'Olympia 1961*, editado en el año 1962 por *Philips Records* y que recoge un total de quince canciones grabadas en la actuación en directo que un año antes ofreciera el cantautor belga en el Olympia de París.



Ce soir j'attends Madeleine,  
on prendra le tram trente-trois,  
pur manger des frites chez Eugène,  
Madeleine elle aime tant ça.

Madeleine, c'est mon Noël,  
c'est mon Amérique à moi,  
même qu'elle est trop bien pour moi,  
comme dit son cousin Joël.

Ce soir j'attends Madeleine,  
on ira au cinéma,  
je lui dirai des « je t'aime »,  
Madeleine elle aime tant ça.

elle est tellement jolie,  
elle est tellement tout ça,  
elle est toute ma vie,  
Madeleine que j'attends là

ce soir j'attends Madeleine,  
mais il pleut sur mes lilas,  
il pleut comme toutes les semaines,  
et Madeleine n'arrive pas.

Ce soir j'attends Madeleine,  
c'est trop tard pour le tram trente-trois,  
trop tard pour les frites d'Eugène,  
Madeleine n'arrive pas.

Madeleine, c'est mon horizon,  
c'est mon Amérique à moi,  
même qu'elle est trop bien pour moi,  
comme dit son cousin Gaston.

Mais ce soir j'attends Madeleine  
il me reste le cinéma,  
je pourrai lui dire des « je t'aime »,  
Madeleine elle aime tant ça.

Elle est tellement jolie,  
elle est tellement tout ça,  
elle est toute ma vie,  
Madeleine qui n'arrive pas.

Ce soir j'attendais Madeleine,  
mais j'ai jeté mes lilas,  
je les ai jetés comme toutes les semaines,  
Madeleine ne viendra pas.

Ce soir j'attendais Madeleine,  
c'est fichu pour le cinéma,  
je reste avec mes « je t'aime »,  
Madeleine ne viendra pas.

Madeleine, c'est mon espoir  
c'est mon Amérique à moi,  
sûr qu'elle est trop bien pour moi,  
comme dit son cousin Gaspard.

Ce soir j'attendais Madeleine,  
tiens, le dernier tram s'en va,  
on doit fermer chez Eugène,  
Madeleine ne viendra pas.  
elle est elle est pourtant tellement jolie,  
elle est pourtant tellement tout ça,  
elle est pourtant toute ma vie,  
Madeleine qui ne viendra pas.

Demain j'attendrai Madeleine,  
Je rapporterai du lilas,  
J'en rapporterai toute la semaine,  
Madeleine elle aimera ça.

Demain j'attendrai Madeleine,  
on prendra le tram trente-trois,  
pour manger des frites chez Eugène,  
Madeleine elle aimera ça.

Madeleine, c'est mon espoir,  
c'est mon Amérique à moi,  
tant pis si elle est trop bien pour moi  
comme dit son cousin Gaspard.

Demain j'attendrai Madeleine  
on ira au cinéma,  
je lui dirai des «je t'aime »,  
Madeleine, elle aimera ça.

MAGDALENA<sup>26</sup> (Jacques Brel)

Esta tarde espero a Magdalena  
he traído lilas  
traigo lilas todas las semanas  
a Magdalena le gustan mucho

Esta tarde espero a Magdalena  
tomaremos el tranvía treinta y tres  
para comer patatas fritas en Casa Eugenio  
a Magdalena le gustan mucho

Magdalena es mi Navidad  
es mi América  
aunque está demasiado bien para mí  
como dice su primo Joël

---

<sup>26</sup> La presente traducción esta realizada por Fermín Cabal, extraída del libro *Jacques Brel*, de Jean Clouzet Madrid: Júcar 1972, pp. 157-161, dónde puede leerse también la versión original en francés.

Esta tarde espero a Magdalena  
iremos al cine  
le diré «te quiero»  
a Magdalena le gusta tanto

es tan bonita  
es tan así  
ella es mi vida entera  
Magdalena a quien espero aquí

Esta tarde espero a Magdalena  
pero llueve sobre mis lilas  
llueve como todas las semanas  
y Magdalena no llega

Esta tarde espero a Magdalena  
se ha hecho tarde para coger el treinta y tres  
demasiado tarde para las patatas fritas de Eugenio  
y Magdalena no llega

Magdalena es mi horizonte  
es mi América  
aunque está demasiado bien para mí  
como dice su primo Gastón  
pero esta tarde espero a Magdalena  
me queda aún el cine  
le diré «te quiero»  
a Magdalena le gusta tanto

es tan bonita  
es tan así  
ella es mi vida entera  
Magdalena que no llega

Esta tarde esperaba a Magdalena  
pero he tirado mis lilas  
las he tirado como todas las semanas  
Magdalena no vendrá

Esta tarde esperaba a Magdalena  
se ha fastidiado lo del cine  
me quedo con mis «te quiero»  
magdalena no vendrá

Magdalena es mi esperanza  
es mi América  
seguro que está demasiado bien para mí  
como dice su primo Gaspar

Esta tarde esperaba a Magdalena  
vaya el último tranvía se va  
ya deben haber cerrado Casa Eugenio  
Magdalena no vendrá

es tan bonita  
es tan así  
ella es mi vida entera  
Magdalena no vendrá

Mañana esperaré a Magdalena  
volveré a traer lilas  
volveré a traerlas toda la semana  
a Magdalena le gustará eso

Mañana esperaré a Magdalena  
tomaremos el tranvía treinta y tres  
para comer patatas fritas en Casa Eugenio  
a Magdalena le gustará

Magdalena es mi esperanza  
es mi América  
tanto peor si está demasiado bien para mi  
como dice su primo Gaspar

Mañana esperaré a Magdalena  
iremos al cine  
le diré «te quiero»  
a Magdalena le gustará tanto

‘Magdalena’ es la personificación de la utopía; más allá de la imagen del enamorado que espera con anhelo la presencia de su amada, la canción representa la necesidad de hallar una seguridad que, en verdad, se va desvaneciendo poco a poco. ‘Magdalena’ pasa de ser una materialización objetiva a un sueño que nunca se cumple. Pasa de ser la certeza de una “Navidad” a ser un horizonte para, finalmente, quedarse en una esperanza que se va disolviendo, hecho del que va tomando conciencia el protagonista pero que rehúsa aceptar. El sabor del deseo, a pesar de la consciencia de su inaccesibilidad, es más agradable que la asunción de la realidad. Brel crea alrededor del personaje de Magdalena un universo irreal sobre el que el protagonista basa su propio universo ideal y en el que se busca a sí mismo, pero a través de la proyección que recibe de otros. Así toma conciencia, mediante el recuerdo de la imagen de otros sobre sí, de su propio yo, aceptando que tienen razón al sostener que no es merecedor del ideal que persigue. De este modo, una canción que tal vez en la Francia de la época, en la que se gozaba de un estatus de libertad generalizada, esta obra podría pasar, tan sólo, por una simple canción de amor o desamor, con ciertos toques irónicos de humor que seguro despertarían más de una sonrisa. Pero podríamos pensar que en una España en la que dicho espacio de libertad era inexistente, estos versos podrían tener una interpretación más allá de la amorosa. Esa personificación utópica de la que antes se hablaba, ese sueño inalcanzable que en Francia

podía ser tan sólo el anhelo de una pasión sentimental que no llega, en nuestro país, ‘Magdalena’ podría ser esa Libertad por la que, tímidamente, se comenzaba a clamar a principios de los años sesenta, fecha de la publicación de esta canción.

Es interesante y recomendable la visualización del vídeo de esta canción, incluido en el correspondiente anexo, pues con ella se puede entender otro aspecto muy destacado de Jacques Brel, que también influiría en algunos autores españoles. Se trata del nivel de gestualidad y dramatización que el autor aplicaba en la interpretación de sus obras. Jean Clouzet recoge perfectamente la intención de Brel cuando afirma que «la canción, en efecto, existe fuera de la relación intérprete-público, porque, si es música y algunas veces poesía, también es teatro en la medida en que se trata de dar vida por un instante a un personaje, y danza, puesto que el gesto tiene en ella un papel privilegiado cuando se trata de subrayar una intención o poner de relieve una imagen» (1972: 10). Circunstancia esta de sumo interés para el objeto de estudio planteado, pues se adentra directamente en el hecho de la correspondencia de las artes, ya puesto de relieve anteriormente.

En este sentido podemos ver influencias directas del autor belga en artistas españoles como pueden ser Alberto Pérez (1950), quien en escena es un verdadero maestro usando la musicalidad y la poesía como herramienta para adentrarnos en el universo de la gestualidad.

#### UN SANTO VARÓN<sup>27</sup> (Raffler-Montesinos-Krahe)

Comprendiendo mis padres que yo era  
desde niño un arcángel tutelar  
quisieron que estudiase la carrera  
y fuera sacerdote, no seglar.

Pues el hombre sujeto a tentaciones  
que impone con su encanto la mujer  
si se deja tentar hay ocasiones  
en que a pesar de todo hay que ceder.

Ya San Froylán lo dijo en su  
versículo tercero refiriéndose al pudor  
que la pasión es para el hombre un vínculo  
que muchas veces es conservador

---

<sup>27</sup> Canción compuesta por Raffler, Montesinos y Krahe e incluida en el disco *La Mandrágora*, publicado por CBS en 1981. Disco grabado en directo en el local del mismo nombre en el que solía actuar el trío de cantautores compuesto por Joaquín Sabina, Javier Krahe y Alberto Pérez, quien interpretaba esta canción. El álbum recoge, además de temas propios, algunas versiones de Georges Brassens como *Marieta* o *La tormenta*, pudiéndose comprobar la influencia del autor francés no solo en el hecho de interpretar sus temas, sino en las propias composiciones incluidas en el LP, tales como *La hoguera*, *El cromosoma* o la propia *Un santo varón*.

de gérmenes insanos y alarmantes  
que acaban poco a poco por minar  
la salud y otras cosas importantes  
y necesariamente hay que cortar.

Por eso yo, obediente, sumiso  
abrazo la palma  
y quiero ser padre de almas  
huir de mundanos, livianos placeres  
que quiero ser padre  
pero sin mujeres

Desde niño sentía los clamores  
de todo lo divino y lo infinito  
y me daban espasmos y sudores  
si alguno me nombraba a la Chelito.

Y si al ir por la calle de paseo  
fijare al suelo, con pudor, la vista  
apreciaba el marcado contoneo  
de aquellas geometrías sin aristas.

Y apretando las manos fuertemente  
y sintiendo de mí mismo menoscabo  
me parecía ver palpablemente  
a Satanás pegarme con el rabo.

Mas, comprendiendo al fin que es completa  
la vida de éxtasis tan plácida y sencilla  
me decidí cortarme la coleta  
y hacerme la tonsura o coronilla.

Por eso yo, obediente, sumiso  
abrazo la palma  
y quiero ser padre de almas  
huir de mundanos, livianos placeres  
que quiero ser padre  
pero sin mujeres.

Brel, en *'Les bigotes'* ('Las beatas'), vuelve a dar muestras de una calidad interpretativa que va más allá de la buena afinación musical de la que hace gala sin duda alguna, para acercarnos al personaje descrito, no sólo con la palabra sino con la mímica, consiguiendo que el público construya una imagen visual y tangible sobre el escenario. Puede decirse que a Jacques Brel hay que escucharle y verle para hacerse una idea global de su capacidad creativa; es autor, cantante, actor, e incluso en algún sentido bailarín en cuanto que su gestualidad no se limita a lo facial, sino que usa de todo el cuerpo en escena.

LES BIGOTES<sup>28</sup> (Jacques Brel)

Elles vieillissent à petits pas  
de petits chiens en petits chats  
les bigotes  
elles vieillissent d'autant plus vite  
qu'elles confondent l'amour et l'eau bénite  
comme toutes les bigotes

Si j'étais diable en les voyant parfois  
je crois que je me ferais châtrer  
si j'étais Dieu en les voyant prier  
je crois que je perdrais la foi  
par les bigotes

Elles processionnent à petits pas  
de bénitier en bénitier  
les bigotes  
et patati et patata  
mes oreilles commencent à siffler  
les bigotes

Vêtues de noir comme Monsieur le Curé  
qui est trop bon avec les créatures  
elles s'embigotent les yeux baissés  
comme si Dieu dormait sous leurs chaussures  
de bigotes

Le samedi soir après le turbin  
on voit l'ouvrier parisien  
mais pas de bigotes  
car c'est au fond de leur maison  
qu'elles se préservent des garçons  
les bigotes

Qui préfèrent se ratatiner  
de vêpres en vêpres de messe en messe  
toutes fières d'avoir pu conserver  
le diamant qui dort entre leurs f...s  
de bigotes

Puis elles meurent à petits pas  
à petit feu en petit tas  
les bigotes  
qui cimetièrent à petits pas  
au petit jour d'un petit froid  
de bigotes

Et dans le ciel qui n'existe pas  
les anges font vite un paradis pour elles  
une auréole et deux bouts d'ailes  
et elles s'envolent... à petits pas  
De bigotes

---

<sup>28</sup> Canción incluida en el LP *Knokke*, editado en 1963 por la discográfica Barclay Records.

LAS BEATAS<sup>29</sup> (Jacques Brel)

Envejecen a pasitos  
primero como perritos luego como gatitos  
las beatas  
envejecen tanto más aprisa  
cuanto que confunden el amor y el agua bendita  
como todas las beatas

Si yo fuera diablo viéndolas a veces  
creo que me haría castrar.  
si fuera Dios viéndolas rezar  
creo que perdería la fe  
por las beatas

Procesionan a pasitos  
de una pila a otra de agua bendita  
las beatas  
y patatín patatán  
mis orejas comienzan a silbar  
las beatas

Vestidas de negro como el señor cura  
que es demasiado bueno con las criaturas  
se abeatan con los ojos bajos  
como si Dios durmiera bajo sus zapatos  
de beatas

El sábado por la tarde después de dar de mano  
se ve al obrero parisino  
pero no a las beatas  
pues es en el fondo de su casa  
donde se guardan de los muchachos  
las beatas

Que prefieren enranciarse  
de vísperas en vísperas de misa en misa  
muy orgullosas de haber podido conservar  
el diamante que duerme entre sus nalgas  
de beatas

Luego se mueren a pasitos  
a fuego lento en montoncitos  
las beatas  
que cementerian a pasitos  
en la mañanita de un airecito  
de beatas

Y en el cielo que no existe  
los ángeles hacen rápidamente un paraíso para ellas  
una aureola y dos alitas  
y ellas echan a volar... a pasitos  
de beatas

---

<sup>29</sup> Traducción de Fermín Cabal en *Jacques Brel*, de Jean Clouzet Madrid: Júcar 1972, pp. 182-185.



Como ya se ha apuntado anteriormente, ‘Las Beatas’ es una crítica que, a través de un personaje secular y popularmente conocido, establece un paralelismo con los aspectos más retrógrados de la sociedad burguesa anclada en sus costumbres y defensora de posiciones, en muchos casos tan excesivamente tradicionales, que superan conceptos tan respetables como pueden ser las creencias y convicciones personales, para llegar a convertirse en meras caricaturas de sí mismas.

Esta canción, que muy probablemente en España no hubiera pasado la censura, fue, al igual que otras muchas que sin ningún pudor se podían escuchar en el país vecino, un aliciente para que los incipientes cantautores y cantautoras que aquí comenzaban a querer alzar su voz tuvieran donde mirarse, donde encontrar un punto de partida en el que basar su necesidad de comunicación y de hallar vías de posicionamiento en pro de la desestabilización de un sistema que les estaba obligando a exiliarse de su país para poder desarrollar su vocación.

La obra de Jacques Brel invita a seguir analizando puntos de referencia donde hallar conexiones con la canción de autor española, pero las necesidades de acotación de este estudio exigen avanzar en el mismo, por lo que, como último detalle, apuntar el concepto, muy probablemente platónico, a que el cantautor belga afinado en París hacía referencia cuando evocaba el *far west*:

Brel ha estado siempre a la búsqueda de eso que él llama *far west*, ese *far west* que se promete a los niños, pero que o se les enseña jamás, pues se olvida confesarles que no existe, suponiendo que haya existido. Cansado de esperar, tomó la decisión un buen día de crearse su propio *far west*. En el fondo, el drama de Brel, como el de la mayor parte de los hombres de este tiempo, es el vivir en una época donde los territorios dignos de una aventura humana se han encogido hasta desaparecer. (Clouzet, 1972: 16)

Ese espacio utópico, prácticamente onírico, al que nos transporta Brel con este concepto de *far west*, recuerda en gran medida a esa ‘Albanta’<sup>30</sup>, lugar ideal, con la que Luis Eduardo Aute nos haría soñar en los años setenta.

Yo sé que allí,  
allí donde tú dices,  
vuelan las alas del agua

---

<sup>30</sup> Canción escrita y compuesta por Luis Eduardo Aute, incluida en el LP del mismo nombre, editado en 1978 por Ariola.

como palomas de escarcha  
y el mar no es azul  
sino vuelo de tu imaginación  
en Albanta.  
Que aquí, tú ya lo ves,  
es Albanta al revés...

Yo sé que allí  
allí donde tú dices,  
no existen hombres que mandan  
porque no existen fantasmas  
y amar es la flor  
más perfecta que crece en tu jardín  
en Albanta.  
Que aquí, tú ya lo ves,  
es Albanta al revés...

Esta es la letra original de la canción que aparece en el LP publicado en el año 1978. Posteriormente la letra sufre una transformación. Aute aumenta las dos estrofas que la componen con una letra más en cada una de ellas. La primera se verá ampliada con los siguientes versos:

Yo sé que allí,  
allí donde tú dices,  
las nubes callan palabras  
y el cielo no dice nada  
y el sol es un sol  
transparente como tu corazón  
en Albanta

Mientras que la segunda comenzará añadiendo el siguiente texto:

Yo sé que allí,  
allí donde tú dices,  
las ciencias no son exactas  
porque es eterna la infancia  
y el fin no es el fin  
porque no acaba lo que no empezó  
en Albanta

Esta no es la única transformación que sufre la canción, pues el propio Luis Eduardo Aute se versiona a sí mismo en diversas ocasiones, por lo que es posible hallar letras diferentes de esta misma composición. Por ejemplo, en el concierto ofrecido en el Teatro Coliseo de Buenos Aires el 15 de diciembre de 2014 sustituye en la primera estrofa los versos «y el mar no es azul / sino vuelo de tu imaginación por los versos y el mar no es el mar / sino el sueño que acaso te soñó». Igualmente incluye versos que no aparecen en otras versiones como «la luna tiene mil caras / y las estrellas son almas / y el sol no es el sol / sino blanco que fue el primer color». Así mismo, en la primera estrofa tras el estribillo, sustituye el

verso «porque no acaba lo que no empezó» por el verso «porque el tiempo jamás lleva reloj». Para terminar la canción cambia los versos «y amar es la flor / más perfecta que crece en tu jardín», por «y el rey es un rey / sin corona, sin patria ni nación». En el “Anexo vídeos” incluimos imágenes de la entrevista que Fernando Lucini realiza a Luis Eduardo Aute, donde canta un fragmento de ‘Albanta’ y explica que la canción surge de una frase que su hijo se inventó a la edad de siete años.

Aute recoge ese aire de libertad que se respiraba en las composiciones de la *chanson française* y lo reclama a través de canciones como las incluidas en el disco *Albanta*, compuestas entre 1974 y 1978, momento social en el que España se debatía entre los últimos años del franquismo y el comienzo de la transición hacia una democracia que se hizo esperar más tiempo del deseado.

Para finalizar este acercamiento a la *chanson* como precedente de la canción de autor española, completa el trío de artistas propuesto la figura de Leo Ferré. Lluís Fernández sitúa las bases de lo que en España se conocería como canción protesta y en Francia como *chanson engagée*, en el pensamiento marxista y existencialista de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir:

El movimiento encabezado por el filósofo Jean-Paul Sartre y su compañera Simone de Beauvoir, emplazado en la *rive gauche* del Sena, sentó las bases de la canción políticamente comprometida, en lo que la prensa llamó de forma familiar existencialismo. Su influencia sobre cantantes como su musa Juliette Gréco, el católico Jacques Brel, el anarquista Leo Ferré, el comunista Jean Ferrat, y los jóvenes Georges Chelon y Lenny Esucdero fue decisiva. Un caso aparte fue el escritor, compositor y cantante Boris Vian, quizá el más atípico de la canción crítica, ya que de sus muchas y excelentes composiciones satíricas, fue *Le déserteur* la que acabó convertida en un himno de la resistencia estudiantil contra la incorporación al ejército y la guerra de Vietnam convenientemente banalizada. (Fernández, 2004: 115)

Sirva esta cita, además de para contextualizar la base de partida de la *chanson engagée*, para dejar constancia de la existencia de un grupo de artistas —a los que por necesidad de acotación no podemos referirnos con más detalle— que conformaron una corriente ideológica en la que la canción era, además de unos versos bien hechos con una música apropiada y una buena interpretación, una vía de comunicación con el pueblo, un sistema

de transmisión conceptual y posicionamiento ante las contingencias sociales del entorno, en definitiva, una forma de compromiso ante sí mismo y ante el mundo.

Que Leo Ferré llegase a la canción era lógico. Más aún: era irremediable. Cuando se unen en una misma persona las dotes de poeta y músico, como se dan en él, la única manera posible de dar rienda suelta a la inspiración en los dos sentidos, es tratar de expresarse sirviéndose de la música y de la poesía conjuntamente. Entonces, o se crean óperas, oratorios o poemas líricos —cosa que también ha hecho Ferré— o se escriben canciones. (Laguna, 1974: 31)

Esta descripción del artista monegasco nos da una idea de una personalidad con una altísima capacidad creadora, capaz de transitar por los diferentes espacios que se le ofrecen, sin miedo a sumergirse en ellos sin ambages. Así es que encontramos en Leo Ferré tanto al compositor de música sacra —compuso dos misas, una a los ocho y otra a los veinticinco años—, oratorios líricos como *La canción del mal amado* (1952) basado en el poema del mismo nombre de Guillaume Apollinaire, incluso una sinfonía, *Sinfonía Interrumpida* (1954), que estrenó junto al mencionado oratorio el 29 de abril de 1954 en la Ópera de Montecarlo, con el visto bueno del entonces Príncipe Rainiero de Mónaco. Pero, como bien se indica en la cita anterior, era inevitable que este compositor, y además gran pianista, llegase a la canción. Considerado como autor maldito, este anarquista librepensador y cantor de poetas —como lo fueron posteriormente Paco Ibáñez o Amancio Prada (1949), quien dedicó uno de sus trabajos discográficos a homenajear al artista monegasco<sup>31</sup>— podría ser considerado como claro precedente de lo que serían en nuestro país las dos corrientes que, a partir de finales de los años cincuenta y década de los sesenta del pasado siglo, conformarían la canción de autor española: la musicalización de poesía y la confluencia de autor-compositor en la misma persona. En relación con la primera opción, Ferré puso música a poetas como Arthur Rimbaud, Paul Verlaine o Charles Baudelaire, entre otros. Sirva como ejemplo de la importante producción de Ferré en este campo, el trabajo editado en 1957 por la discográfica Odeón en el que musicaliza doce poemas de Baudelaire de su obra *Las flores del mal* (1857), titulado el disco con igual nombre. La musicalidad que le aporta a la poesía es tal que cada una de las piezas que componen el LP es un claro ejemplo de cómo es posible adaptar versos y acordes de

---

<sup>31</sup> Amancio Prada publica en 2007 el disco *Vida de artista* como homenaje a Leo Ferré. Editado por la discográfica Universal Music Division Decca Records, incluye un total de doce canciones de Ferré. En dicho trabajo contó con la colaboración de destacados artistas como la actriz francesa Agnès Jaoui (1964) o el pianista Chano Domínguez (1960).

modo que la obra resultante respire por sí misma. Los pensamientos de Baudelaire se ven perfectamente arropados por una estructura musical y melódica que, no sólo no se alejan de ellos, sino que transmiten las mismas sensaciones y transportan a ese universo tan particular por el que el poeta transita. Cualquiera de las doce canciones incluidas en el disco podría ser ejemplo de esta cuestión. Valga pues como muestra una de las que Leo Ferré interpretó en el concierto inaugural del *Théâtre Libertaine* de París el uno de febrero de 1986, '*La vie antérieure*'.

LA VIE ANTÉRIEURE (Charles Baudelaire - Leo Ferré)

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques  
que les soleils marins teignaient de mille feux,  
et que leurs grands piliers, droits et majestueux,  
rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,  
mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
les tout-puissants accords de leur riche musique  
au couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,  
au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,  
et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,  
et dont l'unique soin était d'approfondir  
le secret douloureux qui me faisait languir.

LA VIDA ANTERIOR<sup>32</sup> (Charles Baudelaire – Leo Ferré)

He habitado largo tiempo bajo pórticos altos  
que los soles marinos teñían de mil fuegos,  
y cuyos enormes pilares, rectos y majestuosos,  
se asemejaban, por la tarde, a las grutas de basalto.

Las olas, al balancear las célebres imágenes,  
mezclaban de una forma solemne y religiosa  
los potentes acordes de su rica música  
con los colores del ocaso reflejado por mis ojos.

Y yo vivía allí en calmas serenas  
en medio del cielo, de las olas, de los esplendores  
y de esclavos desnudos impregnados de olores,

que me refrigeraban la frente con palmas,  
y cuya única preocupación era hacer más profundo  
el secreto dolor que me hacía languidecer.

---

<sup>32</sup> Traducción extraída de la versión de la obra de Baudelaire *Las flores del mal*, realizada por Elisa Dapia y editada en Barcelona por Edicomunicación en 1998. Se encuentra en la página 38 de la mencionada obra.

En cuanto a la segunda faceta, la de autor y compositor, Leo Ferré tiene igualmente un amplísimo repertorio con el que recorre temáticas muy diversas. Letras de amor, canción protesta y filosófica, temas de índole personal e intimista, asuntos cívicos, satíricos y humorísticos, constituyen una obra ecléctica y muy extensa. Es muy destacable esta cuestión desde el análisis del desarrollo posterior de la canción de autor en España, pues el modelo de artista que se dio en llamar cantautor viene marcado, entre otras cuestiones, por la versatilidad temática de sus creaciones. Si bien la figura del cantautor español se vio muy influenciada por la cuestión socio-política —como no podía ser de otra forma en función del momento histórico en que surge— no es menos cierto que la capacidad de abarcar temas diversos en las composiciones es una facultad que ha sido siempre característica de la canción de autor, hecho que en realidad viene motivado por la preocupación interior del cantor por su entorno, tanto cercano como global, lo que le facilita una visión generalista que, irremediabilmente, se refleja en su obra. Evidentemente el entorno no está constituido de manera lineal ni exclusivista, sino por acontecimientos y contingencias, tanto personales como colectivas y de naturaleza muy dispar, que lo van conformando. Por tanto, la preocupación —ocupación— por esa realidad y sus consecuencias, hace que el artista con espíritu de cantor transfiera a sus creaciones ese sello múltiple y auténtico que le otorga el contacto directo con realidades cotidianas que, ya sean propias o ajenas, no le dejan indiferente, resultando de ello la heterogeneidad temática que debe caracterizarle.

Leo Ferré es un claro exponente de esta necesidad interior de transmisión de vivencias, pensamientos y anhelos, que se proyecta en esta diversidad temática de la que, tal vez sin pretenderlo, hace verdadero alarde. Pero no se mal entienda esta posible falta de pretensión confundiéndola con inconsciencia, sino entendiéndola como una ausencia total de jactancia en la intención que no por ello deja de ser absolutamente deliberada. Ferré se ocupa de todos los temas que le preocupan, le asaltan u observa creando así un universo poético, intelectual y vivencial muy elaborado y fértil.

Como muestra de esta cuestión valgan algunas de sus canciones de temática amorosa, como puede ser '*Chanson pour elle*' ('Canción para ella'), existencialista como '*L'étang chimérique*' ('El estanque quimérico') o social como '*Madame la misere*' ('Señora miseria').

### CHANSON POUR ELLE<sup>33</sup>

Si ton corps était de fine dentelle  
je le broderais par les quatre bouts  
et puis m'en ferais des nappes si belles  
que nous mangerions l'amour à genoux

Si tes yeux étaient de vieilles étoiles  
de celles qu'on voit mais qui ne sont plus  
j'y regarderais derrière la toile  
de ce grand tableau de bleu suspendu

Si tes cheveux fous étaient la misaine  
et que de ton coeur je fisse un bateau  
tout en remontant le cours de la Seine  
tu serais Paris et moi matelot

Si ton astre noir où je m'illumine  
était le calice et si j'étais Dieu  
j'y boirais la Mort jusqu'à la racine  
et puis m'en irais refaire les cieux

Si les soleils morts des plaines célestes  
descendaient un jour dans ton corps éteint  
il lui rait encore à tes seins modestes  
un peu de leur flamme un peu de ma faim

Un peu de leur flamme un peu de ma faim...

### CANCIÓN PARA ELLA <sup>34</sup>

Si tu cuerpo fuera de fino encaje  
lo bordaría por las cuatro esquinas  
y luego haría manteles tan bellos  
que podríamos consumir el amor de rodillas

Si tus ojos fueran viejas estrellas  
de esas que se ven pero que no existen  
miraría por detrás del lienzo  
de ese gran cuadro del azul suspendido

Si tus locos cabellos fueran el mástil  
y con tu corazón construyese un barco  
remontando el cruce del Sena

---

<sup>33</sup> Canción incluida en el disco *Récital Léo Ferré à l'Alhambra* editado por Barclay en 1961.

<sup>34</sup> Traducción extraída del libro de Sergio Laguna, *Leo Ferré*, referenciado en la bibliografía. La traducción se encuentra en la página 115 del mismo. Hay que hacer notar que se ha hecho una modificación de dicha traducción en cuanto que en el tercer verso de la cuarta estrofa se ha sustituido la palabra “heces”, que figura en la traducción original, por la palabra “raíces”, entendiéndose que esta es más acorde al significado global de la canción y se ajusta más al mismo. Igualmente, en el cuarto verso de la quinta estrofa se ha sustituido el término “fuego” por “llama”, como igualmente se traduce en el original en el siguiente verso que se repite, pues literalmente la palabra francesa *flamme* se traduce como llama, siendo la traducción de “fuego” *feu*, y no hallando en el contexto motivo para dicho uso.

tú serías París y yo un marinero

Si tu negro astro que me ilumina  
fuera el cáliz y yo fuese Dios  
apuraría la Muerte hasta las raíces  
y después me iría a rehacer los cielos

Si los soles muertos de las celestes llanuras  
descendieran un día a tu cuerpo apagado  
brillaría todavía en tus senos modestos  
un poco de su llama, un poco de mi hambre

Un poco de su llama, un poco de mi hambre

### L'ETANG CHIMÉRIQUE <sup>35</sup>

Nos plus beaux souvenirs fleurissent sur l'étang  
dans le lointain châteaux d'une lointaine Espagne  
ils nous disent le temps perdu ô ma compagne  
et ce blanc nénuphar c'est ton coeur de vingt ans

Un jour nous nous embarquerons  
sur l'étang de nos souvenirs  
et referons pour le plaisir  
le voyage doux de la vie  
un jour nous nous embarquerons  
mon doux Pierrot ma grande amie  
pour ne plus jamais revenir

Nos mauvais souvenirs se noieront dans l'étang  
de ce lointain château d'une lointaine Espagne  
et nous ne garderons pour nous ô ma compagne  
que ce blanc nénuphar et ton coeur de vingt ans

Un jour nous nous embarquerons  
sur l'étang de nos souvenirs  
et referons pour le plaisir  
le voyage doux de la vie  
un jour nous nous embarquerons  
mon doux Pierrot ma grande amie  
pour ne plus jamais revenir

Alors tout sera lumineux mon amie

### EL ESTANQUE QUIMÉRICO <sup>36</sup>

Nuestros mejores recuerdos florecen en el estanque  
en el castillo lejano de una lejana España

---

<sup>35</sup> Canción incluida en el disco *Encore du Leo Ferré*, publicado por Odeón en 1958.

<sup>36</sup> Traducción extraída del libro de Sergio Laguna, *Leo Ferré*, referenciado en la bibliografía. Dicha traducción se encuentra en la página 229 del mismo.



y nos hablan del tiempo perdido ¡oh, compañera!  
y ese blanco nenúfar es tu corazón de los veinte años

Un día embarcaremos  
en el estanque de nuestros recuerdos  
y volveremos a hacer, por gusto,  
el dulce viaje de la vida.  
Un día nos embarcaremos  
mi dulce Pierrot, mi gran amiga,  
para nunca más volver

Nuestros malos recuerdos se ahogarán en el estanque  
de ese castillo lejano de una lejana España  
y sólo conservaremos ¡oh, compañera!  
ese blanco nenúfar y tu corazón de veinte años

Un día embarcaremos  
en el estanque de nuestros recuerdos  
y volveremos a hacer, por gusto,  
el dulce viaje de la vida  
Un día nos embarcaremos  
mi dulce Pierrot, mi gran amiga,  
para nunca más volver

Entonces todo será luminoso amiga mía

#### MADAME LA MISERE <sup>37</sup>

Madame la misère écoutez le vacarme  
que font vos gens le dos voûté la langue au pas  
quand ils sont assoiffés il ne soûlent de larmes  
quand ils ne pleurent plus il crèvent sous le charme  
de la nature et des gravats

Ce sont des suppliciés au ventre translucide  
qui vont sans foi ni loi comme on le dit parfois  
régler son compte à Monseigneur Ephéméride  
qui a pris leur jeunesse et l'a mise en ses rides  
quand il ne leur restait que ça

Madame la misère écoutez le tumulte  
qui monte des bas-fonds comme un dernier convoi  
traînant des mots d'amour avalant les insultes  
et prenant par la main leurs colères adultes  
afin de ne les perdre pas

Ce sont des enragés qui dérangent l'histoire  
et qui mettent du sang sur les chiffres parfois  
comme si l'on devait toucher du doigt pour croire  
qu'un peuple heureux rotant tout seul dans sa mangeoire  
vaut bien une tête de roi

---

<sup>37</sup> Canción incluida en el disco *L'Été 68*, editado por Barclay en 1969.

Madame la misère écoutez le silence  
qui entoure le lit défait des magistrats  
le code de la peur se rime avec potence  
il suffit de trouver quelques pendus d'avance  
et mon Dieu ça ne manque pas

### SEÑORA MISERIA<sup>38</sup>

¡Oh! señora miseria, escuchad el estrépito  
que arman vuestras gentes, la espalda curvada, la lengua domada  
cuando se hallan sedientos, se emborrachan con lágrimas  
cuando no lloran más, mueren bajo el encanto  
de la naturaleza y de los despojos.

Son los supliciados con el vientre translúcido  
que van sin fe ni ley, como a veces se dice  
a ajustar las cuentas a Monseñor Efeméride  
que les ha arrebatado la juventud poniéndola en sus arrugas  
cuando sólo les quedaba eso

¡Oh! señora miseria, escuchad el tumulto  
que sube de los bajos fondos como un último cortejo  
arrastrando palabras de amor, tragando insultos  
y llevando de la mano sus cóleras adultas  
a fin de no perderlas.

Son los desesperados que perturban la historia  
poniendo sangre a veces sobre las fechas  
como si hiciera falta tocar con el dedo para creer  
que un pueblo feliz eructando sólo en su comedero  
bien vale la cabeza de un rey.

¡Oh! señora miseria, escuchad el silencio  
que rodea el lecho deshecho de los magistrados  
el código del miedo que rima con la horca  
basta con encontrar antes varios colgados  
y, Dios mío, no es eso lo que falta.

Es indudable que el influjo de la *chanson française* llega a España y que nuestra canción de autor seguiría los pasos iniciados por aquellos, como bien puede verse, por ejemplo, en la canción que, heredera de *Madame la misere* de Leo Ferré, publicaría Carlos Cano en 1976 en su primer LP *A duras penas*<sup>39</sup>, con el título de ‘La miseria’<sup>40</sup>:

---

<sup>38</sup> Traducción extraída del libro de Sergio Laguna, *Leo Ferré*, referenciado en la bibliografía. Dicha traducción se encuentra en la página 177 del mismo.

<sup>39</sup> El LP *A duras penas* fue el primer trabajo discográfico de Carlos Cano. La primera edición se publicó en 1976 en la serie Gong de Movieplay. En 1999 se reeditó por Dalur S.L. y en 2012 hubo una tercera edición, realizada por Carlos Cano Producciones S.L.

<sup>40</sup> El propio Carlos Cano ha cantado dos versiones diferentes de esta canción. Respecto a la letra que se muestra en este análisis se observan las siguientes modificaciones: en el primer verso cambia el orden de

Vengo de abajo cansado, de tanta cuesta.  
Vengo, no sé a dónde voy, huyendo de ella.  
LA MISERIA.

Tiene su casa en las uñas de la soberbia.  
Vive en un mundo cerrado del que se alimenta.  
LA MISERIA.

Es el lugar donde nací,  
donde no quiero yo morir.  
Es un lugar muy especial  
para el amor y la moral.  
LA MISERIA.

Vengo de abajo, de un valle  
podrido de yerba,  
donde no existe el futuro, sólo  
LA MISERIA

Tanto la canción de Leo Ferré como la de Carlos Cano, nos transportan a un escenario donde las clases sociales más desfavorecidas claman por que se escuche el silencio en el que se ven obligados a vivir. Ambos cantos son un reclamo de justicia social con planteamientos duros y realistas de una situación que es necesario atajar y cambiar. La sed, el llanto, el cansancio, la necesidad de huida de la miseria, se hacen presentes en una y otra composición, como lamento de un colectivo que demanda salir del valle del que proviene. Una y otra son así claros exponentes de las ya mencionadas *chanson engagée* francesa y canción protesta española.

Para finalizar esta aproximación a la *chanson française* como hermana mayor de la canción de autor española hay un hecho interesante en la trayectoria de Leo Ferré que podría servir para hacer un análisis comparativo con la evolución de un sector de la canción de autor española en las últimas décadas. Nos estamos refiriendo al acercamiento que dicho autor realiza al pop a partir de mayo del 68. Sergio Laguna hace constar en la biografía de Ferré esta circunstancia, recogiendo palabras del propio cantor:

Yo, que no escuchaba nunca nada semejante —dice—, descubrí entonces la pop-music con los Beatles y los Moody Blues. Esto me rejuveneció treinta años. Y

---

las palabras, quedando la primera frase “vengo cansado de abajo”. En el quinto verso cambia la preposición “en” por “de”, lo cual modifica el sentido del mismo, pues no es igual “vivir en” que “vivir de”. Por último, y tal vez la sustitución más significativa es la que se produce en los versos séptimo y noveno. En esta ocasión la versión, algo más controvertida, incluye el texto «es la ciudad donde nací / donde no quiero yo morir / judía y ruin, muy especial». La letra de esta versión, considerada como la original, se recoge en la página 106 de la publicación de Fernando González Lucini *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*.

además me vino bien, porque ya estaba cansado de cantar solo en el escenario. La gente venía a escuchar la palabra santa, el evangelio, y yo parecía como si celebrase la misa. Con los Zoo es mucho más divertido. (Laguna, 1974: 28)

Leo Ferré inició una relación profesional con el grupo pop-rock francés Zoo, con quien grabó el disco '*La solitude*' ('La soledad'), publicado por Barclay en el año 1972. Como consecuencia de esta colaboración realizaron una gira conjunta por toda Francia. En este trabajo se muestran tanto canciones cuyos arreglos fueron realizados por el propio Ferré, como otras que fueron orquestadas por el grupo Zoo, así como la pista que da título al LP en cuya producción intervinieron tanto uno como otros. Se produce así una suerte de mestizaje entre dos estilos que, a priori, parecían estar bastante alejados, hecho del que, en combinación con la idea de Ferré reflejada en la anterior cita, se pueden extraer varias conclusiones y extrapolarlas, como ya se ha apuntado, a la evolución de la canción de autor en España.

¿Por qué esta posibilidad de análisis comparativo entre un hecho particular y otro generalista? Partamos de la base de que cuando hablamos de la evolución de la canción de autor en España, nos referimos al distanciamiento estilístico que se está produciendo entre los cantautores de las últimas generaciones respecto a aquellos considerados los pioneros del género. No nos vamos a ocupar ahora de los motivos de dicha circunstancia, ni de su magnitud, cuestiones que serán analizadas más adelante, sino tan sólo de las diferencias conceptuales existentes entre este hecho y la vertiente pop del francés, con el objetivo de poder argumentarlas posteriormente en la determinación de la permanencia, pérdida o, quizás, adecuación de un género al medio sociocultural prevalente en un momento histórico determinado.

Volviendo a las declaraciones de Leo Ferré, de ellas podemos extraer tres cuestiones que nos dejan entrever algunas características propias de la canción de autor primigenia. Por una parte, declara que estaba cansado de cantar solo en el escenario, lo que nos informa de la puesta en escena que solía ser la habitual entre los llamados cantautores de estas primeras generaciones; en la mayoría de los casos, arreglos sórdidos para instrumentaciones en solitario, normalmente guitarra o piano, como en los casos de Brassens o Ferré. Esta estructura se repetiría posteriormente en España, como se puede observar en las actuaciones, por ejemplo, de Paco Ibáñez, Chicho Sánchez Ferlosio, Elisa Serna, José Antonio Labordeta y otros tantos y tantas que adoptaron dicha fórmula como

medio de expresión. Aquí encontramos ya una primera diferenciación conceptual respecto a la canción de autor que se está dando en España en el momento actual, con discos cada vez más orquestados y con formas armónicas más complejas. No significa esto que ahora no existan autores que recurran al formato tradicional, ni que en épocas pasadas toda la producción fuera mono-instrumental, sino que hablamos de tendencias generalistas del género en cada época. En segundo lugar, Ferré hace referencia a su sensación, antes de descubrir el pop<sup>41</sup>, de sentir en cada concierto como si él estuviera predicando y como si el público fueran los fieles predispuestos a ser adoctrinados. La canción de autor en España fue primero herramienta usada como voz del pueblo y al servicio del pueblo, pero, efectivamente, pasados unos años, sobre todo en la época de la transición democrática, fue utilizada como instrumento de doctrina y consecución de votos por parte de los partidos políticos. Hoy en día, gran parte de la canción de autor — no toda— ha perdido su sentido crítico comprometido y socializante, por lo que la percepción de Leo Ferré queda bastante alejada de la realidad actual. Es curioso observar como lo que no ha cambiado tanto es el segmento de edad de público que acudía por entonces a los recitales de Ferré y el que acude hoy a los de los cantautores más jóvenes: «otro hecho curioso y significativo: el público de este poeta-cantante, de alto nivel intelectual y difícil comprensión a menudo, se compone de una gran mayoría de jóvenes de quince a veinte años» (Laguna, 1974: 35). Cabría por tanto cuestionarse si el cambio de intención sufrido por la canción de autor actual es causa o consecuencia del cambio de intención del público, o viceversa. Hay que hacer notar que esta metamorfosis a la que nos referimos por parte de la canción de autor es conceptual y temática en cuanto a que, tanto el compromiso social que esta tenía en su génesis como la versatilidad argumental se han ido diluyendo en pro de una canción más banal y monotemática —hoy en día prevalece el cantautor romántico-amoroso— pero de nuevo insistiendo en que esta circunstancia es generalista y no exclusivista. Y, por último, la tercera reflexión de Leo Ferré que nos da pie al análisis es que otra de sus motivaciones para el acercamiento al pop es por pura diversión. La canción de autor actual se acerca mucho, cada vez más, al pop, que como bien sostiene Ferré es un género divertido, pero no es igual la evolución del artista monegasco que llega al pop tras una larga trayectoria como cantautor, que el

---

<sup>41</sup> Téngase en cuenta que cuando se habla de pop nos referimos al significado que adquiere en España el término, musicalmente hablando, en cuanto que en él se engloban composiciones en su mayor parte banales, tanto en forma como en contenido. No se hace alusión pues al Pop como movimiento cultural surgido como búsqueda de nuevas formas de expresión enfrentadas a conceptos artísticos anteriores como el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York o el Informalismo Europeo.

hecho de que la canción de autor pueda ser en su génesis pop. No se interprete esta cuestión como una denostación hacia el pop, sino como una reflexión sobre la posibilidad de dilución de un género en función de la pérdida del reconocimiento de sus caracteres primigenios y la absorción de estos por parte de otros posiblemente menos transversales y de más clara definición. Todo ello no significa que el acercamiento de la canción de autor al pop tenga que verse como algo negativo o nocivo para el género, pues siempre que este extraiga de aquel las estructuras que le sean beneficiosas y coadyuven a un enriquecimiento, sin perder su personalidad, será un apoyo más en la transversalidad de la que hace gala. El problema puede surgir si, más allá del uso como herramienta, la canción de autor se deja fagocitar por los modos y prácticas más banales del pop y olvida su carácter socializante y comprometido. Leo Ferré es el ejemplo claro del buen uso de otros modos musicales, promoviendo esta transversalidad de la que hablamos, sin perder su carácter propio y sin someterse conceptualmente.

Valga como ejemplo de esta cuestión y para culminar este epígrafe sobre la *chanson française* como precedente de la canción de autor española, el tema de Leo Ferré *Les pop*, incluido en el mencionado disco *La solitude*, con arreglos de Zoo, quienes lo interpretan junto a su autor. El evidente aire pop-rock que la banda le otorga a la composición no es óbice para que Ferré aproveche, partiendo de los sentimientos que le despiertan esta nueva forma de concebir la música, para hacer un verdadero y hermoso canto a la libertad.

#### LES POP<sup>42</sup> (Leo Ferré)

Les Pop c'est la musique au printemps des guitares  
c'est l'électricité qui gratte et qui se marre.  
Les Pop c'est la vertu des amplis dans la plaine  
quand poussent des chansons et que ton âme est pleine  
les Pop c'est un chagrin de trois sous dévalués.  
C'est tout d' suite un peu chouette mêm' quand c'est pas lave.  
C'est un parfum de miel c'est du hasch à l'amour  
et c'est l'amour avec un grand A comme Amour

Si t'as les cheveux longs et la cravate en moins  
T'es Pop et puis ça va t'es Pop et sois content  
Si t'as la jupe en trop et des soucis de chien  
T'es Pop et t'es tout' nue t'es Pop et je t'attends

Les Pop c'est des bandits qui holdeupent la musique.  
C'est des volts envoûtants qui virevoltent et triquent  
comme dans un plumard avec dedans, personne.  
Quand on jouit des volts on fait chier personne.

---

<sup>42</sup> Canción incluida en el LP *La solitude* editado por Barclay 2n 1972.

Les Pop c'est un sourire aux yeux démesurés.  
c'est tout d' suite un peu fort mais le bruit on s'y fait  
et quand l'oscillateur oscille dans l'ampli  
t'en fais pas tu m'étonnes c'est la Pop qui jouit

Si t'as des fleurs partout et des rêves en veux-tu  
En voilà et t'es Pop t'es Pop y'a intérêt  
Si t'as un' fleur en trop qui cache ta vertu  
J' la mettrai dans ma gueule histoire de faire causer

Les Pop c'est des voyous voyants d'électronique  
la guitare au-dessus du monde nostalgique  
c'est ton cœur en sono et le reste en free jazz.  
Quand le violon métal se métallise et jase  
les Pop c'est des cheveux de pianos encordés  
c'est l'Afrique blanchie sous l'électricité  
et c'est au beau milieu de l'amour entêté  
le rythme qui sanglote à tes reins exaucés

Si t'as l'angoisse au cul et la mélancolie  
de la défonce au pieu du jerk dans la raison  
et si tu t'y complais t'es Pop et ça suffit  
t'es Pop et c'est bien mieux que d' passer chez les cons

Les Pop c'est des voyeurs qui voient dans les caresses  
et le monde à l'envers qui s'inverse et se dresse.  
Les Pop c'est dans dix jours c'est demain c'est encore  
c'est le nez dans le trou béant du never more  
jamais plus d'interdit jamais plus d'oppression.  
Rien que des chiens perdus rien que l'insurrection  
au lieu dit de l'amour au lieu dit de la mort.  
Les Pop c'est comm' les chiens, avec un os ça mord

Si t'as rien qu'un couteau au fond de la mémoire  
et ton cœur à r'filer au dossier de l'histoire  
tu seras Pop mon fils et dans ce monde fou  
tu le partageras en mémoire de nous

#### LOS POP<sup>43</sup> (Leo Ferré)

El Pop es la música de guitarras que florecen;  
es electricidad que pica y se divierte.  
El Pop es la virtud de elevarte en la planicie,  
el pop es una pena de tres céntimos  
que crece en sus canciones y tu alma se llena.  
Es el instante genial, aunque tu vida está rota.  
Es melaza, es droga para el amor;  
amor, escrito con mayúscula.

Si tienes los cabellos largos y alejaste la corbata, eres Pop;  
Eres pop y te vale, eres Pop y eres feliz.

---

<sup>43</sup> Traducción de Eva Velázquez Valverde.

Si tienes faldas de más y preocupaciones de perro.  
Si siempre vistes cuero, eres Pop y yo te espero.

Los Pop son bandidos que asaltan la música.  
Son voltios impacientes que revolotean y acechan  
buscando su propio mundo interior.  
Cuando los voltios gozan, nadie se cabrea  
El Pop es una sonrisa de ojos desmesurados,  
es un instante ensordecedor al que te acabas acostumbrando  
y, cuando las ondas entran en el amplificador,  
ya nada te preocupa, tienes claro que es el Pop quien te llama.

Si vives rodeado de flores y sueños en tu mirada,  
¡No hay duda! tú eres Pop; eres Pop, y con él te basta.  
Si tienes una ilusión perdida que oculta tu verdad,  
yo pondré tu historia en mi boca para poder conversar.

Los Pop son golfos mirones de la electrónica  
cuya guitarra vuela sobre un mundo de nostalgia,  
su corazón dentro de un equipo de sonido y el resto, libre como el jazz.  
Cuando el metal del violín comienza a sonar y habla,  
los Pop son cabellos de pianos encordados;  
son el África blanca bajo la electricidad;  
la mejor semblanza del amor obstinado,  
el ritmo que solloza en tus entrañas.

Si estás angustiado y la melancolía  
te destroza de la cabeza a los pies  
y sabes que el placer que produce el Pop es suficiente,  
y sabes que el Pop es mucho mejor que ir a casa de capullos, eres Pop.

Los Pop son mirones avistando caricias  
y el mundo da la vuelta, se revierte y se asienta.  
Los Pop son durante diez días, la mañana que sigue siendo;  
es encontrarte en el agujero más profundo y decirte "nunca más"  
nunca más maldiciones, se acabó la opresión.  
Como perros perdidos, sólo nos importa la insurrección  
en un lugar llamado amor, en un lugar llamado muerte.  
Los Pop son como perros hambrientos con hueso que muerden.

Si no tienes más que un cuchillo capaz de acabar con tu memoria  
y tu corazón enfila hacia el dossier de tu historia,  
tú serás hijo del Pop en este loco mundo  
y entrarás como uno más en nuestra memoria.



## LA CANCIÓN DE AUTOR COMO RELEVO DE LA POESÍA SOCIAL

No es la intención con este epígrafe extenderse en el movimiento poético conocido como poesía social, que surgió en España a mitad del siglo XX prolongándose hasta mediada la década de los sesenta, ni hacer un estudio exhaustivo del mismo, pues este correspondería a una investigación que versara sobre historia de la literatura, lingüística o alguna rama acorde a tales disciplinas, y no es el caso. El objetivo de traer a colación la cuestión no es otro que hacer notar su papel como precedente inmediato de la canción de autor, en cuanto que encontramos entre ellas analogías conceptuales, así como la posibilidad de que la canción tomara el relevo de la poesía como instrumento popular contra el sistema social establecido, pero no sólo no olvidándose de esta, sino haciendo de ella un elemento que, pareciendo a priori transicional, se asienta y conforma gran parte de la propia personalidad de la canción de autor.

Ángel Luis Prieto de Paula, en su artículo —breve pero muy substancioso— ‘Del expresionismo tremendista a la poesía social (1944-1952)’, da una visión muy aclaratoria del concepto de esta tipología poética:

Esta poesía reproduce o propone modos concretos de organización del sistema social, desde una perspectiva colectivista o individual, siempre que, en este último caso, el individuo aparezca afectado por el funcionamiento de ese sistema. Habremos de insistir en lo último, porque la poesía social más abundante no es la colectivista, con sujeto poético engullido por el grupo social al que representa, sino la individual. Con frecuencia, tal como lo hacían otros poetas nada «sociales», se exponen sentimientos pertenecientes al ámbito de la privacidad —amor, cotidianidad, familia—, pero integrados en una estructura general que los asfixia o los determina, y sin la cual no se explicarían<sup>44</sup>.

La definición de Prieto de Paula podría aplicarse igualmente en su totalidad a la canción de autor. Tal como se explica en el texto anterior, se produce un proceso creativo que, si bien puede partir de premisas tanto colectivas como individuales, en nuestro caso la individualización viaja, irremediabilmente, hacia lo colectivo. Es muy interesante la puntualización que realiza el autor cuando indica la necesidad de existencia de una estructura general asfixiante o determinante, pues cabe analizar si dichas situaciones son

---

<sup>44</sup> Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia\\_espanola\\_contemporanea/historia\\_expresionismo/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_expresionismo/) [Consultado el 03-08-2017]

excluyentes, tal como parece plantearlas Prieto de Paula, o, por el contrario, pudieran coexistir. Probablemente dicha circunstancia podría venir marcada por el momento histórico y el estado sociopolítico del mismo. En el momento del nacimiento de la canción de autor en España, el sistema dictatorial implantado provocaba, como cualquier régimen totalitario, una situación de asfixia social e ideológica exenta de libertad, tanto colectiva como individual, que determinaba la forma y el fondo de las creaciones de los cantautores, es decir, los parámetros propuestos por Prieto de Paula en su texto no eran en dicho momento, a nuestro criterio, excluyentes, sino consecuentes. El sistema va cambiando con los años, y en esa misma medida va evolucionando el modelo de canción de autor. Ya no nos encontramos ante una sociedad que asfixia y que está falta de libertad expresiva, de pensamiento y actitud, todo lo contrario, y es esta falta de opresión, esta nueva situación, la que igualmente determina la tipología del canto, pues comienza a perderse la vertiente comprometida de la canción de autor para centrarse más en el universo interior del artista. Se produce así una pérdida de la perspectiva colectivista, lo que llevaría a plantearse si una modificación tan sustancial haría perder, a esa rama de creadores, la categoría de cantautor. Si la poesía social hubiera perdido esa visión ¿seguiría siendo poesía social? Evidentemente sería poesía, no hay duda, pero probablemente no social. Igualmente, la canción seguiría siendo canción, pero ¿sería de autor? Máxime cuando la situación de asfixia, si bien se modifica en cuanto a su naturaleza, sigue vigente en una sociedad que vive oprimida no tanto por un régimen político, pero sí por uno monetario y economicista que rige, en muchos casos, las desventuras de un sector muy amplio de la población. El modelo neoliberal y globalizador imperante provoca una determinada situación socioeconómica que, en muchos casos, usando los parámetros de Prieto de Paula, ni asfixia ni determina las creaciones de muchos de los llamados hoy cantautores, perdiéndose así estos caracteres definitorios, que, si bien en un principio el autor los aplica a la poesía social, son perfectamente extrapolables a la canción de autor.

Esta extrapolación de la poesía social hacía la canción de autor no es un constructo artificial, sino consecuencia del propio devenir de los hechos históricos, que invitan a la reflexión sobre el pase de testigo de un género a otro.

A este respecto Marcela Romano apunta sobre el papel de la canción de autor:

Ateniéndonos a la serie literaria de la poesía hispana —con inflexiones particularizadas en una y otra orilla— esta práctica, como puede inferirse, lleva a su realización, aun con ciertas restricciones, los postulados teóricos de las escrituras “sociales”, que buscaron, de muy diversos modos, llegar a la “inmensa mayoría” ansiada, en España, por el poeta Blas de Otero. (Romano et al., 1994: 60)

De esta forma se le atribuye a la canción de autor la función no sólo de continuadora de los enunciados teóricos de la poesía social, sino de conseguir llevar a la práctica los mismos. Los propios artífices de la poesía social vieron en la canción de autor un medio de hacer realidad las intenciones de difusión de sus ideas a la totalidad de la sociedad, pues, allí donde ellos no podían llegar sí llegaba el cantor. La música como herramienta más cercana al pueblo, y difusora de la palabra que, por lo general, se encontraba con más dificultades de extenderse de manera global. En el prólogo que Gabriel Celaya escribía para el segundo volumen de *Veinte años de canción en España (1963-1983)* de Fernando González Lucini, volvía, como él mismo reconoce, a reivindicar el canto como medio poético de expresión:

En el libro que ahora prologo se habla de la libertad, de la identidad y del amor. Se habla de temas que el hombre lleva, ha llevado y llevará siempre dentro mientras viva. Responde así a algo que hace treinta o más años yo pedía: «Cantemos como quien respira». Porque eso es la libertad, porque eso es el decir quiénes somos, porque eso es el amor: Respirar o cantar. Porque ambas cosas son la misma: Poesía. (González Lucini, 1985: 8)

Ese llamamiento del poeta halló respuesta en las voces de quienes, guitarra en mano, pusieron melodía a las palabras tanto del propio Celaya como de otros poetas sociales, dígame Blas de Otero, Agustín Millares, José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma, Agustín García Calvo, Ángel González, y un largo etcétera de autores de diversas generaciones.

Así, cantautores y cantautoras tomaron el relevo, poniendo música a las palabras de quienes habían visto en la poesía esa *arma cargada de futuro*, y haciendo de esta, canción. Surge una forma diferente de comunicar el mensaje, tal vez más cercana y popular, que consigue convertirse en la voz de esa inmensa mayoría del pueblo que, como ya se apuntaba, soñara Blas de Otero. Y es una forma que podría decirse que no es poesía ni es

canción, sino ambas cosas o acaso una tercera más feliz, parafraseando a Andrés Neuman en el prólogo del libro-disco *Alguien al otro lado*.

Valgan como ejemplo algunas de las piezas más significativas de esta suerte de simbiosis entre verso y melodía que, codo con codo, fueron —y hoy en día siguen en muchos casos siéndolo— banda sonora de la historia de varias generaciones.

LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO<sup>45</sup>  
(Autor: Gabriel Celaya – Compositor: Paco Ibáñez)

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,  
más se palpita y se sigue más acá de la conciencia,  
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,  
como un pulso que golpea las tinieblas,  
que golpea las tinieblas.

Cuando se miran de frente  
los vertiginosos ojos claros de la muerte,  
se dicen las verdades;  
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades,  
amorosas crueldades.

Poesía para el pobre, poesía necesaria  
como el pan de cada día,  
como el aire que exigimos trece veces por minuto,  
para ser y en tanto somos, dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.  
Estamos tocando el fondo, estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo,  
cultural por los neutrales, que lavándose las manos  
se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido,  
partido hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren.  
Y canto respirando. Canto y canto y cantando  
más allá de mis penas,  
de mis penas personales, me ensancho,  
me ensancho.

---

<sup>45</sup> Esta canción aparece en a lo largo de la discografía de Paco Ibáñez en diferentes trabajos: *Paco Ibáñez 2* (Polydor 1967), *Paco Ibáñez en el Olympia* (Polydor 1970), *A galopar* (PDI 1992), *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera, Buenos Aires, 1971* (EMEN 2002), *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia, Madrid, 1968* (EMEN, 2002). Igualmente se incluyó en el CD editado en 2003 por la Diputación de Valladolid a resultas del IV Congreso Internacional de la Lengua, disco colectivo publicado con el título genérico *Poesía Necesaria*.

Quiero daros vida, provocar nuevos actos,  
y calculo por eso, con técnica, que puedo.  
Me siento un ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España,  
a España en sus aceros.

No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.  
Es lo más necesario: lo que no tiene nombre.  
Son gritos en el cielo, y en la tierra son actos.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.  
Estamos tocando el fondo, estamos tocando el fondo.

Con el paso del tiempo Paco Ibáñez ha modificado algunos pasajes de su letra con el objetivo de acomodarla al momento sociopolítico más actual. Así, en la versión incluida en el “Anexo vídeos” puede observarse la sustitución de varios de los versos de la quinta estrofa, quedando como sigue:

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales, que llenándose las manos  
se desentiende y evaden.  
Maldigo la poesía de los que toman partido,  
partido hasta forrarse.

Por otra parte, la séptima estrofa queda anulada por completo no catándola y en la novena y última sustituye la palabra “estamos” por “seguimos”, denunciando la continuidad de falta de libertad en una sociedad que ya debiera haber superado dicha situación, respecto al instante de composición de la canción. Con esta modificación establece un puente entre dos momentos históricos muy diferentes, invitando a la reflexión sobre la veracidad de la consecución de libertad.

CAMPO DE AMOR<sup>46</sup>  
(Autor: Blas de Otero – Compositora: Rosa León)

Si me muero, que sepan que he vivido  
luchando por la vida y por la paz.  
Apenas he podido con la pluma,  
apláudanme el cantar.

Si me muero, será porque he nacido  
para pasar el tiempo a los de atrás.  
Confío que entre todos dejaremos  
al hombre en su lugar.

---

<sup>46</sup> Canción incluida en el LP de Rosa León *Tiempo Nuevo*, editado por Ariola Records en 2001.

Si me muero, ya sé que no veré  
naranjas de la china, ni el trival.  
He levantado el rastro, esto me basta.  
Otros ahecharán.

Si me muero, que no me mueran antes  
de abriros el balcón de par en par.  
Un niño, acaso un niño, está mirándome  
el pecho de cristal.

Blas de Otero es probablemente, junto a Gabriel Celaya, el más destacado representante de la poesía social. Hay en este poema, musicado por Rosa León, un detalle que resulta muy destacable para la defensa de esta visión de la canción de autor como sucesora de este género poético. El autor, ya en la primera estrofa, hace una referencia que podría ser claramente interpretada como un reconocimiento de la cualidad de la canción, ya mencionada, de llegar allí donde la poesía tiene más difícil acceso. Cuando escribe “apenas he podido con la pluma // apláudanme el cantar”, pareciera, por una parte, estar ya reconociendo esa capacidad de difusión superior que tiene la música, y, por otra, haber escrito los versos pensando ya en que estos fueran a ser cantados en algún momento. Al igual que cuando Celaya decía “cantemos como quien respira”, Blas de Otero reclama el aplauso hacia un canto, que en su génesis formal no existe, pero que conceptualmente está ya siendo usado como herramienta transicional y siendo posicionada como la nueva “arma cargada de futuro”.

#### LIBRE TE QUIERO<sup>47</sup>

Autor: Agustín García Calvo – Compositor: Amancio Prada

Libre te quiero,  
como arroyo que brinca  
de peña en peña.  
Pero no mía.

Grande te quiero,  
como monte preñado  
de primavera.  
Pero no mía.

Buena te quiero,  
como pan que no sabe  
su masa buena.  
Pero no mía.

Alta te quiero,

---

<sup>47</sup> Canción incluida en el LP de Amancio Prada *Canciones de Amor y Celda*, editado por Fonomusic en 1979.

como chopo que al cielo  
se despereza.  
Pero no mía.

Blanca te quiero,  
como flor de azahares  
sobre la tierra.  
Pero no mía.

Pero no mía  
ni de Dios ni de nadie  
ni tuya siquiera.

La versión incluida en el “Anexo vídeos” es digna de tener en cuenta, ya que recoge una actuación en el Teatro Español de Madrid en el año 1982, donde se dieron cita autor y compositor. Agustín García Calvo presenta la canción que interpreta a la guitarra Amancio Prada. Estuvieron acompañados del también cantautor Chicho Sánchez Ferlosio. En el programa de mano se podía leer la siguiente nota del propio García Calvo:

Es una empresa un tanto desesperada ésta de ponerse a cantar y declamar poesía en un teatro. Porque es que los campos están bien delimitados: por un lado, canción para masas, más o menos roquera o cupletera, cada vez más pobres, desgraciadas y repetitivas las letras, y también las melodías, supliéndose esas faltas con los efectos de ruidos o de imagen y gesto del ejecutor; y por otro lado, la poesía de los poetas, literaria, muda y condenada al libro y a la lectura de unos pocos, poetas también o críticos de poetas, eternamente experimental y viéndose a sí misma inscrita desde el nacimiento en una Historia de la Literatura. Pero ello es que lo uno va con lo otro: que la desgracia de los géneros de consumo masivo está en correlación con la reclusión al libro de la poesía culta, su ausencia de la voz y el verdadero uso. Es esa separación lo que se ataca con intentos como éste: Amancio Prada y Chicho Sánchez Ferlosio han venido con sus artes y gracias haciendo revivir en voz y melodía algunas de las canciones, y por mi parte vengo ensayando, para el drama, pero también para la lírica, modos de declamación con recursos de la voz y el ritmo, públicos y casi teatrales, que se atreven a hacer sonar la poesía, por si sirve de algo. Y algo de esto es lo que vamos a ofrecer en estas sesiones del Español: cosa, como espectáculo, probablemente pobre y desairada; de modo que confiamos en que sean oyentes

apasionados también por ese intento de rotura de la separación que digo los que acudan a escucharnos<sup>48</sup>.

Estas reflexiones de García Calvo resumen a la perfección el papel de la canción de autor, no sólo en el momento que fueron escritas, sino desde su nacimiento en las postrimerías de la España franquista, además de apuntar algunos de los rasgos que la caracterizan. Por una parte, convertirse en instrumento de difusión a gran escala de mensajes sociales que la poesía, por su carácter elitista —muy posiblemente motivado por su propia idiosincrasia impuesta por sus círculos internos—, no era capaz de divulgar, y, por otra, adoptar el papel de opositor a toda esa corriente de canciones destinadas a ser objeto de consumo de masas y faltas de calidad tanto literaria como musical. Es decir, la canción de autor tenía el reto de conseguir alcanzar esas cotas de difusión y consumo, pero sin caer en la banalidad comercial que siempre intentan imponer los mercados. Así, Agustín García Calvo esboza en estas breves líneas —no sabemos si con intención o sin ella— algunas características que, a nuestro entender, definían la canción de autor:

- Ser, en su esencia, una composición poética.
- Huir de letras repetitivas y faltas de contenido, así como de musicalidades mediocres.
- Tener la capacidad de transmitir valores.
- Alejamiento de la comercialidad sin que ello signifique rehusar a la aspiración de una amplia divulgación, lo que supone una lucha continua contra las manipulaciones mercantilistas.
- Adoptar el rol de instrumento democratizador de la poesía mediante la ruptura de la separación de esta con los medios de masas.
- En definitiva, la canción de autor debe tener la capacidad de unificación de poesía y música cultas en creaciones que sean, a la vez, populares y de calidad.

No es esta una tarea fácil ni exenta de responsabilidad, pues, desde esta perspectiva, se le exige a quien se denominara cantautor o cantautora, en esta momento histórico, la asunción de un papel nada irrelevante en la sociedad y que sobrepasaba el hecho de hacer

---

<sup>48</sup> Estas palabras de Agustín García Calvo están disponibles en el mismo enlace a youtube que reproduce la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=EN67WXyPSDs> [consultado el 08-08-2017]



una canción y cantarla, ya que todas las ideas expuestas aglutinan conceptos tan destacados como, por ejemplo, la educación en valores, la conservación y transmisión de un sector del patrimonio cultural o la autodisciplina necesaria para el mantenimiento de niveles de profesionalización que redunden en una elevada calidad creativa.

La canción sirvió pues como vehículo de comunicación global de aquellas ideas, sueños y anhelos que los poetas sociales vivían y sentían; fue la mano ejecutora del pensamiento, el cauce para que lo sublime se hiciera también cotidiano y lo inalcanzable, realidad: «Esa voluntad cultural de la canción en España se reflejó en la convergencia entre cantantes y poetas, y por la redonda fisonomía de los discos se colaron en las casas los versos de los subversivos Blas de Otero, Rafael Alberti o Gabriel Celaya» (Fajardo, 1986: 126-129). Como bien recoge este artículo de José Manuel Fajardo ‘Veinte años de vida española contados y cantados’, el que la poesía social se hiciera canción, fue un acto de voluntad, no fue casualidad ni moda ni un hecho fortuito al que la historia debe agradecer esta feliz unión, sino al esfuerzo conjunto de aquellos que querían hacer llegar la ilusión de una sociedad libre “a la inmensa mayoría”.

#### **APROXIMACIÓN AL MOMENTO SOCIAL A TRAVÉS DEL ANÁLISIS TEMÁTICO DE ALGUNAS CANCIONES**

A POR EL MAR<sup>49</sup> (Luis Eduardo Aute)

El mar, que fue una palabra  
vacía y sin horizonte,  
hoy es un niño que canta  
sobre cuarenta prisiones,  
un niño que se despierta  
como una ola gigante,  
lleva en un puño una perla  
y un coral rojo en la sangre.

A por el mar,  
a por el mar que ya se adivina,  
a por el mar,  
a por el mar, promesa y semilla  
de libertad, a por el mar, a por el mar...

El mar nos está esperando  
a poco tiempo del sueño,

---

<sup>49</sup> Canción de Luis Eduardo Aute incluida en su LP *Albanta* publicado en Madrid por la discográfica Ariola en 1974.

sólo es cuestión de unos pasos,  
esos que reprime el miedo,  
vayamos, pues, a abrazarlo  
como un amante que vuelve  
de un tiempo que nos robaron,  
ese que nos pertenece.

El mar es más que un paisaje,  
también es un sentimiento,  
es un corazón que late  
negándose a seguir muerto;  
no rinde más obediencia  
que la que exigen los vientos,  
no lo sujetan cadenas  
ni se detiene ante el fuego.

Esta inquietante canción escrita por Luis Eduardo Aute en 1974 es fiel reflejo de la realidad de una sociedad que, en las postrimerías de la dictadura franquista, clamaba — ya se atrevía— por un cambio de dirección que procurara la ansiada libertad anhelada por la gran mayoría del pueblo.

Ese espíritu libertario, que muy probablemente fuera en gran medida heredero del mayo francés, es recogido por Fernando González Lucini en su historia de la canción de autor hasta 1983:

El hecho de la represión, como limitación manipulativa o como castración de la libertad, a niveles individuales o sociales, es otra de las realidades de las que se ha hecho eco nuestra canción a lo largo de estos veinte últimos años, eco proyectivo de una situación real e intolerable en la que la libertad, como derecho o como necesidad existencial, era duramente atacada por el sistema. (González Lucini, 1985: 49)

En esta publicación, González Lucini hace un auténtico canto, desde el corazón, a la libertad perdida y a la necesidad de su recuperación, mostrando la canción de autor como factor indispensable para su consecución en el entramado social tejido en aquellas décadas con dicho objetivo. Evidentemente dicha actitud supuso una respuesta a una situación muy concreta propiciada por la implantación de la dictadura en 1936 y que a finales de los años sesenta y en la década de los setenta comenzaba ya a hacerse insostenible para un sector de la población que reclamaba derechos y libertades. Veamos pues el panorama histórico-social de esa España analizando, como no podría ser de otra manera en esta investigación, algunas de las canciones que desde las instituciones oficiales se promovían como válidas y convenientes, comparándolas con otras que comenzaban a surgir como respuesta a una estructura hermética y anquilosada. El

contraste entre los diferentes mensajes de unas y otras propiciará la aproximación al conocimiento de la necesidad evolutiva que fue poco a poco naciendo, sus motivos y la forma en que se produjo.

El marco sociopolítico en el que se desenvolvía el país estaba dominado por la figura del padre de la patria. La letra de una curiosa canción compuesta por unos de los cantautores que, contra lo que presagiaba esta pieza, fue posteriormente uno de los máximos militantes de la izquierda progresista —Víctor Manuel—, da pie al análisis del personaje:

#### UN GRAN HOMBRE<sup>50</sup> (Víctor Manuel)

Hay un país que la guerra marcó sin piedad.  
Ese país de cenizas logró resurgir.  
Años costó su tributo a la guerra pagar.  
Hoy consiguió que se admire y respete su paz.  
No, no conocí el azote de aquella invasión.  
Vivo feliz en la tierra que aquél levantó.  
Gracias le doy al gran hombre que supo alejar esa invasión  
que la senda venía a cambiar.  
Otros vendrán que el camino no habrán de labrar.  
Él lo labró, a los otros les toca sembrar.  
Otros vendrán, el camino más limpio hallarán.  
Deben seguir por la senda que aquél nos marcó.  
No han de ocultar, hacia el hombre que trajo esta paz,  
su admiración.  
Y por favor pido siga esta paz

Este texto de 1964 dedicado al caudillo aporta varias cuestiones de interés para el conocimiento del momento que atravesaba el país en los años de la dictadura. En primer lugar, hay una defensa a ultranza, desde el agradecimiento, de la persona que, tras la debacle que supuso la guerra, guió el destino de los españoles.

Se le otorga así el papel de padre de la patria y, lo que es más, se afirma que el camino que él marca es el correcto y el que se debe seguir, al



5. Carátula del sencillo de Víctor Manuel que incluye la canción 'Un gran hombre'.

---

<sup>50</sup> Canción de Víctor Manuel San José, incluida junto a la canción 'Lejano' en el disco sencillo publicado en Madrid por Belter, en el año 1966, si bien la canción está compuesta en 1964 con motivo de la celebración de los 25 años de dictadura franquista.

mismo tiempo que se le profesa admiración tanto a él como a su obra, pues ha dejado el camino abierto y fácil para los que vengan detrás. Igualmente se le reconoce como precursor de la paz, lo cual no deja de ser contradictorio teniendo en cuenta que Francisco Franco fue quien se alzó en armas contra el poder establecido.

Por otra parte, no es una circunstancia en absoluto banal el hecho, ya mencionado, que el autor de esta letra sea luego un miembro activo del partido comunista español. Cabrían dos posibilidades. Una, que pasaría por la falta de criterio del cantautor que defendería el régimen establecido en cada momento, sea cual sea su signo e ideología, pues pasados los años conoceríamos canciones del mismo Víctor Manuel que supondrían una defensa a ultranza de las libertades democráticas y un posicionamiento antifranquista declarado. La segunda posibilidad podría ser la de declararse afín a un régimen opresor con la idea de salvaguarda personal, postura que estaría muy alejada del prototipo de cantautor de la época, comprometido social y políticamente con el cambio en estructuras e instituciones. Curiosamente se intentó ocultar esta canción tanto por parte del autor como de su editorial, hasta que en el año 2007 tuvieron que reconocer la autoría, haciendo una defensa de la misma que se excusaba en la inexperiencia y la juventud en el momento de la composición. Así lo declaró el artista al diario *El Mundo* en febrero de dicho año, palabras recogidas por el periodista Quico Alsedo: «bueno, son pecados de juventud, cosas que pasan. Yo tenía 18 ó 19 años, era un crío que no sabía nada, estaba empezando, no estaba nada politizado, no sabía muy bien lo que decía... Mi padre no sabía ni quería saber nada de política. Iba a hacer un disco sobre personajes conocidos, y así salió la cosa»<sup>51</sup>.

Más allá de anécdotas, la lectura de este texto nos deja vislumbrar la existencia de una masa social que, ya sea por convencimiento propio o por acatamiento de la norma establecida, siguen los pasos impuestos en un régimen totalitario que usa el miedo y la represión como arma de convencimiento colectivo.

Otro instrumento, importantísimo, utilizado para concienciar al pueblo de las bondades del régimen, es la educación. En realidad, esta ha sido usada secularmente por todas las sociedades para inculcar el pensamiento que interese en uno u otro momento, y no es este uso patrimonio de los gobiernos radicales —sean del signo que sean— pues aún hoy en día sigue siendo herramienta fundamental de adoctrinamiento. La escuela se perfila así

---

<sup>51</sup> Entrevista disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/02/28/cultura/1172626688.html> [Consultada el 16/07/2014]

como semillero de futuros adeptos a una determinada ideología, y, la infancia, el caldo de cultivo perfecto. A veces, dicha institución no es la única que realiza funciones educativas. Los medios de comunicación, manipulados, adoptan este rol recurriendo a atractivas propuestas a través de las cuales colocan los mensajes que interesen según la ideología defendida. Veamos un caso claro, en apariencia inocente, pero que ejemplifica la tipología educativa que se vivía en España en el segmento temporal que estamos tratando.

En el año 1972 Televisión Española comienza a emitir un programa infantil bajo el título de *El Gran Circo de TVE* guiado por los popularmente conocidos como payasos de la tele, Gaby (Gabriel Aragón Bermúdez), Fofó (Alfonso Aragón Bermúdez) y Miliki (Emilio Alberto Aragón Bermúdez). El éxito fue rotundo, lo que le llevó a estar en antena casi una década, hasta 1981. Una de las canciones que más populares si hicieron entre toda la población, tanto infantil como adulta, fue *Los días de la semana*, cuya letra es interesante analizar:

#### LOS DÍAS DE LA SEMANA<sup>52</sup> (Emilio Alberto Aragón)

Lunes antes de almorzar  
una niña fue a jugar,  
pero no pudo jugar  
porque tenía que planchar.  
Así planchaba, así, así,  
así planchaba así, así,  
así planchaba, así, así,  
así planchaba que yo la vi.

Martes antes de almorzar,  
una niña fue a jugar,  
pero no pudo jugar  
porque tenía que coser.  
Así cosía, así, así,  
así cosía así, así,  
así cosía, así, así,  
así cosía que yo la vi.

---

<sup>52</sup> La canción 'Los días de la semana' aparece incluida en el LP *A sus amiguitos*, publicado por Groove en Argentina en el año 1971. En el mismo año se incluye también en un recopilatorio realizado igualmente en Argentina por CBS, con el título genérico *Hola don Pepito, hola don José*. En 1973, en España, Movieplay hace una reedición del LP argentino de 1971, en la que también aparece esta canción. En 1974, igualmente editados por Movieplay, aparecen dos *singles* que la recogen, en uno junto con la canción 'Mami de mis amores', y en otro con el tema 'Chévere, chévere, chon'. En 1975, de nuevo en Argentina, es incluida por CBS en el disco recopilatorio *Los más grandes éxitos de Gaby, Fofó y Miliki*. Curiosamente en este LP la canción aparece como una pieza popular de autoría anónima, cuando en el resto de ocasiones se atribuye a Emilio Alberto Aragón (Miliki). En 1999, él mismo la incluye en el disco *A mis niños de treinta años*, de la discográfica EMI Odeón, ocasión en la que le cambia la letra sustituyendo "una niña" por "un marido", en un claro intento de eliminar el tinte machista que con el paso del tiempo se le ha reconocido a la canción.

Miércoles antes de almorzar  
una niña fue a jugar,  
pero no pudo jugar  
porque tenía que barrer.  
Así barría, así, así,  
así barría así, así,  
así barría, así, así,  
así barría que yo la vi.

Jueves antes de almorzar  
una niña fue a jugar,  
pero no pudo jugar  
porque tenía que cocinar.  
Así cocinaba, así, así,  
así cocinaba así, así,  
así cocinaba, así, así,  
así cocinaba que yo la vi.

Viernes antes de almorzar  
una niña fue a jugar,  
pero no pudo jugar  
porque tenía que lavar.  
Así lavaba, así, así,  
así lavaba así, así,  
así lavaba, así, así,  
así lavaba que yo la vi.

Sábado antes de almorzar  
una niña fue a jugar,  
pero no pudo jugar  
porque tenía que tender.  
Así tendía, así, así,  
así tendía así, así,  
así tendía, así, así,  
así tendía que yo la vi.

Domingo antes de almorzar  
una niña fue a jugar,  
pero no pudo jugar  
porque tenía que rezar.  
Así rezaba, así, así,  
así rezaba así, así,  
así rezaba, así, así,  
así rezaba que yo la vi.

Siete estrofas que dejan patente el sustrato machista de una sociedad que plantea diferentes modelos educativos en función de nacer hombre o mujer. Las tareas encargadas a la segunda, aquellas “propias de su sexo”, son las que están relacionadas con el trabajo doméstico. Los mercados laborales estaban prácticamente cerrados a la mujer —excepto algunas profesiones consideradas en exclusiva femeninas como el secretariado, la costura

o la enfermería— y aquellas que conseguían acceder a él, en la mayoría de los casos dependían del marido incluso para la disponibilidad de su salario, pues las cuentas bancarias debían estar supervisadas por él. Es esta una organización social que otorga a la mujer el papel de cuidadora, de sostenedora —afectiva no económica— del núcleo familiar, pero sin reconocerle el valor que ello conlleva. Es más una obligación que una opción.

Otra canción de la época muy interesante de analizar es la tan difundida y cantada *Y viva España*. Composición defendida a ultranza por el régimen y apoyada desde todas las instituciones públicas, pretendía dar una imagen muy concreta de España hacia el exterior, con el claro objetivo de promocionar actividades como el turismo y hacer ver

que el país era un paraíso en el que todo funcionaba de forma intachable. En el año 1973 adquiere una enorme popularidad en la voz de uno de los intérpretes más valorados de la época y más protegidos por el régimen, Manolo Escobar, quien en realidad no es su autor. Curioso resulta el hecho de que sus autores Leo Caerts, creador de la música y Leo Rozenstraten, de la letra, ambos de nacionalidad belga, nunca estuvieron en España antes de hacer la canción.



6. Carátula de la edición discográfica de *Y viva España*, publicada por Belter en 1973

### Y VIVA ESPAÑA<sup>53</sup> (Caerts – Rozenstraten)

Entre flores, fandanguillos y alegrías  
nació mi España, la tierra del amor.  
Sólo Dios pudiera hacer tanta belleza,  
y es imposible que pueda haber dos.  
Y todo el mundo sabe que es verdad,  
y lloran cuando tienen que marchar.

<sup>53</sup> Canción incluida en el LP del mismo nombre, publicada en 1973 por Discos Belter. En algunas referencias podría aparecer que la discográfica es Divucsa Music. Este hecho está motivado porque en 1989 esta adquirió todos los fondos del catálogo discográfico de Belter, que, desde su fundación en 1954 hasta su desaparición en 1984, fue una de las discográficas más importantes de España. Por ello las posteriores reediciones pueden aparecer con el sello de Divucsa Music en lugar de Belter.

Por eso se oye este refrán:  
Que viva España.  
Y siempre la recordarán.  
Que viva España.  
La gente canta con ardor:  
Que viva España.  
La vida tiene otro sabor,  
y España es la mejor.

En las tardes soleadas de corrida,  
la gente aclama al diestro con fervor.  
Y él saluda paseando a su cuadrilla  
con esa gracia de hidalgo español.  
La plaza con sus oles vibra ya  
y empieza nuestra fiesta nacional.

Qué bonito es el Mar Mediterráneo,  
su Costa Brava y su Costa del Sol.  
La sardana y el fandango me emocionan,  
porque en sus notas hay vida y hay calor.  
España siempre ha sido y será  
eterno paraíso sin igual.

Laralala... Que viva España.  
Laralala... Que viva España.  
La gente canta con ardor:  
Que viva España.  
La vida tiene otro sabor  
y España es la mejor.  
España es la mejor.

El uso continuado de tópicos, como por ejemplo «entre flores, fandanguillos y alegrías // nació mi España, la tierra del amor», dan la imagen de un país en continuo estado de alegría, despreocupación y bienestar generalizado que, además, se siente tocado por la mano de Dios. Lugar de privilegio, «imposible que pueda haber dos», superior a cualquier otro territorio. Dos aspectos estos interesantes; el primero en cuanto que está relacionado con la instauración de lo que se conoció como nacionalcatolicismo, donde la unión iglesia-estado marcaba las pautas a seguir en todos los órdenes, y, el segundo, el chauvinismo imperante, que podría entenderse como una maniobra de auto reconocimiento del éxito de los gobernantes y sus políticas, que han conseguido hacer de España ese espacio en el que la calidad de vida es imposible, no ya de superar, sino de igualar. Esta situación se ratifica mediante el convencimiento propio y generalizado, con frases como «y todo el mundo sabe que es verdad». No basta con lanzar el mensaje de que las políticas adoptadas son las correctas, hay que concienciar a la población de que



esto es realmente cierto. Para ello, qué mejor que crear un ambiente de colectividad, un sentir compartido, una masa social que piensa igual y que, por tanto, no es peligrosa. Se recurre entonces a fenómenos de carácter general, que en muchas ocasiones van más allá de la ideología, y trascienden por lo que conllevan de identificación popular, de reconocimiento no del “yo” sino del “nosotros” totalizado y conjunto. Los toros, la fiesta nacional, era en aquel momento un elemento, por una parte, de unión del pueblo y, por otra, un atractivo turístico inmejorable. Igualmente, las playas y los parajes naturales que el país ofrece le convierten en un paraíso terrenal en el que todo es maravilloso. Todo ello envuelto con un lenguaje y un léxico que invitan al optimismo: sabor, amor, vida, calor, paraíso, fiesta, belleza... Esta canción marca una época y es fiel reflejo del intento institucional de ofrecer tan sólo lo que de bueno pudiera tener el país, obviando y ocultando esa otra España que, tras el espejismo de un falso entusiasmo generalizado, luchaba no por vivir sino por sobrevivir.

Otro tipo de canciones, aquellas a las que podríamos calificar de indolentes, son las que, si bien no tenían, al contrario que las anteriores, un objetivo preconcebido a favor del régimen ya fuera político, económico, diplomático, propagandístico, etc. tampoco suponían para este un estorbo o conflicto, ya que su contenido no iba más allá que el del mero entretenimiento. Canciones que no hacían pensar y que, por lo general, solían ser de ritmos repetitivos y letras banales que, en la mayoría de los casos, eran de temática amorosa, pero desde una perspectiva superficial, con poca calidad literaria y con el único afán de procurar espacios de evasión. Evidentemente, no se puede decir que esto sea un fenómeno exclusivo de esta época, pues en todos los regímenes y momentos sociales han existido estas “canciones indolentes” que consiguen desviar la atención del pueblo hacia asuntos insustanciales, relajando actitudes que pudieran tender a la subversión, pero sí llama la atención, por contraste, su existencia bastante prolífica en una etapa en la que otro tipo de canción más comprometida, agitadora y, por tanto, peligrosa, estaba anidando cada vez con mayor fuerza en el pensamiento de una gran parte de la población. Mientras este último tipo de canto era perseguido y censurado, la otra canción, esa que no se hacía eco de situaciones sociales, ni carencias, ni opresiones, era bien vista y distribuida a través de todos los medios de comunicación y publicitarios, pues no suponía agravio ni riesgo conceptual para el Estado. Como prototipo de esta tipología vamos a analizar dos canciones que en su momento tuvieron un enorme éxito llegando al alcanzar muy elevadas cotas de popularidad.

LAS FLECHAS DEL AMOR<sup>54</sup>  
(Albert Hammond – Mike Hazlewood)

Al mirar el cielo azul a Cupido descubrí,  
disparaba con sus flechas, pero el blanco ni le vi.  
Tal vez yo o tal vez tú, tal vez a ti te alcanzarán,  
pero ya te darás cuenta pues se clavan de verdad.

Aquí está, viene ya tan feliz,  
con sus flechas de amor para ti,  
quizás también para mí,  
sí también para mí.

Esas flechas van contigo donde quiera que tú vas,  
están entre tu pelo y en tu forma de mirar,  
son las flechas que se clavan una vez y otra vez más,  
esas flechas van contigo donde quiera que tú vas.

Y verás que te dirán que no tienes corazón,  
y que nunca te preocupas de pensar en el amor.  
Es igual, pues al final a todos tienen que tocar,  
y las flechas se reparten pues Cupido viene y va.

Aquí está, viene ya tan feliz,  
con sus flechas de amor para ti,  
quizás también para mí,  
sí también para mí.

Esas flechas van contigo donde quiera que tú vas,  
están entre tu pelo y en tu forma de mirar,  
son las flechas que se clavan una vez y otra vez más,  
esas flechas van contigo donde quiera que tú vas.

Aquí está, viene ya tan feliz,  
con sus flechas de amor para ti,  
quizás también para mí,  
sí también para mí.

Esas flechas van contigo donde quiera que tú vas,  
están entre tu pelo y en tu forma de mirar,  
son las flechas que se clavan una vez y otra vez más,  
esas flechas van contigo donde quiera que tú vas. Lalalalalaralala

Con un simple y somero análisis del texto, se puede detectar que no existe preocupación alguna por cuidar la calidad literaria del mismo. Repetición excesiva de pronombres personales para conseguir una rima fácil y fútil, reiteración de versos completos dentro de la misma estrofa tanto para comenzarla como para terminarla, así como la vuelta

---

<sup>54</sup> Canción compuesta por Albert Hammond y Mike Hazlewood, cuyo título original era *Little arrows*. Fue adaptada en España por Alfonso Alpín, seudónimo bajo el que trabajaba Augusto Algueró, padre del también músico Augusto Algueró Dasca, y con arreglos musicales de Waldo de los Ríos. ‘Las flechas del amor’, fue interpretada en España por Karina y publicada en 1968 por la discográfica Hispavox en un *single* que estaba completado en su otra cara por la canción ‘La fiesta’.

insistentemente al mismo estribillo hasta su agotamiento. Como consecuencia podría decirse que la composición adquiere una ligereza no comparable con la habilidad de otras canciones de combinar contenido y uso del lenguaje en pro de una substanciación que no resulte plomiza, por lo que, en su caso, más que una cualidad, esa ligereza conlleva, tal vez, un alto nivel de frivolidad. En realidad, hay que reconocer que, para el objetivo que se propone, es una magnífica canción, pues alcanza con creces todos los presupuestos para los que se piensa: alta comercialidad, importante nivel de consumo, marketing publicitario de su intérprete con el fin de su lanzamiento a la fama, y todo ello a través de la combinación de un texto irrelevante y fácil de recordar, con arreglos musicales muy desarrollados y envolventes, que consiguen ese efecto tan aclamado y que conocemos como “canción pegadiza”.

Si bien, como ya se ha apuntado, no se puede decir que esta pieza, y otras del mismo tipo, hicieran una abierta apología del régimen, si es cierto que le venía muy a la medida para dar una imagen nueva y fresca, tanto dentro como fuera del país. Es importante notar el momento en que se publica, 1968, año en que desde Europa están llegando aires de renovación con la revolución estudiantil en mayo, que se había visto precedida por otras manifestaciones que venían de Estados Unidos, como el nacimiento y desarrollo del movimiento hippie que promovía una contracultura basada en conceptos como la libertad sexual, el pacifismo, la relación con la naturaleza, etc., como contraposición al estado de bienestar aburguesado en el que se había instalado la sociedad americana, y que encontraba en la música un importante vehículo de transmisión de sus posicionamientos. Eventos como el Human Be-In, festival celebrado el 14 de enero de 1967 en el Golden Gate Park de San Francisco, donde se dieron cita varias decenas de miles de personas en torno al rock, que se vio sucedido por la concentración en la ciudad, a partir del mes de junio del mismo año, de unas doscientas mil personas para celebrar lo que se llamó el “verano del amor”, desembocó en el primer gran festival de música pop al aire libre, el Festival pop de Monterrey, celebrado del 16 al 18 de junio de 1967, considerado precursor del famoso Festival de música y arte de Woodstock celebrado en 1969, entre el 15 y el 18 de agosto, evento considerado a nivel mundial como el icono de la consolidación del movimiento Hippie, y al que acudieron alrededor de quinientas mil personas. Evidentemente a España llegaban noticias de todo este movimiento libertario-musical que se estaba produciendo fuera de sus fronteras y, aunque conceptualmente era contrario a los ideales del régimen franquista y, por supuesto, subversivo, la idea de mostrar cierta

imagen de apertura no caló mal en el seno del movimiento. No significó esto en absoluto que se modificaran los principios básicos del Estado, pero sí se hizo un intento de mostrar una cara amable hacia el exterior, siempre controlada y dentro de un orden. Así, al igual que en Woodstock la música significaba un instrumento de posicionamiento contra la cultura capitalista y bélica, que representaba por ejemplo la guerra de Vietnam, en España se permitió cierto relajamiento en las formas artísticas como escaparate que mostrara al mundo las bondades del sistema. Lo que se llamó “música ligera”, en la otra orilla de la música culta o la copla tan apoyadas desde las altas instancias, adquirió una importante difusión y su estética, moderna pero contenida, era una herramienta perfecta para el mensaje que se quería transmitir de nación abierta al progreso, pero al mismo tiempo con una identidad propia inalterable y consolidada. Este era el caso de cantantes como la intérprete de la anterior canción, Karina (María Isabel Llaudes Santiago), prototipo de la modernidad española de los años sesenta y setenta quien conseguía aglutinar en su imagen el ideal de mujer renovada, pero sin excesos, que tanto convenía al modelo social de apertura sosegada que se quería transmitir.

Otra canción que a este respecto interesa traer a colación es la tan afamada ‘Chica Yeyé’, interpretada por lo no menos famosa Concha Velasco.

#### CHICA YEYÉ<sup>55</sup> (Guijarro y Algueró)

No te quieres enterar ye, ye  
que te quiero de verdad ye, ye, ye, ye,  
y vendrás a pedirme de rodillas  
un poquito de amor.

Pero no te lo daré ye, ye,  
porque no te quiero ver ye, ye, ye, ye,  
porque tú no haces caso ni te apiadas  
de mi pobre corazón.

Búscate una chica, una chica yeyé  
que tenga mucho ritmo y que cante en inglés,  
el pelo alborotado y las medias de color,  
una chica yeyé, una chica yeyé,  
que te comprenda como yo.

No te quieres enterar ye, ye,  
que te quiero de verdad ye, ye, ye, ye,  
y vendrás a pedirme y a rogarme,  
y vendrás como siempre a suplicarme,  
que sea tu chica, tu chica yeyé,

---

<sup>55</sup> Letra de Antonio Guijarro Campoy y música de Augusto Algueró, fue un disco sencillo publicado en 1965 por la discográfica Belter.

que sea tu chica yeyé,  
que sea tu chica, tu chica yeyé  
que sea tu chica yeyé.

Búscate una chica, una chica yeyé  
que tenga mucho ritmo y que cante en inglés,  
el pelo alborotado y las medias de color,  
una chica yeyé, una chica yeyé,  
que te comprenda como yo.

No te quieres enterar ye, ye,  
que te quiero de verdad ye, ye, ye, ye,  
y vendrás a pedirme y a rogarme,  
y vendrás como siempre a suplicarme,  
que sea tu chica, tu chica yeyé,  
que sea tu chica yeyé,  
que sea tu chica, tu chica yeyé  
que sea tu chica yeyé.

Más allá de que le puedan ser aplicables todas las consideraciones apuntadas para la canción anterior, la letra de ‘Chica yeyé’, según se interprete, podría caer en una serie de contradicciones conceptuales de difícil aclaración. En una primera interpretación, nos interesa analizar los personajes que recrea, desde el punto de vista de ser considerados como los prototipos de mujer que se daban en la sociedad del momento, teniendo en cuenta que, en la canción, según esta perspectiva, no quedan delimitados sus respectivos roles, pareciendo que se mezclan, hecho que da pie a la reflexión. Por una parte, encontramos la personalidad de la mujer que declara su amor a una persona que no se hace eco de este, «no te quieres enterar, que te quiero de verdad». Curiosamente acto seguido sostiene que esa persona que no se hace eco del sentimiento amoroso vendrá a rogarle amor. Primera contradicción del personaje. Seguidamente, ese amor que solicita quien teóricamente no ama, será denegado por quien sí lo hace, que, además niega el deseo de ver al ser amado: «y vendrás a pedirme de rodillas / un poquito de amor / pero no te lo daré / porque no te quiero ver». Segunda contradicción. Y es aún más paradójico cuando el argumento usado para esta negativa es que la persona amada —que no se da por enterada de ese amor, pero que a su vez lo reclama al amante que se lo niega— no se apiada del pobre corazón atormentado que, al mismo tiempo, solicita atención para algo que no quiere dar. Todo se enrevesa aún más cuando la protagonista de la historia aconseja al personaje objeto de su amor que se busque una chica, con unas características muy determinadas, que sea capaz de comprenderle. En un principio pareciera que esta sugerencia estuviera hecha con un tono irónico cuando sostiene la frase “que te comprenda como yo”, dejando entrever que esa chica moderna, de pelo alborotado y

medias de color, no tiene la misma capacidad de comprensión que la protagonista y que se sitúa en una dimensión conceptual contrapuesta. Cuando parece ser que se establece esta disyuntiva entre la personalidad conservadora y la progresista, aparece una frase que vuelve a entrar en contradicción con dicha idea: «y vendrás a pedirme y a rogarme / y vendrás como siempre a suplicarme / que sea tu chica, tu chica yeyé», es decir, ambas personalidades se funden en una sola. En realidad, este personaje de la ‘Chica yeyé’ puede ser muy ilustrativo, desde estas contradicciones, si se estableciera un paralelismo entre ella y el momento social de la España de los años sesenta, pues, no sabemos si pretendiéndolo o no, la canción refleja la misma situación de un país que comienza a debatirse entre un sector de la población que reclama apertura hacia nuevas formas, tanto de gobierno como de vida, y otro que prefiere seguir en la tradición marcada por los años. Es curioso notar como la transformación que pareciera querer sufrir el personaje inicial en *chica yeyé*, fuera la misma que la sociedad española intentaba experimentar. Una metamorfosis que si bien no era en apariencia negada por el sistema, pues, no sólo la censura no vio en ella peligro alguno, sino que su difusión por los medios oficialistas fue a gran nivel, no hay que olvidar que no era real, pues la mujer española de 1965, a pesar de poder tener un aspecto modernizado —faldas por encima de la rodilla, fumar en público o usar bikini tras la legalización de este en Benidorm en la década anterior gracias a la labor de su alcalde Pedro Zaragoza — seguía soportando las inclemencias de un sistema machista que la relegaba y que, en muchos casos, como muy posiblemente la propia canción, le otorgaba un papel siempre dependiente del hombre.

La canción podría ser también interpretada de manera que no existiera esa transmutación de personalidades, por lo que se estaría ante la existencia de un personaje único. Es decir, la *chica yeyé* no sería una imagen creada con objeto de ser usada irónicamente por la protagonista de la canción, quien casi la desprecia y no le reconoce capacidad de comprensión, sino la verdadera personificación de la modernidad que es capaz de declarar su amor, hecho nada bien visto en la sociedad del momento, mostrar abiertamente sus atributos y que, al no verse correspondida, tiene la suficiente fortaleza y autonomía de decidir por sí misma. Independientemente de cual fuera la intención real del autor de esta letra, y de las interpretaciones posteriores que se le quiera dar, la cuestión es que, en cualquier caso, se presenta un estilo de mujer que no era real en la sociedad española de la época en que se desarrolla, llegando de esta forma a la misma conclusión expuesta en el primer supuesto. Visualizando el vídeo de la ‘Chica yeyé’, incluido en el

correspondiente anexo, se puede observar esta circunstancia, pues ninguna de las jóvenes que aparecen en él se corresponde con la descripción de mujer que se va haciendo en la canción. El único rasgo reconocible de los que menciona la pieza es el ritmo que se le atribuye al personaje, que es perfectamente reconocible en la intérprete, por lo demás, no existen ni palabras en inglés, pelo alborotado ni medias de color. Por el contrario, la canción es enteramente en español, los peinados, aunque modernos para la época, están perfectamente cuidados y las medias, si bien las imágenes son en blanco y negro, ni se intuyen, pues el vestido de la cantante se continua prácticamente hasta el tobillo y en algún momento en que se muestran tomas generales del público bailando, las medias que pueden verse son las tradicionales. Esto hace pensar que la música sí se proponía como auténtica herramienta de cambio social, pues es el único signo reconocible —el ritmo— de todos los que se proponen en el perfil del personaje; se señala como instrumento de apoyo a la apertura y creación de nuevos caminos en una sociedad que, se quisiera o no, se estaba viendo influida por el ambiente de renovación que llegaban del exterior.

En este panorama se va abriendo paso, poco a poco, una forma diferente de entender la canción, menos comercial, no apoyada por el régimen, pues resultaba peligrosa por sus contenidos, y que se hacía eco de las voces disonantes, cultural y políticamente, que comenzaban a brotar. Vamos a analizar algunas letras que nos van a ir dando pistas de la existencia de un espacio transicional —más conceptual que físico— a partir del cual se fue desarrollando el espíritu de cambio en el que la canción de autor jugó un papel verdaderamente relevante.

Casi contemporáneamente a la ‘Chica yeyé’, un par de años antes, en 1963, aparece un disco clandestino editado en Suecia bajo el título *Canciones de la resistencia española*<sup>56</sup>. En él se recogían seis canciones cantadas por su autor, Chicho Sánchez Ferlosio, cantautor indispensable en la historia de la canción de autor en España. El carácter subversivo de esta publicación fue tal, que no aparecía su nombre por razones de seguridad, como bien apunta Fernando González Lucini: «en aquel histórico disco en ningún momento se citaba al autor y al intérprete de las canciones, lo que se justificaba con la siguiente leyenda: «se silencia el nombre del autor por razones de seguridad»» (2006 a: 393). Tal fue el anonimato, que durante mucho tiempo se pensó que las canciones eran populares tradicionales y recorrieron todo el mundo haciéndose muy conocidas y siendo incluso

---

<sup>56</sup> Las canciones incluidas en el disco fueron: *Coplas del tiempo*, *Los gallos*, *Canción de Grimau*, *La paloma*, *A la huelga* y *Canción del soldado*.

adoptadas como himnos de algunas formaciones políticas de izquierdas e incluidas en diversos cancioneros internacionales:

Fueron canciones que llegaron a aparecer en numerosos cancioneros internacionales como canciones anónimas; así ocurrió, por ejemplo, en el cancionero editado en Fráncfort, en 1967, *Protest-Lieder aun aller Welt* (Canciones de protesta de todo el mundo). Algo similar a lo que aconteció en el disco *Spanien 75. Solidaritet mot fascismen*, editado en Suecia, en el que en la carpeta aparecía un hermoso dibujo del gallo rojo, y entre las canciones que lo componían figuraba también la canción *Los gallos*, todavía —ya en 1975— considerada como anónima. (González Lucini, 2006 a: 393)

Esta canción a la que se hace referencia en la cita, ‘Los gallos’, conocida también como ‘Gallo rojo, gallo negro’, fue una de las que alcanzó mayor popularidad tanto dentro como fuera del país:

LOS GALLOS<sup>57</sup> (Chicho Sánchez Ferlosio)

Cuando canta el gallo negro  
es que ya se acaba el día.  
Si cantara el gallo rojo  
otro gallo cantarí.

Ay, si es que yo miento,  
que el cantar que yo canto  
lo borre el viento.  
Ay, qué desencanto  
si me borrara el viento  
lo que yo canto.

Se encontraron en la arena  
los dos gallos frente a frente.  
El gallo negro era grande  
pero el rojo era valiente.

Se miraron cara a cara  
y atacó el negro primero.  
El gallo rojo es valiente  
pero el negro es traicionero.

Gallo negro, gallo negro,  
gallo negro, te lo advierto:  
no se rinde un gallo rojo  
más que cuando está ya muerto.

---

<sup>57</sup> Canción incluida en el disco *Spanien 75. Solidaritet mot fascismen* editado en Suecia en 1975.



Leyendo o escuchando la canción, es fácil entender el porqué de su publicación en la clandestinidad y el anonimato. Es dura y evidente, sin pretensión de enmascarar el mensaje en contra del poder establecido en España durante la dictadura franquista y con una clara pretensión de horadarlo ensalzando las bondades del “gallo rojo” frente a lo ominoso del “gallo negro”. Es interesante como con el uso del color, adjudicando al rojo —un color vivo y vibrante— atributos como valentía y perseverancia y atribuyendo al negro —color opaco y siniestro— el carácter de traicionero, reafirma su posicionamiento y consigue que quien escucha visualice la imagen con el objetivo de que el receptor, automáticamente, equipare cada uno de los colores con los combatientes en la guerra civil española, el rojo con el bando republicano y el negro con el fascista. La canción es una evidente declaración de intenciones en un momento sociopolítico en el que, a pesar de los intentos del régimen de dar una imagen de cierta apertura, defender y difundir esta ideología tan abiertamente comprometida resultaba muy arriesgado. Estamos pues asistiendo, con Chicho Sánchez Ferlosio, a uno de los momentos cumbres del nacimiento en España de lo que en Francia fue la *chanson engagée* y que aquí se conoció como canción protesta.

Fiel reflejo de lo dispar de la sociedad española era el diferente pulso que la propia canción de autor mantenía con esta durante la década de los sesenta. Por una parte, como ya hemos visto, ediciones discográficas en el anonimato, por otra, producciones desde el exilio como las realizadas por Paco Ibáñez entre 1964 y 1969 en Francia, y no faltaron las realizadas dentro del país, como por ejemplo la publicación de la canción ‘Al vent’ de Raimon (Ramón Pelegrero Sanchís) compuesta en 1959 y grabada en 1963 o el disco grabado por Luis Eduardo Aute entre 1967 y 1968 y publicado en este año con el título de *24 canciones breves*. En él, desde la primera pieza, ‘Yo pertenezco’, hasta la número veinticuatro, ‘Máscaras’, el autor hace una propuesta realmente comprometida en sus contenidos, de carácter social y humano, con exquisita sensibilidad en el uso del lenguaje, pero no por ello falto de posicionamiento.

LLUVIA<sup>58</sup> (Luis Eduardo Aute)

Lluvia, lluvia, está lloviendo,  
los pies desnudos, la voz del viento.  
Lluvia, lluvia, está lloviendo,  
las manos limpias, la sangre ardiendo.

---

<sup>58</sup> Canción de Luis Eduardo Aute incluida en el LP *24 canciones breves*, publicado por discos Ariola en 1968.

Lluvia, lluvia, está lloviendo,  
y un nuevo día en mi pensamiento.  
Lluvia, lluvia, está lloviendo.

Que la sociedad española estaba cambiando era un hecho innegable, y que la canción de autor iba tanto sembrando como recogiendo ese espíritu de cambio, era igualmente evidente. Llega la década de los setenta, y entre la actitud de protesta y denuncia, que en ningún momento se pierde, va abriéndose paso otro sentimiento altamente contagioso, la esperanza. Una esperanza a la que se cantó desde todos los rincones del país; el extremeño Pablo Guerrero (1946) compuso una de las canciones consideradas himnos en la época, ‘A cántaros’.

#### A CÁNTAROS<sup>59</sup> (Pablo Guerrero)

Tú y yo, muchacha, estamos hechos de nubes  
pero ¿quién nos ata?  
Dame la mano y vamos a sentarnos  
bajo cualquier estatua  
que es tiempo de vivir y de soñar y de creer  
que tiene que llover  
a cántaros.

Estamos amasados con libertad, muchacha,  
pero ¿quién nos ata?  
Ten tu barro dispuesto, elegido tu sitio,  
preparada tu marcha.

Hay que doler de la vida, hasta creer,  
que tiene que llover  
a cántaros.

Ellos seguirán dormidos  
en sus cuentas corrientes de seguridad.  
Planearán vender la vida y la muerte y la paz.  
¿Le pongo diez metros, en cómodos plazos, de felicidad?

Pero tú y yo sabemos que hay señales que anuncian  
que la siesta se acaba  
y que una lluvia fuerte, sin bioencimas, claro,  
limpiará nuestra casa.

Hay que doler de la vida, hasta creer,  
que tiene que llover  
a cántaros.

---

<sup>59</sup> Canción incluida en el LP del mismo título publicado por Acción en 1972.

La esperanza de cambio, de adquisición de libertades, igualdad y justicia social que el autor simboliza en una lluvia que tiene que caer de manera torrencial; una tempestad esperada y deseada. Un concepto que introduce la canción, y que a nuestro entender es muy relevante, es la necesidad de creer. Esperar que el modelo de vida puede cambiar, convencerse de que es posible, es un paso previo y absolutamente necesario para que llegue a ser real. Esta propuesta que Pablo Guerrero hace a esa muchacha —que muy bien podría personificar el conjunto de la sociedad— de que «hay que doler de la vida hasta creer que tiene que llover a cántaros», caló verdaderamente, como la lluvia fuerte que ansía la canción, y se comenzó a creer, efectivamente, en la probabilidad de una transformación substancial de la situación del país.

A esa misma esperanza también le cantaba, desde Aragón, José Antonio Labordeta: «habrá un día en que todos al levantar la vista veremos una tierra que ponga libertad». Estribillo de la canción ‘Canto a la libertad’, incluida en el LP editado en 1975 por la discográfica Fonomusic en el sello Gong con el título genérico *Tiempo de espera*.

Tiempo de espera que, en la voz de Labordeta, se convirtió en tiempo de esperanza, sobre todo a través de su *Canto a la libertad*; canto entusiasmado, esperanzado, creyente y utópico; canto que expresaba las aspiraciones y los sueños de quienes vivíamos enamorados de la libertad y que, en aquellos momentos, se escuchaba y se sintió como un estallido gozoso del alma —lógico y necesario— a las puertas de lo que pronto empezaría a ser la transición democrática. (González Lucini, 2006 b: 265)

Hay una composición, que, bajo el título ‘El rey de la casa’, refleja muy bien la metamorfosis que progresivamente fue sufriendo la mentalidad del pueblo<sup>60</sup> y que llegó a su punto más representativo en el periodo transicional al que se refiere González Lucini en la cita anterior. Sus autoras, Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen formaban el dúo *Vainica Doble*. Si bien esta canción es del año 1981, su actividad como dúo comenzó en 1970 con la grabación de un *single*, editado por Columbia, que incluía las canciones ‘La bruja’ y ‘Un metro cuadrado’, aunque su primera experiencia musical, antes de constituirse como *Vainica doble*, fue en 1967 componiendo las sintonías de la serie de televisión *Fábulas*. Estas dos artistas, que se conocieron en la década de los sesenta, en

---

<sup>60</sup> Siendo consciente de las connotaciones políticas que adoptó el vocablo “pueblo” en la época analizada, se hace uso del mismo desde la perspectiva de que con él se nomina aquel sector de la población de pensamiento más progresista que fue protagonista del cambio de mentalidad referido.

la Facultad de Bellas Artes de Madrid, fueron un importantísimo peldaño en la escalera hacia la modernidad en España.

Se ha dicho con frecuencia que las Vainicas fueron las “diosas de la modernidad”, y es verdad, pero ¿en qué sentido? Par mí su modernidad consistió en que, desde un principio, allá por los años sesenta, fueron dos mujeres radicalmente libres, que con su ternura y con su sensibilidad fueron capaces de romper con todo tipo de moldes y de convencionalismos. (González Lucini, 2006: 487-488)

Tal vez sus creaciones de talante innovador, tanto musical como estéticamente —en forma y en fondo— no tuvieron la repercusión mediática que obtuvieron otros artistas del momento, pero con el tiempo han constituido una fuente de referencia de la que han bebido muchos artistas: «en los años ochenta, la movida madrileña las reivindica como musas, o como madres de toda la nueva generación de artistas pop madrileños» (Turtós y Bonet, 1998: 132). Pero muy probablemente esta circunstancia vino propiciada por esa libertad, tanto creativa como personal, a la que hace referencia González Lucini que las llevó incluso a romper contratos discográficos, como el firmado por cinco años con Movieplay en 1976, por no querer entrar en los discursos mercantilistas y propagandísticos de las grandes compañías. Aun así, constituyeron un capítulo imprescindible en la historia de la canción en España.

EL REY DE LA CASA<sup>61</sup> (Carmen Santonja – Gloria Van Aerssen)

Ha nacido el rey de la casa esta mañana,  
cantan de alegría padres y hermanas.  
Un varoncito para hacerle honor  
al noble apellido del progenitor.

A cumplir dos años su papá le ha regalado  
un juguete bélico, un trenecito eléctrico.  
Pero a él le gusta más jugar a cocinitas  
y el papá se asusta y dice:  
este niño ha resultado mariquita.  
Al cumplir los ocho ha sido abofeteado  
pues viendo pinocho el tonto ha llorado  
y se lo tiene recalcado bien  
que llorar está reservado a la mujer.

Y una vez, bordando entretenido  
en cañamazo,  
por su madre es sorprendido  
y le atiza un estacazo.  
Al padre escandaliza

---

<sup>61</sup> Canción incluida en el LP *El tigre de Guadarrama*. Madrid: Guimbarda, 1981.

por dejarse una melena  
y le da una paliza y le castiga sin la cena,  
y le llama nena.

Le obligan a ir a la mili voluntario,  
limpiará letrinas el pobre a diario.  
La disciplina le ha de transformar  
en hombre con el uniforme militar.  
Vuelve de la mili  
sin que nada haya cambiado.  
Saca al padre de quicio  
el hijo desnaturalizado.  
Le echa de la casa,  
sin dinero y sin comida,  
y se va silbando a afrentarse con la vida.

Ha encontrado al fin  
la horma de su zapato.  
Ella es ingeniero,  
los dos friegan los platos.  
Él es catedrático de griego y de latín,  
los dos cuidan de la casa y del jardín.

Hay vida mía cuanto te quiero.  
Eres más valiente  
que el mismísimo Espartero

Niños y niñas nacen de esta unión,  
todos ríen, todos lloran,  
todos guisan, todos bordan,  
todos estudian música  
en la escuela pública.

Todos se embadurnan de colores,  
todos hacen ramos de flores,  
todos dominan las máquinas  
y las matemáticas.

Todos ríen, todos lloran,  
todos guisan, todos bordan,  
todos gritan, todos cantan,  
todos corren, todos saltan.

Ágiles son de cabeza y pies,  
todos trepan a los árboles.

La canción hace patente un proceso de transformación social que, si bien no fue tan rápido como el texto muestra, fue real. Versos muy bien estructurados que saben reflejar, en el escaso espacio que permite un canto, el viaje hacia un nuevo punto de vista. Se estructura así en dos partes que ideológicamente comunican mensajes diferentes, ofreciendo interesantes datos sobre el proceso de cambio del pensamiento de la sociedad española en cuanto a la institución familiar. Primero, se presenta un modelo de familia estructurado

en función del pensamiento conservador implantado y defendido por el sistema dictatorial imperante desde el final de la guerra civil hasta la muerte del general Franco. Nace un varón, por lo que la casa se llena de alegría en cuanto que se va a consolidar la estirpe del progenitor. Las hermanas mayores no adquieren esta potestad. Si no llega a nacer el varón la estirpe se hubiera perdido. Los regalos que se le hacen son “propios de su condición masculina”. El niño prefiere otro tipo de juguetes, considerados nefastos para la asunción de su identidad sexual, por lo que se le tacha de “mariquita”, lo cual es una lacra para la familia. El hombre no debe mostrar ningún rasgo de sensibilidad. Debe ser duro; llorar es cosa de mujeres. Todo hombre que llore es considerado un blando y se cuestiona su hombría. Ante la actitud, poco recomendable, del hijo, se opta por una educación represiva: palizas, castigos, etc., haciéndose fundamental la aplicación de una férrea disciplina —que no debiera ser sinónimo de violencia— para modificar su conducta. Como herramienta para dicha reconducción se le obliga al servicio militar “voluntario”, con afán de despertar en él los aspectos propios de la masculinidad que se entiende le faltan. El militarismo ayudará a ello. Ante la ausencia de resultados positivos se opta de nuevo por una educación castigadora expulsándole del ámbito familiar, donde no tiene cabida alguien que se salga del canon social establecido. La segunda parte de la canción permite vislumbrar una evolución hacia un modelo familiar transicional, que comienza a dar sus primeros pasos con el final del franquismo. En este modelo destaca la aparición de dos factores que se perciben importantes. Por un lado, la actitud igualitaria de la pareja, “los dos friegan los platos”, “los dos cuidan de la casa y del jardín”, y, por otro, en relación al sistema educativo, la aparición de la palabra todos —si bien aún en la época no se tiene en cuenta que la utilización del lenguaje genérico sigue siendo masculina—, que supone un relevante avance: todos hacen de todo, guisar, bordar, estudiar... Otra cuestión destacable socialmente es la referencia al nuevo concepto de escuela pública, modelo enfrentado al impuesto durante la dictadura, el cual era considerado de menor rango. Una escuela a la que acudían las personas catalogadas como de clases sociales más bajas, y en la que se impartía una educación menos valorada, siendo por el contrario mucho más reconocida la enseñanza privada, en manos de la Iglesia Católica.

Otro hecho esencial que demuestra esta transformación que fue saboreando la sociedad española y que aborda la canción en su última parte, es la apertura del ámbito del conocimiento al sexo femenino. Acertadas metáforas como “todos dominan las máquinas y las matemáticas” o “ágiles son de cabeza y pies, todos trepan a los árboles”, dan muestra

de cómo ciertas disciplinas, inalcanzables para la mujer durante el mandato franquista, comienzan a ser dominadas por personas, independientemente del género.

La familia ha sido siempre catalizadora de la sociedad y esta se mira en ella, pues los acontecimientos internos suelen ser signo de efervescencia externa y viceversa. Así, esa transformación del modelo de familia podría ser tanto causa como consecuencia de una concienciación ciudadana que, progresivamente, se fue dando en la sociedad española desde finales de la década de los cincuenta. De esa misma forma la canción de autor fue surgiendo con carácter simbiótico. Por una parte, como reflejo del sentir popular que se iba concienciando de la necesidad de renovación, y, por otra, como la herramienta usada para reclamar la instauración de un movimiento de reforma. La canción fue ese elemento valiente y trasgresor siempre necesario en la conformación de nuevas maneras de ver y sentir.

No queremos cerrar este epígrafe sin apuntar una opción que podría darse en la sociedad del momento que nos ocupa y que, tal vez, no estuviera en exceso visibilizada por situarse en un segmento de pensamiento diferente a los anteriormente expuestos. Nos estamos refiriendo a esa parte de la población que si bien abogaba por la necesidad de cambio lo hacía desde la idea de hacer tabla rasa con el pasado. Una alternativa cuya ideología planteaba la posibilidad de crear un nuevo modelo de convivencia que partiera del deseo de no mirar atrás, sino de construir su propio futuro cimentado en un presente capaz de desprenderse de toda contienda anterior, a diferencia de otras tendencias que anhelaban el cambio de régimen desde el sentimiento y la asunción de la derrota sufrida. Este posicionamiento también estaba reflejado en las creaciones de algunos cantautores, encontrando un claro ejemplo en Patxi Andión quien con canciones como ‘Ya está bien’ propone hacer la historia desde “pasado mañana”.

#### YA ESTÁ BIEN<sup>62</sup> (Patxi Andión)

Ya está bien, no puedo más  
sentarme quieto a mirar atrás,  
no quiero saber lo que pasó ayer.

Ya está bien, no puedo más;  
no quiero herencia espiritual,  
me importa un bledo, basta ya.

La misma historia en la misma noria

---

<sup>62</sup> Canción incluida en el LP *Viaje de ida* editado en 1976 por Fonogram.

contada entera de igual manera.  
No tengo ganas de disputar  
un muerto menos, un muerto más.

Ya está bien de disputar  
lo que otra gente supo ganar  
y que perdieron la otra mitad.

Ya está bien  
¿qué importa ya  
lo que pasó antes de mi edad?

No tengo nada que recordar,  
no tengo guerras que estén ganadas,  
no gané estrellas ni tengo ganas.

Quiero olvidarme de estas batallas  
que son de otros, no importan nada.

Ya está bien, no puedo más,  
tengo otras cosas para ganar,  
soy de otro mundo, de otro lugar.

Ya está bien, no puedo más,  
con un pasado pobre o triunfal,  
estoy cansado, dejadme en paz.

Tengo otra idea, tengo otra edad,  
mi guerra empieza en otro lugar,  
soy de otra Historia que aún es temprana,  
mi vida empieza ahora,  
soy de pasado mañana.

En un estado social en el que lo normal era la defensa de posturas enfrentadas, hallamos este discurso, nuevo y, en verdad, tremendamente revolucionario desde el momento en que se opone tanto al poder establecido como a su antagónico, lo cual es, como poco, diferente.

Sus canciones, sobre todo en los primeros discos, eran auténticos latidos existenciales —“carne y hueso”, diría él—, y fue ahí donde radicó su identidad revolucionaria —por cierto, no siempre, ni por todos, comprendida—, en su capacidad para acercarnos y hacernos sentir la cara real del dolor y del sufrimiento humano en los años oscuros y crueles de la dictadura franquista [...] (González Lucini, 2006 a: 507)

Hay que reconocer la valentía de este autor que ya desde su primer LP *Retratos* (1969) mostraba una personalidad preocupada por las clases más desfavorecidas y marginales; cantor de la realidad social, podría decirse que Patxi Andión es un artista comprometido



con su tiempo desde una perspectiva coherente que traspasa el ámbito de lo político y de lo social y que trasciende a un compromiso más alto que contiene a estos, el humanístico.

Observamos pues tras el análisis de algunas canciones, cómo estas se convierten en una eficaz herramienta para tomar el pulso de la sociedad y no sólo en el momento que nos ocupa, sino en cualquier contexto histórico, pues si hiciéramos este ejercicio en la actualidad observaríamos cómo igualmente los resultados nos darían a conocer muchos aspectos de nuestro devenir presente que, tal vez, cotidianamente nos pasen desapercibidos.

### **EL FENÓMENO DE LOS COLECTIVOS DE CANCIÓN DE AUTOR<sup>63</sup>**

Un hecho muy a destacar en el nacimiento y evolución de la canción de autor en España es la formación que se produjo en distintos puntos de nuestra geografía, de colectivos que, bajo premisas similares, defendieron ideales con los mismos principios básicos pero cada cual con su propia idiosincrasia. Así se desarrollaron importantes núcleos de canción de autor en los que el asociacionismo fue una tónica general. Bajo el principio de que la unión hace la fuerza fueron emergiendo grupos que estaban compuestos por individualidades muy potentes. Pero hay que aclarar que la concepción de estos conjuntos no es en el sentido de lo que se considera una banda musical —que también surgieron como Jarcha, La Bullonera o Aguaviva, entre otros— sino como espacio compartido de pensamiento en el que cada cual hacía sus propias composiciones y las interpretaba, permaneciendo unidos en torno a una determinada manera de estar, de sentir. Ser cantautor era una forma de vida.

El signo de identidad de cualquier movimiento o expresión cultural que presuma de artístico viene dado fundamentalmente por la sensibilidad y por el posicionamiento ético de sus creadores ante la vida y ante la forma de entender el arte y la cultura, y, sobre todo —para mí imprescindible— por la coherencia personal, siempre buscada, entre lo que se comunica —en nuestro caso entre lo que se canta— y lo que se vive

---

<sup>63</sup> Del análisis de esta cuestión se han encargado anteriormente autores como, por ejemplo, Fernando González Lucini en *Y la palabra se hizo música* o *De la memoria contra el olvido*, así como Roberto Torres Blanco (1980) en *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España* o Francisco López Barrios (1945) en *La nueva canción en castellano*. Por este motivo, la inclusión de este epígrafe en el capítulo tiene la intención de realizar una aproximación somera al tema con el objetivo de dejar constancia de su importancia en la evolución de la historia de la canción de autor en España.

en todos los ámbitos de la existencia: en lo político, en lo social y en el día a día cotidiano. (González Lucini, 1998: 124)

Estas líneas de Fernando González Lucini recogen a la perfección el sentir de aquellas generaciones que hicieron de la voz y la guitarra, de la música y la palabra, sus picos y palas con los que construir nuevos senderos que recorrer, nuevas puertas que abrir juntos, como puentes hacia una ansiada libertad.

### **Els Setze Jutges<sup>64</sup>**

Cataluña fue una de las regiones más activas en cuanto a canción de autor se refiere. Su implicación social corría paralela a la secular reivindicación de una nacionalidad propia, de ahí que surgieran innumerables composiciones en catalán que, a pesar de no ser muy del agrado del régimen que evidentemente las censuró continuamente, tuvieron gran repercusión incluso fuera del territorio catalán. Así, Josep Espinàs, Miquel Portel y Remei Margarit fundan en 1962 el colectivo *Els Setze Jutges* —Los dieciséis jueces— en el que se desarrolló uno de los fenómenos más destacados a nivel nacional en cuanto a canción de autor se refiere, lo que se conoció como la *nova cançó*. Bajo este nombre se agrupaba una forma diferente de hacer canción que se basaba en el compromiso político social de todos aquellos que componían la asociación.



7. Primer disco del colectivo *Els Setze Jutges* (1966)

De los tres fundadores iniciales mencionados se pasó a un total de dieciséis miembros que no eran elegidos al azar, pues para ser miembro de *Els Setze Jutges* había que pasar una serie de pruebas con el objeto de ver si la persona era realmente afín a la ideología y al espíritu que les movía. Así, llegaron a formar parte de esta agrupación nombres que con el paso de los años llegaron a ser verdaderas figuras referentes de la cultura tanto catalana como nacional. Por citar a algunos, María del Mar Bonet, Pi de la Serra, Guillermina Motta, Lluís Llach o Joan Manuel Serrat. Composiciones que llegaron a

<sup>64</sup> Los Dieciséis Jueces.

ser míticas se fraguaron en el seno de esta “federación”, como por ejemplo ‘L’estaca’ que se perfiló como una de las críticas más fervientes al poder establecido, denunciando su anquilosamiento y el dominio represor que ejercía. Era asimismo una llamada a la concienciación colectiva de que querer es poder, siempre bajo la premisa de la unión.

L’ESTACA<sup>65</sup> (Lluís Llach)

L'avi Siset em parlava  
de bon matí al portal  
mentre el sol esperàvem  
i els carros vèiem passar.

Siset, que no veus l'estaca  
on estem tots lligats?  
Si no podem desfer-nos-en  
mai no podrem caminar!  
Si estirem tots, ella caurà  
i molt de temps no pot durar,  
segur que tomba, tomba, tomba  
ben corcada deu ser ja.

Si jo l'estiro fort per aquí  
i tu l'estires fort per allà,  
segur que tomba, tomba, tomba,  
i ens podrem alliberar.

Però, Siset, fa molt temps ja,  
les mans se'm van escorxant,  
i quan la força se me'n va  
ella és més ampla i més gran.  
Ben cert sé que està podrida  
però és que, Siset, pesa tant,  
que a cops la força m'oblida.

Torna'm a dir el teu cant:  
L'avi Siset ja no diu res,  
mal vent que se l'emportà,  
ell qui sap cap a quin indret  
i jo a sota el portal.

I mentre passen els nous vailets  
estiro el coll per cantar  
el darrer cant d'en Siset,  
el darrer que em va ensenyar.

---

<sup>65</sup> Canción incluida en el LP *Lluís Llach a l'olympia*, publicado por Movieplay en 1973.

LA ESTACA<sup>66</sup> (Lluís Llach)

El abuelo Siset me hablaba  
al amanecer en el portal  
mientras esperábamos la salida del sol  
y veíamos pasar los carros.

Siset, ¿no ves la estaca  
a la que estamos todos atados?  
Si no podemos deshacernos de ella  
nunca podremos caminar!  
Si tiramos fuerte, la haremos caer  
y mucho tiempo no puede durar,  
Seguro que cae, cae, cae  
muy podrida debe estar ya.

Si yo tiro fuerte por aquí  
y tú tiras fuerte por allí,  
seguro que cae, cae, cae,  
y nos podremos liberar.

Pero, Siset, hace mucho tiempo ya,  
las manos se me están desollando,  
y cuando la fuerza se me va  
ella se hace más ancha y más grande.

Ya sé que está podrida  
pero es que, Siset, pesa tanto,  
que a veces me abandonan las fuerzas.

Repíteme tu canto:  
El abuelo Siset ya no dice nada,  
un mal viento se lo llevó,  
él sabrá hacia donde  
mientras yo sigo bajo el portal.

Y cuando pasan los nuevos muchachos  
alzo la voz para cantar  
el último canto de Siset  
el último que me enseñó.

*Els Setze Jutges* se disolvió en 1969. Dejaron una amplia producción de canciones compuestas durante su existencia, todas ellas con una temática muy específica:

Los problemas del hombre, especialmente los problemas del hombre «de un tiempo» y de «un país», afirmación de la colectividad; denuncia de ciertas situaciones sociales; el amor no como un tópico —el difundido masivamente por la radio de la época—, sino como un auténtico sentimiento; autocrítica de los propios defectos personales y de clase; temas cotidianos —la agenda, la corbata, el fútbol— como

---

<sup>66</sup> Traducción propia

síntomas de unos hechos de interés general; la naturaleza no como arcadia feliz, sino como choque y, a la vez, espejo de la propia inquietud; la conflictiva realidad de Cataluña. (González Lucini, 1998: 78)

Temáticas que definieron el posicionamiento de un colectivo que fue referente para el nacimiento de otros tantos en el resto del territorio, y del que hoy día muchos de sus integrantes siguen siendo destacadas figuras a nivel internacional.

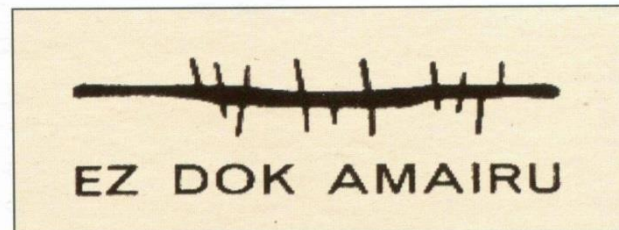
### **Ez Dok Amairu<sup>67</sup>**

Esta influencia del colectivo catalán llega a Euzkadi en el año 1966. Hasta entonces la canción en dicho territorio se había desarrollado gracias a la labor de individualidades que luchaban por abrirle paso. Nombres como Imanol Larzabal, Xabier Lete, Lourdes Iriondo, Benito Lerchundi, Mikel Labeguerie o Mikel Laboa se destacaban por su interés en descubrir los caminos que enlazaban la música y la poesía a través del rescate de canciones populares vascas, defendiendo las composiciones en euskera. Fue decisiva la estancia de Mikel Laboa en Barcelona donde, como no podía ser de otra forma, conectó con los componentes de *Els Setze Jutges*. Descubrir el espíritu que movía a aquellos cantores y cantoras y hacerlo suyo fue todo uno. Imbuido por actitudes como la defensa de la diversidad —desde la reivindicación de propio idioma, asunto tan denostado en la dictadura—, los planteamientos éticos-libertarios o la búsqueda de espacios interdisciplinares, volvió al País Vasco donde propone a Xabier Lete, Lourdes Iriondo y Benito Lerchundi la creación de un colectivo a la manera del catalán. Hay en todo este proceso vasco un hecho de relevante importancia, que es la relación existente entre estos cantautores y el escultor Jorge Oteiza, quien desde antes de la formación de este grupo ya estaba implicado en la creación de espacios multiculturales donde las diferentes artes convivieran y dialogaran entre sí. Surge así *Ez Dok Amairu* un grupo que nace con la intención de reivindicar la conjunción de las diferentes formas de expresión artística, así como la solidaridad en beneficio del interés general por encima del de las individualidades. Es una generación de poetas que transmiten sus versos a través de la música, del teatro, la pintura, etc. Jugaron un papel importantísimo en el despegue de la cultura vasca hacia una nueva vía de comunicación que, partiendo de registros tradicionales populares, consiguió una

---

<sup>67</sup> El nombre del colectivo significa “No hay trece” haciendo referencia a la inexistencia de mala suerte.

renovación estética, funcional e ideológica que entroncaba con el carácter reformista que se estaba propagando por todo el territorio español. *Ez Dok Amairu* estuvo en activo hasta el año 1972 en el que comenzó a disgregarse como consecuencia de los diferentes caminos que tomaron las carreras artísticas de quienes lo conformaban.



8. Logotipo del colectivo diseñado por Remigio Mendiburu a partir de la escultura *Homenaje a la Txalaparta*, instrumento de percusión tradicional vasco

### **Voces Ceibes**

Entre 1968 y 1975 se desarrolló en Galicia otro de los movimientos de esta nueva canción naciente que merece la pena destacar. Fue Voces Ceibes. Al igual que en Euzkadi Mikel Laboa jugó un destacado papel protagonista en el proceso de puesta en valor de esta concepción poético-musical, en tierras gallegas fue Benedicto García Villar quien asumió el papel de líder y emprendedor. Influenciado, como no, por las canciones de Raimon y por el nacimiento de los colectivos ya comentados anteriormente, consigue unir, desde el ámbito universitario, a quienes, al igual que él, estaban intentando transmitir una visión regenerada de la forma de hacer cultura, con toda la significación sociopolítica que ello conllevaba. La Universidad se convirtió así en el epicentro en el que surgió y desde el que se propagó esta nueva canción gallega. Motivados por las constantes negativas del gobierno civil a autorizar los conciertos que intentaban organizar, consiguieron fortalecer el colectivo mediante la práctica de la musicación de poemas, actividad que llegaba muy directa al gusto del público, influido muy probablemente por todo el trabajo que Paco Ibáñez venía haciendo en este sentido y que, como ya sabemos, fue determinante en todo el proceso de instauración del género. Hecho diferenciador entre gallegos y vascos fue que, en un principio, los primeros se despegaron por completo de todo lo que suponía folklore tradicional, cuestión que como ya se ha señalado fue, por el contrario, base de la creación en el repertorio euskera. Esta cuestión fue modificándose en Galicia con el

paso del tiempo debido a la influencia de autores que fueron incorporándose al colectivo y que, al contrario que los fundadores del mismo veían en el cancionero popular un basamento inevitable a la hora de afrontar la creación de nuevas vías de expresión. Esta diferencia de opinión supuso el comienzo de la escisión del grupo que terminó disolviéndose. Esa disolución no supuso el fin del desarrollo de la canción en Galicia, ya que esta continuó su camino a través de importantes trabajos de autores y autoras que, al igual que antes del nacimiento de la asociación, impulsaron su carrera individual.

### **Manifiesto Canción del Sur y su continuación en el Núcleo de Nuevos Autores (NNA)**

ESO LO DIGO YO<sup>68</sup> (Carlos Cano - Antonio Mata)

Campos de Andalucía  
decidme dónde está Alberti,  
decidme si por el día  
galopa también la muerte  
y uno solo, caminando,  
tras la estrella que se pierde,  
que se pierde... ¡Ay!, ¡Ay!

Eso lo digo yo,  
que te conozco bien andaluz,  
la que no te parió, te parió,  
eso lo digo yo.  
La que no te soñó, te escupió,  
eso lo digo yo,  
que te conozco bien andaluz,  
eso lo digo yo.

Y una “bocaná” de sangre  
te va quebrando el aliento,  
crisantemo reseco  
se ahoga en sudores de muerto, ¡ay!

Amigos que entre las sombras  
trabajáis por esta gente miserable  
que olvidó de dónde viene;  
a esta tierra, quién la entiende,  
se la sueña y se la llora,

---

<sup>68</sup> Canción compuesta por Carlos Cano y Antonio Mata, componentes del colectivo andaluz Manifiesto Canción del Sur. Nunca llegaron a grabar juntos este tema, pero podemos encontrarlo interpretado por Carlos Cano en el disco tercero de la trilogía recopilatoria incluida en el libro *De la memoria contra el olvido* de Fernando González Lucini. Editado por Iberautor en 2004.

se la vive y no se quiere.

Eso lo digo yo,  
que te conozco bien andaluz,  
la que no te parió, te parió,  
eso lo digo yo.  
La que no te soñó, te escupió,  
eso lo digo yo,  
que te conozco bien andaluz,  
eso lo digo yo.

Y una “bocaná” de sangre  
te va quebrando el aliento,  
crisantemo reseco  
se ahoga en sudores de muerto, ¡ay!

Enrique Moratalla hizo una versión de esta canción, incluida en su disco *Sofía 11*, editado en 2004 por la discográfica BMG Ariola. Dicha versión modificó algunas partes de la letra de la canción quedando esta con la siguiente estructura:

Gentes del sur decidme  
por qué una y una son tres,  
por qué la historia se escribe  
no al derecho y si el revés.  
Y uno solo caminando  
tras la estrella  
que se pierde, que se pierde.

Eso lo digo yo andaluz,  
que te conozco bien andaluz,  
la que no te parió, te parió,  
eso lo digo yo.

Me reconozco en tu grito  
que atraviesa los tiempos.  
Me miro en tus ojos limpios  
que le dan ritmo al silencio.

Y uno solo caminando  
tras la estrella  
que se pierde, que se pierde.

Con esta canción compuesta por Carlos Cano y Antonio Mata, damos un salto en el mapa y nos trasladamos a Andalucía, Granada. ‘Eso lo digo yo’ se convirtió en uno de los himnos que desde el sur reclamaba un espacio propio de creación en el que la libertad de expresión y el reconocimiento de la propia identidad fueron una vez más las banderas enarboladas. De la mano de Juan de Loxa, poeta creador del programa radiofónico *Poesía 70* —que llegaría a convertirse también en revista impresa—, un grupo de jóvenes creadores que buscan afanosamente sus raíces populares andaluzas, dan cuerpo a lo que se conoció como Manifiesto Canción del Sur. El primer recital



como tal, en el que intervinieron Carlos Cano, Antonio Mata y Nande Ferrer (Antonio Fernández Ferrer), se realizó en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada el 14 de febrero de 1969. Tras este concierto el grupo fue tomando cuerpo y en él participaron, entre otros, Enrique Moratalla, Esteban Valdivieso, Miguel Ángel González, Ángel Luis Luque y un largo etcétera de nombres que querían hacer del “jondismo popular” un camino de investigación por el que la nueva canción adquiriera en Andalucía un sello propio, singular. Era objetivo de los componentes de Manifiesto que ese sello se desligara de las corrientes que entendían la llamada “copla española” —apoyada desde todos los estamentos oficiales— como el paradigma de manifestación de la cultura andaluza, que para ellos suponía algo mucho más profundo y enraizado en un folklore que consideraban más rico. Al igual que en Cataluña, el País Vasco o Galicia, el movimiento andaluz defendía el asociacionismo en pro de la salvaguarda de este nuevo género naciente, culturalmente revolucionario y que apostaba por la conjunción de las artes. No en vano colaboraron pintores, como fue el caso de Claudio Sánchez Muros, quien se encargaba de realizar las ilustraciones para los carteles anunciadores de los recitales o incluso algunas portadas de los LP que editaban los cantautores. Así realizó la portada del disco que grabó Antonio Mata en 1977, *Entre la lumbre y el frío*. Delicado diseño interior de carpeta en la que el pintor deja vislumbrar unos primeros atisbos de ese universo compartido entre arte y canción. Un pequeño jinete que, enarbolando la bandera de Andalucía, se intenta abrir camino entre una sucesión de cifras que muy bien pudieran representar los años de represión sufridos desde la implantación de la dictadura. Esa misma lucha que los poetas y cantores mantenían viva con la palabra y los acordes como armas de combate contra el férreo control bajo el que se desarrollaba la cultura tanto en Andalucía, como en Galicia, Cataluña o cualquier punto del país:

Por supuesto, toda aquella actividad cultural se desarrolló, como en el resto del Estado, en un clima permanente de control y represión que una vez más se transformaba en estímulo para la creación, y en acicate para el convencimiento y la radicalización en los propios ideales; ideales culturales y de libertad, en aquellos tiempos llamados revolucionarios. (González Lucini, 1998: 148)

Para ilustrar esta situación relatada por Fernando González Lucini, valga la siguiente anécdota en palabras de Antonio Fernández Ferrer —Nande Ferrer—, uno de los componentes más destacados de Manifiesto Canción del Sur:

Dábamos un recital Carlos Cano y yo en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada. El repertorio estaba revisado por la censura y nos avisaron que debíamos atenernos a dicha revisión y no salirnos de ella. Cuando llega la hora de cantar la canción titulada ‘La miseria’, Carlos se salta el guion y decide, sobre la marcha, cantar una frase censurada. Dicha actitud supuso la suspensión radical del concierto y la huida, literalmente corriendo, para escondernos en una cafetería ubicada en la calle de Gonzalo Gallas, donde la policía social no consiguió encontrarnos<sup>69</sup>.

El trabajo de los componentes de este colectivo, que desde Granada se expandió al resto de España, no fue puntual ni se quedó enmarcado tan solo en una época. Su influencia llegó a mantenerse a lo largo del tiempo como lo demostró el acto realizado treinta años después de su fundación, cuando el 28 de febrero de 1999, en el Teatro Isabel la Católica de Granada se organizó un recital en el que los miembros de Manifiesto Canción del Sur cedían el testigo de lo que iniciaron en 1969 a las nuevas generaciones del momento, representadas en un nuevo colectivo surgido en 1997, el Núcleo de Nuevos Autores, agrupación multidisciplinar que, bajo parámetros similares a los que movieron las asociaciones de finales del franquismo, pero actualizados a su propia época, removieron de nuevo el sector de la canción de autor, que en la década de los ochenta y noventa había sufrido un importante declive, y su correspondencia con las artes plásticas y visuales.

Llegados a este punto, nos detenemos en realizar una breve semblanza de este colectivo —Núcleo de Nuevos Autores—, que, si bien cronológicamente no está enmarcado en el ámbito del surgimiento de la canción de autor —aunque sí lo estaría en el resurgimiento—, entendemos necesaria además de plenamente justificada por varios motivos. En primer lugar, es pertinente porque fue un colectivo que aunó canción de autor y artes plásticas, lo cual aborda de lleno el tema de la presente Tesis, en segundo lugar porque no existe hasta el momento ningún trabajo de investigación que incluya la labor de dicho colectivo —más allá de los artículos de prensa en los que pudiera aparecer durante su periodo de actividad con motivo de sus actuaciones—, por lo que entendemos de interés la aportación, y en tercer término —y permítaseme aquí

---

<sup>69</sup> Fuente oral. Antonio Fernández Ferrer me contaba esta anécdota con una sonrisa y la levedad que otorga a los hechos el paso del tiempo, pero con la pesadumbre de haber tenido que vivir bajo estas circunstancias.

el uso de la primera persona— porque fui miembro fundador y participante activo en dicho colectivo artístico, por lo que la fuente es absolutamente primaria.

El Núcleo de Nuevos Autores (NNA) surge en 1997 en Granada, cuando los cantautores José Luis Pareja y Juan Trova (Juan Garzón Gómez) y la artista plástica Elizaberta López tienen la idea de crear un grupo generacional en el que desarrollar colectivamente su creatividad. En un principio, aunque Elizaberta López estuvo presente como ideóloga, el NNA comienza como agrupación de cantautores para, poco a poco, ir ampliando el campo de actuación y convertirse en un fenómeno plástico-musical en el que tuvieron cabida diferentes formas de expresión artística; música, poesía, pintura, fotografía y video creación se dieron cita en un espacio multidisciplinar que desarrolló su labor entre los años 1997 y 2004. Con la base de sus tres componentes iniciales, que siempre formaron parte del colectivo, en el NNA se dieron cita diferente número de artistas que a lo largo de su existencia fueron transitando por su seno. El concierto que fue el germen del colectivo tuvo lugar el 7 de junio de 1997 en la *Casa de Porras*, emblemático espacio cultural universitario en el granadino barrio del Albaicín, ocasión en la que actuaron José Luis Pareja, Juan Trova y Adrián Barber. En ese concierto se encontraba entre el público un desconocido cantautor, Miguel Fuster que aceptó la invitación que los artistas hicieron a toda aquella persona que quisiera subir al escenario a cantar. Fue tan buena la impresión que en ellos causó el joven autor, que le propusieron formar parte del colectivo que se estaba gestando, convirtiéndose así en el cuarto cantautor del Núcleo de Nuevos Autores. A él le siguieron Julen Gossíp, Elena Bugedo, Paco Damas, Diego Catena y Luis Miján, en cuanto a canción de autor, además de las incorporaciones paulatinas de Raquel G. Rojas, Sandra Pinola, Joaquín Roldan y Susy Berciano, que con la ya mencionada Elizaberta López conformaron la nómina plástica del grupo. El trabajo del colectivo llegó a oídos de Juan de Loxa, como ya sabemos impulsor en su día de Manifiesto Canción del Sur, quien se presentó en una de sus habituales actuaciones, momento a partir del cual les prestó su apoyo, reconociéndolo como a nueva generación destinada a revitalizar la canción. Así se hizo público en el concierto anteriormente mencionado del 28 de febrero de 1999 en el que Manifiesto Canción del Sur entregó el testigo al Núcleo de Nuevos Autores, con la lectura pública por parte de estos de su propio manifiesto.

El Núcleo de Nuevos Autores era un colectivo que, siendo conscientes, por una parte, de la diferencia existente entre el momento social que les tocaba vivir y el que habían vivido sus antecesores, y, por otra, de la propia diferenciación interna en cuanto a ideologías y pensamientos, fue capaz de aunar esfuerzos en torno a unos objetivos concretos que, partiendo del compromiso social, pasaban por el reconocimiento y la aceptación de la pluralidad y la existencia de una otredad siempre respetable, así como el afán por tener la creación artística como herramienta de cohesión, tanto individual como colectiva. Esta dinámica, digamos reflexiva, puede materializarse al leer los documentos que se conservan de las reuniones y conversaciones mantenidas entre los miembros del mismo con el objetivo de redactar su manifiesto. Así, por ejemplo, Julen Gossíp, dejaba constancia en un escrito de su parecer sobre el asunto del compromiso social con las siguientes palabras:

Sobre la preocupación social y la transformación de la “cosa” reconoceremos que no hemos hablado mucho. Es verdad que José Luis y yo hemos comentado en alguna ocasión que nos gustaría que el N tuviera un matiz comprometido. Bajo mi punto de vista, no hay compromiso sin posicionamiento político. Me explico: no me siento ajeno a Chiapas, a Perú con Fujimori, al genocidio de los kurdos en Turquía, pero tampoco al paro en Campo de Gibraltar o al jaleo entre Arzallus y EH. Todo eso me moviliza, sobre todo la injusticia sobre las víctimas; eso va más allá de izquierdas y derechas (aunque ahí también he definido mi posición). Como grupo, me importa un rábano que haya promoción o no si no es un vehículo de crítica social, porque de otro modo seríamos los *Back Street Boys*. Ahora bien, dudo mucho que transformemos algo, humildemente no podemos aspira a tanto, a no ser que mostremos una situación y eso pueda movilizar a alguien alrededor<sup>70</sup>. (sic)

Muy probablemente el NNA vino a revitalizar la canción de autor en Andalucía en un momento en el que esta no gozaba de demasiada buena salud. Si bien había algunos nombres que a nivel nacional comenzaban a destacar como era el caso de Ismael Serrano, Pedro Guerra o Carlos Chaouen o en la propia Andalucía Alfonso del Valle así como el caso de uno de los propios fundadores del NNA, Juan Trova, quien en la fecha del creación del colectivo ya llevaba casi dos años dando conciertos de forma

---

<sup>70</sup> Texto extraído de un cuestionario interno que el Núcleo de Nuevos Autores realizó entre quienes formaban el colectivo en el año 1998, previo a la redacción del manifiesto, el cual se elaboró a partir de estas reflexiones. Este es un documento inédito que conservo en mi colección privada y que estará próximamente a disposición de investigadores en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Canción de Autor que se está creando en Granada.

ininterrumpida, la canción de autor vivía un momento de reencuentro consigo misma y con su público, en el que el Núcleo de Nuevos Autores jugó un papel verdaderamente destacado. En este sentido, y siendo coherentes con el manifiesto publicado, el NNA realizó una importante labor como impulsor de espacios y modos de revalorización de la canción de autor, tanto la propia como la de otros artistas ajenos al colectivo. En el primer caso, tuvieron una proyección muy destacada partiendo de un formato de concierto en el que cada uno de los cantautores era a su vez parte de la banda de músicos de cada uno de los otros. La capacidad multi-instrumentista de los miembros del colectivo hacía posible esta suerte de puesta en escena en la que quien estaba cantando una canción, en la siguiente fuera bajista y en la siguiente pianista o percusionista. Una de las herramientas que consagró al Núcleo de Nuevos Autores como colectivo fue lo que ellos mismos bautizaron como “Concierto Pictórico”.

En esta propuesta cultural, mientras el grupo de cantores desarrollaba las canciones, los artistas plásticos hacían lo propio sobre un lienzo transparente de aproximadamente veinte metros cuadrados que al comienzo del espectáculo aparecía en escena cubierto totalmente de pintura. Su labor consistía en ir pintando las canciones a base de eliminar pintura procurando espacios por los que se proyectaban los focos traseros que iluminaban el lienzo, realizando así cuadros de luz. Obras efímeras que nacían en cada canción y que tenían el mismo periodo de vida que estas, así como la misma intención conceptual, tanto iconográfica como rítmica. En cuanto a su labor como impulsores de la obra de otros artistas, el NNA plantó la semilla de lo que hoy es el Festival Internacional de Cantautores y Cantautoras Abril para Vivir, que anualmente celebra en Granada, habiendo cumplido en 2017 su edición número XVI. Tal vez no sea este el momento adecuado de plasmar la historia de tan importante evento cultural, pero sí decir que fue este colectivo quien lo ideó y puso en marcha con la convocatoria en el año 2000 del primer festival de cantautores que se realizó en Granada, el cual tuvo lugar en el local conocido como El Harén de Arquímedes, espacio donde habitualmente se reunían y daban conciertos a finales de los años noventa y principios de los dos mil, hasta su cierre en 2002 momento en que se trasladan a otro espacio cultural emblemático de la ciudad, La Tertulia, que se convertiría a la postre en uno de los lugares más reconocidos de canción de autor a nivel nacional. A esta convocatoria acudieron nuevos autores de toda Andalucía y fue el punto de partida tanto de carreras musicales de cantautores hoy día muy reconocidos, como por ejemplo los casos de

Fran Fernández o José Antonio Delgado, así como de nuevos colectivos de canción de autor como Puerta Verde, en el que participaron el propio Fran Fernández, Fran Reca o el ganador del certamen, César Maldonado.

Si bien la labor del NNA es merecedora de un estudio más amplio, pues toca directamente la temática que nos interesa en cuanto a la relación de la canción y la plástica, valga por ahora esta aproximación como primer encuentro, quedando pendiente para próximas investigaciones la profundización en el asunto. No obstante, a modo ilustrativo, se deja constancia tanto de una de sus canciones más emblemáticas, ‘No quiero ser hombre’ de José Luis Pareja, como una de esas obras efímeras realizadas en uno de los conciertos pictóricos.

NO QUIERO SER HOMBRE<sup>71</sup> (José Luis Pareja)

Cuando era pequeño me dijeron  
que el hombre era bueno en su esencia  
y ahora en cambio no lo encuentro ni en mi sueño.

Y en vivir la coherencia está mi empeño  
caminar sin vehemencia, estar despierto,  
replantar todo aquello que anda muerto.

Me han engañado firmemente,  
me han engañado doblemente.

Somos sólo pasajeros de este globo  
y pensamos que el derecho nos ampara  
al romperlo por creernos que no existen  
más viajeros con su billete.

Me han mentido pues la sangre hace mares  
y el dinero ha consentido cien masacres,  
me han mentido y ahora crezco como ellos  
y a este paso pronto soy hombre.

Cuanta contradicción hay en mi canto,  
hoy sonrío, mañana está el quebranto,  
sólo espero no repetir frecuente.

Me han engañado firmemente,  
me han engañado doblemente.

---

<sup>71</sup> Canción compuesta por José Luis Pareja en 1989 e incluida en el LP *Voces de aquí. Cantares susurrados*, editado en 1991 por la Universidad de Granada. La canción original grabada en dicho disco no incluye la segunda parte de la primera estrofa, que fue escrita y agregada a la canción en el año 1991.

**N.N.A.**

**A TODAS LAS MUJERES Y HOMBRES**

EL NÚCLEO DE NUEVOS AUTORES,

Manifestamos y expresamos públicamente:

Nuestro amor a la **VIDA** como rasgo definitorio del **N.N.A.**

Nuestra preocupación por la realidad social que nos rodea, dejando constancia expresa de nuestro compromiso e implicación en la misma, no sólo como espectadores del momento en que vivimos, sino como participantes activos: Creemos y estamos convencidos de la creación de un mundo sin fronteras y sin ningún tipo de desigualdad entre las personas.

Sabiéndonos cada uno de los miembros de este Núcleo con ideologías y creencias distintas, es nuestro deseo que dicho Núcleo no sea identificado con ninguna de esas creencias e ideologías.

Nuestro más enérgico rechazo a toda manifestación de violencia, entendiéndolo por violencia cualquier tipo de implantación, sin establecimiento de comunicación y diálogo, de ideas, pareceres, pensamientos y opiniones.

Nuestra reivindicación por la **CREACIÓN**, en cualquiera de los ámbitos artísticos, como medio y no como fin de expresión de nuestras vivencias.

Nuestro compromiso de que dentro de esos ámbitos artísticos pueda apreciarse la originalidad y la calidad de lo expresado —siendo conscientes de los difusos y subjetivos límites marcados por el Tiempo—.

Nuestra voluntad de alentar, animar y tender nuestra mano amiga a tod@ compañera que quiera hacer de cualquier manifestación artística su forma de comunicación con el mundo en el que se desarrolla.

Por último **MANIFESTAMOS**, porque estamos convencidos de ello que:

Creemos en la **UTOPIA** y hacia ella nos dirigimos, lentos, pero con la **ESPERANZA** de que no sólo nos defina lo que hacemos sino sobre todo... lo que **SOMOS**.

**N.N.A.**



9. Manifiesto fundacional e imágenes de actuaciones del NNA. La de la izquierda corresponde al montaje del Concierto Pictórico del día 19 de julio de 2002 en la Plaza de las Pasiegas, mientras que la de la derecha es una de las obras pintadas en el celebrado en el Centro Comercial Neptuno el 25 de abril de ese mismo año, ambos en Granada.

## **Nueva Canción Castellana y Canción del Pueblo**

Mientras en Andalucía, Cataluña, Galicia y País Vasco surgían todos estos movimientos, Madrid no era ajeno a todo lo que estaba sucediendo. El caso de la capital es muy singular pues allí, según se quiso entender en aquel momento, emergieron dos corrientes. Por una parte, la conocida como Nueva Canción Castellana, y, por otra, el Grupo Canción del Pueblo. En el primer caso se incluían autores tan emblemáticos como Luis Eduardo Aute o Aguaviva, y, en el segundo, nombres tales como Elisa Serna, Hilario Camacho o Adolfo Celdrán. Los analistas del momento otorgaban a estos colectivos dos actitudes diferentes, el primero más ocupado en cantar a los problemas de índole humano y el segundo a los sociopolíticos. Francisco López Barrios analiza las dos posturas, posicionando la Nueva Canción Castellana en un papel más comercial, basando su apreciación en que esta corriente no tenía planteamientos serios ni analíticos ni en forma ni en fondo, sosteniendo que «iban a ser, por su contenido ideológico poco más que unas ligeros escauceos juveniles, que unos anémicos productos de una contestación claramente aburguesada en el fondo y en la forma, incapaces de profundizar y de conectar con la realidad de las aspiraciones populares el contenido de su discurso literario» (1976: 20). Además, la cataloga de intento fallido de asemejarse a la *nova cançó* catalana, basándose en su falta de base tanto en el ámbito cultural como en el popular.

No podía enfrentarse, como se intentó de hecho, a la Nueva Canción de Cataluña, en cuanto que sus raíces no tenían el substrato profundamente cultural y popular de aquella y en la medida en que las circunstancias objetivas de su nacimiento no obedecían al resultado de una clara y definida trayectoria nacional (con sus consiguientes apoyaturas de idioma, tradiciones referenciales, etc.), sino a la aparición de un momento psicológicamente oportuno y oportunista, fruto de la alegría desarrollística y del consumo material incipiente, capaz de potenciar con los mínimos niveles de riesgo para el sistema una actuación con unas dosis de manso contenido crítico. (López Barrios, 1976: 20)

Dura crítica la que realiza el autor en esta obra a la llamada Canción Castellana y que, a nuestro entender, puede ser motivo de reflexión y de alguna puntualización. En esta misma publicación el autor indica como componentes de esta corriente creativa a Massiel, Manolo Díaz y Luis Eduardo Aute, entre otros. Este planteamiento puede dar lugar a una controversia importante pues no es, a nuestro criterio, coherente incluir en



una misma categoría a estos artistas. Es posible que Massiel sí entre en la descripción realizada por López Barrios, pero tal vez sea excesiva esta generalización en cuanto a la obra de Luis Eduardo Aute —de quien ya se ha mostrado alguna de sus composiciones—, y de Manolo Díaz. Este último, en su importantísima y extensa trayectoria como autor y compositor, cuenta, por ejemplo, con obras tales como *A divided family* disco editado en 1972 por el sello Acción, dedicado a diferentes líderes políticos a nivel mundial, tal como indican los títulos de cada una de las diez canciones que lo componen: ‘Lumumba’, ‘De Gaulle’, ‘Kennedy’, ‘Lenine’, ‘Mussolini’, ‘Mao’, ‘Hitler’, ‘Stalin’, ‘Churchill’, ‘Nasser’. Disco grabado en inglés y prohibido por la censura en España y del que se hicieron ediciones en otros países como Italia y Francia. Se podría así presuponer que no sea muy apropiada la inclusión en un mismo sesgo conceptual estas composiciones y, por ejemplo, la canción ‘La, la, la’, compuesta por Ramón Arcusa y Manuel de la Calva, con la que Massiel ganó el Festival de Eurovisión en el año 1968 y que sí podría ser catalogada como canción comercial, sin sustrato cultural y poco peligrosa para el sistema.

Posteriormente, López Barrios indica que a partir de 1976 algunos de los componentes de La Nueva Canción Castellana redireccionan su línea creativa hacia postulados más cercanos a la canción reflexiva, pero esta afirmación la encontramos anacrónica desde el momento en que, como ya se ha visto anteriormente, Manolo Díaz publica *A divided family* en 1972 y Luis Eduardo Aute *24 canciones breves* — trabajo igualmente referenciado en anteriores páginas—, en 1968, ambos casos ejemplos claros de composiciones en absoluto banales.

Mucho más amable es el autor de *La nueva canción en castellano* con el grupo de autores que integraron el colectivo Canción del Pueblo:

De un modo paralelo, aunque con una mayor carga de contenido y, sobre todo, con una mayor capacidad de respuesta y de compromiso ético en sus planteamientos, aparece, también a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, un grupo de autores de canciones de texto, en castellano, que al principio se darán a conocer como el grupo Canción del Pueblo. (López Barrios, 1976: 20-21)

Este, quedó constituido a partir del recital celebrado el 22 de noviembre de 1967 en Madrid, en el Instituto Ramiro de Maeztu, en el que participaron entre otros, Adolfo Celdrán, Hilario Camacho y Elisa Serna. Si bien este se considera como el concierto

fundacional del colectivo, hubo otro anterior que pudiera muy bien ser la semilla de la que luego naciera el grupo como tal, y fue el que tuvo lugar el día 9 de diciembre de 1966 en la Residencia Universitaria Agustinos de Madrid, ocasión en la que intervinieron Ignacio Fernández Toca, José Luis Leal y Juan Luis Pita. En el colectivo también intervinieron nombres como Manuel Toharia, Julia León, Jesús Munarriz, Juan Manuel Bravo “Cachas”<sup>72</sup> o Carmina Álvarez.

El Grupo Canción del Pueblo fue muy activo si bien su duración no fue excesiva, ya que, al año siguiente de su fundación, en 1968, se produjo su disolución motivada por factores diversos que González Lucini resume en exceso de heterogeneidad, falta de medios y apoyo institucional, así como «de una tradición musical homogénea verdaderamente enraizada en el corazón del pueblo como parte esencial de su identidad» (2006 a: 409). Sus miembros se fueron dispersando, algunos para dejar la música definitivamente, otros para continuar su carrera en solitario y otros creando grupos, siendo el más significativo de ellos La Trágala, compuesto por Elisa Serna, Cachas, Hilario Camacho e Ignacio Fernández Toca.

### **La Nueva Canción Aragonesa**

También llegaron a Aragón los ecos de esa nueva forma de entender la canción como un medio de compartir inquietudes, dándose en esta región varios factores que se fueron concatenando hasta hacer surgir lo que se conoció como nueva canción aragonesa. Como en otros muchos territorios, el germen fueron las canciones de Paco Ibáñez, así como todas aquellas voces que formaban parte de los colectivos ya surgidos en lugares como Cataluña o País Vasco. A ello se unió una importante actividad cultural en torno a la música y la poesía, panorama en el que destacó un programa de Radio Popular que comenzó a emitirse en el año 1966 con el nombre de *Alrededor del reloj* y que daba cabida a otras músicas que no eran las habituales en las emisoras españolas. Fueron surgiendo autores que con premisas parecidas se iban haciendo

---

<sup>72</sup> En la publicación de Francisco López Barrios *La nueva canción en castellano* (pag.21), aparece este artista como Juan Manuel Bravo, mientras que en otras como *Y la palabra se hizo música* (pag. 410) de Fernando González Lucini o en el diario *La Vanguardia* en su número del 21 de octubre de 2004 (pag. 7), se nota como José Manuel Brabo, cambiando así el primer nombre y la ortografía del apellido. No hay lugar a dudas de que en ambos casos se refieren a la misma persona pues, además de datos biográficos coincidentes, siempre aparece notado con el apodo “Cachas”.

escuchar cada vez con mayor fuerza, como fueron José Antonio Labordeta, como máximo exponente de esta generación de cantautores aragoneses, Joaquín Carbonell, Tomás Bosque o Pilar Garzón, entre otros. En referencia a esta última y a partir de una entrevista publicada en el diario *El País* el 10 de junio de 1976, es interesante notar como, aun siendo la canción de autor un fenómeno que, como ya hemos dicho, se fue extendiendo por todo el país, en zonas distintas se vivió en función de su idiosincrasia propia. Así, en la mencionada entrevista, Pilar Garzón indicaba como el cantar en aragonés supuso un impedimento a su carrera musical:

- ¿Por qué en aragonés?

-Creo que la lengua tiene mucho que ver con la tierra. Yo no me meto en si la nuestra es dialecto o no, ni sí va a volver a vivir. Pero la gente lo habla porque tiene la música de la tierra. Yo cantaba en fabla porque era mi tierra, yo quería a mi tierra, mi tierra tenía una lengua que estaba olvidándose, y cantar en ella es lo que podía hacer yo.

- ¿Y sigues?

-Sí, a veces. Pero no en Aragón, porque no me llaman. Fíjate, yo estuve en los primeros encuentros de música aragonesa, hace tres años, y en los segundos. Y ahora no me llaman. Me dijeron que es que no vivía allí, como si el vivir fuera me hiciera perder mi tierra y su lengua<sup>73</sup>.

Esta situación era completamente opuesta a la que se dio en Cataluña con la *nova cançó*, donde cantar en catalán no sólo no era un impedimento, sino que suponía un valor añadido pues la reivindicación de la lengua propia como elemento de identidad era uno de sus marcados objetivos.

Todos los trabajos que en Aragón se fueron dando con carácter individual, comenzaron a converger llegando a su momento culminante cuando el día 6 de marzo de 1973, en el marco de la I Semana de Cultura Aragonesa, se celebra un recital en el que estuvieron presentes Labordeta, Joaquín Carbonell, Tomás Bosque y los grupos La Bullonera y Renaxer. A partir de este momento fueron tomando conciencia de colectivo con objetivos comunes tales como la concienciación de una propia personalidad regional, y, como en el resto de colectivos surgidos por toda España, la lucha por las libertades democráticas. Este concierto fue el verdadero comienzo de la

---

<sup>73</sup> Parte de la entrevista realizada por Rosa María Pereda a la cantautora aragonesa Pilar Garzón, publicada en el diario *El País*.

nueva canción aragonesa la cual se afianzó en siguientes recitales en los que se fueron uniendo otros autores y grupos como Pilar Garzón, Ana Martín, Valentín Mairal o Tierra Húmeda. Estos conciertos se extendieron por todo Aragón y el movimiento se extrapoló fuera de la región lo que se tradujo en la participación de José Antonio Labordeta y La Bullonera en el Festival de los Pueblos Ibéricos<sup>74</sup>, recital celebrado el 9 de mayo de 1976 en la Universidad Autónoma de Madrid, en el que se dieron cita los más destacados representantes de la canción de autor de la época.

### **La Nueva Canción Canaria**

Para cerrar este apartado sobre el panorama de los inicios de la nueva canción en España en las décadas de los sesenta y setenta, es conveniente detenerse, muy brevemente, en el último punto geográfico de este recorrido, Canarias. Los principios que movieron la canción canaria corrieron paralelos al resto de la península, por lo que vale lo ya apuntado en relación con la búsqueda de la propia identidad —puede que incluso más acusado en este caso debido a la lejanía territorial—, sentimiento de búsqueda de justicia social, reivindicación de libertades, etc. Y una vez más fue el ámbito universitario el que procuró un terreno abonado donde germinaron con éxito las nuevas propuestas musicales que pronto encontraron gran acogida entre el público tanto universitario como externo a la institución docente. Así, en el año 1968, nace en las islas el colectivo Canarias: pueblo, palabra y canción que supuso la unificación de los esfuerzos de artistas que ya venían trabajando de forma individual. El nombre buscado define perfectamente las intenciones de este grupo: el reconocimiento y ponderación de la forma de vida isleña, su tradición, su folklore, en definitiva, los valores populares de un territorio con un acervo cultural rico y extenso que clama por no ser olvidado. Como vehículo para conseguirlo, la palabra y la canción, la poesía hecha música en las voces de quienes se unieron, desde el Atlántico, a un sentir que con carácter aglutinador se iba abriendo paso por todo el país.

Un destacado ejemplo del trabajo realizado desde Canarias lo supuso también el grupo conocido como Los Sabandeños. Dirigidos por Elfidio Alonso, surge en 1966 con el

---

<sup>74</sup> Es muy interesante la consulta a la crónica de este recital que apareció en el diario El País con fecha 11 de mayo de 1976. Disponible en [https://elpais.com/diario/1976/05/11/ultima/200613601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/05/11/ultima/200613601_850215.html) [Consultado el 12-07-2017]

objetivo de rescatar géneros populares algo olvidados y darlos a conocer por toda la geografía canaria. Realizaron una primera grabación en 1968 con la que obtuvieron gran éxito: «aquel disco primerizo —presentado en el Ateneo de La Laguna por Alfonso García Ramos— se hizo popular enseguida; tanto, que llegó incluso a decirse que el folclore canario había que dividirlo en dos etapas; antes y después de Los Sabandeños» (González Lucini, 2006 b: 315).

Con esta edición comenzó la primera época del grupo que se centró en la recuperación de músicas tradicionales, destacando la *Antología del folklore canario*, realizada en tres volúmenes (1970, 1972 y 1973), la *Misa Sabandeña* (1970) y la trilogía *Los Sabandeños cantan a Hispanoamérica* (1971, 1973 y 1974). A partir de 1974, con la publicación del LP *La cantata del mencyery loco*, comienzan una nueva fase caracterizada por la composición propia alcanzado un alto nivel de popularidad que se tradujo en una discografía muy extensa. La labor de Los Sabandeños como precursores de la nueva canción canaria fue muy influyente en el desarrollo de esta, pues a partir de su fundación y desarrollo, nacieron otros grupos, como por ejemplo Los Gofiones, fundado en 1968 por Totoyo Millares, hermano del gran pintor Manolo Millares, quien colaboró con Los Sabandeños en la publicación de la *Misa Sabandeña*, creando la carátula de dicho disco.



10. Portada de la carpeta del LP *Misa Sabandeña* (1970)

Como ejemplo de la nueva canción canaria en las voces de Los Sabandeños, valga una de sus letras —‘Folías a la Libertad’—, en la que, a través del doble sentido que adquiere la figura del canario —al mismo tiempo ave e individuo originario de las islas— realizan un verdadero canto reivindicativo de libertad.

FOLIAS A LA LIBERTAD<sup>75</sup> (Elfidio Alonso – Héctor González)

Al canario,  
al canario le partieron, el pico,  
el pico con una azada,  
parece que convenía  
que el canario no cantara.  
Parece que convenía,  
que el canario no cantara.  
Al canario le partieron  
el pico con una azada.

¡Hay canario lindo!,  
¡hay lindo canario!  
vente con nosotros y deja el falsario.

Aquel pequeño cantor,  
que cantaba entre barrotes,  
que cantaba.  
Que cantaba entre barrotes  
desgañitó su cogote,  
rompió la jaula y voló.

Desgañitó su cogote,  
rompió la jaula y voló.  
Aquel pequeño cantor, cantó.  
Se fue con su vuelo y con su cantar,  
en pos de los vientos de la libertad,

La alegría del canario,  
es darle vida a un cantar, darle vida;  
es darle vida a un cantar,  
y al compás de una folía,  
dejarlo libre volar.  
Y al compás de una folía,  
dejarlo libre volar.

La alegría del canario,  
es darle vida a un cantar,  
del monte hasta el pico,  
del mar a la sierra  
miles de canarios  
defienden su tierra.

Aunque la canción está editada en 1993 en el LP *Canario*, es totalmente acorde a todos aquellos otros cantares que, por todo el territorio español, estaban surgiendo en los

---

<sup>75</sup> Canción incluida en el doble LP *Canario* editado por Sono Isla en 1993.

años setenta en muchas voces y lenguas, componiendo un ecléctico y diferente mapa de pensamiento que anunciaba el próximo, nuevo y esperado amanecer.

### **ALGUNAS NOTAS SOBRE LA FIGURA DEL CANTAUTOR**

Como claramente se puede deducir de todo lo expuesto en este acercamiento al surgimiento de la canción de autor en España en las últimas décadas franquistas, el cantautor nació como aquella figura que se erigía en voz popular y común, transmisora de una determinada ideología que giraba en torno a la consecución de libertades democráticas frente al régimen instaurado. Sistema al que no era fácil oponerse pues, en la época que nos ocupa, se hallaba ya muy consolidado social y políticamente, no siendo la cultura ajena a esta situación. En este sentido, desde los primeros años tras la Guerra Civil, se constituyeron instituciones específicas reguladoras del ámbito cultural y la música era, sin duda, una de las áreas más vigiladas.

Tras la Guerra Civil, la creación de la Comisaría y el Consejo Nacional de la Música fueron acogidos desde la prensa oficial, la única existente, como nuevos pasos en la consecución de la cultura del nuevo estado, en el contexto característico de exaltación ideológica entre los vencedores de la Guerra Civil [...] La composición del Consejo Nacional de la Música es además un ejemplo de control ideológico y político que Falange ejerció en la política cultural durante los primeros años tras la Guerra Civil mediante la incorporación de miembros destacados a sus instituciones. (Pérez Zalduondo, 2006: 146-147)

Además de esta filosofía, comprometida con el entorno sociopolítico, el cantautor adoptó un posicionamiento igualmente implicado con el ámbito cultural, de modo que en sus canciones había un importante contenido poético que cuidaba mucho el nivel de calidad del verso. Estos aspectos son recogidos en la propia definición que el Diccionario de la Lengua Española da del término cantautor/a: «cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética» (Real Academia Española, 1992 a: 390).

De esta forma el cantautor se conformó como un poeta que usaba la música como elemento de transmisión de un mensaje que contenía lo que verdaderamente importaba comunicar. No significaba ello que la música se descuidara, pues la calidad de esta venía

a complementar la de la palabra, pero sí que, en un alto porcentaje, se componía con estructuras armónicamente sencillas y con escasa instrumentación, acompañadas normalmente de guitarra o piano en otros casos. Esta situación llevó a que el término “cantautor” adquiriera unas características muy concretas, significando, sobre todo, un cantante político y de ahí las múltiples acepciones que comenzaron a surgir, “canción protesta”, “canción social”, “canción de texto”, “canción antropológica”, “canción política”, “canción testimonial”, nominaciones que, entre otras, recoge y analiza Luis Torrego Egido en *Canción de autor y educación popular*. De todas ellas, la más usada a lo largo de los años ha sido la de “canción de autor”, aun siendo conscientes de la ambigüedad del término y del componente tautológico que encierra. En esta publicación se realiza un ejercicio de análisis definitivo de la figura del cantautor y su canto, en el momento que nos ocupa:

La canción de autor y la vida social y política están tan estrechamente relacionados que puede seguirse la evolución de esta última a través de los títulos de los discos, de las canciones, y, sobre todo, a través de la letra de esas mismas canciones. El cantautor es un ser histórico, es un producto de un tiempo y de un país, un embajador de un mundo de dolor y de caminos, como cantara Pablo Guerrero. (Torrego Egido, 1999: 40)

La figura del cantautor comienza, como es lógico, a evolucionar con el tiempo. Esto es algo que, si nos atenemos a la cita anterior, resulta absolutamente coherente si admitimos que este fenómeno socio poético es fruto, en cada momento, del determinado devenir histórico y social. En primera instancia se podría decir que el comienzo de la evolución se produce en cuanto a la forma de presentación de la canción de autor. Lo que en la génesis del género hallábamos con autores como Paco Ibáñez, Chicho Sánchez Ferlosio o Raimon, por ejemplo, sin más armas que su voz y su guitarra, fue abriéndose a la introducción de acompañamientos musicales más ricos, instrumentaciones y arreglos más complejos que, con el tiempo, han derivado incluso en discos acompañados por orquestas completas, caso del LP *Serrat sinfónico*, editado en 2003 por BMG Music y que supone una revisión de la producción de canciones emblemáticas de este autor. Con la llegada de la democracia, la libertad de expresión y todas aquellas metas libertarias con las que se soñaba a finales de los sesenta y setenta y que el cantautor promulgaba en sus textos, la presencia de esta tipología artística decae y se siente que su intervención ya no es necesaria para una sociedad en la que pareciera que todo es virtud y no existiera nada ya



por lo que luchar, o ese es el mensaje que prospera en los años ochenta, momento en el que más allá de figuras absolutamente consagradas como el propio Serrat o Joaquín Sabina, por ejemplo, la canción de autor sufre un declive que se advertía imparable. Con la llegada de los años noventa comienza a aparecer de nuevo tímidamente un cantautor que, si bien no ha dejado del todo de lado su compromiso social, no muestra este tan arraigado como sus antecesores. Ejemplo de ello son los ya citados anteriormente Pedro Guerra e Ismael Serrano o, por ejemplo, Juan Antonio Ipiña “Tontxu”. A partir de aquí se va acelerando un proceso evolutivo en el que progresivamente —sin caer en la generalización absoluta pero con un alto porcentaje de casos— se va perdiendo el carácter de protesta, reivindicación y compromiso social de los textos de los cantautores, acercándose a una línea monotemática amorosa, y se va tendiendo más a musicalidades cercanas al pop, con importantes arreglos para un formato de banda más amplio y que antes hallaba casi su exclusividad en el universo del rock, el cual se encontraba alejado del que se entendía como el de la canción de autor. La evolución, tanto formal como conceptual, es pues evidente e innegable y, como es normal, con sus ventajas e inconvenientes. Lo curioso de esta cuestión es que el término cantautor se sigue usando para definir tanto a una como a otra tendencia, es más, incluso se engloba hoy día en dicho concepto a todo aquel artista que compone y escribe una canción y la canta, sin tener en cuenta las connotaciones que conllevó en su nacimiento. Se plantean así cuestiones de interés tales como si la evolución sufrida supone la desintegración de una tipología determinada, o la conveniencia de revisión del término en cuanto a una concreción del mismo. Interrogantes que ahora dejamos abiertos pues son, por sí mismos, un campo de análisis a tener en cuenta para futuras investigaciones.



## LA CANCIÓN Y LA PLÁSTICA. CUESTIONES GENERALES

### A LA BÚSQUEDA DE PRECEDENTES HISTÓRICOS

Tras la aproximación realizada en el capítulo anterior al proceso de nacimiento de la canción de autor en España en los años finales de la dictadura franquista, se plantea este nuevo epígrafe pretendiendo el acercamiento a un fenómeno que se dio simultáneo a esta manifestación poético-musical-revolucionaria, la implicación de artistas plásticos como ilustradores de carátulas discográficas de autor. El análisis de esta “confabulación” entre arte y canción permitirá, en primer lugar, conocer los posibles motivos que pudieron dar lugar a ella; seguidamente, si se produjo alguna confluencia en el uso de cada uno de los lenguajes expresivos, intentando descubrir si conceptos como materia, color o composición, en pintura, tuvieron sus paralelos en las creaciones de los cantautores, y, por último, observar si, tanto unos como otros, confluyeron en cuanto a temáticas y motivos iconográficos. Intentaremos así descubrir si hubo un fenómeno plástico-poético-musical que se atenía a una determinada ética, consecuencia del momento sociopolítico que se vivía en la España de los años setenta del pasado siglo XX.



11. Grafiti en la calle Real de Cartuja (Granada)

La pregunta podría ser, ¿Cuál es la estética revolucionaria?, la misma que, curiosamente, versa hoy día sobre un muro en un grafiti callejero. Para hallar respuestas hay que procurar primero conocer si existe algún precedente histórico, para posteriormente promover un acercamiento a algunos de los protagonistas del momento —tanto en

plástica como en canción— y a sus obras. Al hablar de precedente histórico no se hace referencia a los estudios promovidos a lo largo del tiempo sobre las relaciones arte y música, tema sobre el que versan numerosos trabajos y análisis, así como obras propiamente dichas. Sirvan como ejemplos de diversos momentos de la historia, la importancia que tuvieron los grabados en las ilustraciones de partituras, o, a nivel más conceptual, la relación e influencia que existió entre artistas como Shöenberg y Kandinsky, ambos preocupados tanto por una disciplina como por otra, así como por buscar sus relaciones y confluencias, o el interés de Piet Mondrian por la música del neoplasticismo, y en concreto el vínculo que establece con el compositor holandés Jakob Van Domselaer, hechos referenciados en la publicación de Jean-Yves Bosseur *Musique et arts plastiques. Interactions au XX<sup>e</sup> siècle*: «Poursapart, Van Domselaerécrit en 1916 une suite de piècespour piano, Proeven van Stijlkunst, qui repose sur une tentative d’opposition entre les dimensions harmonique et mélodique comparable autraitement des axes verticaux et horizontaux dans le langage plastique de Mondrian»<sup>76</sup> (Bosseur, 1998: 104). Igualmente son destacables los estudios sobre Sinestesia, concepto que define la Dra. M<sup>a</sup> José de Córdoba Serrano de la siguiente forma: «Es una condición neurológica que todos tenemos al nacer y que algunas personas mantienen a lo largo de toda su vida consistente en la capacidad de poder experimentar varias sensaciones simultáneas, provenientes de más de un sentido, en respuesta a un solo estímulo sensorial» (Córdoba Serrano, 2011: 15).

El presente análisis no se ocupa de la habilidad natural para reconocer, por ejemplo, los colores de los sonidos o la musicalidad de las formas geométricas que, como apunta la Dra. Córdoba, es una cualidad en muchos casos hereditaria. La cuestión por abordar no se centra en esas capacidades innatas, sino en indagar si la relación que surge en un momento determinado de la Historia de España entre pintores y cantautores es fortuita o se provoca de manera consciente. Adquiere también el estudio una dimensión diferente desde el momento en que no es la relación arte-música el fin de la investigación, sino aquella que pudiera darse entre pintura y canción.

Así, en base a este concepto pintura-canción, se podría hallar el primer posible precedente histórico en algunas formas de presentar ciertas composiciones de los cantores

---

<sup>76</sup> Por su parte, Van Domselaer escribe en 1916 una suite de piezas para piano, Proeven van Stijlkunst, que se basa en un intento de oposición entre las dimensiones armónica y melódica comparable al tratamiento de los ejes verticales y horizontales en el lenguaje plástico de Mondrian (Traducción propia).

medievales, trovadores, troveros y juglares. Concretamente los romances y su difusión a través de los llamados “pliegos de cordel”.

El primer paralelismo que se puede encontrar con la nueva canción del siglo XX es en la propia definición de romance:

Los romances son poemas de carácter narrativo, por lo general no muy extensos —pero hay notables excepciones—, compuestos por un número indefinido de versos octosílabos, con rima asonante los pares y quedando libres los impares. Es una forma literaria originalmente oral, cantada o recitada con acompañamiento musical, que procede de la época de decadencia de la épica medieval castellana, y originado en unas nuevas situaciones que habrían de conducir a la descomposición de la sociedad feudal. (Rodríguez Puertolas, 1992: 5)

Con la limitación que supone la estructura formal en cuanto a métrica —que se le imponía al romance siendo la canción más libre—, la definición parece que estuviera igualmente hecha para la canción de autor desarrollada en la época final del franquismo: carácter narrativo, transmisión a través del canto o el recitado musical, desarrollo en época de cambios, descomposición del sistema implantado en el momento... todas ellas, características aplicables a este género a finales de los sesenta y años setenta del siglo XX.

Una segunda similitud que aparece es la funcionalidad, es decir, son piezas que tenían propósitos determinados en relación con el momento histórico que les tocó vivir.

Pero ¿por qué la gente cantaba romances? Depende de los romances, de las épocas y de los entornos sociales. Aunque, en todo caso, el romance ha pervivido mientras tenía una función en la sociedad que era su depositaria. Esa función podía ser muy variada: proporcionar información sobre sucesos verídicos, servir de instrumento de propaganda política, proponer historias ejemplares (caballerescas, derivadas de acontecimientos histórico-legendarios o hagiográficas), llenar el ocio cortesano o urbano, servir de entretenimiento y relación social en las veladas nocturnas del mundo rural, ser cantando en momentos del ciclo vital (nacimiento, boda, muerte) o en festividades religiosas o profanas, acompañar a bailes y fiestas populares, marcar el ritmo de tareas agrícolas o domésticas (el arado, la siega, el hilado, el tejer, el majar el centeno o el deshojar las mazorcas del maíz), acunar a los niños o entretenerlos con cuentos cantados, servir de base a juegos infantiles. En el momento en que la función ha desaparecido, al desaparecer los modos de vida tradicionales en

los que tuvo su sentido, la costumbre de cantar romances desaparece también. (Díaz Mas, 2005: 11)

Se puede notar la existencia de analogía en la funcionalidad de los romances con la canción de autor —cada uno dependiendo de las connotaciones propias de su tiempo— en cuanto que cumplen determinados propósitos relacionados con el funcionamiento sociopolítico y siempre subordinado al modo de vida del momento. Conocido es el compromiso político que movía a los cantautores y cantautoras en contra de la dictadura fascista, que se reflejaba continuamente tanto en las letras de las canciones como en las actitudes rebeldes de sus autores. Por tanto, ambos géneros se posicionan a favor de aquella postura política que creen, desde la ética, más oportuna y necesaria. Veamos algunos casos con los que se pueda ejemplarizar esta semejanza funcional entre romance y canción.

Los romances relativos a Pedro I de Castilla son muestra de la postura adoptada contra el régimen establecido y la crítica abierta a la figura del monarca. Se incluyen los primeros versos de dicho romancero extraídos de la recopilación realizada por Isabel Cheix Martínez y publicada en Sevilla en 1898. Interesante publicación —pues es una tirada especial de cincuenta copias— a la que puede accederse a través de la digitalización del ejemplar número veintiocho, que se encuentra disponible en la red al haber sido escaneada por la biblioteca virtual de la Junta de Andalucía —estando el original depositado en la Real Academia de la Historia de Madrid con la signatura 3/7401—.

Difícilmente pudiera  
ser de la historia trofeo  
reinado más infelice  
que el reinado de don Pedro.  
En vez de nobles hazañas  
traiciones, muertes y duelos;  
en vez de luz negras sombras  
de crímenes y adulterios.  
De las maternas entrañas  
fruto de largos desprecios,  
vino al mundo envenenado  
desde su alentar primero.  
Si amargo fue, no se extrañe,  
que en vez de leche le dieron  
la hiel de las decepciones  
y el acíbar de los celos.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Romance incluido en la página 1 de la recopilación realizada por Isabel Cheix Martínez, publicada en Sevilla en 1898.

Más adelante, la misma publicación muestra fragmentos que dan una idea de la función que adoptaban los romances como narradores y transmisores de la situación socio política del momento. En el siguiente texto puede observarse la comparativa que el autor realiza entre los reyes de Castilla, Aragón y Portugal, situando a los tres en paralelo en cuanto a forma de actuación y políticas adoptadas por todos ellos:

¡Triste reinado, en verdad,  
el del castellano fue!  
Mas ¿por culpa de su siglo,  
o por la culpa del Rey?  
Para dar a este monarca  
el dictado de cruel,  
désele al Ceremonioso  
y al de Portugal también.  
De iguales culpas culpados  
la historia muestra a los tres;  
y si es imparcial la historia,  
culpables debieron ser.  
Los tres segaron cabezas  
como segador la mies;  
y es que la ley del capricho  
era la suprema ley.  
Mas el portugués no tiene,  
ni tiene el aragonés  
la disculpa de ser frutos  
de soberbia y de desdén.  
Desdichado fue don Pedro  
en su herencia y su poder;  
que infamias y rebeldías  
halló siempre en torno de él.  
Si le aquejó de continuo  
de los amores la sed,  
aunque muchos procuró,  
amó tan sólo una vez.<sup>78</sup>

Esta actitud crítica para con el poder establecido y sus formas de actuación, por parte de los cantores a partir del siglo XII, es la misma que adoptaron los cantautores en el XX en los convulsos momentos en que la canción de autor se erigió en voz popular contra el dictador. Feroz fue la crítica ejercida por los trovadores antifranquistas que, desde la valentía, usaban la metáfora como arma de cohesión social y llamamiento a la movilización. En estos términos se expresaba Antonio Mata cuando escribía esta canción:

---

<sup>78</sup> Romance incluido en la página 126 de la recopilación anteriormente citada.

## ENTRE LA LUMBRE Y EL FRÍO<sup>79</sup> (Antonio Mata)

Mi tierra duerme la siesta  
y en el mundo está lloviendo,  
parte del barro que se hace  
por aquí lo andan vendiendo.  
Por los campos andaluces  
galopa una yegua negra,  
con un relincho que quebrado  
medio dormido entre adelfas.  
En el pozo de la pena,  
mi tierra quebrada y sola;  
los mismos que hoy te desnudan  
te harán blusa de amapolas.  
¡Ay! hace frío, mucho frío...  
y no aparece la lumbre,  
que la han “escondío”.  
Mi tierra duerme la siesta,  
mis niños aún son de pecho;  
cuando mamen suficiente  
vomitarán sobre el techo.  
Ahora vienen a decirnos  
que una y una son tres;  
que cosas tiene la vida  
que a la fuerza hay que creer.  
Nos quieren poner cadenas  
y no saben que nosotros,  
aunque la calle esté en sombras,  
ya hemos abierto los ojos.

Posicionamiento que llevó a algunos a tener que exiliarse fuera de las fronteras españolas y, a otros que no tomaron dicha decisión, a asumir las consecuencias de su toma de pulso al poder. En algunos casos, como por ejemplo el de Elisa Serna, incluso hasta la pena de cárcel<sup>80</sup>.

Otro parentesco que puede intuirse entre romancero y canción de autor es el motivo de su declive: «En el momento en que la función ha desaparecido, al desaparecer los modos de vida tradicionales en los que tuvo su sentido, la costumbre de cantar romances desaparece también. Pero entre tanto ha quedado una larga tradición que se remonta a la Edad Media y llega hasta por lo menos la primera mitad del siglo XX» (Díaz Mas, 2005: 11).

---

<sup>79</sup> Canción incluida en el LP del mismo nombre, editado por Movieplay/Gong en 1977.

<sup>80</sup> Se puede leer el interesante relato de estos hechos narrado por Fernando González Lucini en *Crónica Cantada de los silencios rotos*. Madrid: Alianza, 1998, pp.135-142.



Lo mismo ocurrió con la canción de autor. Una vez terminada la dictadura y pasado el periodo de la transición a la democracia, la función del cantautor, concebido como voz del pueblo, se terminó. No había necesidad de denunciar situaciones de represión e injusticia social —o eso era lo que interesaba hacer creer— y los mismos que apoyaron el enorme desarrollo del género, hicieron que este cayera en el más absoluto ostracismo. Más allá de los paralelismos formales mencionados en cuanto a funcionalidad, concepto, posicionamiento político o declive, es muy destacable el precedente que el romancero podría establecer en cuanto a la relación pintura-canción. Si bien en los siglos de apogeo del romance dicha relación se desarrollaría más con el grabado que con la pintura, puede ser un antecedente de la confluencia de la plástica con la palabra hecha música. Cabría pensar que una base de establecimiento de estas afinidades estaría en el formato en que se presentaban los llamados “romances en pliegos de cordel” pudiendo ser este el precedente buscado. Aunque se tiene conocimiento de romances manuscritos<sup>81</sup>, era la oralidad el medio de transmisión más común de estas composiciones. Fue con el nacimiento de la imprenta en el siglo XVI, cuando el romance escrito comenzó a difundirse por todo el territorio, generalizándose en el entorno urbano en un formato conocido como “pliego suelto”.

El pliego suelto es un impreso de pocas páginas (normalmente, ocho o dieciséis), que resulta de doblar en forma de cuadernillo una hoja de papel de las que se usaban en la imprenta. Normalmente los pliegos se vendían sin encuadernar e incluso intonsos (con las hojas sin cortar), a veces en las propias imprentas o en librerías, pero más frecuentemente por medio de vendedores ambulantes que solían exponerlos colgados de una cuerda, como en un tendal de ropa (por eso se llaman también a veces pliegos de cordel). (Díaz Mas, 2005: 15)

Estos pliegos sueltos o de cordel solían estar ilustrados por grabados en la cabecera que, si bien eran motivos que solían repetirse, estaban colocados en la medida de lo posible haciendo referencia al texto que acompañaban. Es ahí donde podría encontrarse cierta semejanza conceptual con el modo de ilustrar muchas de las carátulas discográficas de la

---

<sup>81</sup> Según informa Paloma Díaz Mas el testimonio más antiguo data de 1421; manuscrito de Jaume d'Olesa (¿-1443), estudiante de derecho, que recogió el romance llamado *La dama y el Pastor*. Los dos siguientes conocidos de más antigüedad son *El arzobispo de Zaragoza y Alfonso V y la conquista de Nápoles*, de 1429 y 1448 respectivamente. Ambos encontrados por la historiadora Encarnación Marín en sendos documentos notariales del Archivo de Protocolos Zaragozano.

canción de autor en el periodo objeto de este estudio, y, por tanto, la posibilidad de hallar en estos grabados un precedente histórico de dicha corriente.

El formato de pliegos sueltos se extendió a lo largo del tiempo, hecho que comprobable consultando el estudio que Manuel Alvar realizó en 1974 sobre la colección existente en el Archivo Municipal de Málaga, que, si bien tiene carácter facticio, posee gran valor documental como fuente de información histórica. Bajo el título *Romances en Pliegos de Cordel. Siglo XVIII* analiza la mencionada colección que fue encuadrada en el siglo XIX recogiendo un total de 263 textos de temática diversa estructurados en doce partes: romancero antiguo, pervivencia del teatro clásico, romances religiosos, romances históricos, romances novelescos y de aventuras, romances de cautivos, romances de valientes y bandoleros, historias domésticas y sucesos locales, romances de crímenes, sátiras, burlas y parodias, romances amorosos y, por último, romances líricos.



12. Vista del libro de Manuel Alvar en el que se distingue la encuadración respetando los pliegos de cordel

Cada una de estas partes contiene tantos pliegos sueltos como romances la conforman, estando cada uno de ellos —en el propio libro de Manuel Alvar— intonso, respetando el formato en que se presentaban en las imprentas. Asimismo, además de las ilustraciones que aparecen tanto al comienzo de cada romance como al de cada una de las partes en que puedan dividirse, los doce grandes núcleos temáticos antes descritos están encabezados por sendos grabados. Estas imágenes son la primera aproximación al romance en un intento de realizar una rápida y somera descripción del mismo. Reproducen, en la mayoría de los casos —con más acierto unas veces que otras— lo que

el romance narra, aportando en un golpe de vista una idea general de la temática. En unas ocasiones son más directas, vislumbrándose claramente la relación imagen-texto, en otras, aunque pueden encontrarse ciertos rasgos comunes entre narrativa visual y escrita, dicha relación no es tan evidente, y en una tercera opción podría decirse que es absolutamente inexistente. Esto hace pensar en la ausencia de una tipología canonizada en cuanto a la ilustración de estas cabeceras y que el criterio dependía del gusto propio de cada autor. Es decir, no se puede concluir indicando que había una intencionalidad clara y manifiesta de relacionar texto e imagen, pero sí que hay casos en los que se da este vínculo y que en ellos podría estar uno de los motivos que inducen a valorar la posibilidad de considerarlos precedente plástico-poético-musical de la relación entre pintura y canción de autor que se dio en un segmento de la primera generación de cantautores españoles del siglo XX.



13. Grabado que acompaña al romance 'Atrocidades de Francisco Pomares'. Manuel Alvar, p. 289



14. Grabado que acompaña al romance El Conde Alarcos. Manuel Alvar, p. 45

Un segundo precedente histórico tal vez se hallaría en los llamados “Pliegos de Aleluyas”, que se desarrollan a partir del siglo XVII. Cada uno de ellos contiene cuarenta y ocho viñetas, dispuestas en ocho filas y seis columnas, que, mediante texto e imagen, narran hechos, biografías, acontecimientos o juegos infantiles. Herederas de los pliegos de cordel ya vistos, se sitúa su origen en Cataluña y en Castilla, donde adquieren diferentes nombres. En el primer caso se conocen como “Auques”, pues tenían su génesis en el juego conocido como “Auca” —similar al juego de la Oca—, y de ahí su relación con actividades infantiles. Por su parte, en Castilla, llevaban impresa la palabra aleluya y se usaban recortando las viñetas que componían el pliego, las cuales se echaba al paso de las procesiones en la calle o a los fieles que asistían a oficio del Sábado Santo. Esta costumbre recaló tanto en el ámbito popular, que pronto las “aleluyas” se convirtieron en un medio de comunicación muy extendido ampliando su temática a campos muy diversos, siempre con afán lúdico a la par que instructivo y pedagógico. Diversas editoriales se encargaron de difundir este formato:

Los primeros centros editoriales importantes de los siglos XVII y XVIII se encuentran en Cataluña, sobre todo en Barcelona y Valencia, donde las casas editoriales de Estivill, Piferrer, Bosch y Llorens y otras contribuyen a la divulgación de este nuevo género de la imaginaria popular. El comienzo de la producción de las auques en Castilla, y concretamente en Madrid, se debe también a un editor catalán, José María Marés y Roca, que se instaló en la capital en el año 1842. (Birner, 1995: 117)

Existirían así cuatro puntos de conexión a partir de los cuales sería factible tener en cuenta esta manifestación como posible precedente de la canción de autor y su relación con la plástica. En primer lugar, «texto e imagen forman ahora una unidad y se complementan mutuamente» (Birner, 1995:117) estableciendo un vínculo que da lugar a una obra nueva con personalidad propia. Esta misma situación es la que podría darse entre lenguaje visual y lenguaje poético-musical en muchas de las publicaciones de canción de autor ilustradas por pintores en los años finales del franquismo. Ambas formas confluyen creando obras que, si bien por separado, cada una en sus ámbitos comunicativos, pueden tener su sentido propio, tal vez su unificación propicie un nuevo significante conformando así un todo singular.

En segundo término, ambas corrientes abordan temáticas —tanto pictóricas como poético-musicales— que se refieren a lo cotidiano, a lo propio del entorno del momento

en que nacen y se desarrollan. La cuestión no es que coincidan específicamente en los temas tratados —que en ciertas ocasiones si ocurre— sino que, en ambos casos, estos se derivan de las vivencias socioculturales que conforman el devenir de un colectivo humano espacio-temporal determinado.

En tercer lugar, el uso de esa temática cotidiana se hace con un carácter que, en el caso de las aleluyas, poseía una importante connotación didáctica, y que igualmente se le podría aplicar a la canción de autor desde el momento en que esta nace con la intención, digamos pedagógica, de concienciar a un pueblo en la búsqueda de un nuevo sistema de convivencia más libre y abierto. Esta intencionalidad de la canción de compromiso unida al carácter educativo de toda comunicación es lo que, según Torreño Egido, le otorga esa cualidad formativa:

La intención de comunicar y formar con ese proceso una inteligencia común, encierra dentro de sí una voluntad educativa, no sólo en el resultado deseado — formar mentalidades semejantes—, sino también en el proceso que ha de seguirse para ello: salirse de la propia experiencia, considerar los puntos de contacto que tiene con la vida de otros, esforzarse en dar a nuestro mensaje una forma tal que otras personas sean capaces de apreciar su sentido. Si la comunicación es educación, las canciones también han de serlo, puesto que, muchas de ellas pretenden comunicar vivencias, ideas, emociones... (1999: 85)

Cuarto y último punto, es el hecho que se da en ambos momentos, coadyuvando de forma decisiva al conocimiento generalizado de estos géneros: el interés editorial. Ambas manifestaciones abren nuevos mercados con una demanda creciente que se hace necesario atender. Los profesionales de la difusión, atentos a ello, proporcionan el medio necesario para esta “democratización del arte” promoviendo una repercusión generalizada en todos los círculos sociales, tanto en aquellos que las admiten como en los que las denuestan., circunstancia que se ha dado en todas las épocas, cada una con sus determinantes, tal y como señala Walter Benjamin:

Para empezar, una obra de arte siempre ha sido reproducible. Los hombres pueden imitar los objetos que ellos mismos fabrican. Los alumnos en sus prácticas han hecho reproducciones, los maestros para difundir sus obras y, finalmente, los terceros en búsqueda de ganancia. La reproducción mecánica de una obra de arte, sin embargo, es algo nuevo. Históricamente, ha avanzado con intermitencia y a largos intervalos, pero con acelerada intensidad. (2012: 24-25)

1 Nació el bandido Becerra en la Andalucía tierra.  
 2 De Córdoba en la ciudad enamora á una beldad.  
 3 El padre, viejo achacoso, aprueba su amor gustoso.  
 4 Se afige Becerra al ver que no tienen que comer.  
 5 Para sostener la casa trabaja el hombre sin tasa.  
 6 Como el producto es escaso intenta dar un mal paso.  
 7 Se presenta decidido en la cueva de un bandido.  
 8 El teniente de ellos, Juan, le hace nombrar capitán.  
 9 Por sostener á su amada roba al día con mano armada.  
 10 De noche entra en la ciudad por verla con ansiedad.  
 11 Ella tal conducta ignora y sin recelo le adora.  
 12 Es el bandido Becerra el terror de aquella tierra.  
 13 Lo llega á saber su amada y llora desconsolada.  
 14 El fruto de su pasión dá á luz en triste alicion.  
 15 Al verlo el padre se enoja y en la Inclusa le arroja.  
 16 El sentimiento es tan fuerte que le ocasiona la muerte.  
 17 Margarita su orfandad llora sola en la ciudad.  
 18 Un noble marqués ufano la pide su blanca mano.  
 19 Ella acepta aquel partido por librarse del bandido.  
 20 Pedro su hija sacó de la Inclusa y la educó.  
 21 A Margarita, el marqués, pide su mano otra vez.  
 22 A una quinta presurosos van á casarse gozosos.  
 23 Los bandidos de Becerra les detienen en la sierra.  
 24 El marqués entrecorrido dispara y mata á un bandido.  
 25 Van todos en caravana hacia una venta cercana.  
 26 Juan que alegre se presenta ve á Margarita en la venta.  
 27 Busca á Pedro, y la noticia le revela tan propicia.  
 28 El marqués suma orejada les ofrece por su vida.  
 29 Con expresión dolorosa habla Becerra á la hermosa.  
 30 Ella su conducta en cara le echa, y se presenta Clara.  
 31 Abraza con efusión al truto de su pasión.  
 32 Ruega á Pedro enternecida perdón al marqués la vida.  
 33 Humilde el marqués implora que le dejen la sierra.  
 34 Se lo niegan, y furioso se retira presuroso.  
 35 Son una noche atacados del marqués por los bandidos.  
 36 Derrotados y vencidos son estos por los bandidos.  
 37 Pedro al marqués en el pecho ve herido muy satisfecho.  
 38 Un ermitaño en la venta sacra huyendo de la tormenta.  
 39 Sale Pedro á acompañarlo en su ermita hasta dejarlo.  
 40 Restablecido el marqués á venta asalta otra vez.  
 41 Se lleva, suerte maldita! á Clara y á Margarita.  
 42 Llega Pedro, lucha fiero, y es cogido prisionero.  
 43 Del marqués en la presencia de muerte oye la sentencia.  
 44 Fuera de casa es llevado para morir fusilado.  
 45 Llega de Pedro la gente y lo arrebató valiente.  
 46 Ve el marqués enfurecido que es por Becerra vencido.  
 47 Al marqués vida concede porque su novia intercede.  
 48 Margarita á Pedro abraza y alegre con él se enlaza.

MADRID: 1876.—Despacho, calle de Juanelo 19.

15. Como ejemplo gráfico de los pliegos de aleruyas, es interesante observar este, conocido como *El corazón de un bandido*. Trata de la vida de Pedro Becerra, integrante de la cuadrilla denominada “Los niños de Écija”, grupo de bandoleros que estuvo activo en Sevilla a principios del siglo XIX, entre 1814 y 1818. El pliego fue impreso en Madrid en la editorial de la calle de Juanelo, número 19.

Se podría continuar indagando en la búsqueda de precedentes históricos de la relación que se dio entre pintura y canción de autor en las décadas finales del franquismo, y, muy probablemente, hallar otros ejemplos que permitirían ir definiendo una ruta plástico-musical que llevara hasta el nacimiento del fenómeno estudiado. Pero, por otra parte, bajo la limitación impuesta por las necesidades de acotación de toda investigación, es admisible que estas dos propuestas puedan ser suficientes para ilustrar la posibilidad de existencia de esa vía de expresión a lo largo del tiempo. Por ello se abre una interesante línea de análisis que podría ser motivo de futuras investigaciones, contemplando asuntos como, por ejemplo, la probabilidad de relación —o no— de esta tipología conocida como “Aleluya” con la serie de obras del mismo nombre de Luis Eduardo Aute, canciones —sobre todo ‘Aleluya nº 1’— que llegaron a tener una gran relevancia, siendo interpretadas tanto por su propio autor como por otros artistas tales como Massiel o Cherry Navarro, todos ellos destacados referentes de la época.

#### **LA PINTURA SOCIAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX. PARALELISMOS CON LA CANCIÓN DE COMPROMISO**

Al igual que, como ya hemos visto, se desarrolló en España en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX una corriente de canción muy comprometida social y políticamente, en el ámbito de las artes plásticas surgió una línea de expresión basada en la necesidad de mostrar la realidad cotidiana de la sociedad. Esta naciente forma de lenguaje plástico que se caracterizaba por un marcado afán de renovación —temática y estética— y por el espíritu crítico con que abordaba las creaciones fue conocida como Realismo social, que puede considerarse consecuencia directa de los aires de cambio que ya se venían experimentando desde los años cincuenta en la conceptualización artística. Algunos historiadores marcan el año 1957 como de especial interés, no sólo por ser un momento de importantes manifestaciones artísticas, como por ejemplo la exposición *El otro arte*<sup>82</sup> en la Galería Gaspar de Barcelona y en la Sala Negra de Madrid, la creación de destacados grupos creativos como El Paso o Equipo 57 o la concesión a Jorge Oteiza del Premio Internacional de Escultura de la IV Bienal de São Paulo, sino por la actitud de

---

<sup>82</sup> Exposición internacional de pintura y escultura realizada entre el 16 de febrero y el 8 de marzo de 1957, presentada por la Sala Gaspar en colaboración con la Galería Stadler de París y con el patrocinio del Club 49, entidad privada barcelonesa que se dedicaba a la promoción y mecenazgo de actividades artísticas. En esta exposición participaron más de una veintena de artistas como, por ejemplo, Antoni Tàpies, Jackson Pollock, Antonio Saura o Jean Dubuffet entre otros.

un importante número de artistas frente al devenir social, hecho que es, si cabe, más relevante:

Muy importante a la hora de juzgar el arte español en 1957 es la voluntad que tenían sus protagonistas de cambiar el panorama estético del país. También su lema de superar el atraso que se tenía respecto a lo extranjero, incorporándose plenamente a las corrientes internacionales. A diferencia de sus inmediatos antecesores, su arte era radical y bebía en las fuentes de la preguerra y en lo último de lo foráneo. (Bonet Correa, 1995: 36)

El Realismo social fue convergente en ciertos aspectos con la llamada canción protesta de la época, por lo que puede ser de interés analizar —de modo general y como paso previo al estudio de la confluencia específica en las carátulas discográficas de autor— algunas de esas características que, ya vistas en el capítulo anterior con relación a la canción, se dieron también en esta tendencia plástico-ideológica. No se trata de hacer un estudio pormenorizado del Realismo social, objetivo ya alcanzado por muchas publicaciones como por ejemplo las de Ricardo Marín Viadel con títulos como *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)* o *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, así como Pascual Patuel en *Arte y compromiso social en la España del siglo XX*, sino de un acercamiento a las posibles confluencias entre dos expresiones artísticas coetáneas y comprometidas con la realidad de su tiempo.

Un primer punto de encuentro podría hallarse en la referencia que hace Patuel sobre el origen del Realismo social, cuando apunta que este encuentra su raíz más profunda en el Realismo francés del XIX.

Los realistas franceses se enfrentaban a un contexto lleno de desequilibrios sociales, provocados por la Revolución Industrial y sus consecuencias. Su arte fue capaz de hacerse eco, en alguna medida, de toda esta situación. De un modo parecido el Realismo social supo adoptar una posición crítica frente a la sociedad de los últimos años del Franquismo, asumiendo las raíces del Realismo en cuanto a su incidencia en el entramado social, pero con un lenguaje propio del momento concreto. (2001: 363)

Esta situación recuerda cómo la canción protesta española halló su referente inmediato en la *chanson engagée* francesa, y si bien existe una diferencia cronológica en cuanto que estas son más cercanas en el tiempo que el Realismo francés y el social en España, separados por un siglo, la herencia recibida en un caso y en otro comparte los mismos



objetivos. En ambos casos estas manifestaciones artísticas —canción y plástica— buscaban convertirse en transmisoras de la cotidianidad social manifestando, explícitamente, su disconformidad con el sistema político establecido, mediante la denuncia de situaciones reales que consideraban exentas de ética. Pero no era solamente una mera exposición de lo acontecido, sino que la intención era convertirse en agentes activos de la tan deseada transformación social. Esto conllevaba un posicionamiento ideológico determinado a favor de todo lo que supusiera apertura a nuevas formas de pensamiento que se alejaran del inmovilismo autárquico —tanto político como filosófico—, que se experimentaba en esas décadas, y, sus representantes eran conscientes de que ello suponía asumir la responsabilidad de convertirse por una parte en voz y, por otra, en imagen de la realidad colectiva, siendo punta de iceberg y cabezas visibles de esta revolución cuya bandera era la creación artística.

Otra cuestión que habría que tener en cuenta con relación a las posibles conexiones entre ambas expresiones es la manera en que se afronta su difusión. En ambos casos un importante objetivo era llegar al mayor número posible de espectadores, por lo que se hacía necesaria la multiplicidad reproductiva. El disco cumplía perfectamente este cometido, pues el número de ejemplares que se editaban era tan alto que resultaba un medio muy adecuado para hacer llegar al gran público el mensaje que se quería transmitir. Más allá de ser los conciertos de los cantautores, por regla general, multitudinarios, este soporte permitía llevarse ese mensaje a casa y reproducirlo tantas veces como se quisiera. Paralelamente la corriente plástica también comprometida buscaba la manera de sacar la obra a la calle, hallando en las reproducciones seriadas el modo de lograr lo que los cantautores conseguían con sus discos. Así se usaban técnicas apropiadas para la consecución de dicha meta, litografías, serigrafías, etc., que permitían un alto volumen reproductivo. Formalmente, tanto unos como otros, se apoyaron en herramientas que coadyuvaran a que ese alto nivel de difusión alcanzara el efecto pretendido que no era otro que despertar concienciación sobre la problemática general del momento. Para ello optaron por formas expresivas sin alardes interpretativos, sino sencillas de ejecución y sin una técnica que indujera al espectador a la distracción.

Se eliminan las gradaciones cromáticas, los rastros del pincel, cualquier otro tipo de procedimiento y técnica extrapictórica de raigambre informalista. Por el contrario, se potencia el color plano en zonas yuxtapuestas de contornos nítidos y el sentido de

imagen fotográfica inmediata, para que la percepción de la carga semántica fuera directa. (Patuel, 2001: 366)

Esta intención de lenguaje directo se daba igualmente en la canción comprometida, pero con algunas puntualizaciones, pues, aunque no suele ocasionar duda en cuanto al aspecto musical, en el que normalmente se producían melodías agradables con armonías sencillas y con una exigencia técnica interpretativa no excesivamente complicada, había casos en el que el lenguaje poético no resultaba tan directo. A veces el uso de un lenguaje excesivamente metafórico podía complicar la comprensión del mensaje o dar lugar a diferentes interpretaciones que, por otra parte, podría ser una situación nada fortuita y sí intencionada por parte del autor con el deseo de transmitir un mensaje que, aparentemente inocuo, leído entre líneas resultaba ser una clara y dura crítica al sistema que, en muchos casos y gracias a la habilidad poética, esquivaba las garras de la censura. Tal vez esta destreza metafórica de los cantautores pudiera ser equiparada al repertorio iconográfico en pintura. El Realismo social hizo uso de un variopinto inventario icónico con el que representaba el momento social, político, cultural, urbano, etc., de la España de los sesenta y setenta, abordando un nutrido número de asuntos. En este aspecto vuelve a coincidir con la canción de autor en la variedad temática, asunto que analiza en profundidad Fernando González Lucini en *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997*<sup>83</sup> donde sistematiza los núcleos temáticos de las canciones de autor grabadas en España y en el exilio entre 1961 y 1982 en diecinueve categorías que van desde la autodefinición del propio cantautor, hasta los problemas sociales —divididos a su vez en once subcategorías—, pasando por asuntos tales como la libertad, el amor, la muerte, la solidaridad o personajes tipo, por ejemplo. Análogamente, el Realismo social se ocupaba de recoger en sus imágenes un igualmente amplio espectro de motivos, apuntados por Patuel:

En general, el Realismo social se interesó básicamente por desvelar los desequilibrios de tipo social que presentaba la España del momento. Su crítica se dirigía hacia aspectos económicos, culturales, políticos, etc., con el fin de

---

<sup>83</sup> En las páginas 223 a 226 de esta publicación referenciada en la lista bibliográfica de esta investigación, se pueden consultar varios cuadros sinópticos en los que el autor clasifica temáticamente con minuciosidad las canciones de autor grabadas entre los años 1961 a 1982. En un primer cuadro describe el número de discos grabados por año, siendo la máxima producción en 1977 con un total de 108 grabaciones. El cuadro número 2 recoge propiamente la clasificación por temas, mientras que el tercero y último expone los porcentajes de producción de cada una de las temáticas abordadas.

concienciar sobre la situación real y suscitar en el espectador la idea de cambio hacia otra situación más adecuada. (2001: 368-369)

Así este movimiento trataba asuntos tales como la religión, los personajes tipo, la industrialización, la política represiva, los medios de masas, la violencia de las fuerzas públicas, el militarismo o la situación de las clases desfavorecidas tales como el campesinado, la minería o los trabajadores industriales, y, por supuesto, el desamparo de la mujer en una sociedad de carácter patriarcal y machista. En relación con esta última temática es interesante la comparativa, a modo de ejemplo, entre la obra *Ellas tienen las manos arañadas* (1961) de Francisco Cortijo, artista perteneciente a Estampa Popular<sup>84</sup> de Sevilla, y la canción *Mariluz* de Vainica Doble.

MARILUZ<sup>85</sup> (Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen)

Y tenía que bordar Mari Luz  
punto de cruz en hilo azul,  
borda que te bordarás  
sentadita ante la ventana,  
parecía porcelana de biscuit:  
trajecito de organdí,  
con lacitos carmesí,  
pobre rosita de pitiminí.

Y sus padres la querían casar  
con un brillante ingeniero industrial:  
"si ahora no le quieres ya le querrás,  
con la costumbre el amor llegará".  
Y ella soñaba con Supermán,  
y con Tarzán, con Peter-Pan...

Escondida en el desván,  
devoraba tebeos y cuentos  
y era su mayor tormento no ser  
huerfanita de París,  
india del Misisipi,  
pobre rosita de pitiminí.

Y no la dejaban nunca mirar alrededor,  
y no la dejaban nunca estudiar algo mejor  
borda que te bordarás en tu ajuar.

Y creía en la pequeña Lulú

---

<sup>84</sup> "Estampa Popular" fue una corriente artística que se desarrolló por todo el territorio español. No fue un grupo creativo como tal, sino una tendencia que se extendió por diversas regiones del país. Así, hubo "Estampa Popular" en Madrid, Andalucía, Galicia, Valencia, Vizcaya y Cataluña. El punto de unión de los diferentes núcleos en los que actuó esta corriente no era otro que la ideología antifranquista y la lucha a través del arte por la consecución de un nuevo orden social y político.

<sup>85</sup> Canción de Vainica Doble publicada en *Primer LP* por BMG en 1971.

Borda que te bordarás Mari Luz,  
y en Winnie Pooh,  
borda que te borda con hilo azul,  
punto a punto a punto bordas tu cruz.



16. Francisco Cortijo. *Ellas tienen las manos arañadas* (1961)

Ambos trabajos, uno desde la plástica y otro desde la canción, denuncian una misma situación, la de la mujer oprimida por una sociedad que la encasilla en un rol absurdamente relacionado con el sexo femenino y del que no podían, salvo rebeldía, desembarazarse. La obra de Francisco Cortijo es tan descriptiva como la canción de Vainica Doble, en la que se recrea la imagen de una mujer cuya labor es bordar, y a quien le intentan imponer un futuro con la única salida de ser mantenida por un hombre de buena posición social, independientemente de que este sea o no su deseo, mientras ella sueña con otros anhelos muy distintos. Es perfectamente equiparable al personaje de

Cortijo que en lugar de bordar friega en una pila de lavar mientras que su mirada perdida pareciera estar ausente de dicha labor que afronta de forma mecánica y desilusionada. Busca la ilusión en esos otros posibles sueños que, como Mariluz en la canción, los halla en un desván para ella tal vez imaginario. En los dos personajes el pensamiento está puesto en una vida diferente a la que no les dejan optar, ni mirar alrededor, ni estudiar, ni pensar, sólo bordar, sólo fregar. Se puede observar también como son equiparables el entorno en el que se sitúa la figura de *Ellas tienen las manos arañadas* y la música de la canción, ayudando ambas estructuras a conseguir un efecto algo decadente que termina de definir el estado de ánimo que transmiten las dos creaciones. Por una parte, Francisco Cortijo ubica a la fregantina en un espacio cerrado en el que no hay entrada de luz ni aire; paredes opacas construidas a base de líneas verticales que encuentran un paralelismo, algo menos severo, en las que conforman los brazos, verticalidad que, por una parte, está contrarrestada por la horizontalidad que marcan las líneas con las que se construye la tabla de lavar, y, por otra, complementa con esta la geometría de la composición que, a su vez, se ve aún más reforzada por la cuadrícula del suelo que dialoga con la de la camisa que viste la mujer. Sendas estructuras dan un paso más hacia la definición de un ambiente hermético que sólo encuentra algo de descanso en la triste y melancólica mirada de un rostro que, al igual que las manos, está lleno de ángulos arañados por el hastío y la espera desesperanzada. Curioso es notar como el trabajo de la mujer —al igual que sus sueños— se desarrolla sobre una mesa negra, oscuridad que reafirma el tono definitivamente trágico que respira la pieza.

Semejantes sensaciones pueden ser experimentadas al escuchar la canción de Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen. Le letra se define por sí misma, pero es que es notorio cómo la música juega, respecto a esta, el mismo papel que los elementos compositivos en la obra plástica respecto a la figura de la mujer que friega. Así nos encontramos ante una poesía arropada por una composición que, con un compás de  $\frac{3}{4}$ , va evolucionando a modo de vueltas concéntricas en un movimiento circular, pero con la habilidad de no caer en la monotonía melódica. Pequeñas variaciones de la línea compositiva que podrían hablar de esos sueños de una vida más plena pero que finalmente vuelven a someterse a la realidad representada en ambas obras. El suave ritardando del final de la pieza, que apenas si se deja disfrutar, da paso a un desenlace que, sin hallar descanso en la tónica, queda suspendido al igual que los deseos de las protagonistas. Procede aclarar que la presente comparativa entre obra plástica y canción no es el resultado de una equivalencia real en

cuanto a que ambas obras estuvieran relacionadas de forma directa, pues además de que entre la creación de una y otra hay una década —hecho que en realidad no es óbice para que se diera esa posible correspondencia—, en ningún momento los artistas las vincularon, ni la imagen ilustró carpeta discográfica alguna, al contrario de otras que veremos más adelante. Pero, aun así, es relevante la confrontación entre una y otra pues da una clara idea de cómo los representantes del Realismo social, al igual que la poesía social y la canción de autor, tuvieron afanes paralelos:

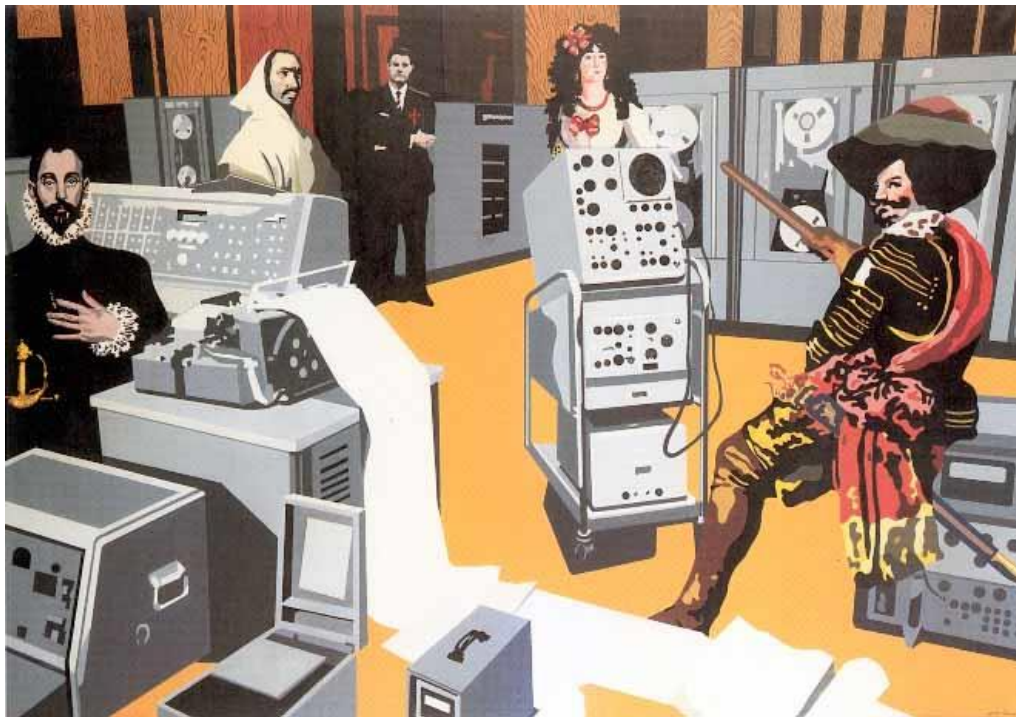
La década de los sesenta y parte de los setenta registran un movimiento social amplio de oposición a un modelo de sociedad que había venido operando desde el final de la Guerra civil española. Las ramificaciones son varias, pero todas participan del mismo espíritu de repulsa y ansias de cambios. Al respecto podemos citar los propios movimientos estudiantiles universitarios de la época, una literatura de signo social o la labor realizada por algunos cantautores como Raimon en Valencia, Serrat o Llach en Cataluña. (Patuel, 2001: 365)

Un hecho también coincidente entre plástica y canción de autor que podría ser considerado una herramienta más de difusión —si bien probablemente esta idea no estuviera en su génesis y fuera una consecuencia más que un objetivo— fue la aparición de colectivos de artistas. Vistos ya los más destacados en cuanto a canción, procedemos a una aproximación a sus homólogos en cuanto a las artes plásticas. En este sentido cabe destacar la publicación de Julia Barroso Villar (1949) *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, en la que hace un profundo análisis de la cuestión, abordando una importante catalogación temática, conceptual e incluso geográfica, definiendo aspectos tales como la diferenciación entre “Escuela”, “Grupo” o “Equipo”, las motivaciones de su aparición, sus contenidos, actividades, tendencias estéticas o significación. Evidentemente no es nuestro objetivo realizar un estudio pormenorizado de esta materia, que por otra parte queda perfectamente definida en la mencionada publicación, pero sí reseñar, al igual que hicimos en referencia a la canción de autor, aquellas formaciones que entendemos más relevantes para nuestra investigación. Siendo conscientes de la ingente proliferación de grupos plásticos por toda la geografía española en las décadas que nos ocupan, no tendría sentido para nuestro estudio realizar un listado nominal de los mismos, por lo que haremos referencia tan sólo a dos que por su trabajo en relación con la canción de autor nos resultan de interés, el Equipo Crónica y El Cubri. El primero por su destacada colaboración con Raimon ilustrando diversos discos de este en los años 1968

y 1969, y el segundo por la obra realizada para el disco *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* (1978), con letras de Antonio Gómez y música de Antonio Resines. Ambos casos serán motivo de análisis posterior, correspondiendo en este epígrafe tan sólo una breve reseña de cada uno de los colectivos mencionados.

Ya se ha escrito sobradamente sobre el Equipo Crónica —baste recordar la anteriormente citada monografía de Ricardo Marín Viadel o, por ejemplo, los escritos sobre arte contemporáneo en España de Valeriano Bozal—, por lo que será suficiente una breve reseña a modo de recordatorio sobre este destacado grupo. Surgido en 1964, compuesto en sus inicios por Rafael Solbes, Manolo Valdés y Juan Antonio Toledo, estuvo activo hasta 1981, si bien a partir de 1966 este último se separó quedando tan sólo constituido por Solbes y Valdés. Su propuesta pictórica, una de las más enraizadas en el Realismo social, estuvo caracterizada por la apropiación de imágenes míticas de la Historia del Arte de maestros como Velázquez, Goya, el Greco, Picasso, etc., no sólo transformándolas, sino actualizándolas tanto expresiva como conceptualmente y usándolas como herramienta de crítica social en cuanto que, en muchos casos, las redefinieron como referencias a un pasado obsoleto que, debiendo haberse superado, permanecía presente. Ejemplo de ello es el cuadro *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (1968), acrílico sobre tela en el que en una estancia llena de ordenadores y equipos técnicos avanzados para el momento, se insertan imágenes del pasado como son el *Conde Duque de Olivares* de Velázquez, la *Duquesa de Alba* de Goya, un cartujo de Zurbarán y el *Caballero de la mano en el pecho* del Greco, el cual llama la atención, pues la mano que lleva a su pecho es la izquierda a diferencia de la representación original, pudiéndose este detalle interpretar como la necesidad y anhelo de cambio de ideología en la dirección del Estado.

Curiosamente, las representaciones del pasado encuentran en su punto de fuga la imagen de un personaje moderno, ataviado con la indumentaria normal de los años sesenta, traje oscuro, corbata y camisa blanca, pero luciendo en el pecho una Cruz de Santiago. Interesante simbología que invita a la reflexión sobre la posibilidad de que la esencia no sólo permanezca entre los intersticios de la modernidad, sino que incluso en las propias formas nuevas, en aquellas que se muestran como actuales, esté presente.



17. Equipo Crónica. *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (1968)

El Equipo Crónica es un claro referente del Realismo que caracterizó el arte de los sesenta en España, pero entendido no solamente desde la figuración o la verosimilitud, sino desde la intención y la conceptualización. Así concebían el Realismo como el nivel de aproximación a la realidad que el discurso de la obra fuera capaz de transmitir, más que su representación formalmente ortodoxa, sin que esto significara una pérdida de la figuración siempre presente en sus propuestas. Esta concepción plástica estuvo siempre ligada a la ideológica, en cuanto que las obras respiraban en todo momento cierto aire comprometido con el momento social, compromiso diversificado en diversos medios, social, humano, político e incluso el propio ámbito plástico:

Los temas y debates propios del momento, tales como el “arte comprometido”, las relaciones e intersecciones entre la “alta” y la “baja” cultura, la lucha antifranquista, etc., y algunos otros de mayor calado y profundidad, tales como la función social del arte, la autonomía de los lenguajes artísticos, los límites de la pintura, o el significado de las imágenes, fueron elaborados por el Equipo Crónica con la máxima rotundidad y por eso su obra se destaca como una de las contribuciones más significativas sobre los problemas del Realismo. (Marín Viadel, 2002: 11)



Esta cuestión hace que el Equipo Crónica en su manifiesto fundacional hable de un Realismo crítico en el que no es posible entender la obra de arte sin un fundamento ético que la sustente. Es decir, la obra de arte adquiere verdadero sentido en la medida que es transmisora de situaciones reales, pero no con el único afán de ser mera comunicadora de estas, sino con la intención deliberada de despertar la concienciación sobre ellas, para lo cual debe responder a las necesidades expresas de la sociedad del momento.

Para terminar esta breve aproximación al Equipo Crónica —al que volveremos para analizar sus colaboraciones con Raimon— es interesante anotar el concepto en sí mismo de “equipo” bajo el que se presentan. Esta denominación responde al planteamiento unificado de sus integrantes que conforman una firma única, hecho que es pionero en cuanto que acaba con los individualismos creativos, ya que incluso colectivos anteriores que usaron dicha terminología, como por ejemplo Equipo 57, no abordaron esta cuestión de la unificación nominal de la autoría. No nos resulta este un hecho baladí, pues además del carácter novedoso de la actuación, aporta credibilidad a la asunción de compromiso a la que se afilian, es decir, si se aboga por una socialización del Estado en favor de la democratización del mismo denunciado situaciones y hechos concretos, parece un ejercicio de coherencia personal y colectiva la propia socialización, la renuncia a la individualidad en favor del grupo, no entendiendo esta cuestión como «ir contra lo individual, sino contra la negatividad de la mitificación individualista y en favor de una normalización de las actitudes, de las conductas y de los procedimientos» (Barroso Villar, 1979: 116). De esta forma, desde esta desmitificación propia que presupone la renuncia al tan habitual ego artístico, se puede reivindicar la transformación de lo colectivo sin caer en falsos presupuestos y con la confianza —propia y externa— que aporta la práctica de un posicionamiento ético que parte del autoanálisis consecuente.

El otro grupo artístico que referenciar es el anteriormente mencionado El Cubri. Colectivo fundado en 1972 por el guionista Felipe Hernández Cava y los dibujantes Saturio Alonso y Pedro Arjona. Activo hasta el año 1984, su actividad se basó principalmente en la creación de historietas gráficas con un marcado componente social y político. Sus obras se publicaron en revistas y libros y tuvieron también una destacada producción en cartelera. Este equipo parte de la preocupación por la instalación en el ámbito del cómic y la historieta de un generalizado desinterés por la situación que se vivía en la España de finales de los sesenta y principios de los setenta, por lo que deciden ser abanderados de la crítica social y política desde este campo artístico que parecía estar al margen de la

realidad. De esta forma se podría decir que fueron los primeros en ocuparse de crear en España un cómic de tipo político, con obras como las que ilustraron las portadas de la publicación semanal que Sedmay Ediciones lanzó en 1978 con el título de *Historias del Franquismo*, compuesta por un total de sesenta fascículos. Dichas portadas hoy se conocen como *Francografías*, debido a la recopilación que bajo dicha denominación se publicó en 2006, recuperándolas en una edición conjunta del Patronato de Cultura de Guadalajara y la editorial *Edicions de Ponent* con motivo de las *II Jornadas de Historieta y Humor Gráfico "Memorias dibujadas"*.

Estos fascículos ilustrados por El Cubri y escritos por los periodistas Daniel Sueiro y Bernardo Díaz Nosty fueron presentados en Madrid el 26 de enero de 1978, por el historiador Manuel Tuñón de Lara quien en su locución justificó la necesidad de esta publicación en base a que:

Durante casi cuarenta años se impuso el silencio por el terror a los más, mientras que los menos dispusieron de todos los medios de comunicación y persuasión y manipularon a su antojo las conciencias... Sueiro y Díaz Nosty levantan acta fiel, nada más y nada menos de aquella «Victoria» que sólo era para unos, mientras que para otros eran las lágrimas y la sangre. Y, en definitiva, esa «Victoria» no era sino la de una minoría que iba a medrar y a prosperar sobre los cadáveres de cientos de miles de españoles<sup>86</sup>.



18. El Cubri. *La fuga de los vencidos* (1978)

---

<sup>86</sup> Palabras recogidas del artículo publicado en el diario *El País* con fecha 27 de enero de 1978, con el título *Presentación de los fascículos "Historia del Franquismo"*. Disponible en [https://elpais.com/diario/1978/01/27/sociedad/254703601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/01/27/sociedad/254703601_850215.html) [Consultado el 12-05-2017]

Esta misma necesidad de romper el silencio es la que transmitían las portadas de El Cubri realizadas para esta publicación. Con un lenguaje directo y expresivo ponían de manifiesto las realidades vividas por los diferentes sectores de la sociedad española en los cuarenta años de dictadura.

Por una parte, recoge, como se puede ver en la imagen superior, el resultado de la confrontación para los vencidos, quienes en penoso éxodo tienen que, en el mejor de los casos, huir hacia un exilio forzoso, pero siempre bajo la tétrica y amenazante mirada de una muerte que les acecha continuamente; el propio camino es muerte. Muy destacable es la representación militarista de esta con el casco como atributo y simbología del ejército e incluso recordando en su reflejo el estallido de una bomba que se eleva sobre los restos incendiados de la masacre. No es una iconografía cualquiera, no una calavera sin más, sino la transmisión de la idea del poder que otorga la conjunción entre muerte y Estado, con el miedo como herramienta de sugestión y represión. La técnica mixta con la que se realiza esta obra, acuarela, tinta china y aerógrafo, aporta una textura que junto al ambiente sombrío en el que se desenvuelve, resuelve el discurso gráfico tal y como se quiere, es decir, al igual que ocurría en el Realismo social y crítico del Equipo Crónica, la obra está perfectamente pensada y estructurada en pro de un significativo no manipulado.

La obra de arte no debe indicar o proponer directamente una norma de comportamiento, como es habitual y característico en las obras y actividades de propaganda, sino que debe referirse a la experiencia histórica y cultural del espectador de manera que estimule un proceso crítico a partir del cual, él o ella deducirán un comportamiento ético. (Marín Viadel, 2002: 46)

Ese carácter propagandístico al que alude la cita es el que precisamente representa El Cubri, a modo de crítica, en otra de las portadas que crearon para las *Historias del Franquismo*. En este caso podemos ver reflejada la visión que se le dio de la historia a esa otra parte de la sociedad que vivió los acontecimientos de forma muy diferente y a la que se le planteaba la situación en España tras la Guerra Civil como una renovación de las formas de vida conducentes a la prosperidad, pero sin tener en cuenta el escarnio sufrido por los vencidos.



19. El Cubri. *El desfile de la Victoria* (1978)

La imagen muestra al caudillo vencedor, firme y gozoso, empoderado en un pedestal que, con las tonalidades claras de la acuarela y el símbolo de la victoria bien perfilado, le otorga si cabe mayor grandeza. Posicionado de forma que el espectador se empequeñece ante su visión, pues el dirigente queda elevado respecto a la muchedumbre a la que pareciera disponerse a arengar, se siente fortalecido por la presencia de Adolf Hitler y Benito Mussolini que, a modo de guardaespaldas, parecieran estar sosteniendo y salvaguardando la victoria franquista que, de algún modo, era el comienzo de la que pensaban sería su propia victoria.

El Cubri, con estas ilustraciones, hace uso de una poética visual con la que conjuga de forma sobresaliente la plasticidad pictórica con los perfiles de una técnica dibujística muy cuidada. Aunque esta pareciera en algunos espacios estar tan sólo esbozada debido al juego de sombras con el que articula por momentos la figuración, este le permite conseguir volúmenes que dan peso y profundidad a la composición determinando planos de contraste con los fondos degradados, recurso que aporta una sensación de verticalidad con la que aumenta el protagonismo de determinados elementos. Esos mismos planos de contraste propuestos en cuanto a forma, pueden observarse igualmente en el fondo

psicológico de las obras, pues la sensación de satisfacción que transmiten los personajes que representan el poder de la facción victoriosa entra en clara contraposición con el mensaje de pesadumbre de los vencidos, que arrastran su derrota como una pesada carga.

El Cubri relata en esta serie de portadas la biografía en imágenes de Francisco Franco, con un discurso plástico unificado mostrando diferentes momentos de la vida del dictador, pero siempre con un espíritu crítico y, en algunas de las obras, con una marcada ironía tal como puede verse, por ejemplo, en *La forja de un Caudillo*. Volvemos en este caso a contemplar la imagen satisfecha del general, ataviado, como suele ser secular en los retratos oficiales de mandatarios, con traje de gala y mostrando todos los atributos de poder, medallas, galones, cetro, etc., pero con evidente desproporción entre el atuendo y la propia representación del personaje. Este aparece con la cabeza reducida en relación con el tamaño del resto de la composición, como si toda esta atribución le viniera grande. El mensaje queda claramente determinado, pues da a entender que la persona que sustenta el poder no da la talla para ello. Es curioso observar el detalle de que la mano que sujeta el cetro, que es la única visible, sí está compensada con el uniforme, siendo por tanto proporcionalmente más grande que la cabeza, lo que hace pensar en la insinuación de que la herramienta ejecutora es más potente que la que marca las directrices, lo que podría interpretarse como una alusión a la supremacía de la fuerza sobre la inteligencia.



20. El Cubri. *La forja de un Caudillo* (1978)

Otras obras destacadas de la serie son, por ejemplo, *España fuera de España* o *Española, a tus labores*, con las que se representan dos temáticas muy relevantes como fueron el exilio sufrido por todos aquellos que públicamente manifestaron su oposición al régimen establecido en 1939, y el papel de la mujer en la sociedad franquista. La primera cuestión está simbolizada por un barco de vapor con tres chimeneas, cuyas columnas de humo recuerdan cada uno de los colores de la bandera española republicana, significante de esa España que fue expulsada de sí misma, viéndose obligada a emprender un viaje hacia la desaparición. Por otra parte, es muy acertada la metonimia visual con la que se describe el rol de la mujer española de la época franquista. Así puede verse una figura ataviada con el uniforme de la Sección Femenina de la Falange Española, portando como atributo en su mano derecha una escoba. Esta iconografía deja clara la crítica hacia un sistema que defendía la dedicación de la mujer a tareas relativas al ámbito de lo doméstico y que, además, tenían todas que seguir un mismo estereotipo regulado por patrones como la sumisión, abnegación o recato, lo que hace entender el uniforme como un símbolo que va más allá de ser un simple atuendo.



21. El Cubri. *España fuera de España* (1978)

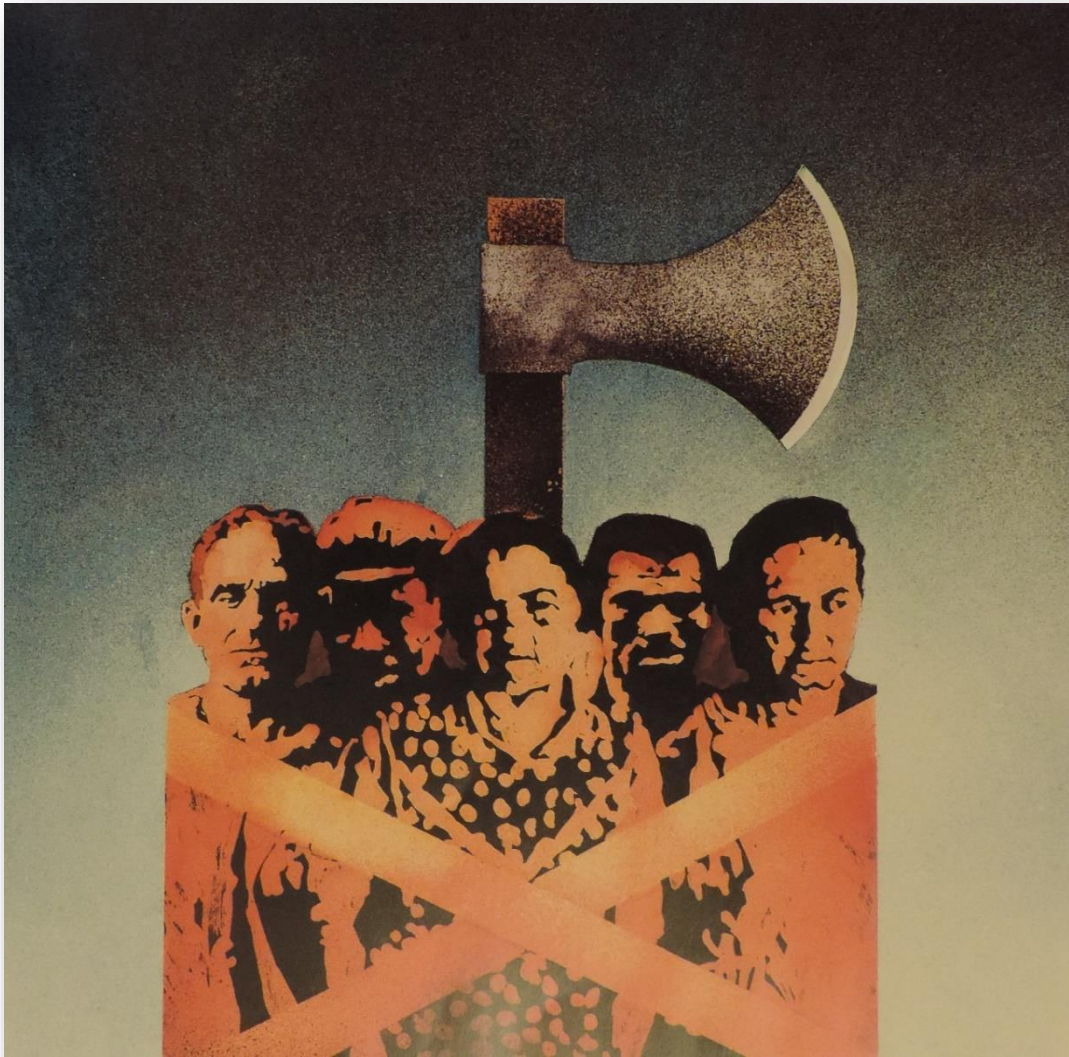


22. El Cubri. *Española, a tus labores* (1978)

El libro *Francografías*, termina con cuatro imágenes correspondientes a sendas ilustraciones que nunca llegaron a publicarse por acción de la censura, que no las admitió en la serie de portadas de *Historia del Franquismo*, por lo que no tienen título, y aunque no nos detengamos en su análisis —pues los ejemplos expuestos los entendemos suficiente para nuestro objetivo— es interesante mostrarlas por su elevado contenido simbólico, que habla por sí sólo.



23. El Cubri. Portada censurada 1 (1978)



24. El Cubri. Portada censurada 2 (1978)





25. El Cubri. Portada censurada 3 (1978)



26. El Cubri. Portada censurada 4 (1978)

Así pues se puede concluir con la idea de que las décadas de los sesenta y setenta propiciaron en España una importante producción plástica que, desde diversas corrientes que no sólo fueron artísticas sino también de pensamiento, se ocupó, al igual que la canción de autor, de denunciar la situación de represión y merma de libertades, procurando espacios de reflexión desde los que se reivindicó la necesidad de cambio de estructuras sociopolíticas y fueron, en ambos casos plástica y canción, herramientas tanto de revolución como de cohesión popular. Contextualizada así dicha funcionalidad, procede analizar algunos casos en los que ambas expresiones y lenguajes confluyeron, dando lugar a obras conjuntas cuya morfología y contenido las hacen singulares y, pudiera ser, inseparables.

### **GÉNESIS Y MOTIVOS DE CONFLUENCIA**

España, década de los sesenta. Una interesante manifestación cultural amparada por el creciente desarrollo que está teniendo la canción de autor —desde una permisividad vigilada y debido a las ansias de cambio que empiezan a despertarse en el pueblo—, comienza a surgir: la colaboración de pintores y cantautores en la edición de trabajos discográficos.

Se trata en este epígrafe de aproximarse a los posibles motivos que facilitaron el acercamiento de la plástica y la canción en estas creaciones, usando para su análisis parte del material recopilado en el trabajo de campo, pues algunas de las reflexiones realizadas por las personas interrogadas a lo largo del mismo dan pie a la formulación de ciertas hipótesis al respecto. Si bien cada una de las entrevistas realizadas, ha estado dirigida, como es lógico, en función de la actividad de cada uno de los personajes protagonistas de las mismas, ha habido en todas ellas algunas directrices comunes con el objetivo de que estas nos permitieran la realización de un análisis cualitativo del que extraer posibles conclusiones, a partir de las diferencias o coincidencias de las respectivas respuestas.

La cuestión planteada de forma genérica a todas las personas entrevistadas responde a la siguiente pregunta, con algunas modificaciones formales, pero siendo el fondo del interrogante el mismo en todos los casos:

“En la España de los 60-70 surge una importante corriente de colaboración entre pintores y cantautores ¿Cree que de alguna manera se provoca esta situación o surge de forma espontánea? ¿Moda, necesidad, casualidad? ¿Es una relación biunívoca o es más un

reclamo de la canción a la plástica? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción?”

En el caso de los artistas cubanos y chilenos entrevistados, la pregunta se hizo desde la perspectiva de saber si en sus correspondientes países había surgido el mismo fenómeno, con la intención de realizar un análisis comparativo de las motivaciones y consecuencias. Procedamos en primera instancia a conocer las respuestas de cada uno de los entrevistados para posteriormente realizar la oportuna extracción de posibles criterios sobre los que se podría basar la cuestión. Téngase en cuenta que todas las personas encuestadas vivieron en primera persona esta corriente colaboracionista entre canción de autor y artes plásticas en las décadas que nos ocupan, por lo que sus opiniones podrían considerarse como fuente oral primaria de esta investigación. Los entrevistados, once en total, responden a diferentes perfiles: cantautores y cantautoras como Elisa Serna, Silvio Rodríguez, y Vicente Feliú, artistas plásticos como Manuel Boix, Alberto Corazón, Vicente Larrea y Luis Albornoz, así como aquellos que reúnen en su persona las dos vertientes creativas como son Luis Eduardo Aute, Augusto Blanca y Juan Alberto Arteche También está presente la figura de quien, sin estar dedicado a la creación plástica ni poética, es cronista destacado de la canción de autor a nivel internacional, como es el caso de Fernando González Lucini. El periodo de realización de este trabajo de campo ha sido el comprendido entre el 30 de septiembre de 2015 y el 31 de julio de 2017.

Elisa Serna (Cantautora – España)

Efectivamente hubo una confluencia de artistas en torno a la idea de la oposición unida. En fin, cosas que se rodaron ya en Francia y que el PC las trajo a España. Hubo, por ejemplo, confluencia no sólo en las carpetas de los discos, sino en la calle. Pintores como Genovés o Aragonés, o los más concienciados del ámbito del cine propiciaron una importante confluencia entre las artes. Toda la gente del arte y la cultura, incluidos los periodistas, sindicalistas y trabajadores, colaboraron en esa cultura de la oposición. Ahora bien, querían un partido de masas, el cual no se constituía porque nos daba miedo todavía. La gente tenía mucho miedo, y entonces nosotros hicimos tres cosas muy sencillas pero que fueron buenas, creo, para el país. Una fue quitarle el miedo a la gente. Al comenzar los recitales se les podía ver la cara y el cuerpo contraído, y luego, cuando cantábamos todos juntos el ‘Choca la mano que va a venir la libertad’, se iban soltando y despojando del miedo. Otra cosa

fue el apoyo que con los recitales ofrecíamos a la financiación de los grupos de izquierdas, siempre que hubiera una taquilla suficiente que nos lo permitiera. Había veces que teníamos muchísimo trabajo, y las taquillas iban directas a Comisiones Obreras o a la ORT (Organización Revolucionaria de Trabajadores) por ejemplo. Y la tercera cuestión fue hacer de puente entre la generación del 27 y estos años que vivimos nosotros, y vamos, que seguimos viviendo. Me refiero que empezamos en los 60 y en los 70, y aún seguimos en los 80 y 90, en los que ya se empieza a poner todo raro. Los poetas también se sumaron. Había muchas editoriales pequeñitas, pero que editaban poemas maravillosos. Los pintores igual. En televisión, en la prensa, había gente muy progresista porque ya no se podía respirar. En los últimos coletazos del franquismo fueron muy crueles y tuve problemas con la policía; me pasó entre el año 70 y el 76. La censura la llevaban los obispos, pues fue una que Franco encomendó a la Iglesia. Entonces ellos consiguieron realmente hacernos odiar demasiado los sentimientos religiosos de las personas, cuando en realidad había también unos cristianos de base que estaban trabajando por todos los barrios. La censura nos ordenaba hacer todas las canciones a máquina, escritas con papel carbón, y hacer tres copias: una para Fraga, otra para la Dirección General de Seguridad, y otra para ti, para que te la sellaran, que volvieras a casa con ella. Y entonces, si cualquiera de los estamentos denegaba la autorización a interpretar una canción y aun así nos arriesgábamos a hacerlo, o alguna radio se le ocurriera programarla, podía incluso suceder que la mujer de algún ministro la oyera y llamará inmediatamente a Franco a denunciarnos. La censura se gastó el sueldo en punzones. Cogieron nuestros discos de la fonoteca de Radio Nacional y los rayaron. Eran gente muy inculta. Yo respeto todas las creencias y pensamientos, pero alguna de ellas ha sido especialmente cruel con los españoles.

Probablemente todas estas circunstancias favorecieron esa espontaneidad colaborativa que abarcó muchas expresiones artísticas y llegó a la gente, al público que fue igualmente sensible con la situación.

### Silvio Rodríguez (Cantautor – Cuba)

Es natural que los trabajadores de la cultura se vinculen y hagan juntos, aunque esto se subraya en momentos históricos de intensidad.

Nunca lo vi más marcado que en Chile, cuando la Unidad Popular de Salvador Allende. Se trataba de un movimiento de artistas plásticos que iba paralelo al de la Nueva Canción. No sólo en las portadas de muchos discos quedó testimonio, sino

que aquellos diseños característicos inundaron las calles, los carteles, los muros, y por todas partes se veía una especie de unidad estilística, gráfica y sonora, más que acompañante fundida en la unidad política. En el caso de Chile, tuvo mucho que ver con aquello Gladys Marín, por entonces dirigente de las Juventudes Comunistas. No he vuelto a ver algo tan claramente homogéneo en otro país ni en otro tiempo.

#### Vicente Feliú (Cantautor – Cuba)

En la segunda mitad de 1969 hicimos en la Sala Hubert de Blank de Teatro Estudio un concierto/exposición Noel Nicola, Belinda Romeu, Carlos Gómez y yo con Pancho Varela, dibujante, caricaturista y pintor, en el que había dibujos de Pancho sobre las ideas que tenía sobre cada canción de aquel concierto. Pancho había estudiado conmigo el bachillerato y era amigo de Arístides, otro dibujante. Por Pancho conocí también a Juan Moreira y Pablo Toscano. Desde antes había amistad de Silvio con Virgilio Martínez, su profesor de dibujo y con los anteriormente mencionados. Es decir, coincidíamos en muchas cosas y actividades, de las que nos fuimos nutriendo mutuamente. Un momento histórico, que nos marcó a todos de diversas maneras.

#### Manuel Boix (Artista plástico – España)

Hasta ese entonces, tanto en España como en otros países como sobre todo Francia, los cantantes/cantautores eran suficientemente famosos por sí mismos. Las discográficas se contentaban con poner una foto del cantante en la portada, esperando que los discos se vendieran por sí mismos. Solo cuando empiezan a surgir nuevos y desconocidos grupos, normalmente de folk que aun necesitan crearse un nombre, se empieza a colaborar con otros artistas para crear sinergias e intentar vender discos más allá del nombre y la fama del grupo. Por tanto, fue una necesidad.

Pero no solo, hasta mediados de los 60 con el *St Peppers* de The Beatles, no surge el álbum como concepto. Y la aparición del álbum como concepto también abre las puertas a un proceso de colaboración entre la plástica y la canción que no se podía dar cuando la industria de la música solo producía *singles*.

Respecto al tipo de relación, en mi caso fue totalmente biunívoca. A mí, las portadas de los discos de Al Tall, empezando con *Cançó popular País Valencià*, me sirvieron de escaparate y ayudó a popularizar mi trabajo en el campo de la ilustración entre un público diferente. Para Al Tall, creo que mis imágenes, ayudaron a sintetizar y

comunicar visualmente un mensaje musical que hasta ese momento era totalmente desconocido para el gran público.

#### Alberto Corazón (Artista plástico - España)

Yo creo que surge en la medida en la que todos éramos víctimas. Teníamos un enemigo común y eso fue muchísimo, era la dictadura. Entonces nos refugiábamos unos en otros, intercambiábamos; yo con Aute he convivido, incluso éramos compañeros de colegio. Había un grupo, al que yo le hice unos discos, desaparecidos absolutamente, que se llamaban Música Dispersa, en el que incluso participó Mariscal, en el que tocaba un músico genial que se llamaba “Cachas”, José Manuel Bravo, y también estaba Sisa. Por ejemplo, hicieron un par de discos pequeños, pero formidables. Estábamos todos, “¿y ahora qué haces? pues estoy componiendo, pues estoy pintando...”. Yo creo que se debe a eso la relación. Ten en cuenta que la industria discográfica como tal era inexistente, por lo tanto, todo era voluntarismo. Todo era eso, una confluencia de intereses.

#### Vicente Larrea (Artista plástico – Chile)

En el caso chileno, más que la “plástica”, fue el Diseño Gráfico el que creó y mostró la imagen de esa música que interpretaba el sentir generalizado de la sociedad chilena de esos años (67-73). Creo que en Chile desarrollamos y aplicamos un concepto de Diseño para la música, que no correspondía con otras experiencias conocidas, si hubo algunos ejemplos aislados, pero la gran suerte fue el largo periodo de continuidad de esta experiencia (1967-1973), y bajo un mismo sello discográfico: Dicap, en el cual, gracias a Juan Carvajal su director artístico, pudimos desarrollar sin ningún impedimento ni censura todo nuestro trabajo Gráfico.

Nuestra labor gráfica no fue una casualidad ni un capricho, fue un resultado absolutamente intencional y constante en el tiempo, en el cual entregamos lo mejor de nuestro sentir y saber hacer de esa época.

#### Luis Albornoz (Artista plástico – Chile)

Como equipo de diseño, no nos consideramos “plásticos” propiamente, aunque utilizamos muchas de las herramientas de la plástica, nuestro quehacer va más bien

por el lado de un uso utilitario y de comunicación, servir de nexo entre el cantor y su público.

Creo que los artistas nos impregnaron su espíritu, muchas veces interpretaron sus canciones en la oficina, se paseaban por ella como por su casa, se fueron a despedir de nosotros cuando se iban al exilio, fuimos a sus ensayos...

Como en la mayoría de nuestros trabajos, nos involucramos, y fue una relación recíproca, de mutua conveniencia.

### Luis Eduardo Aute (Artista plástico y cantautor – España)

En términos generales, era porque intentábamos hacer canciones distintas a las que se escuchaban habitualmente, con puntos de vista diversos e intentábamos elevar un poco el género de la canción a la categoría del poema. Había una preocupación por los textos, por las músicas, por hacer un trabajo no únicamente para vender sino preocupado por el alimento que necesita el ser humano para seguir manteniendo su dignidad como ser humano. Elevar un poco el tono cultural de esos años, y eso evidentemente te llevaba a que las imágenes que acompañaban esas canciones —que se hacían intentando buscar una mayor calidad literaria, poética, al fin y al cabo, humanista— fueran también de artistas que tuvieron esa misma preocupación.

Puede ser por la necesidad de elevar la calidad del trabajo artístico por lo que fueron pintores importantes los que ilustraron esos poemas, que muchos de ellos eran poemas musicados por los músicos. Estas son las primeras veces que se le pone música a los poemas y entonces esos trabajos requerían también que las imágenes que iban a acompañar a esos poemas musicados tuvieran igualmente una cierta dignidad como obra de arte.

Los músicos, los poetas, los pintores, cineastas, es decir, en unos años en los que había una urgencia de manifestar la disconformidad o la oposición a la dictadura todo lo que se podía, o la censura podía permitir, era lo normal que cualquier persona mínimamente sensible como ser humano, perteneciente a un colectivo humano, viviendo en una situación represiva como fue la dictadura de Franco, sí o sí, tenías que manifestar esa disconformidad o esa oposición o esa necesidad de combatir, a través de las herramientas que tenías a mano, las palabras, los sonidos o las imágenes. De alguna forma sí había un estado de ánimo colectivo que se interactivaba, como se dice ahora, unos con los otros



### Augusto Blanca (Artista plástico y Cantautor – La Habana, Cuba)

Sí, ocurrió, sobre todo en los primeros discos —de vinilo— que se editaron de los trovadores de la nueva trova, que muchos artistas plásticos de la nueva generación hicieron grandes aportes como fue el caso del artista plástico Pablo Labañino que ilustró —a plumilla— varios discos de Silvio de Pablo o del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC<sup>87</sup> etc. Otros más también se unieron a esta tarea, Rofsgar —autor de *La flor y la espina*—, Alderete, Fabelo etc.

Ni moda ni casualidad. Les movía un espíritu creativo de identificación con nuestra canción y unos enormes deseos de decir y contribuir a mejorar el gusto por las artes y acercarlo a las grandes masas con una personalidad propia y genuina, con belleza y mensajes certeros.

### Juan Alberto Arteche (Artista plástico y Cantautor – España)

Yo he dibujado toda mi vida y por eso surgió la idea de hacer las imágenes para las carpetas del grupo<sup>88</sup>. A partir de ahí comenzaron a venir las colaboraciones con otros artistas y por supuesto continuar pintando para nuestros propios discos [...] Normalmente yo dibujaba lo que escuchaban mis oídos y los cuadros eran originales hechos expresamente para las carpetas de los álbumes discográficos. Los dibujos pretendían siempre reflejar lo que a mí me transmitían las canciones, la letra y la música.

### Fernando González Lucini (Cronista y escritor – España)

Yo creo que hay tres fenómenos que se encuentran siempre con el mismo telón de fondo, que es la falta de libertad. Es decir, la gente de izquierdas que quería una sociedad más libre, más democrática, cada uno lo expresaba como podía. El que

---

<sup>87</sup> El ICAIC es el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Se creó en el año 1959 dependiendo del Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Dentro de esta institución se formó el denominado Grupo de Experimentación Sonora en el que, dirigido por Leo Brouwer, se contó con la participación de artistas como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Sara González y Noel Nicola. Este grupo fue muy activo dentro del ICAIC y fue determinante en el aprendizaje musical de sus miembros que formaron uno de los colectivos más importantes de canción de autor ya no sólo en Cuba sino con carácter internacional, la Nueva Trova Cubana.

<sup>88</sup> Juan Alberto Arteche fue fundador y líder del grupo folk Nuestro Pequeño Mundo. Formación muy activa desde su nacimiento en 1968 hasta su disolución en el año 1982. Hasta un total de 18 personas pasaron por sus diferentes estructuras a lo largo de los 14 años de actividad. Perteneció también a la primera formación del grupo Aguaviva en el año 1970 y colaboró con artistas como Pablo Guerrero y Luis Pastor.

sabía cantar, cantando, el que hacía poesía, escribiendo, como Celaya u Otero, y, el que pintaba como Miró o Tàpies, pues pintando. La cuestión era expresar la misma experiencia en distintos lenguajes que al principio iban por separado. Yo creo que hay un momento, en los años 70, en que esos lenguajes se encuentran, pero se encuentran en el camino, no es que uno encuentre al otro casualmente, sino que se encuentra haciendo el mismo camino. Entonces Celaya dice: «yo escribo poesía y no llego a la gente... querría ponerle música», y aparece la Nueva Canción. Pero era necesidad de la poesía de volver al Mester de Juglaría. Y cuando Paco Ibáñez pone música a Lorca, Dalí que está en París dice «¡pero si esto es lo que yo quiero contar!». Entonces se ofrece gratuitamente a hacerle la de la figura de Lorca con el caballo de Alberti arriba<sup>89</sup>. Entonces lo que ocurre es que se encuentran, y se van encontrando, y se van encontrando... Recuerdo cuando Miró le hace la portada del disco a María del Mar Bonet. Pero es que Miró se moría de gusto oyendo a aquella mujer, y decía «yo quiero hacerla». Hay algo que no se ve, porque la cubierta está doblada, que es una barca. La barca tiene un timón, y para él, María del Mar Bonet era el timón. Entonces es que se van encontrando, se hacen solidarios. Por ejemplo, Genovés cuando Adolfo Celdrán ha hecho el famoso disco *Silencio*, y entonces va y escribe a Genovés, que era medio comunista igual que Adolfo. A Genovés le encanta y le dice: «vamos a hacerlo». Y ahí está el famoso cuadro, que es una reja de una cárcel, y como los presos de la cárcel ven las manifestaciones por la libertad en la calle. Y entonces ahí Genovés se lo hace, por supuesto gratis siempre, porque era lo que ahora los modernos llaman “lenguaje total”, “la globalización del lenguaje”; era el encuentro de personas que querían expresar lo mismo a través de distintos medios expresivos. Esos medios expresivos se fueron juntando, y entonces a partir de ahí se convierte en un fenómeno característico de la canción social.

De la lectura de las diferentes respuestas de las personas entrevistadas se pueden extraer diversas propuestas sobre las motivaciones que dieron lugar a esa corriente colaborativa entre artistas cantores y plásticos. Partiendo de las confluencias y disparidades en las opiniones vertidas, vamos a establecer las posibilidades que de ellas se derivan. En primer lugar, hay que hacer constar que se produce una práctica total unanimidad acerca de la idea de la existencia de confluencia de intereses tanto en el ámbito plástico como en el de la canción —extrapolable en realidad a todas las expresiones artísticas tal y como enuncia

---

<sup>89</sup> González Lucini hace aquí referencia a la obra que Salvador Dalí realiza para la carpeta discográfica del LP de Paco Ibáñez *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*, editado por Polidor en 1967. La ilustración aparece en la contraportada del disco y recoge la visión del pintor sobre el poema de Lorca ‘La canción del jinete’, musicado por Ibáñez.

Elisa Serna cuando habla de “toda la gente del arte y la cultura”—, lo que da lugar a que esta convergencia se produzca de manera intencionada no fruto de la casualidad, tal como expone Vicente Larrea. No hay por ello que confundir esta intencionalidad con el hecho de que se forzara el colaboracionismo, ya que, si bien conceptualmente resulta evidente del análisis de las encuestas, esta voluntad en muchos casos no estuvo exenta de cierta espontaneidad en cuanto a las relaciones específicas surgidas. Es decir, tal vez se podría hablar de una intencionalidad colectiva y una espontaneidad individual, como la que narra González Lucini al contar cómo Salvador Dalí se encuentra con la musicalización del poema de Lorca por Paco Ibáñez y decide ponerle imagen.

Partiendo pues de la concreción de esta confluencia de intereses, se podrían establecer dos niveles genéricos en los que englobar los variados motivos que los entrevistados aportan para justificar la alianza plástica-canción. Por una parte, la influencia del momento histórico, y, por otra, la necesidad.

En relación con la primera cuestión hay que hacer notar que esta se da en dos vertientes. Por un lado, se puede observar como coinciden las opiniones de Elisa Serna, Alberto Corazón, Luis Eduardo Aute y Fernando González Lucini, en cuanto a que la influencia del momento histórico se debe a la existencia de un enemigo común. Así se produce, en los dos ámbitos expresivos, una oposición manifiesta frente al poder establecido que comienza a definir espacios conceptuales de afinidad, hecho que será determinante en la consecución de este encuentro. Por otro lado, vemos como son igualmente coincidentes las declaraciones de Silvio Rodríguez y Vicente Feliú en cuanto al carácter que imprime el momento histórico, pero lo que en España es enfrentamiento contra las instituciones gobernantes, en el caso cubano se torna afinidad y apoyo recíproco, por parte del Estado al desarrollo de los movimientos de cultura social y reivindicativa y viceversa. Hoy en día este apoyo mutuo sigue vigente entre el Estado y los artistas defensores de la Revolución, por lo que estaríamos ante el ejemplo de la influencia del momento histórico en la creatividad artística, pero desde la confluencia en la aceptación en lugar de la oposición.

En el caso de Chile asistimos a un trasvase de un modo a otro, pues el sostén institucional a los movimientos sociales de cultura en la década de los sesenta se vio truncado por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 con el que se derrocó al gobierno progresista de la Unión Popular, presidido por Salvador Allende. A partir de este momento el

movimiento conocido como Nueva Canción Chilena, así como cualquier manifestación artística portadora de mensajes contrarios al nuevo régimen fueron prohibidos y perseguidos, por lo que el espíritu que mueve a los artistas chilenos defensores del régimen democrático se torna coincidente con el español en la lucha por las libertades, lo que conllevaba la asunción de las consecuencias propias de dicha actitud. Dígase por ejemplo el encarcelamiento de Elisa Serna en España, o, lo que es mucho más grave, el asesinato de Víctor Jara. Por tanto, ya se den unas circunstancias u otras, la cuestión es que el momento histórico se perfila como hecho aglutinante de las posibles confluencias entre las manifestaciones estéticas que nos ocupan.

El otro nivel genérico aglutinador de motivos de confluencia es el ya notado como la necesidad. En función de las opiniones de los entrevistados, esta podría darse en subniveles agrupados en necesidad profesional, estética, expresiva, y de identidad.

En relación con el primer subnivel —la necesidad desde el punto de vista profesional— es muy notable observar cómo de los once entrevistados ocho coinciden de una forma u otra en esta cuestión: Elisa Serna, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú, Manuel Boix, Alberto Corazón, Luis Albornoz, Augusto Blanca y Fernando González Lucini, lo que supone un porcentaje muy alto —73%— de concordancia y por lo tanto un argumento a tener muy en cuenta. Esta necesidad profesional adquiere dos vertientes. Por una parte, Elisa Serna, Silvio Rodríguez, Manuel Boix, Augusto Blanca y González Lucini, hablan de ella desde el punto de vista de la precisión de difundir el trabajo de los creadores, y de ahí el motivo de la confluencia de intereses que provoca colaboraciones. El rango de público se hace mayor al unirse dos disciplinas, por lo que el conocimiento de la obra se expande y, para ello, se apuntan dos formas de actuación. Manuel Boix habla de la necesidad del aumento de las ventas mientras que Elisa Serna y Silvio Rodríguez coinciden en que la salida de la obra a la calle es una importante herramienta de difusión.

La segunda vertiente de la necesidad profesional la apuntan Vicente Feliú, Alberto Corazón y Luis Albornoz, cuando, al hablar de influencia o reciprocidad mutua, podrían estar señalando el aprendizaje simbiótico entre ambas disciplinas como elemento enriquecedor tanto de la obra final, como del propio artista. Es decir, que la confluencia de plástica y canción vendría desde la necesidad de adquirir por parte de cada una de formas expresivas, de las maneras, objetivos e incluso procesos de la otra. Cuestión esta interesante que apunta Luis Albornoz cuando relata cómo los cantautores vivían en la

propia oficina de los ilustradores su proceso creativo, y al mismo tiempo estos iban a los ensayos de aquellos.

No se puede pasar por alto el hecho de que en esta cuestión son coincidentes tanto los artistas españoles, como chilenos y cubanos, lo que nos hace pensar en la posibilidad del carácter global de la necesidad de profesionalización como un verdadero elemento de cohesión interdisciplinar.

El segundo subnivel de necesidad que influye en esta particular concomitancia entre plástica y canción es el estético. A él hacen referencia Manuel Boix y Luis Eduardo Aute, pero desde puntos de vista conceptualmente opuestos, lo que hace muy interesante su análisis comparativo. Si bien ambos coinciden en señalar que fue la canción quien requirió a la plástica, son muy diferentes los motivos que uno y otro argumentan para que se diera tan circunstancia. Manuel Boix defiende la postura de que el cambio estético que comienza a producirse en la aparición de las carpetas discográficas de autor se debe a una necesidad meramente comercial, como es aumentar las ventas de discos de artistas nuevos que, por sí mismos, aun no vendían lo suficiente. Por otra parte, sostiene que esta estética comienza a darse con la aparición del LP como nuevo concepto de álbum recopilador de canciones, ya que hasta este momento la publicación en formato pequeño —*single*— no permitía esta corriente colaborativa. Hecho este que podría ser motivo de discusión, pues existen evidencias de la participación de artistas plásticos en esta tipología, como por ejemplo las colaboraciones del Equipo Crónica con Raimon quienes trabajaron juntos en diversos “sencillos”, al menos en cinco ocasiones, obras que serán motivo de análisis más adelante.

Por su parte, Luis Eduardo Aute plantea la necesidad estética como aquella que, partiendo del reclamo desde la canción a la plástica, tiene el objetivo de elevar su categoría a la de obra de arte de un nivel superior. Nacería así de la preocupación por la consecución de una alta calidad artística a partir de la coherencia entre ambos lenguajes, de modo que una canción de naturaleza estética elevada se vea reforzada por una obra plástica de igual magnitud. Este reclamo que defiende Aute por parte de la canción adquiere un nivel de exigencia máximo cuando habla de poesía musicada. En este caso la canción solicita a la plástica para conformar una obra junto a creaciones literarias de calidad ya reconocida, por lo que la categoría de la ilustración debiera estar a la misma altura, y, de ahí, la llamada a artistas cuyo prestigio estuviera ya igualmente contrastado. El planteamiento

de Aute, a diferencia del de Manuel Boix, no se basa en la necesidad del aumento de las ventas, sino por el contrario en una motivación exclusivamente estética como es la urgencia de elevar la categoría del trabajo artístico sin tener en cuenta para nada aspectos comerciales ni mercantilistas.

En relación con el planteamiento de Luis Eduardo Aute en cuanto a la llamada a la plástica desde la canción, es interesante hacer referencia a los comentarios de Fernando González Lucini, pues podrían abrir otra vía de análisis al plantear una visión diferente. En este sentido informa del interés de pintores como Salvador Dalí o Joan Miró por poner imagen a las canciones de Paco Ibáñez o María del Mar Bonet, respectivamente, hecho este — pintores de prestigio que reclamaran su participación en las ediciones de los cantautores— que podría dar índices de la importancia de esta corriente colaborativa entre canción y plástica en el marco temporal investigado.

El tercer subnivel que se podría extraer de las entrevistas realizadas y que sería parte del fundamento del desarrollo de las carátulas discográficas de autor como soporte de obras plásticas, se encontraría en el terreno de la necesidad expresiva. Juan Alberto Arteche indica que «pinta lo que oye» como una exigencia interna que convergería en una suerte de lenguaje interactivo que, tal vez, pudiera considerarse unívoco. Esta necesidad expresiva no sólo se centra en la que siente el propio artista, sino también en la que emana de la obra en sí, en función de parámetros como la narratividad y la temporalidad. Esta cuestión adquiere relevancia en el presente análisis a partir de las opiniones de Manuel Boix quien entiende «la plástica como síntesis del mensaje» y de Luis Albornoz al otorgarle la función de «servir de nexo entre el cantor y su público». Ambas afirmaciones nos hacen caer en la importancia del discurso visual en cuanto que es capaz de sintetizar el mensaje que quiere transmitir el canto y convertir el desarrollo temporal de este en instantaneidad. De esta forma la narrativa plástica se convierte en antesala de la poética y puede plantear, a golpe de vista, pistas sobre sus contenidos internos, y es ahí donde se produce esa simbiosis y la necesidad expresiva y comunicativa de ambas manifestaciones se ve reforzada recíprocamente. La una encuentra una forma de hacer directo su mensaje a partir del reclamo estético plástico, y la otra halla un motivo temático confluyente ideológicamente además de un medio que le facilita un soporte comunicativo de masas muy efectivo. De esta manera se podría considerar que plástica y canción se aportan mutuamente nuevas dimensiones. La una posiciona a la otra en el universo imaginativo; la primera se convierte en signo de la música y contiene en sí misma todas las emociones

que esta puede proporcionar, por lo que podría hacerse casi imposible su concepción por separado; se transforma a la vez en metáfora y metonimia, al condensar y desplazar el efecto simbólico de la creación poético-musical, mientras que esta facilita a aquella una vía de democratización que, en muchos casos, le resulta de difícil acceso.

El último subnivel de necesidad hace referencia a la búsqueda de la propia identidad a través de la obra de arte. Augusto Blanca y Fernando González Lucini traen a colación esta cuestión cuando ambos hablan de la existencia de un mismo espíritu que mueve a las dos formas creativas. Ese carácter, contestatario, progresista, comunicador, reivindicativo, pasional, emotivo, ético... que paralelamente recorren plástica y canción, es el que propicia la búsqueda de identidad y es el que, como dice González Lucini, consigue que se encuentren «haciendo el mismo camino» y se conformen conjuntamente como fenómeno social en una estética común, hallando así respuesta a la pregunta que, al comienzo de este capítulo, nos hacíamos ¿Cuál es la estética revolucionaria?





## CANCIÓN Y PLÁSTICA: CASOS ESPECÍFICOS

La producción discográfica como soporte y medio de comunicación de la obra de arte — visual, poética y musical— a la que dio lugar la confluencia de la canción de autor y la plástica en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, es una herramienta muy propicia para el estudio de dicho fenómeno. Antes de adentrarnos en la cuestión sería interesante contextualizarla terminológicamente. Es posible que al hablar de carpeta discográfica se corra el riesgo de restringir el campo de actuación solamente a la parte pictórica de la obra, pues es ahí donde físicamente se refleja el trabajo de ilustración, tanto en portadas —también llamadas carátulas—, contraportadas e interior en ciertos casos, dejando de lado su componente literario y melódico. Por otra parte, adscribirse a la conocida notación de LP —*long play*— tiene el efecto contrario, pues dicha nominación hace referencia a la duración de las pistas grabadas en el disco, al ser este de larga duración en contra de los conocidos *singles* que recogían tan solo dos canciones, una en cada cara del vinilo. Es por esto por lo que, posiblemente, la acepción más global y que recoge mejor el concepto unitario de los trabajos artísticos desarrollados en torno a una edición de este tipo es la de “álbum discográfico”, que, en ocasiones, notaremos tan sólo como “álbum”, con objeto de simplificar. No significa esto que a lo largo del discurso no se usen los otros términos especificados, pues, cuando sea necesario y en función de su idoneidad, nos referiremos a ellos según la contextualización expuesta.

La producción de álbumes discográficos de autor en las décadas objeto de estudio en esta Tesis es realmente de un número ingente, por lo que sería imposible poder abarcar en esta investigación todos los trabajos editados. Por este motivo se hace necesaria la acotación mediante la elección, para su observación, de ciertos casos que se estiman relevantes y a través de los cuales se pueden obtener conclusiones que, partiendo de dichas individualidades, puedan ser extrapolables a la generalidad con garantía de rigor. Con objeto de completar el examen, se confeccionará, a modo de anexo, un banco de imágenes con aquellos otros títulos que, por los motivos expuestos, no puedan ser abordados en este corpus teórico, pero sea de interés dejar constancia de su existencia.

Los casos elegidos para realizar el oportuno seguimiento son:

1. Luis Eduardo Aute. Su doble vertiente de artista plástico y cantautor hacen de sumo interés incluir su obra como uno de los casos más paradigmáticos.
2. La relación establecida entre las creaciones del cantautor valenciano Raimon y el Equipo Crónica en los años 1968 y 1969. También se hará mención a las colaboraciones con Joan Miró, que, si bien fueron menos numerosas, son significativas.
3. Las asociaciones de Paco Ibáñez con diversos pintores se vieron reflejadas en varios álbumes discográficos. Los que entran dentro del marco temporal establecido en esta investigación son los siguientes:
  - 3.1. *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora* en el que Salvador Dalí pone imagen a ‘La canción de jinete’ de García Lorca.
  - 3.2. *Paco Ibáñez 2. La poesía española de ahora y de siempre*. En esta ocasión es el artista José Ortega el encargado de pintar esa poesía a la que pone música el cantor.
  - 3.3. *Paco Ibáñez 3. La poesía española de ahora y de siempre*. Esta obra se completa con la de Antonio Saura en relación con la canción ‘A galopar’ sobre un poema de Rafael Alberti.
  - 3.4. *A flor de tiempo*. Álbum ilustrado por la hija del cantautor, Alicia Ibáñez.
4. Por su destacada relevancia para el presente estudio se incluye en esta nómina el trabajo *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* con letras de Antonio Gómez, música de Antonio Resines e imágenes de El Cubri.

La metodología a seguir pasa, por el análisis iconográfico, histórico-artístico y simbólico de las obras seleccionadas, haciéndose necesario un interesante ejercicio de hermenéutica para adentrarse en las posibles confluencias entre los lenguajes expresivos que las conforman, así como sus relaciones con el momento espaciotemporal en que surgieron.

## LUIS EDUARDO AUTE: DE DENTRO A FUERA Y VICEVERSA

En mis poemas, mis canciones también, se puede deducir que el motivo esencial de los textos es todo lo que concierne al alma humana, sus contradicciones, sus pasiones, sus miedos, sus alegrías, sus dudas... es el mapa que a mí me ha interesado siempre recorrer; esta cosa que llamamos ser humano, tanto por fuera como por dentro<sup>90</sup>.

Definir a Luis Eduardo Aute como cantautor, sería como poner límites a la imaginación. Pintor, poeta, letrista, escultor, compositor, cineasta, cantor, pensador..., en su persona aún todas estas facetas con las que ha conseguido engendrar un universo propio, íntimo, que, como flujo imparable, se desborda inundando de creatividad, luz, color, armonía, pasión, reflexión y verso, otros muchos espacios de quienes se identifican con su espíritu y formas. Según Silvio Rodríguez «es un hombre del Renacimiento: artista plástico, músico, poeta, filósofo. No abunda en una sola persona semejante diversidad, muchísimo menos con resultados de tan alta gama»<sup>91</sup>.

El enigma del ser humano ha estado siempre envolviendo su obra artística. Tema de fondo de toda su producción, ha sido en realidad el hilo conductor que le ha permitido investigar en campos que, siendo muy diversos, confluyen en cuanto que tocan directamente la esencia del ser, pues todo aquello que tiene que ver con la vida humana —sentimientos, actitudes, estados de ánimo, placeres, frustraciones, poderes, cuerpo, alma— es objeto de su interés. Cuando Catalina Cantarellas habla de Miquel Barceló pareciera estar definiendo el posicionamiento de Aute frente a la creación artística, ya sea esta plástica, poética o musical: «El “jo” és el que camina per la vida cap a la mort. Per això l’obra d’aquest “jo” és feta de sentiments, d’estats anímics, d’impulsos, d’esperits mesclats, moltes vegades contradictoris i mail lineals, més aviat circulars»<sup>92</sup> (Cantarellas Camps, 2003: 34).

Ante la enorme extensión de su obra —y en coherencia con el planteamiento general del presente estudio— el trabajo se va a centrar en las décadas en las que la sociedad española evolucionó de la dictadura a la democracia, aproximadamente los años sesenta y setenta

---

<sup>90</sup> Ver respuesta a la pregunta nº2 de la entrevista realizada a Luis Eduardo Aute para esta investigación, incluida en el anexo correspondiente.

<sup>91</sup> Ver respuesta a la pregunta nº6 de la entrevista realizada a Silvio Rodríguez para esta Tesis, incluida en el anexo correspondiente.

<sup>92</sup> «El “yo” es el que camina por la vida hacia la muerte. Por eso la obra de este “yo” está hecha de sentimientos, de estados anímicos, de impulsos, de espíritus mezclados, muchas veces contradictorios y nunca lineales, más bien circulares». Traducción propia.

del pasado siglo XX. Esta acotación es necesaria no sólo en el ámbito temporal, sino también en el artístico. Por ello será objeto de análisis la obra de Luis Eduardo Aute como pintor y como cantautor, no pudiendo abordar sus facetas de poeta o cineasta, que podrían ser motivo de futuras investigaciones.

La mayor parte de las veces, esas pinturas, esos grafismos que acompañan a los discos, se elegían, en términos generales, porque eran contemporáneos a la escritura de los poemas o de las canciones; era un poco el caldo de cultivo en el que se iban produciendo todas esas manifestaciones y entonces el hecho de reproducir esas pinturas en esos discos o en esos libros era no tanto porque tuvieran o no más o menos relación con las canciones y los poemas, sino que más bien se relaciona porque esas pintura las hacía al mismo tiempo que escribía las canciones y formaban parte de la misma pulsión<sup>93</sup>.

Si bien hay obras de Aute en las que sí existe una correlación compositiva entre plástica y canción, como pueden ser *Templo* o *Animal Uno*, estas se escapan del ámbito temporal propuesto para el estudio. Así, se hace, aun si cabe, más interesante, el intento de demostrar si, en las creaciones habidas en los años objeto de análisis, ese punto de unión que, según el propio artista parte de la misma pulsión, puede dar lugar a confluencias entre los lenguajes expresivos, tanto en forma como en contenidos.

Se abre por tanto un interesante campo de investigación a través de una de las personalidades, posiblemente, más fascinantes de la historia reciente de la creación artística en España, fundamentado en su carácter polifacético y el sustrato, en absoluto banal, de una producción asentada en un muy alto nivel de reflexión.

El objetivo de este epígrafe es posibilitar un acercamiento a la figura de Luis Eduardo Aute desde el punto de vista emocional. Es decir, más que un repaso por la discografía o producción pictórica —aspectos que se tocarán más adelante—, se trata de un paseo por aquellos momentos biográficos que permitan una aproximación al espíritu que movía al artista en los comienzos de su carrera, años coincidentes con la época objeto del presente estudio. Por tanto, para conocer ese sentir interior que mueve a cualquier artista, se hace necesario reparar en algunas de aquellas circunstancias de su vida que han marcado los

---

<sup>93</sup> Ver respuesta a la pregunta nº 7 de la entrevista a Luis Eduardo Aute, incluida en el anexo correspondiente.

intereses personales y su trayectoria, la cual no siempre ha de ser consecuencia de aquellos.

Luis Eduardo Aute nace en Manila en 1943, donde transcurre su infancia. La recuperación de las islas Filipinas —conquistadas por Japón entre 1941 y 1942— por parte del ejército norteamericano, hace que los once primeros años de su vida transcurran inmersos en una cultura que favoreció una de sus grandes aficiones, el cine:

Corría el año 1953. En Filipinas las películas se estrenaban al mismo tiempo que en Norteamérica, y curiosamente todos los filmes son aptos para menores, pues no había calificación. [...] El cine, el cine norteamericano, para más señas, era una constante en la vida infantil de Luis Eduardo, que va todos los días a las sesiones y se familiariza, sin darse cuenta, con ese medio. (Plaza, 1983: 12-14)

La fascinación que Luis Eduardo Aute manifestaba desde pequeño por el mundo de la imagen, no sólo se traducía en su amor por el cine, sino que incluso antes de verse atraído por Marilyn Monroe o por las películas de Elia Kazan, fueron los pinceles, el color... la plasmación de la vida en lienzos, lo que le hicieron sentirse, desde que se recuerda, pintor. Su primer acercamiento a la plástica se realiza, a muy temprana edad, a través de retratos a familiares y esta vocación pictórica ya no le abandonará nunca.

Un hecho importantísimo es el traslado de Filipinas a España, por lo que supone de cambio en la forma de vida. Pasar de una cultura más liberal, a la siempre vigilada sociedad española que le tocó vivir desde los once años, supone un brusco ejercicio de adaptación que, como es normal, va posicionando a la persona, tanto a nivel artístico como a nivel ideológico. El desarrollo de la actividad plástica es su objetivo, el cual ve realizado en una primera exposición en Madrid, en la Galería Alcón. Así van pasando estos años de adolescencia en los que va tomando autoconciencia de que su prioridad como artista son los pinceles, mientras que, curiosamente, la música fue poco más que un divertimento que no le llevó más allá de tocar en algún grupo juvenil en el que no duró demasiado tiempo. Muy probablemente, aun hoy día, a pesar de ser uno de los más importantes referentes de la canción de autor a nivel mundial, Luis Eduardo Aute se sienta más cerca de la pintura que de cualquier otra expresión artística, pues al visitar su estudio es fácil comprobar cómo su interés principal, su corazón, está en los lienzos, en las miradas cautivadoras que regalan sus personajes, en el espacio íntimo, colorista y simbólico, que nace de su relación con ellos y que plasma un infinito universo interior.

¿Por qué entonces esa dedicación tan importante a la canción? Como ya se ha apuntado, hay veces que las circunstancias llevan por caminos inesperados, y muy probablemente, Luis Eduardo Aute, tuvo esa suerte: «aunque parezca una paradoja, o una insatisfacción poco oportuna, la verdad es que Luis Eduardo se queja, y reconoce que tuvo la mala suerte de tener suerte demasiado pronto» (Plaza, 1983: 55).

Es cierto, como se puede desprender de la lectura de la biografía que José María Plaza realiza del artista, que en los años sesenta confluyeron una serie de circunstancias «casuales» que hicieron que Luis Eduardo Aute copara en relativo poco tiempo uno de los primeros planos del panorama musical español, como, por ejemplo, conocer a Massiel, quien, por una parte, le anima a componer canciones, y, por otra, le solicita algunas para cantarlas ella, o el descubrimiento de la obra de Bob Dylan, influyeron, muy probablemente, en la decisión de afrontar el intento. Cuestiones estas de interés pues hacen pensar en el encuentro por parte del artista de dos universos creativos que iban progresivamente confluyendo en él. En la entrevista realizada a este autor destaca su interés por hacer de su obra plástica una herramienta de reflexión que le conduzca a atravesar la realidad en lo que él denomina como “transrealismo”.

Es una pintura que se agarra mucho a la realidad, pero para atravesarla, o sea, no es surrealismo sino “transrealismo”, por llamarlo de alguna manera. Es llegar a lo absurdo a través de la lógica porque creo, y estoy cada vez más convencido, que cualquier idea, cualquier reflexión, si la llevas hasta el final llegas a lo contrario de la mayor, de la premisa que te empuja a desarrollar esa idea y en ese sentido es, por llamarla alguna manera, “transrealismo”<sup>94</sup>.

Esta forma de expresión es la misma que utiliza en sus canciones, lo que tal vez pudo propiciar la correspondencia entre el lenguaje plástico y el poético-musical en cuanto que el punto de partida en ambos casos, así como la narrativa de uno y otro podría ser perfectamente equiparable. Descubrir la posibilidad de usar las palabras y los acordes a la manera de los colores o la luz, es abrir un campo de actuación con el que, mediante una forma de expresión diferente, podría igualmente plasmar imágenes. Y esto es lo que Luis Eduardo Aute consigue, probablemente sin ser —en esa primera época— excesivamente consciente de ello: Crea verdaderas imágenes con composiciones como ‘Rosas en el mar’, ‘Rojo sobre Negro’ o ‘Aleluya nº 1’. Canciones que el público no solamente escucha,

---

<sup>94</sup> Ver respuesta a la pregunta nº 5 de la entrevista realizada a Luis Eduardo Aute, incluida en el anexo correspondiente.

sino que también puede ver. Frases que, al percibir las, crean en la mente auténticas figuraciones plásticas y que pasan por la imaginación como si de cuadros colgados en las paredes de una sala de exposiciones se trataran:

ROJO SOBRE NEGRO<sup>95</sup> (Luis Eduardo Aute)

Rojo sobre negro,  
una rosa roja se cayó  
sobre el asfalto  
y después llovió.  
Fui a recogerla,  
el viento sopló;  
corrí detrás de ella  
y desapareció.

Rojo sobre negro,  
tus labios en la oscuridad,  
llamas que se encienden  
para iluminar.  
Fui para besarlos  
buscando el placer,  
maldije aquellos labios  
cuando me quemé.

Rojo sobre negro,  
sangre que tiñe el barrizal,  
alma de un soldado  
que ya no sufrirá.  
No pidió la guerra,  
no quiso morir,  
¡cielos que miseria  
para sobrevivir!

Sería entonces factible admitir que la raíz del éxito sobrevenido pudiera encontrarse en el hecho de que, en realidad, Aute no hacía otra cosa más que pintar descubriendo y usando materiales diferentes. Acomete su pasión por la plástica desde un enfoque que, siendo aparentemente distinto, posee el mismo fondo e intención, haciendo visible un rico universo interior y, posiblemente sin pretenderlo, estableciendo puentes entre ambos lenguajes.

Como todo artista, Luis Eduardo Aute no puede ser ajeno al momento histórico que le toca vivir. Así, en las décadas de los sesenta y setenta, mientras el régimen franquista luchaba por intentar sobrevivir en un ambiente social que comenzaba a serle completamente hostil, toma contacto tanto con la situación interna de España como con

---

<sup>95</sup> *Rojo sobre negro*. Canción incluida en el LP *Diálogos de Rodrigo y Ximena* (1968), cantada en inglés, y posteriormente en *Álbum 1966-67* (1973), en esta ocasión en castellano.

la forma de vida fuera de sus fronteras. Viajes a Francia que marcan su forma de ver y sentir y que se refleja en sus creaciones artísticas —ya sean plásticas o musicales—, la relación con cantautores comprometidos como Elisa Serna o Adolfo Celdrán —integrantes del colectivo Canción del Pueblo—, van conformando un estilo muy propio y personal que, a la vez que es consciente de la necesidad de cambios sociales y que clama por la libertad del ser humano —uno de los temas principales en la producción de Aute—, no cae en radicalismos. Se presenta como un artista preocupado por su entorno, por una sociedad que necesita claramente un proceso evolutivo, pero sabiendo, al mismo tiempo, que nada se ha de imponer, que razón y corazón han de ir siempre de la mano, como armas poderosas.

En este sentido, la politización —sutil y crítica— de ciertos textos de *24 canciones breves* se debe a la influencia, entre otras cosas, de aquella Canción del Pueblo, que le contagia ese estado de ánimo frustrante respirado en aquella época. Nos obstante, no conviene olvidar que a Aute siempre le ha gustado más —y ahí radica su valor— sugerir que subrayar. (Plaza, 1983: 79)

La base de pensamiento sobre la que se sustenta la obra creativa de Luis Eduardo Aute se hace presente incluso en aquellas ocasiones en las que el nivel reflexivo pareciera no ser tan profundo. El propio Aute reconoce, tal como indica José María Plaza, que antes de su álbum *24 canciones breves* las palabras usadas eran las primeras que se le presentaban: «el disco tiene un largo proceso de aprendizaje, requiere un ejercicio mental y un esfuerzo selectivo muy riguroso. En él las palabras que utilizo son esas palabras precisas, esas palabras buscadas, y no como antes, que dejaba las primeras que se me ocurrían» (1983: 69).

Es comprensible la autocrítica de Aute, pero haciendo un ejercicio de discernimiento que concluya en la apreciación de que cuestiones muy diferentes son, por una parte, la adecuación o no de las palabras usadas, y, por otra, que una posible prisa en la elección de los términos conllevara la pérdida del substrato reflexivo de la obra, cosa que nunca ocurre.

CLAROSCURO<sup>96</sup> (Luis Eduardo Aute)

En continuo claroscuro  
se transcurre el pensamiento,  
encerrado en cuatro muros  
de palabras que no entiendo.

---

<sup>96</sup> Canción incluida en el LP *24 canciones breves*. Madrid: RCA, 1968.



Claroscuro de penumbras  
que atormenta el pensamiento,  
capturado por las dudas,  
fustigado como un siervo.

Los planteamientos que se pueden vislumbrar a través del análisis de su extensa producción muestran un creador integral, independiente pero que al mismo tiempo ha ido creciendo como artista en su contexto histórico y social, descubriéndose a la par que descubre su entorno. Clama por la libertad, por el amor, por el deseo, por el pan, por el trabajo, por algún otro Dios diferente, y se presenta decidido a apostar por un modelo de existencia en el que las relaciones humanas sean el epicentro de la turbulencia que supone vivir. Por tanto, hablar de Aute es hacerlo de una persona que hace del Arte una forma de vida. Un Arte basado en la reflexión, que continuamente viaja de dentro a fuera y viceversa. Recorrido simbiótico que conforma una espiral infinita la cual, partiendo de la preocupación por el ser humano y sus misterios, pasa, unas veces, por sí mismo, otras, por el espacio externo más cercano, extrapolándose, en explosión de sentimientos, al resto de firmamentos particulares, cuya unión integran el todo. Aute navega entre el Yo, el Tú y el Ellos, posibilitando un Nosotros en el que resulta fácil sentirse identificado.

### **El cosmos creativo de Luis Eduardo Aute**

La obra de Luis Eduardo Aute —tanto plástica como musical— es tan rica en matices, formas, mensajes y actitudes, que intentar enmarcarla en una determinada corriente, más allá de ser arriesgado, resultaría, probablemente, poco riguroso. Simbolismo, surrealismo, expresionismo, impresionismo, e incluso a veces cierta influencia cubista o del colorismo fauvista, son reconocibles en un repertorio pictórico que, partiendo de artistas tan importantes y a la vez tan diferentes como Goya, El Greco, Dalí, Marcel Duchamp o Alfred Kubin, entre otros muchos, ofrece un amplio espectro de posibilidades tanto temáticas como estilísticas. En cuanto a la producción discográfica, el panorama es bastante similar. Un ecléctico discurso literario se funde con reminiscencias musicales igualmente variadas que aportan sonoridades propias del jazz, blues, soul o rock, y que, en ocasiones, es capaz de viajar en el tiempo rescatando el recuerdo de la monodia lírica medieval, como puede ocurrir en ‘Rojo sobre Negro’.

Luis Eduardo Aute es un incansable caminante en busca de la verdad. A ella quiere acercarse, y para ello se sumerge en el infinito océano del ser, en la agotadora realidad que supone reconocer que «el pensamiento no puede tomar asiento».

DE PASO<sup>97</sup> (Luis Eduardo Aute)

Decir espera es un crimen,  
decir mañana es igual que matar,  
ayer de nada nos sirve,  
las cicatrices no ayudan a andar.

Sólo morir permanece  
como la más inmutable razón,  
vivir es un accidente,  
un ejercicio de gozo y dolor.

Que no, que no, que el pensamiento  
no puede tomar asiento,  
que el pensamiento es estar  
siempre de paso, de paso, de paso...

Quien pone reglas al juego  
se engaña si dice que es jugador,  
lo que le mueve es el miedo  
de que se sepa que nunca jugó.

La ciencia es una estrategia,  
es una forma de atar la verdad  
que es algo más que materia,  
pues el misterio se oculta detrás.

Hay demasiados profetas,  
profesionales de la libertad,  
que hacen del aire, bandera,  
pretexto inútil para respirar.

En una noche infinita  
que va meciendo a este gran ataúd  
donde olvidamos que el día  
sólo es un punto, un punto de luz.

Canción que podría ser perfectamente el índice de los temas que Aute suele abordar en sus obras. Aquí aparecen, unos en primer plano y otros subliminalmente, asuntos como la vida y la muerte, el placer, el dolor, la libertad, las creencias, el miedo, el poder... todo aquello que, en suma, hacen posible el devenir humano que es, en realidad, el argumento fundamental que subyace en toda su propuesta artística.

---

<sup>97</sup>*De paso*. Canción incluida en el LP *Albanta*. Madrid: Ariola, 1978.

## *El espejo*

En ese afán de conocimiento, de indagar en los misterios de la existencia humana, juega un importante papel el retrato. Acometido por el artista tanto desde el punto de vista de la obra plástica como de la cantada, en ambos casos, posiblemente como fruto de la meditación siempre presente, el resultado es un planteamiento psicológico de los personajes que va más allá de la simple figuración. Retratos que muestran actitudes, estados de ánimo, transmitiendo sentimientos que invitan al espectador, o escuchante, a ser cómplice de la situación que se está narrando. Los retratos de Aute cuentan la historia de sus protagonistas; es sencillo sentirse parte activa de ellos y así, de nuevo, el pintor o el cantautor, consigue establecer ese diálogo que, diáfano, planea por toda su dimensión estética entre dos conceptos: dentro y fuera. La necesidad de recorrer el camino trazado desde un territorio a otro —que son indistintamente punto de partida y de llegada— se configura como una exigencia, como un metalenguaje contagioso, un movimiento bidireccional del que nada escapa.

El retrato se puede considerar como uno de los temas artísticos más difíciles en su composición y resultado, independientemente de su género —masculino y femenino—, de su naturaleza —terrena o divina— de su posición —sedente, yacente o bípeda—, de su actitud —orante, oferente o ecuestre—, de su número —individual o colectivo—, de su personalidad —realista o idealizada—, de su indumentaria o no y de algunas de sus partes —torso, busto o cuerpo entero—, por ceñirnos a las principales.

Estas facetas nos hablan de distintas propiedades del retratado, como son, entre otras, el género, su personalidad, su individualidad o corporativismo, su clase social o su jerarquía castrense, su profesión —incluyendo la de político—, sus sueños o pesadillas, disfrutando de su felicidad o padeciendo su tristeza, en su dolor o en su gozo; su época, su gesto o hazaña, su modelada fisonomía y sus músculos cultivados, sus destrezas o aptitudes o, generalizando, como agente histórico que responde a cualquier tipo de circunstancias (Gallego y Marqués, 2014: 21).

Luis Eduardo Aute sabe reconocer las situaciones cotidianas y plasmarlas de forma cercana. Sorprende enormemente la facilidad que para ello demuestra desde su infancia, cuando, aún en su Manila natal con apenas ocho años, ya es capaz de asimilar su entorno y comunicarlo, desvelando desde esos primerísimos años su tendencia,

probablemente no pretendida en esta época tan temprana, a la representación psicológica del personaje.



27. Luis Eduardo Aute. *Vieja filipina*. (1951)

En *Vieja filipina* el retrato ocupa todo el lienzo con un protagonismo fundamental. Ese centralismo compositivo formal parece trasladarse también al conceptual, en el que el pensamiento del personaje ocupa completamente el espacio de significado. Con un planteamiento que resalta más la plástica que el dibujo, aparecen el pelo canoso y la piel curtida por el tiempo, en planos adyacentes que delimitan claros volúmenes de color, diferentes pero dialogantes. Ambos elementos contribuyen a conformar la personalidad de la anciana que, con los labios cerrados manteniendo entre ellos el cigarrillo, conversa sobre todo consigo misma. A través de una mirada que se proyecta hacia su interior pareciera estar repasando su historia, la de toda una vida.

La evolución de su pintura de retrato en estas primeras décadas presenta diferentes aspectos entre los que, por ejemplo, cabría destacar la influencia de pintores como El Greco o Dalí, así como del colorismo fauvista y cierto ambiente recogido del expresionismo alemán. Dicha influencia se deja ver con bastante facilidad en la serie que realiza de retratos de los apóstoles, en la cual se denota una aproximación a El Greco, no sólo por la temática elegida, sino por la característica estilización de las figuras. Tomando como ejemplo la representación que realiza de San Pablo en 1960, se pueden observar características comunes a toda la serie, como es la actualización del personaje que, vestido con indumentaria contemporánea, podría ser cualquier hombre de su tiempo, siendo la referencia del título de la obra lo único que da pistas para descubrir su identidad. En cada cuadro hay un color que prevalece sobre el resto, destacando en este sentido los retratos del propio San Pablo, donde el azul adquiere protagonismo, y el de Santiago, en el que dicho efecto se enfatiza aún más, siendo el rojo el que colma toda la obra, delimitándose los volúmenes —rostro, cuerpo, fondo, etc.—, por el uso de diferentes tonos del mismo. Los personajes aparecen circunspectos, mirando al espectador y en una actitud comunicativa con este, que se refleja en el movimiento de las manos que, en el caso de San Pablo, aparece saludando en un claro gesto de conexión con el mundo exterior. Esta posición le enfrenta directamente con el observador a quien hace partícipe directo de la acción y de quien pareciera que el apóstol se estuviera despidiendo.

El tratamiento del retrato en Aute adquiere nuevas características cuando la apariencia comienza a desdibujarse. La nitidez de los perfiles convive con una plasticidad más pictórica que dibujística, que se va haciendo presente en cuadros como *Samurai* donde la pincelada adquiere mayor importancia. La mezcla de colores intensos contrasta en

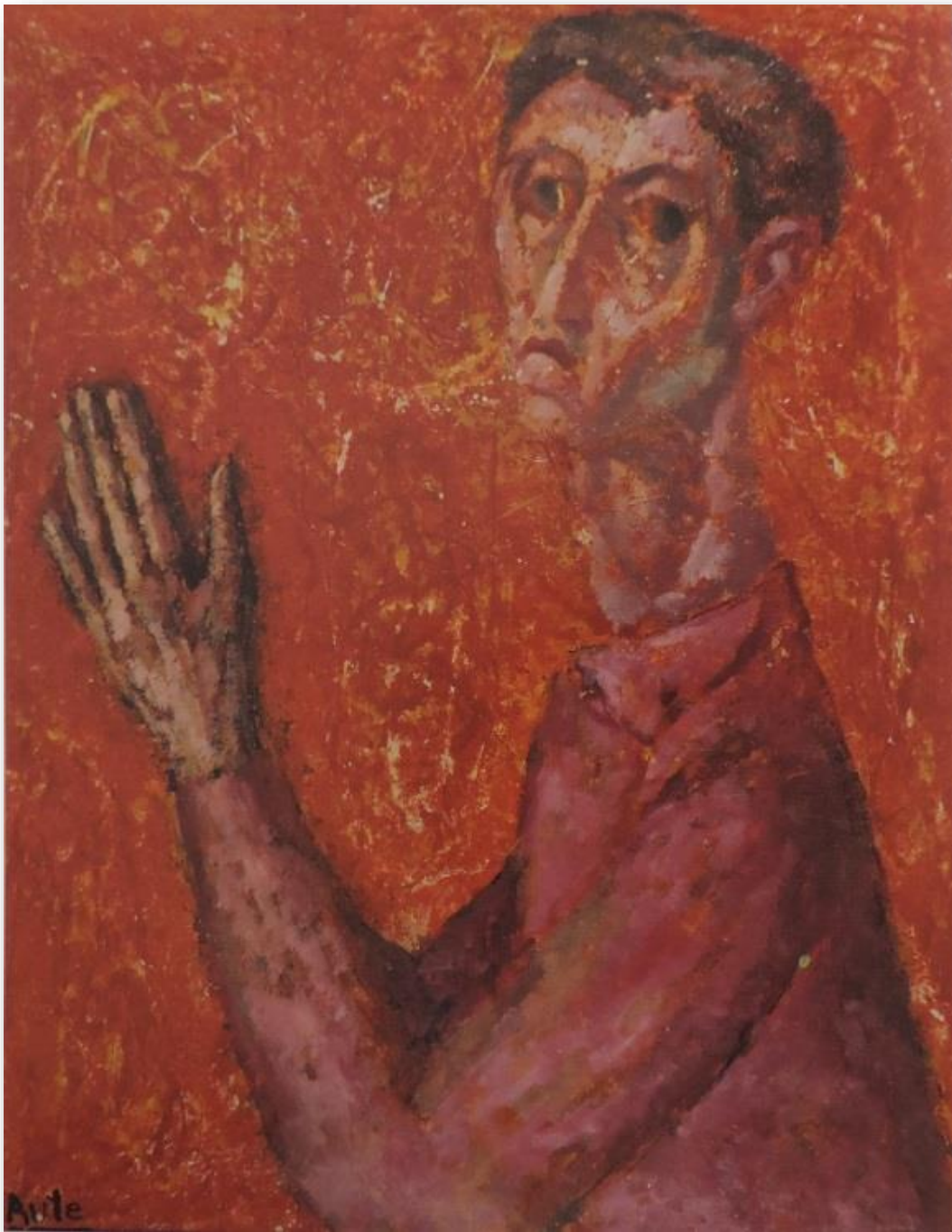
esta ocasión con el uso monocromático anteriormente mencionado, y azules, rojos, amarillos, grises, bailan en una danza frenética de formas que consiguen dialogar otorgándole unicidad y forma a la obra. Esto no quiere decir que Luis Eduardo Aute abandone por completo el realismo, el cual continúa presente, por ejemplo, en el retrato que en 1972 realiza de su padre. Resalta una vez más el carácter psicológico, haciéndose patente el sentido de autoridad paterna que se respira a través de una gravedad manifiesta en la faz. En el mismo año pinta el retrato de *Maritchu*, su esposa, obra en la que se citan realismo y abstracción. La cara, que se ve invadida por la nebulosa de fondo, transmite la dulzura de la mirada, a la vez es firme y segura, que se mezcla con la media sonrisa esbozada, consiguiendo una imagen que cautiva. La sensación enigmática se ve acrecentada tanto por el dinamismo del cabello, que se prolonga hacia el infinito, como por la técnica usada, en este caso la boligrafía.



28.. Luis Eduardo Aute. *Maritchu* (1972)



29. Luis Eduardo Aute. *San Pablo* (1960)

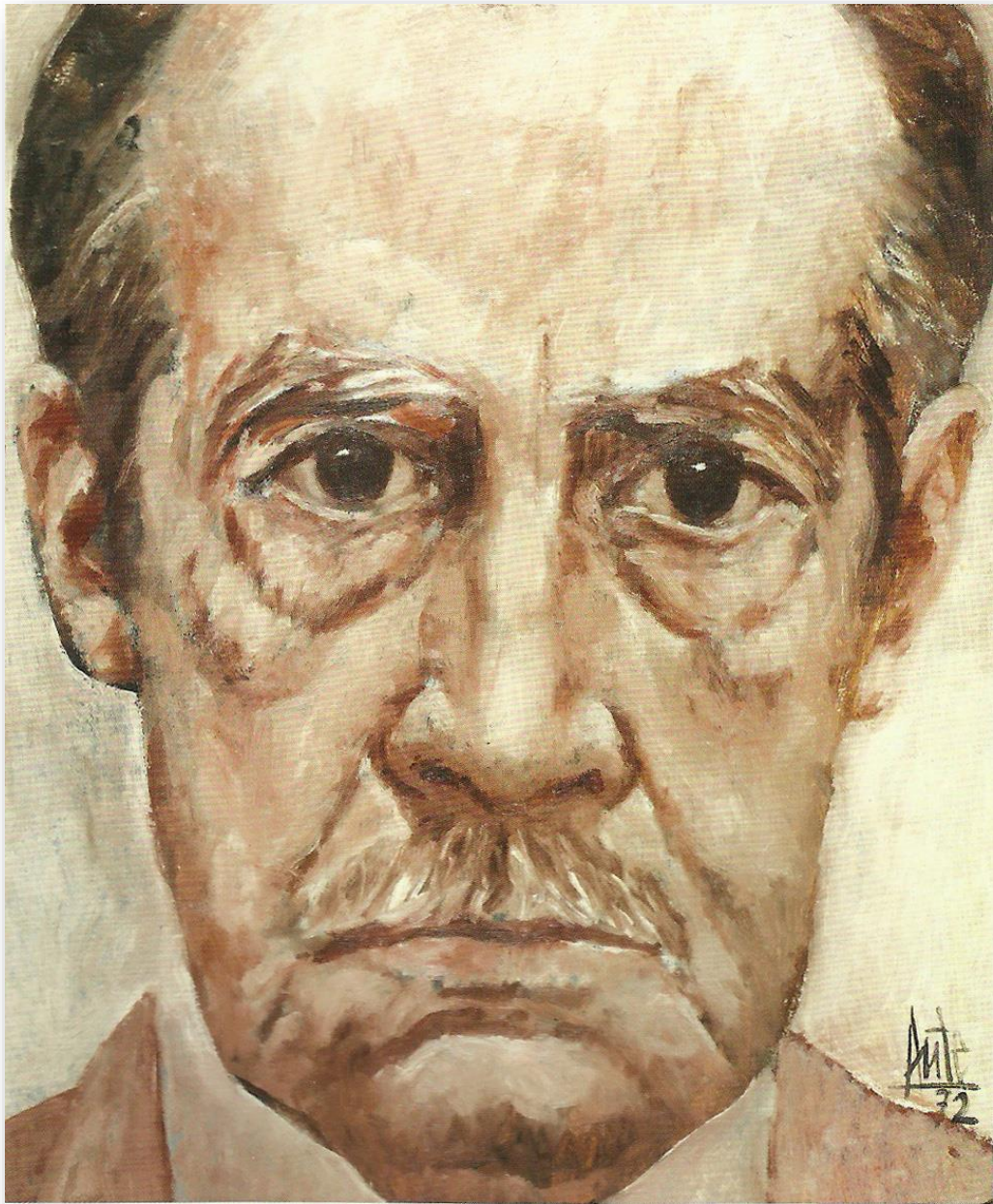


30. Luis Eduardo Aute. *Santiago* (1960)





31. Luis Eduardo Aute. *Samurái* (1962)



32. Luis Eduardo Aute. *Mi padre* (1972)

Los ojos de los retratos de Aute denotan la vivencia interior de la persona, tanto del artista como de su modelo. Ojos vivos, muertos, tristes, ávidos, desafiantes, a veces incluso ciegos. Irritados o furiosos, dóciles y tiernos, todos traspasan la propia psicología de quien los contempla haciendo posible la sensación de estar delante de un espejo en lugar de mirando un cuadro o escuchando una canción.

LOS OJOS<sup>98</sup> (Luis Eduardo Aute)

Ojos que el tiempo borró su brillo.  
dichoso aquel con ojos de niño,  
ojos que aman, ojos que odian,  
ojos que miran, pero no ven.

Ojos que ocultan toda una vida,  
ojos que buscan la senda perdida,  
ojos que mienten, ojos que duermen,  
ojos de amor que besan al sol.

Hay tantas formas de mirar  
¡Qué poco valen las palabras!

Ojos que esquivan deseos oscuros,  
ojos que viven en sueños profundos,  
ojos que dudan, ojos que aceptan,  
ojos que ya no saben llorar.

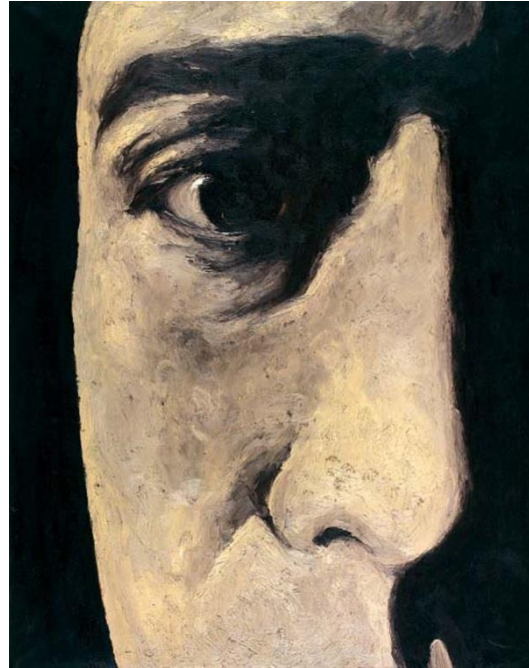
Ojos que tiemblan heridos de miedo,  
ojos que vieron morir los cielos,  
ojos que lloran, ojos que ríen,  
ojos que nunca podrán mirar.

Hay tantas formas de mirar  
¡Qué poco valen las palabras!

---

<sup>98</sup> ‘Los ojos’, canción incluida en el LP *Diálogos de Rodrigo y Ximena*. Editado en 1968 por RCA.

La importancia que adquiere la significación de la mirada en la obra de Luis Eduardo Aute es una constante a lo largo de toda su trayectoria. No debe ser casualidad que, en un considerable porcentaje de ocasiones, los personajes de los cuadros miran hacia el frente, sin nada que ocultar. Una mezcla de descaro y valentía con que se establece un canal de comunicación que va directo al diletante, proponiéndole, a modo casi de desafío, fluir con la acción, seducirla y dejarse seducir por ella. En muchos casos es un encuentro que respira cierta inquietud, posiblemente motivada por la sensación de estar ante un espacio vivo que, a su vez, reclama vida, pues nada parece inerte en la amplitud que se abre ante los lienzos de Aute. De nuevo ese devenir entre lo interno y lo externo se convierte en eje mediante el cual giran pensamientos, recuerdos, odios, afectos, gozos y tormentos, al fin y al cabo, todas esas



33. Luis Eduardo Aute. *Ojo de Pez* (1966)

cadencias íntimas que se concilian dando como resultado el ser.

En *Ojo de pez* esas sensaciones se ven incrementadas por el uso del claroscuro tan rotundo. El fondo negro, en fuerte contraste con el perfil blanco del rostro, al igual que el iris muy oscuro sobre la claridad del globo ocular, penetran intensamente en la propia visión del espectador. Es una mirada dura, firme, sincera, y, al mismo tiempo, expectante, que reclama —y se reclama— esa misma actitud frente a la vida. Podría contener también un atisbo desesperado que solicita, vehementemente, complicidad para huir de todo aquello que la oprime. Ojo que necesita salir del negro ámbito que le rodea para hallar la otra mitad de un semblante que espera, impaciente, ver la luz.

Esta misma textura emocional se puede encontrar entre su obra músico-poética. Canciones que son igualmente retratos —y autorretratos— comprometidos con la verdad, con la búsqueda de respuestas y el descubrimiento de sí mismo a través de la preocupación por lo colectivo:

YO PERTENEZCO<sup>99</sup> (Luis Eduardo Aute)

Yo pertenezco a la tierra  
y al agua que a la semilla alimenta,  
yo pertenezco a aquel niño  
que alguna vez murió.

Yo pertenezco a esa vida  
que con esperanzas no se resigna,  
yo pertenezco al lamento  
que un pan no lo calló.

Yo pertenezco a la angustia  
de yugos que aprietan por dentro,  
yo pertenezco a la furia  
causada por muros de miedo.

Yo pertenezco a la brisa  
y al viento que nunca se inmoviliza,  
yo pertenezco al recuerdo  
de aquel que se marchó.

Yo pertenezco a la hierba  
que crece a través de rocas y piedras,  
yo pertenezco a esa gente  
que alguno traicionó.

Yo pertenezco a los frutos  
de un árbol expuesto a secarse,  
yo pertenezco al futuro  
y al cosmos que fluye en la sangre.

Yo pertenezco a la tierra  
y al agua que a la semilla alimenta,  
yo pertenezco a aquel niño que alguna vez murió.

Este Yo de Luis Eduardo Aute es el Yo de cualquier persona que se enfrente a la realidad de lo cotidiano, al empeño en desvelar el misterio de la existencia. Los parámetros que sugiere la canción son los mismos que se pueden hallar en la obra plástica: la sinceridad del planteamiento, claro y directo, la fuerza expresiva que aporta el uso valiente de la palabra, semejante a la utilización descarada del color — incluyendo como tales el negro y blanco<sup>100</sup>—, la denuncia de lo oscuro, el miedo, la inquietud que provoca el reconocimiento del esfuerzo continuo que supone sobrevivir.

---

<sup>99</sup> 'Yo pertenezco' está incluida en el LP *24 canciones breves (1967-1968)*, editado por RCA en 1968. Este LP se reeditó por Ariola-Eurodisc en 1977.

<sup>100</sup> Sería interesante establecer las posibles relaciones en cuanto al uso del blanco y del negro, con el Expresionismo Abstracto, y más concretamente con la obra de Robert Motherwell, investigando la existencia o no de corrientes de influencia. Por las características de este trabajo no es posible detenerse en dicha cuestión que podría ser tema de futuras investigaciones.

En definitiva, todo lo que es inherente al ser humano y puede ser susceptible de considerarse elemento constitutivo del sujeto, se intuye en las obras de Aute. A través de ellas, él se confiesa y se admite, proporcionando a su vez, una versatilidad especular inconmensurable, navegable, en la que abundan resquicios donde reflejarse.

### ***Eros y Credo***

La producción artística de Luis Eduardo Aute está profundamente marcada por el erotismo. El cuerpo femenino se hace presente de forma reiterada, apareciendo tanto en las creaciones plásticas como musicales.

Hubo una época que dibujaba dibujos a lápiz en la que todos los dibujos que hacía tenía que empezarlos por un sexo femenino, además, frontal y abierta la vagina y, a partir de ahí, todo lo demás se articulaba. Por un tiempo bastante largo no había manera de encontrar algún otro motivo que no fuera el sexo femenino, masculino no, y, a partir de ahí, se desarrollaba toda la iconografía de diversos conflictos<sup>101</sup>.

Se podría definir como un “desnudo activo”, pues la propuesta va más allá de la mera contemplación de las formas, que, mostrándose sin falso pudor en todo su esplendor, están siempre en relación dinámica con otros elementos. En base a esta importancia, este epígrafe va a traspasar la frontera temporal marcada para la investigación, pues de otro modo quedarían fuera de ellas obras de verdadera relevancia y significado de las que no sería conveniente prescindir. En cuanto a la obra plástica, es destacable la serie de dibujos sobre papel que, bajo el título genérico *Angelingua (ad libidum)*, ofrece la posibilidad de establecer diferentes niveles de dicha relación:

- Humano/humano: en este caso las imágenes dejan ver la relación sexual entre dos cuerpos, presuntamente, humanos. Tal podría ser el caso de *Manos y manantiales*, donde se muestra una mujer acariciada por dos manos, asexuadas, pues no se ve la identidad del sujeto, quien adquiere la misma posición que el espectador.

Las imágenes de la serie, recogidas en el libro *animaLhada*, del propio Aute, van acompañadas de un texto poético que, a modo de pie de foto, realizan una breve reseña literaria de cada una de ellas.

---

<sup>101</sup> Ver respuesta a la pregunta nº 6 de la entrevista realizada a Luis Eduardo Aute, incluida en el capítulo correspondiente al trabajo de campo.



34. Luis Eduardo Aute. *Manos y manantiales* (2005)

En una mano,  
tu pecho,  
y en la otra,  
mi lecho de vientre  
jugoso de frutas y grutas  
prohibidas (Aute, 2005: 719).

- Humano/divino: la representación de la imagen de la mujer manteniendo relaciones sexuales con ángeles, es un motivo que resalta en esta serie. Se establece una comunión íntima entre cuerpo y alma en la que lo carnal es la vía

para llegar a lo trascendente. Así, estas figuraciones van más allá del puro aspecto erótico que a simple vista denotan. Lo mortal y lo inmortal se enlazan en un mismo plano que, tal vez, no es ni el terrenal ni el celeste. Se instaura una dimensión diferente, específica, un espacio atemporal, híbrido y platónico, al que solo es posible acceder «descendiendo a los cielos» (Aute, 2005: 709). «La concepción del ángel responde a la necesidad de colmar de algún modo el vacío que media entre un Dios trascendente y todopoderoso y la pequeñez del hombre, tan alejado de Aquel» (Revilla, 1995: 32).

En la mayor parte de las ocasiones se muestra el sexo oral como el medio de relación entre ambos, y no es que lo divino tenga necesidad de explorar el origen de la vida humana, pero sí tal vez de mantener vivo el nexo que unifique ambas magnitudes, cuyo punto de encuentro pudiera ser precisamente ese, el surgimiento del ser mortal; el ángel, como enviado de Dios, desciende a lo terrenal y es el encargado de efectuar dicha misión. La mujer, por su parte, admite ese advenimiento, esa anunciación —y/o encarnación—, compartiendo su universo. Es la confluencia de lo divino y lo humano como forma de desvelar el misterio de la existencia.

Al igual que el ángel se adentra en el plano de lo terrenal, la concomitancia entre ambos inviste al cuerpo físico de cualidad trascendente, y, apoyado en la ingravidez mística de aquel, adquiere connotaciones espirituales. Se fortalece así ese nuevo ámbito que sirve de lugar de tránsito entre uno y otro estado, en el que cuerpo, mente y espíritu cohabitan armónicamente. Esa armonía conceptual se traduce en que los dibujos presentan composiciones equilibradas, tanto en forma como en fondo, con volúmenes muy bien distribuidos, un agradable uso del claroscuro —con algún sorprendente toque de color— y una convivencia estable entre inquietud y calma.

Monta la carne,  
a galope,  
sobre el alado espíritu que vuela,  
a contrapelo,  
contra viento y marea (Aute, 2005: 721).





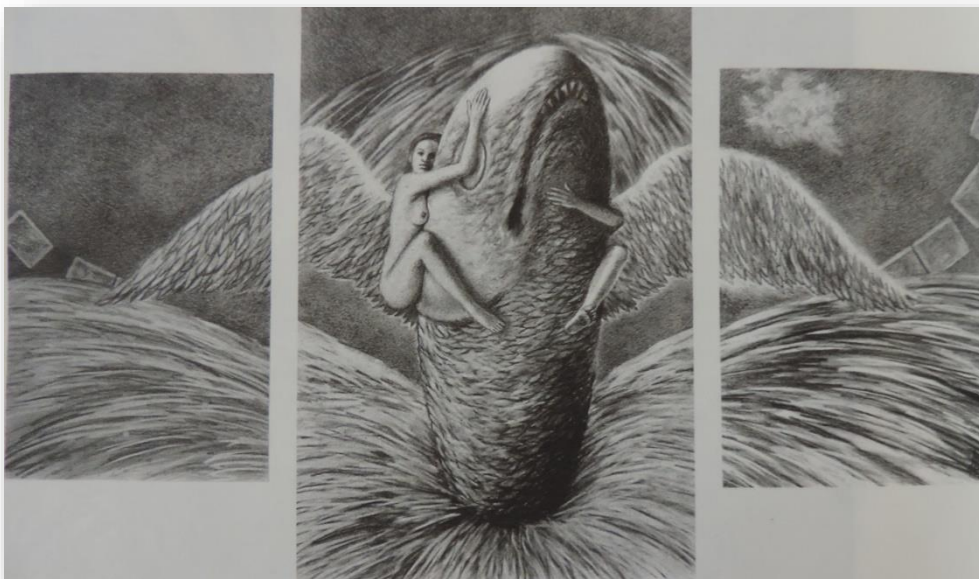
35. Luis Eduardo Aute. *Apuntes para una mujer apuntalada* (2005)

- Humano/animal: destaca en la serie *Angelingua*, la aparición del pez como elemento sustancial de muchas de las composiciones. El uso de este elemento podría dar lugar a dos vías de interpretación.

En primer lugar, es fácil identificar la tipología de pez que propone Aute con un símbolo fálico. La relación que se establece entre este y la mujer es muy intensa, pasando por diversos estadios: proximidad, roce, prendimiento, succión, emanación, incluso muerte. En todos los casos el pez aparece como un factor poderoso, aun cuando está prisionero en las manos de la mujer o cuando aparece inerte. De nuevo, la forma de usar la iconografía por parte de Luis Eduardo Aute hace vislumbrar un carácter reflexivo que va más allá de la simple apariencia formal o del hecho estrictamente material. No significa esto que el aspecto sexual no tenga importancia, por sí mismo, en la obra de Aute —por el contrario, es un recurso fundamental— sino que, además, siempre es motivo de investigación y búsqueda. Los símbolos fálicos sugieren, como indica Federico Revilla, la

continuidad de la vida, la «noción de inmortalidad» (1995: 165), aspecto por el que el artista presenta gran interés.

Así, en *A duras penas*, se podría vislumbrar esa doble acepción del pez en su apariencia fálica, como elemento erótico-sexual propiamente dicho, o como principio discursivo sobre la existencia o no de una vida inmortal. El dibujo hace referencia a la idea de permanencia o transitoriedad de los estados, lo cual podría ser aplicable a las dos circunstancias mencionadas. Analiza y critica la propia certidumbre del sujeto sobre la perdurabilidad del Yo y el peligro que podría suponer ese exceso de confianza mental. El símil que Aute hace entre el pez y el pene y la fugacidad de su vigorosidad, podría ser perfectamente extrapolado a la brevedad de la existencia humana. Al igual que la mujer se aferra al pez en su viaje ascendente, así, el ser humano quiere asirse a la vida como pasajero imperecedero, en un «ridículo delirio de grandeza» (Aute, 2005: 732).

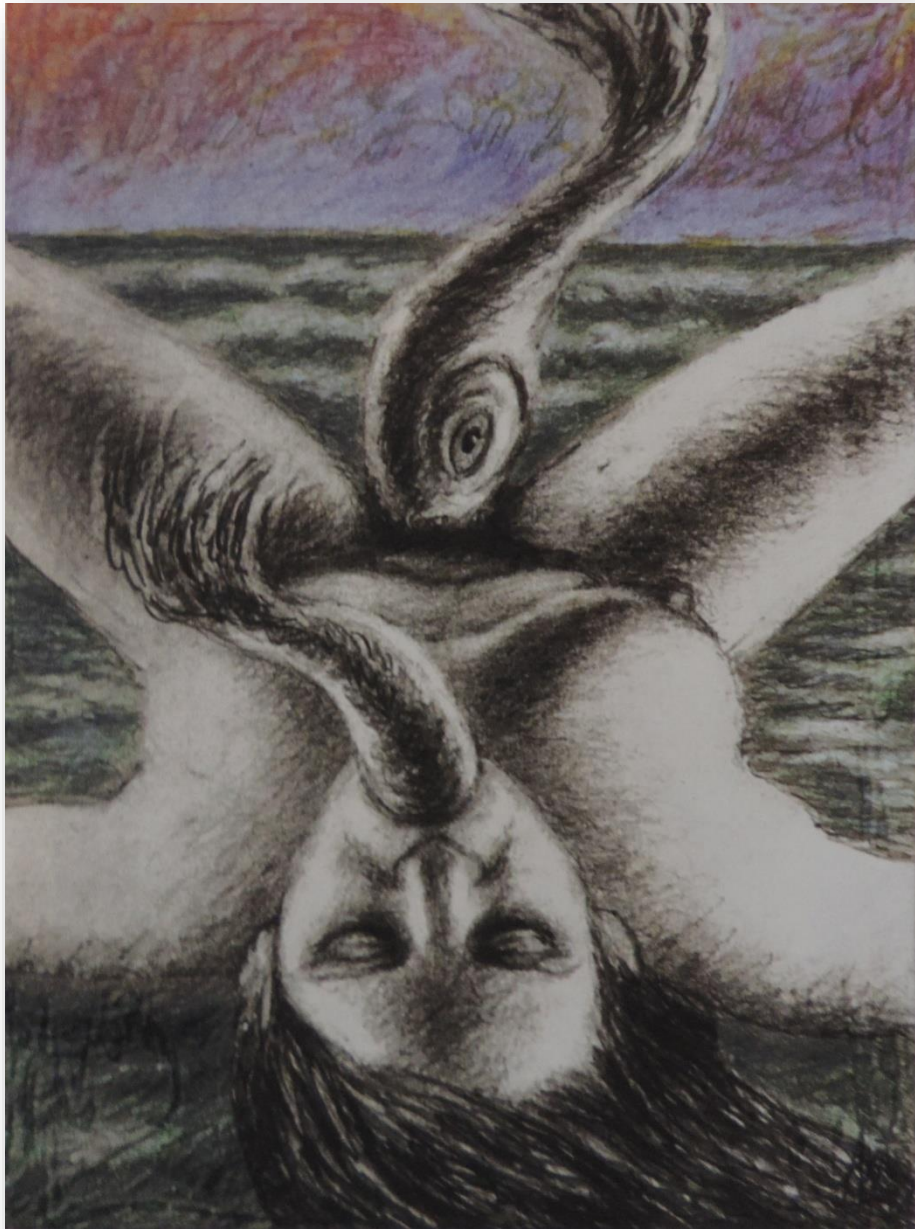


36. Luis Eduardo Aute. *A duras penas* (2005)

Duro de cabeza,  
pensó el pez que su dureza  
sería,  
en su ridículo delirio de grandeza,  
duradera (Aute, 2005: 732).

El segundo significado con el que se podría identificar la iconografía del pez vuelve a tomar un aspecto trascendente:

El propio Cristo aparece simbólicamente como el cordero de Dios o el pez, pero también es la serpiente exaltada en la cruz, el león y, en raras ocasiones el unicornio. Estos atributos animales de Cristo indican que aun el Hijo de Dios — personificación suprema del hombre— no puede prescindir de su naturaleza animal más que de su superior naturaleza espiritual (Jaffé, 1997: 238-239). Así, la relación que antes se establecía a través de la mediación de la figura del ángel ahora se instituye de forma directa entre la divinidad y la humanidad. Interesantísima iconografía la que se propone en la obra *Pesca en el río del eterno retorno*. Una mujer desnuda, las cuatro extremidades extendidas, dos peces, uno en la boca y otro en la vagina, y de fondo un río sobre cuyas aguas yace el cuerpo, que se enfrenta al horizonte presidido por un cielo azul rojizo. Bajo el dibujo reza la siguiente frase: «por la boca muere el pez, y por los labios, resucita». Esa naturaleza animal de la que la divinidad no puede prescindir, según sostiene Aniela Jaffé, es compartida con la propia naturaleza animal del hombre, otorgada por el mismo Dios, y que se convierte en el vehículo de unión entre Creador y creado. El cuerpo humano se muestra como instrumento del ciclo de la vida, y en él se dan cita muerte y resurrección. Como sostenedor de la acción aparece el río —con todo lo que su significación conlleva de espacio de transfiguración y dinamismo— cuya «corriente evoca el deslizamiento de las formas, la transitoriedad, el movimiento, la renovación, la fertilidad, la irreversibilidad (jamás el río vuelve atrás), la vida y la muerte» (Revilla, 1995: 350).



37. Luis Eduardo Aute. *Pesca en el río del eterno retorno* (2005)

Por la boca  
muere el pez,  
y por los labios,  
resucita (Aute, 2005: 706).

Pero ¿es el río el verdadero cauce por el que transitan espíritu y cuerpo, o, es este el auténtico espacio por el que fluye el caudal de la vida? Tal vez, el cuerpo femenino pudiera ser la herramienta usada por el artista en la búsqueda de trascendencia, el medio del que el pez —alegoría de la deidad— se vale para procurar un encuentro con la humanidad. Esta atribución a la mujer como intermediadora, podría estar en relación con el concepto de objeto transicional que plantea Donald W. Winnicott:

Introduzco los términos “objetos transicionales” y “fenómenos transicionales” para designar la zona intermedia de experiencia, entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto, entre la actividad creadora primaria y la proyección de lo que ya se ha introyectado, entre el desconocimiento primario de la deuda y el reconocimiento de esta. [...] De cada individuo que ha llegado a ser una unidad, con una membrana limitante, y un exterior y un interior, puede decirse que posee una realidad interna, un mundo interior que puede ser rico o pobre, encontrarse en paz o en estado de guerra. Esto es una ayuda, ¿pero es suficiente?

Yo afirmo que así como hace falta esta doble exposición, también es necesaria una triple: la tercera parte de la vida de un ser humano, una parte de la cual no podemos hacer caso omiso es una zona intermedia de experiencia a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior. Se trata de una zona que no es objeto de desafío alguno, porque no se le presentan exigencias, salvo la de que exista como lugar de descanso para un individuo dedicado a la perpetua tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas la realidad interna y la exterior. (Winnicott, 1996: 18-19)

Desde esta perspectiva, adquieren aun mayor coherencia los planteamientos que se vienen sosteniendo sobre la obra de Luis Eduardo Aute. La simbiosis referida entre universo interior y exterior, el pulso que continuamente palpita entre uno y otro, se reafirma a través de las aseveraciones del psicoanalista quien, además de manifestar la necesidad de esos dos ámbitos, aporta un tercero, el objeto transicional, que regula, en calma, el intercambio entre uno y otro. Una esfera que, perteneciendo a la realidad vital del individuo, se mantiene paralela, pero al margen de esta. En Luis Eduardo Aute, el trasiego entre el mundo interior y el exterior está en perpetuo estado de guerra —usando las propias palabras de Winnicott— y, probablemente, el cuerpo de la mujer, la sensualidad que se respira

en toda su creación, sea ese espacio transicional en el que halla la serenidad necesaria para transfigurarse en sujeto trascendente.

Como último punto a analizar de esta obra, llama la atención su composición formal. El cuerpo femenino pareciera estar formado por la conjunción de dos medias lunas, unidas por sus lados convexos, conformando un eje de simetría vertical, que se ve contrarrestado por la marca de horizonte que separa agua y cielo. En el centro de dicho eje, con fuerte protagonismo, el pez que, con mirada firme hacia el espectador, contacta con el pubis de la mujer y pone en relación cielo, agua y humanidad. El otro pez continúa la línea dinámica y sinuosa que el primero comienza a definir, otorgando gran ritmo a la composición y reafirmando la conexión simbólica entre el ámbito espiritual y el terrenal. Destaca la posición que adopta la mujer que, por primera y única vez en la serie, aparece cabeza abajo. Las piernas, abiertas y extendidas, delimitan, junto al trazo que señala el horizonte, un triángulo invertido, símbolo tanto de la feminidad como del agua. En este espacio, curiosamente, se centra y descansa el pez, tal vez buscando la pureza que define al elemento, así como ese posible lugar de sosiego ya referido que, en Aute, aporta la mujer como espacio transicional. El cabello, en fuga por la parte inferior del dibujo, parece estar en evidente relación con la cola del pez que igualmente se pierde, pero por la parte superior. Se crea un efecto cíclico, consiguiendo que la obra se extienda más allá de sus propios límites, al igual que el alma no puede encerrarse en el espacio finito que supone la apariencia carnal.

Es posible hallar diferentes precedentes, todos ellos muy destacados, de estas imágenes de Luis Eduardo Aute, en las que se muestra la mujer mediante un lenguaje pictórico en el que prima una narrativa visual muy explícita.

El primero de ellos puede encontrarse en la *Maja desnuda* de Goya, de quien el propio Aute hace una referencia reconociendo esta obra como el punto inicial de una nueva forma de representar el desnudo femenino:

El tribunal de la inquisición ordenó comparecer a Goya ante su presencia con la intención de averiguar de quien eran en realidad las, majas, o qué personalidad había encargado esas pinturas. Es sabido que a principios del siglo XIX La maja desnuda y La maja vestida formaban parte de la colección que tenía Manuel Godoy en su

«Gabinete interior», que estaba decorado con otras imágenes de mujeres desnudas, entre las que contaba con varias Venus, posiblemente de Velázquez y Tiziano.

Las de Goya son un punto inicial para la creación de un nuevo sentido del desnudo femenino. No hay candor en la modelo, ni está dormida, ni finge ausencia mirando hacia otro lado, sino que colocando los brazos bajo la nuca se exhibe sin recato ofreciéndose al ojo del espectador en toda la plenitud que el deseo puede proporcionar.

Además, La maja desnuda es la primera en la historia de la pintura que muestra el vello púbico en un desnudo femenino. (Aute, 2002; 28)

En 1866 Gustave Courbet pinta *El origen del mundo*, obra célebre y proscrita, criticada y ensalzada, odiada y venerada. En ella es reconocible un claro antecedente del tratamiento que Aute imprime a muchos de sus dibujos. Al igual que Courbet, usa el primer plano sin ningún tipo de pudor, acercando a la vista del espectador ese universo eterno que para el pintor de Manila supone la intimidad femenina.

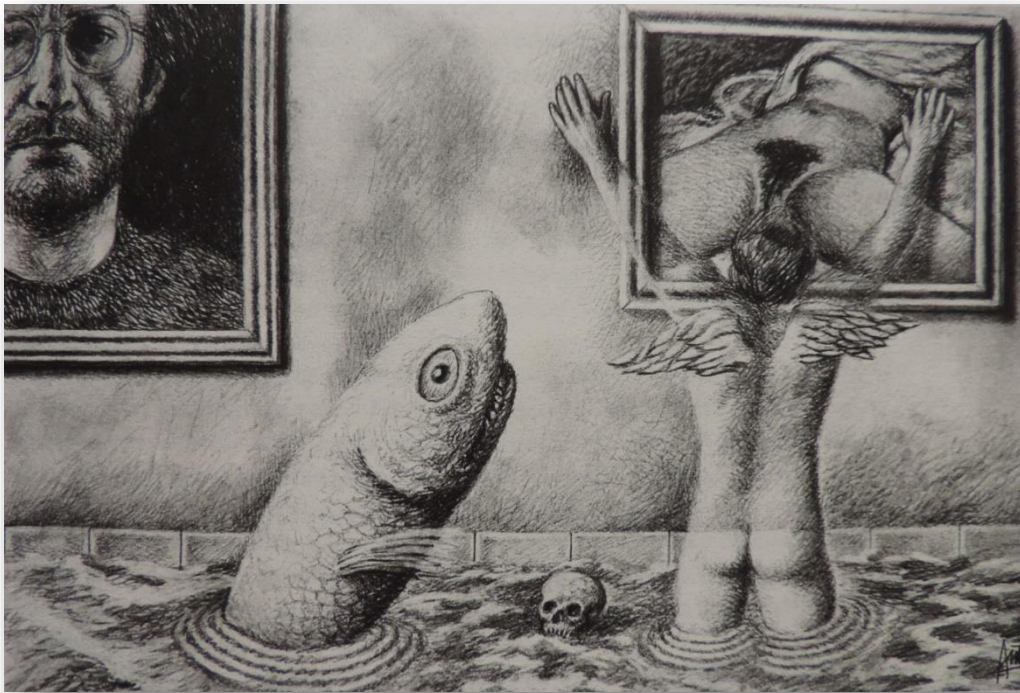
Con *El Origen del mundo*, se autoriza un atrevimiento y una franqueza que proporcionan al cuadro su poder de fascinación. La descripción casi anatómica de un sexo femenino no está matizada por ninguna artimaña histórica o literaria. Gracias a la gran virtuosidad de Courbet, al refinamiento de una gama de colores ambarina, El Origen del mundo se salva no obstante del estatuto de imagen pornográfica. La franqueza y el atrevimiento de este nuevo lenguaje no excluyen un vínculo con la tradición: de modo que la pincelada amplia y sensual, junto con la utilización del color, recuerda la pintura veneciana y, el mismo Courbet se reclamaba del Ticiano, de Veronese, de Corregio, y de la tradición de una pintura carnal y lírica.<sup>102</sup>

En estas palabras el Museo de Orsay reconoce “la franqueza y el atrevimiento” con que el pintor trata un tema bastante controvertido, pero probablemente sean estos atributos los que le confieren el poder de fascinación del que presume. Las referencias a la obra de Courbet se hacen patentes en las maneras de Aute, quien incluso a modo de homenaje le dedica uno de los dibujos pertenecientes a la ya estudiada serie *Angelingua*.

---

<sup>102</sup> Texto extraído de la página web del Musée d'Orsay, de la sección de obras comentadas. Se puede acceder al mismo a través del siguiente enlace: [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/el-origen-del-mundo-2467.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%Bfrom%5D=841&cHash=8e5f788d96](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/el-origen-del-mundo-2467.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%Bfrom%5D=841&cHash=8e5f788d96) [Consultado el 02-08-2016].

En la imagen aparecen, junto a su autorretrato y una representación de la obra de Courbet, símbolos mencionados anteriormente como son el pez y el ángel. Este adopta, con respecto a *El origen del mundo*, la misma posición que en otras representaciones en relación a la mujer, es decir, enfrentado a sus órganos genitales, pero, en esta ocasión, sin llegar a mantener contacto, y con los brazos extendidos, anhelantes. Un gran pez emergente mira con un enorme ojo el cuadro del pintor francés, mientras el autorretrato dirige la mirada al espectador en un intento de hacerle partícipe del homenaje. Hay una última representación, también presente en otras obras de la serie y de la que no se ha hablado hasta ahora, la calavera. La vida y la muerte como compañeras inseparables; dualidad indisoluble cuyas existencias marcan una la de la otra y viceversa.



38. Luis Eduardo Aute. *Fauna de naufragos observando los cuadros de la sexposición en homenaje a El origen del mundo de Courbet celebrada en el museo del mar tras la gran inundación del Año Mariano* (2005)

Ángel postrado  
ante la puerta del Templo  
del Paraíso Perdido  
y hallado en el Templo



del Arte de Amar (Aute, 2005: 737).

Una obra de arte vinculada a las ideas del Simbolismo no puede ser un objeto de calma, lectura objetiva o contemplación. Alfred de Musset escribió que el Romanticismo era todo aquello que agitaba e inquietaba el alma: y lo mismo puede decirse del Simbolismo. Sólo que en el Simbolismo existe también la presencia de lo extraño y lo misterioso, la sensación de caminar por otro mundo, y, el miedo, y un sentimiento de fatalidad. (Brodskaia, 2012: 105)

Muchas de estas consideraciones son apreciables en la obra de otro de los pintores que se podrían considerar antecedente de la plástica de Aute, Alfred Kubin. Figura interesante que se debatía entre las influencias del Goya, Munch, Odilon Redon o de Paul Klee, con quien mantenía una estrecha amistad. Novelista, además de pintor, tenía una controvertida personalidad que le llevó a estar ingresado en el hospital psiquiátrico. Su obra se debate entre el simbolismo y el surrealismo, otorgando relevancia a personajes que suelen aparecer como protagonistas en las más terribles pesadillas. La mujer, como uno de los ejes centrales de su producción, está tratada desde el erotismo, la alegoría o el esperpento, pero siempre consiguiendo captar la atención del espectador como figura principal de la acción.

Cuadros como *Salto Mortal* (1902) o *El Beso* (1903) presentan ambientes muy similares a los recreados por Luis Eduardo Aute. La relación de la mujer con la personificación de la muerte o la omnipotente visualidad del sexo femenino, son temas destacados, en ambos pintores. La idea de transición entre el espacio exterior y el



39. Alfred Kubin. *El Beso* (1903)

interior, ya tratada en el análisis precedente, se intuye también en Kubin con ese salto que el pequeño pulgarcito realiza hacia la intimidad más profunda.



40. Alfred Kubin. *Salto mortal* (1902)



41. Luis Eduardo Aute. *El beso de la vida y de la muerte* (1996)

Estas obras dejan patente, por una parte, la preocupación de ambos pintores por expresar y reflejar la comunión íntima existente entre la vida y la muerte, y, por otra, el papel que otorgan al sexo como elemento simbólico revelador de la misma.

Como último de los ejemplos propuestos —entre muchos posibles— de artistas susceptibles de ser considerados antecedente de Luis Eduardo Aute, podría citarse a Marcel Duchamp. Más concretamente su obra *Dándose: 1º La caída del agua. 2º El gas de alumbrado*, plantea una cuestión de sumo interés en relación con el trasfondo que podría subyacer en muchas de las representaciones del desnudo femenino vistas hasta el momento.

La mujer simbolista era inquietante en la medida en que las convenciones se trastocaban. La mujer, en la perspectiva sarcástica de Duchamp, se vuelve inaccesible, las convenciones no se han trastocado, sino que pierden radicalmente su validez. «Dándose...» es una presentación tridimensional, ilusionista, de un cuerpo femenino acostado, desnudo, y con las piernas separadas en dirección al observador.

Su inaccesibilidad está marcada solamente por el hecho de que el espectador no puede verla más que mirando por los dos agujeros practicados en una vieja puerta de granja que no se abre —pero la mujer sigue inaccesible—. (Gibson, 2006: 219-220)

La descripción formal que en la cita se hace sobre la posición en que se muestra el cuerpo femenino, bien podría ser aplicada a muchas de las obras vistas de Luis Eduardo Aute. Incluso en la actitud que se le está reclamando al observador, instándole a que adopte cierto rol de *voyeur*, podrían coincidir igualmente ambos artistas. Lo que llama profundamente la atención, por lo que en apariencia tiene de dispar, es el carácter de inaccesibilidad que Gibson otorga a la mujer representada por Duchamp. En la obra de Aute, el esplendor impúdico con que se tratan las imágenes hace pensar en todo lo contrario: una mujer que se ofrece sin reserva y que se muestra en toda su intimidad sexual activa y que, por tanto, parece accesible. ¿No podría ser esa recurrencia una búsqueda, un intento de acercamiento al objeto deseado, y que, en realidad, es como insinúa Duchamp, inaccesible? El deseo se mantiene en la medida en que el objeto deseado no es conseguido; es el concepto de falta al que se refiere la Dra. Elizaberta López:

La obra plástica ofrece a su autor/a la posibilidad de la reconciliación, aquello que falta, deseado o temido, expresado por la misma materia que se desborda de los límites figurales. Ese objeto que se recobra no es el mismo que se perdió, pues la unión con el objeto perdido es nostálgica. A partir de esta nostalgia se genera un hueco que no se puede colmar. El reencuentro es imposible, porque, el que se encuentra, no puede ser el mismo objeto. Así, la relación esencial que se establece con el objeto es, efectivamente, la de la falta. Se produce así una distancia entre el objeto perdido y el encontrado, que genera tensión y empuja a iniciar de nuevo la búsqueda. La inquietud producida por el vértigo ante ese hueco insatisfecho induce a la repetición. [...] Lo imposible de representar demandará un objeto tras otro, en una cadena de repetición deseante. Así se construye la metáfora, pues lo imposible de representar encuentra un equivalente que lo sustituye; ya no será representación, sino presentación de un significante que se sitúa en el lugar del significante imposible. (López Pérez, 2007: 37-38)

La cita explica, con claridad meridiana, cómo se articula la relación entre deseo y falta, que da lugar al carácter inaccesible del objeto, lo que induce a la representación reiterada de la imagen en un proceso constante de búsqueda de aquel. Proceso que, de manera inagotable, se hace presente en la obra de Aute quien, a través de ella, adopta,

sin solución de continuidad, una actitud inquieta ante la necesidad de encontrar respuestas a cuestiones que, en la mayor parte de las ocasiones, están relacionadas con el conocimiento del origen del ser humano.

Pudiera ser así que la recurrencia a la plasmación plástica de la anatomía femenina estuviera en relación con el papel de la mujer como engendradora de vida, como ser donde se halla el primer reducto de existencia, y, más concretamente a su sexo, como manantial de la que esta emana.



42. Marcel Duchamp. *Dándose: 1° La caída de agua. 2° El gas de alumbrado* (1944-1966)

En la entrevista realizada al artista para esta investigación, él mismo reconoce su recurrencia al sexo en toda su producción artística, poniéndolo en relación con el origen de la vida:

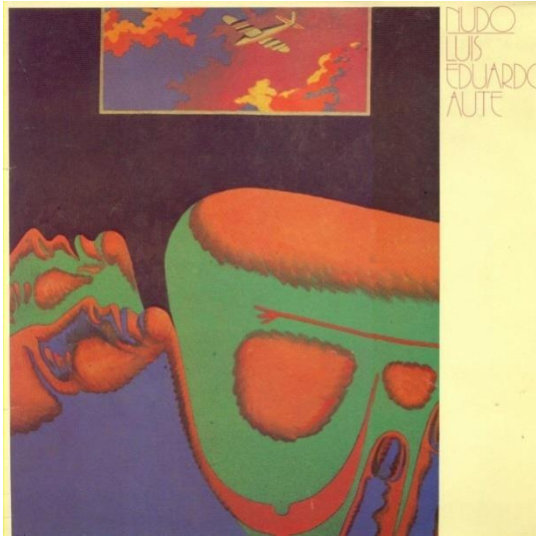
Eros y sus diversas diatribas son una inalienable constante en mi trabajo. El amor, el sexo, el sentido de la vida, su Razón de Ser, la muerte, son elementos que, sin yo pretenderlo, hacen acto de presencia cada vez que me acosa la necesidad de expurgar algún fantasma acosador ¿Por qué? pues no lo sé. Supongo que será porque siempre pensé que el llamado “Big Bang” no fue otra cosa que el Gran Orgasmo de Dios haciendo el amor consigo mismo a tres bandas pues, que yo sepa, del sexo venimos todos, y la cosa se sigue “sexpandiendo”. Como el Universo.<sup>103</sup>

Precisamente ‘El universo’ es el nombre de una de las múltiples canciones en las que el cantautor expone, usando el sexo como instrumento, su fascinación por los misterios de la vida. Antes incluso de adentrarse en el contenido, en el mensaje que a este respecto pudiera transmitirse en esta canción, la carátula del LP en la que está incluida ya está aportando información sobre la temática, morfología e intencionalidad. En ella aparecen dos cuerpos entrelazados —no en vano el título genérico del disco es *Nudo*— que, yaciendo unidos, observan el paso de un avión sobre un mapa. El tiempo que transcurre, implacable, por el que la existencia navega desde su principio a su fin; la relación sexual como origen de la vida; el misterioso concepto de Dios que subyace en la obra de Aute, parece reflejarse en las miradas infinitas de unos rostros que buscan trascender, mientras los cuerpos anudados desprenden substancia terrenal.

La pintura de la contraportada mantiene el mismo lenguaje. Llama poderosamente la atención el ambiente etéreo en un fondo de cosmos estrellado sobre el que se desarrolla un vínculo que, además de ser físico, es psicológico. La multiplicidad de rostros hace pensar en la diversidad de personalidades que, en realidad, confluyen en una, con senos comunes y compartidos que exploran y dan vida al universo, el cual, entre las piernas de la mujer, haciéndose uno con su vientre, encuentra su origen y significado.

---

<sup>103</sup> Ver respuesta a la pregunta nº 6 de la entrevista realizada a Luis Eduardo Aute para esta investigación, incluida en el anexo correspondiente.



43. Portada del LP *Nudo* (1985)



44. Contraportada del LP *Nudo* (1985)

#### EL UNIVERSO<sup>104</sup> (Luis Eduardo Aute)

La noche era una llama,  
la luna estaba tierna.  
Agosto era un suspiro  
de cálidas estrellas.  
El mar se deshacía  
mojando tus caderas,  
la arena entre tus labios  
jugaba con mi lengua.

Y empapados de agua y luna,  
enlazados cuerpo a cuerpo,  
recorrimos las espumas  
hasta el fin del Universo  
donde nace el Universo  
cuando estalla el Universo...  
El Universo.

Tu piel eran chispazos  
de mil aguamarinas,  
tus pechos me miraban  
como ávidas pupilas.  
Tus muslos extendidos  
tenían cierta prisa,  
tu pubis era un beso  
fundido en mi saliva.

<sup>104</sup> Canción 'El universo', incluida en el LP *Nudo* publicado en 1985 por Ariola.

Sentí que me sentías  
meciéndote por dentro,  
las olas eran ritmos  
del mismo movimiento.  
Disuelto en tus entrañas  
de líquidos secretos  
desentrañaba el Nudo  
de Dios y su Misterio.

Así, por todo lo visto en cuanto a la plástica, que tal como se demuestra en la canción ‘El universo’ puede extrapolarse a su producción musical, es posible concluir que Luis Eduardo Aute transmuta la utilización del eros, le otorga una dimensión que va más allá de la pura relación carnal, lo convierte en un Credo. Propone un acto de fe por el cual sea posible admitir que el sexo, como elemento simbólico, se convierte en un significativo que adquiere la capacidad de aprehender la esencia de los diferentes ámbitos —tanto de pensamiento como de existencia— que es capaz de correlacionar. Navega entre unos y otros abriendo vías de interconexión y trazando un mapa vivencial que posibilita ese desplazamiento desde lo interno a lo externo —y viceversa— que constituye el núcleo fundamental —y trascendental— de la búsqueda que Aute emprende del origen, tránsito y culminación del devenir humano. Búsqueda que, por deseada, no tiene fin.

### *A qué seguir respirando si no estás tú, Libertad*

PÁJAROS DE ALAS CORTADAS <sup>105</sup> (Luis Eduardo Aute)

Surcaban ayer sus plumas los aires  
los pájaros de altivas alas,  
poetas del trigo y del alma.

Sus alas de hoy no vuelan, no baten,  
hay voces que mandan cortarlas  
por miedo a sus justas palabras.

De hastío se viste la cálida tarde  
por voces que rezan y matan  
pájaros de alas cortadas.

---

<sup>105</sup> Canción incluida en el LP *24 canciones breves*, publicado en 1968 por RCA.



La libertad, otra de las incesantes búsquedas que Luis Eduardo Aute plasma en sus obras. Desde los últimos años de la década de los sesenta hasta el final de la dictadura franquista, España era un clamor en pro de la consecución de la libertad. Uno de los ámbitos más activos en este sentido era, sin duda, el cultural. Como ya se ha visto, la canción de autor adoptó un gran protagonismo en este sentido, siendo cauce de manifestación tanto del pensamiento de los propios cantautores, como de quienes, sintiéndose identificados con ellos, no tenían la oportunidad de alzar su voz.

Se hace por tanto necesario realizar un análisis de cómo este ambiente libertario pudo influir en la producción de Luis Eduardo Aute. Uno de los discos publicados en dichos años, al que ya anteriormente se hizo referencia en el capítulo dedicado al surgimiento de la canción de autor en España, proporciona interesantes parámetros para conseguir una aproximación suficiente, una visión general de la cuestión. Se trata de *24 canciones breves*, editado en 1968. Es un LP cuya estructura está claramente definida por su título, y en el que la reivindicación de libertad juega un papel destacado. Aute plantea su búsqueda desde una doble perspectiva, pues la plenitud del ser pasa por una liberación tanto externa como interna, existiendo yugos tanto impuestos como autoimpuestos, siendo necesario soltarse tanto de uno como de otro.

Irremisiblemente, «estamos arrojados/as a la existencia», desde un no ser ignoto, diluido e innombrable en la nada que fue convocado a devenir, atterradoramente solo, a ser latido y pensamiento, a desgarrarse y gozar, atravesando el silencio, el clamor; la duda, la certeza; la luz, la penumbra; en espiral vertiginosa que nos confina a recorrer los mismos lugares, en un obstinado de ida y vuelta desde el desaliento a la esperanza..., atterradoramente solos/as. (López Pérez, 2007: 638)

La libertad es un bien preciado, pero no es un don, hay que luchar por ella. El propio acto de nacer no es libre. La vida nos viene impuesta; somos “convocados” sin más apreciación, no hay posibilidad de decidir si vivir o no vivir. Otros lo deciden por ti. Es curioso que de un acto de no libertad deviene la posibilidad de ser libres.

Esta reflexión sobre la libertad de vivir la plantea Aute en ‘Pregunta’, una de las *24 canciones breves* que componen el LP:

PREGUNTA<sup>106</sup> (Luis Eduardo Aute)

Yo pregunto a los niños  
si quisieron nacer,  
pero no me responden  
y yo no lo sé.

Tal vez podría hallarse una correlación plástica con esta canción en el óleo que cinco años más tarde, en 1973, realizara el pintor, y que luego, en 1976, se convertiría en la carátula de uno de sus trabajos discográficos llamado *Sarcófago*. El título del LP se relaciona con la carátula desde el momento en que un sarcófago puede ser considerado el útero de la muerte, mientras que el materno es el de la vida. El cuadro, bajo el título *Premonición intrauterina*, reflexiona, una vez más, sobre el origen. El vientre como refugio y fundamento humano, la relación que se establece entre feto y madre y el papel de esta como sostenedora vital de la humanidad desde su génesis. Llama poderosamente la atención la representación del embrión, el cual aparece dividido en segmentos de plano numerados, como si se tratara de un patrón de costura. Un traje nace de la composición y ensamblaje de una serie de piezas diseñadas previamente. La obra de Aute pareciera estar comparando la formación del cuerpo humano con esa estructura textil que resulta de ir acoplando las piezas que dan lugar al todo. El acto libre está en la creación, en la decisión de hacer el traje, pero este no tiene capacidad de elegirse, de seleccionar ni su tela ni su forro, ni su hilo ni su color, ni su textura ni su forma. Es una visión que, más allá de poder considerarse una entelequia, tiene de interés el planteamiento de la cuestión del derecho a la libertad que todo ser humano debe detentar desde su nacimiento, derecho que debería tener una gestación paralela a la del propio sujeto.



45. Luis Eduardo Aute. *Premonición intrauterina* (1973)

<sup>106</sup> Canción incluida en el LP *24 canciones breves*, publicado en 1968 por RCA.

El juego de palabras es un medio al que Aute recurre asiduamente y, por cierto, con bastante ingenio. No sólo de forma aislada, como ya se ha podido comprobar durante este trabajo —*animaLhada, agelingua, “sexpansión”*—, sino conformando estructuras poéticas completas:

CREDOS, CREDENCIALES, CREDIBILIDADES Y OTROS DESCRÉDITOS (Luis Eduardo Aute)

Increible...  
pero creo que creo.  
    Crear es creer...  
    ¿O será al revés?  
Dios creó al hombre  
a su imagen y semejanza.  
Y, a través SUYO,  
se creyó a si mismo.  
    Todos somos creaturas del Creador,  
no criaturas...  
    Y mucho menos criados (Aute, 2005: 73).

Acostumbrados como nos tiene a esta táctica narrativa, cabría preguntarse si en el cuadro anterior el uso de la palabra “intrauterino” no tendría doble sentido. De la unión de “intra” con “uterino” resulta un vocablo que contiene el apellido del artista. Es cierto que cuando él hace uso de esa habilidad poética suele dejarlo bien patente, y, aunque no lo parezca así en esta ocasión, nada en Aute es casual, siempre hay detrás un proceso reflexivo. Pudiera ocurrir entonces que el término “intrauterino” se convierta en un metalenguaje de la expresión de la obra plástica, queriendo quedar, al igual que el feto, protegido e interiorizado. Podríamos estar así ante un autorretrato del artista, la plasmación del sentimiento reivindicativo de libertad desde un desarrollo autobiográfico que podría calificarse casi de “prematureo”. Esta temática de Aute sobre el útero materno como espacio original de vida, podría ponerse en relación —y tener como antecedente— con las obras de Salvador Dalí, en las que usa el huevo como símbolo de esa génesis vital. Representaciones como *Huevo sobre la llanura sin llanura* o *Huevo al plato sin el plato* donde el pintor muestra este colgado de un hilo, que recuerda la unión de madre y embrión a través del cordón umbilical.



46. Salvador Dalí. *Huevo sobre la llanura sin llanura* (1931)

Resulta igualmente interesante detenerse en analizar el aspecto exterior del LP *24 canciones breves* y la evolución sufrida desde su primera publicación en 1968 a la reedición en 1977 y todo ello puesto en relación con la canción ‘Máscaras’, incluida tanto en una ocasión como en otra.

MÁSCARAS<sup>107</sup> (Luis Eduardo Aute)

Luce el rostro inhumano  
mil máscaras y farsas,  
máscaras de sano amor,  
máscaras de elegidos  
por dioses y por pueblos.

Luce el rostro inhumano  
mil máscaras y farsas  
máscaras de doble faz,  
máscaras de arrepentidos,  
mortales vestiduras  
que van asesinando,  
en la miseria larga,  
la débil voz que brotó  
del hombre que nunca quiso  
ser máscara del hombre.

Múltiples e inquietantes rostros se van enumerando; van saliendo a la luz caretas que el hombre usa, primero, como medio para fundirse con una sociedad que reclama sumisión como actitud indispensable para ser parte de ella y, segundo, para diluir a quien, no admitiendo ser manipulado, intenta destapar la gran mascarada que, poco a poco, va tornando al ser humano en inhumano. El segundo asesina al primero; el hombre, verdugo del Hombre, se convierte en el mayor aniquilador de su propia libertad al mutilar la de quien la reclama. Se produce así un doble atentado contra el libre albedrío que Luis Eduardo Aute consigue reflejar magistralmente en esta canción. Las sociedades que anulan la libertad del individuo acaban presas de sus propios actos y sucumbiendo ante sus consecuencias.

¿Cómo se plasma esta reflexión mediante el lenguaje plástico? La primera edición del disco presentaba, tanto en portada como en contraportada, sendas fotografías del autor. Imágenes, en blanco y negro, de un rostro de mirada casi ajena en el primer caso, y profunda e inquietante en el reverso, que transmiten, a la vez que cierta serenidad, la valentía de presentarse a rostro descubierto, sin máscaras. Así, está en consonancia con el mensaje lanzado a través de las letras, ya que estas conforman un estilo de canción

---

<sup>107</sup> Canción incluida en el LP *24 canciones breves*, publicado en 1968 por RCA, y en 1977 por Ariola.

comprometida con la reivindicación, más desde el plano de las ideas que desde la subversión, siendo conscientes de que no hay nada más subversivo que el pensamiento.

Pasan los años y llega la reedición del LP en 1977. Al igual que la sociedad del momento, la estética de la presentación visual del disco cambia respecto al de 1968. Portada y contraportada muestran sendos cuadros del artista. Para la primera se usa un óleo de 1970 llamado *Cabeza*, y para la segunda, otro, en este caso de 1968, titulado *Máscara anónima*. Es interesante notar las fechas de estas obras, pues, correspondiéndose ambas cronológicamente con la primera edición de este trabajo, no fueron usadas para su ilustración, siendo el propio autor quien aporta las pistas sobre los posibles motivos:

Es una etapa de panteísmo existencialista y de búsqueda del sentido de la vida, y todos los puntos que me interesan están tocados en el álbum. No hay nada ajeno, nada que me impulse a escribir que no esté ahí. Son nueve meses de encierro y de exprimirme totalmente —confiesa Aute—. En estas canciones encuentro el tono buscado, el tono que estará en todo lo que vendrá después (letra y música). (Plaza, 1983: 72)

De estas declaraciones de Luis Eduardo Aute se podría extraer la conclusión de que la preocupación estaba más en el interior que en la apariencia externa del disco. Ello es muy probable pues el diseño, a pesar de lo ya comentado en cuanto a las imágenes elegidas, no deja de otorgar al LP la misma estructura de cientos de grabaciones de la época que se limitaban, simplemente, a mostrar al artista con afán publicitario.



47. Portada de la edición de 1968 de *24 canciones breves*



48. Contraportada de la edición de 1968 de *24 canciones breves*

La edición de 1977 viene a completar, gráficamente, el gran contenido simbólico y reflexivo que se desprende de este trabajo. Tanto el cuadro de portada como el de contraportada se imbrican con los contenidos poético-musicales conformando un todo expresivo. Uno y otro parecieran corresponderse con el mensaje que Aute quiere transmitir desde la canción ‘Máscaras’, anteriormente citada. La primera parte de dicha composición pone de manifiesto las diferentes caras que las personas son capaces de mostrar, ocultando el verdadero rostro que tras ellas se esconde. Farsas del amor, del credo, del status social... multiplicidad de apariencias que se agitan en el interior y cuya mezcla y superposición ayudan a la creación de un perfil que, si bien es nítido de cara al exterior, en realidad es terriblemente oscuro. Idéntico mensaje transmite la obra *Cabeza*, que ilustra la portada. El diseño de esta coloca el cuadro ocupando el espacio central. Ojos y bocas se superponen unos a otros, en lucha por mostrarse sobre el resto y encarcelados en una red de pinceladas fuertemente texturizadas que convocan al agobio, a la extrusión del pensamiento. El mismo perfil oscuro que se deduce de la letra de la canción, aquí se hace evidente. Un contorno, bien definido y completamente cerrado, que no permite, ni tan siquiera, esa extrusión referida. Todo ello sobre un fondo claro, relajando la inquietud transmitida y haciendo vislumbrar cierta esperanza que, desde un segundo plano, parece comenzar a latir y querer cobrar vida. Pero ese fondo referido es el del cuadro, no el de la carátula. Esta, envuelve el óleo en una base oscura y neutra que lo encarcela por sus cuatro lados; así, la bruma clara que tras la cabeza invitaba a respirar, se ve ahora constreñida, sometida por un plano que la delimita y pone fronteras a su vuelo. Se podría establecer así un símil con la sociedad del momento, de esos años sesenta y setenta en los que coexistían, por una parte, el individuo, quien debía mostrar las diferentes caras que se le indicaba como correctas —cada una en su momento y en función del papel otorgado a cada cual—, determinando perfiles muy específicos; por otra, una masa social preocupada e impulsora de la concienciación de la necesidad de cambio y, por último, un estamento único y pujante, un poder superior —ostentado por la conjunción iglesia y estado— que tenía la potestad de marcar los territorios, tanto físicos como mentales, por los que el sujeto podía o no transitar.

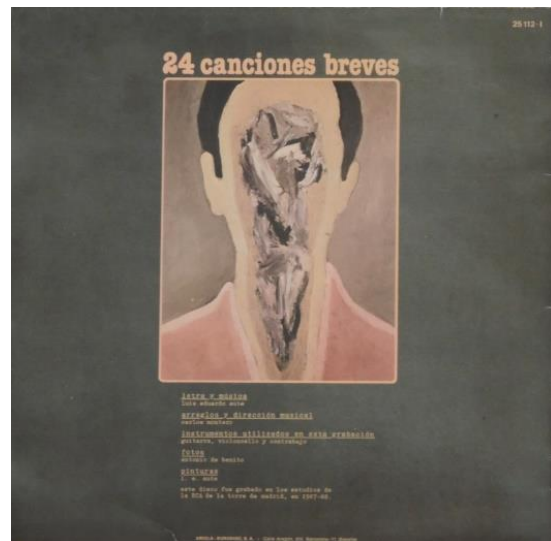
No menos interesante es la obra que se muestra en la contraportada, *Máscara anónima*, óleo sobre lienzo de 1968. El planteamiento formal es el mismo que para la portada, es decir, la obra centrada sobre un fondo oscuro y plano que la delimita. Valdrían por

tanto las reflexiones realizadas anteriormente en cuanto al paralelismo social, pero, en este caso, se ve aún más patente el requisito impuesto al protagonista. En el caso anterior, la restricción consistía en la imposición del uso de “máscaras”, actitud que, si bien condiciona la personalidad, deja el leve, levísimo resquicio de poder mostrar algún rostro, aunque este sea pre-asignado. Ahora, la imagen muestra la faz completamente desdibujada, es decir, se produce la anulación total del sujeto. La pincelada fuerte, con gran textura, oculta por completo el rostro, condenándolo a la invisibilidad. A ello ayuda el hecho, nada despreciable, de estar ubicado en la contraportada, lo que le relega a un segundo plano de protagonismo, reforzando así el mensaje.

Esta iconografía se podría relacionar con la segunda parte de la canción ‘Máscaras’, pues, desde leguajes expresivos diferentes, se aborda la misma problemática: el afán de silenciar las voces y los pensamientos que, sin subterfugios, denuncian el uso de disfraces ideológicos contaminantes de la realidad social.



49. Portada basada en la obra *Cabeza*. Luis Eduardo Aute, 1970



50. Contraportada basada en la obra *Máscara anónima*. Luis Eduardo Aute, 1968



Luchar por el derecho humano a la libertad siempre requiere un compromiso y un posicionamiento. Si además esta actitud era una opción particular adoptada en España en 1968, no sólo era un acto de coherencia ética, sino un evidente y consabido riesgo personal. Esto es lo que hace Luis Eduardo Aute cuando compone y canta ‘Crucifixión’.

CRUCIFIXIÓN<sup>108</sup> (Luis Eduardo Aute)

Cuando sufres las cárceles del silencio,  
cuando duermes los sueños de la ignorancia,  
eres un crucificado.

Cuando en tu sacrificio cobras desprecio,  
cuando mueres poco a poco cada día,  
eres un crucificado.

Despiértate, despierta  
de tu crucifixión.

Cuando callas tus razones por el miedo,  
cuando a tus hijos ves crecer en el hambre,  
eres un crucificado.

Cuando en vano clamás en este desierto,  
cuando siendo un hombre tan sólo eres sombra,  
eres un crucificado.

El autor establece un evidente símil entre la crucifixión de Cristo y las consecuencias que, en el estado dictatorial que se vivía por entonces, conllevaba no acatar el canon político establecido: silencio, ignorancia, desprecio, miedo, hambre... La crítica al régimen franquista es evidente, hecho que, muy probablemente, no pasara desapercibido para una censura que no tuvo más remedio que admitir la habilidad del autor que, llevándose el tema a un plano trascendente, no dejó más opción que la aceptación del mismo.

Es de destacar cómo Aute pone ese toque sacro no solo en la letra, sino en una melodía que recuerda a una letanía. En un guiño a la monodía gregoriana, las estrofas se desarrollan en un ambiente eclesial en el que un bajo continuo apoya el patetismo que respira la composición, acentuando la tragedia del sacrificio de Cristo y, por tanto, el de la sociedad española de 1968. Sigue demostrando un alto nivel de astucia y sutileza cuando la atmósfera general de la canción adopta un tiempo algo más vivo en los

---

<sup>108</sup>Canción incluida en el LP *24 canciones breves*, editado en 1968 por RCA, y en 1977 por Ariola.

estribillos en los que incita a salir, a despertar de la crucifixión. En realidad, no está hablando de otra cosa que de resurrección, la de Cristo y, por ende, la del país, que está por venir. Con este derroche de tacto y diplomacia —no exento de sinceridad—, es normal que la censura cayera rendida y sin poder hacer nada ante la evidente acusación.

En ese mismo año pinta el óleo *Cristo furioso*, cuadro que recuerda en ciertos aspectos la canción anterior: el toque patético que le otorga el baile de duras pinceladas, la rabia que transmiten unos ojos encendidos de furia, el primer plano con un encuadre lleno, sin apenas fondo, el fuerte contraste cromático basado en la tricromía negro, blanco y ocre...el enfado de un dios, el enfado de un pueblo.



51. Luis Eduardo Aute. *Cristo furioso* (1968)

Habría más ejemplos a los que acudir para argumentar la importancia de este LP, *24 canciones breves*, y su puesta en relación con la creación plástica de Aute, no sólo

por el uso de cuadros para la creatividad de portada y contraportada en la edición de 1977, sino, como ya se ha visto, por la correspondencia temática entre ambos lenguajes. El carácter del artista es único, tanto cuando pinta como cuando compone, siendo ambas expresiones motor y vehículo de búsqueda y de transmisión de inquietudes, miedos, placeres y penumbras, derechos y deberes, gritos —sobre todo internos—, rabia y calma, deseo... la amalgama que, en lucha inmisericorde, se debate en el interior de los seres humanos y que Luis Eduardo Aute se obstina en descubrir y descubrirnos.

### ***Del amor y de la muerte***

En cada uno de sus trabajos, ya sea pictórico o musical, Aute se va desvelando como un insaciable investigador del enigma humano. Preocupado por la casi imposible tarea

de desvelar los misterios del corazón, de la razón, del alma y del cuerpo, aborda todos los asuntos que no por cotidianos dejan de ser infinitos. Los hechos consubstanciales a la existencia van generando capítulos de esa conjunción de afectos e inquietudes que muestra este artista y que, poco a poco, dan cuerpo al total de su obra. La avidez de búsqueda de Aute le hace ir más allá de un simple planteamiento individualizado de cada uno de los conceptos que aborda, los cuales cobran un renovado interés cuando los pone en relación. Las dualidades han sido a lo largo de la historia de la humanidad uno de los motores del desarrollo del pensamiento: objetividad y subjetividad, figuración y abstracción, individualidad y universalidad..., la búsqueda de diálogo entre polos —que pudieran en realidad no ser tan antagónicos— procura el necesario equilibrio que da lugar al proceso evolutivo: «El individualismo en el arte como en la vida, es causa de toda ruina y desviación del gusto; es necesario oponerle la serena claridad del espíritu, que es la única que puede crear el equilibrio entre lo universal y lo individual» (Micheli, 1988: 281).

Así, Luis Eduardo Aute plantea, a lo largo de su carrera, el análisis de diferentes dualidades, todas ellas girando alrededor del amor como eje principal: amor y muerte, amor y vida, amor y duda, amor y rabia... elaborando un *modus operandi* en el que la búsqueda del equilibrio antes mencionado pasa por la interrelación de todos estos conceptos que van, en realidad, bebiendo unos de otros. De entre estas dualidades mencionadas, cobra un especial interés, para el presente estudio, la primera de ellas, amor y muerte. En este caso se dan dos aspectos relevantes; por una parte, el trabajo discográfico en el que aborda específicamente dicha temática —la trilogía compuesta por los discos *Rito*, *Espuma* y *Sarcófago*— está, cronológicamente, dentro del segmento temporal planteado, y, por otra, dos de los tres discos que componen la serie, aparecen ilustrados con cuadros del propio autor. El óleo *Premonición intrauterina*, que da lugar a la carátula de *Sarcófago*, ya se ha analizado anteriormente, por lo que ahora las observaciones se centrarán en el LP *Rito*, primero del trinomio, editado en 1974. En las canciones de esta grabación se vislumbra un trasfondo por el que la cuestión no es tan sólo hablar de amor o de muerte, sino significar qué hay de muerte en el amor y qué de amor en la muerte.

LECHO DE AMOR Y MUERTE<sup>109</sup> (Luis Eduardo Aute)

Un hilo de fuego en las sienas  
rompiendo las venas desciende  
fundidos en la misma fiebre  
secar hasta la última fuente  
matando el amor  
en el lecho de amor y de muerte.

Y luego un pitillo se enciende,  
silencio y ceniza en la mente,  
los cuerpos domados retienen  
el peso ancestral de la nieve  
matando el amor  
en lecho de amor y de muerte.

Penumbra en las carnes inertes  
despiertos de cuerpo presente  
en lecho con forma de puente  
que va del amor a la muerte  
matando el amor,  
en lecho de amor y de muerte.

Pudiera interpretarse este tema como la necesidad de la relación directa entre sexo y amor, para que este no acabe muriendo. Ya se ha podido comprobar cómo, para Luis Eduardo Aute, la representación de cualquier actividad sexual —entendiendo esta por genitalidad— va más allá de una simple unión carnal, y suele estar acompañada de una reflexión que le confiere un carácter que trasciende de sí mismo convirtiéndose en un estado supra físico. La no consecución de este supondría la muerte. Se establece así un ámbito de protagonismo en el que el amor es la esencia que dota a lo corporal de esa naturaleza superior. De esta forma, el amor es lo que procura la no muerte. Sin él, la relación establecida se invierte, es decir, en lugar de ser el nexos entre lo material y lo espiritual, lo primero se convierte en caudal que arrastra al amor hasta la muerte. Así, desaparece lo que de espiritual esta pudiera tener, quedando tan solo lo patético y externo, es decir, lo que le dispensa su apariencia terrible, que no es otra cosa que el concepto de fin.

En estos mismos términos se podría interpretar el texto de la canción ‘Dentro’ del mismo LP, en el que el tema del onanismo se plantea como la irrealidad del amor y el nacimiento de la muerte, entendiéndola en esta ocasión no como la consecuencia terminal de un proceso vital, sino como la inexistencia de este desde su génesis:

---

<sup>109</sup> Canción incluida en el LP *Rito*, publicado en 1974 por Ariola.

DENTRO<sup>110</sup> (Luis Eduardo Aute)

A veces recuerdo tu imagen  
desnuda en la noche vacía,  
tu cuerpo sin peso se abre  
y abrazo mi propia mentira.

Así me reanuda la sangre  
tensando la canción dormida,  
mis dedos aprietan, amantes,  
un hondo compás de caricias.

Dentro  
me quemo por ti,  
me vierto sin ti  
y nace un muerto.

Mi mano ahuyentó soledades  
tomando tu forma precisa,  
la piel que te hice en el aire  
recibe un temblor de semilla.

Un quieto cansancio me esparce,  
tu imagen se borra enseguida,  
me llena una ausencia de hambre  
y un dulce calor de saliva.

Otra concepción de la muerte del amor que se plantea en este trabajo es la entendida como ruptura. En este caso se muestra la cara efímera que puede presentar el afecto, no teniendo por qué suponer la muerte un estado de desaliento. Así, el anterior concepto de final que comportaba caracteres siniestros se permuta y adopta la cualidad de necesario, desde el momento en que es el instrumento exterminador de rutinas e inercias engañosas, carentes de base y contenidos. Así, la muerte del amor se convierte en precursora de nuevos espacios de respiración y vida.

AMOR<sup>111</sup> (Luis Eduardo Aute)

Amor,  
te digo esta palabra,  
mil veces repetida,  
acaso sin pensarla,  
como una letanía.

Amor,  
te digo esta palabra,  
que se me hace vacía  
a fuerza de nombrarla,

---

<sup>110</sup> Canción incluida en el LP *Rito*, publicado en 1974 por Ariola.

<sup>111</sup> Canción incluida en el LP *Rito*, publicado en 1974 por Ariola.

no sé qué significa.

Amor,  
por qué he de pronunciarla  
sintiendo esta agonía,  
si no me dice nada,  
la digo por rutina.

Amor,  
qué enfebrecida magia  
ardiendo en tus pupilas  
me arranca esa palabra  
si ya no sé decirla.

Una relación muy interesante que podría establecerse, a partir de las reflexiones poéticas de Aute, entre el amor y la muerte, es la que procura el concepto de espera. La canción ‘Mientras tanto amando’, supone una buena oportunidad para ello.

MIENTRAS TANTO AMANDO<sup>112</sup> (Luis Eduardo Aute)

Mientras vibre cada noche  
entre las lágrimas insomnes,  
mientras llueva y nos mojemos  
como se mojan los besos.

Mientras duelan todavía  
las penúltimas mentiras,  
mientras quepa en el silencio  
todo el ruido de los sueños,  
mientras tanto,  
amando.

Mientras hieran las distancias  
con sus puntas afiladas,  
mientras sólo nuestros cuerpos  
sean pasto para el tiempo.

Mientras sigan confundidas  
nuestras áridas pupilas,  
mientras callen las palabras  
para hacerse necesarias,  
mientras tanto,  
amando.

John Lennon decía: «Life is what happens to you while you're busy making other plans—la vida es lo que te pasa mientras estás ocupado haciendo otros planes—» (Manzano, 2008: 168-169). Precisamente cada una de las estrofas de la canción de Aute plantea todas esas cosas que, de forma cotidiana, y casi sin pretenderlo, van

---

<sup>112</sup> Canción incluida en el LP *Rito*, publicado en 1974 por Ariola.

perfilando la existencia: la noche, las lágrimas, los besos, las mentiras, los sueños, las distancias, los silencios..., todo aquello que irremisiblemente se verá, tarde o temprano, truncado por la muerte. La clave la aporta el cantautor con tres palabras, «mientras tanto amando». El amor como medicina, remedio placentero que consigue no sólo hacer liviana la espera de lo terrible —pues al fin y al cabo la vida es un proceso de espera de la muerte—, sino que se erige en fuerza imparable que torna el tedio en pasión. Dos conceptos nocivos, la espera, que suele ser desalentadora, y la muerte, son transmutados por el amor de forma que la una se desliga de la sensación de hastío que conceptualmente comporta de forma habitual y, la otra, se percibe como circunstancia temporal lejana, a veces incluso, ajena al yo.

Además de estas canciones, ejemplos de la relación que se establece entre amor y muerte, el LP introduce otras que en sí mismas tal vez no aborden este planteamiento, pero que forman un todo temático en torno a la mencionada dualidad. Este ambiente que envuelve a *Rito* no se queda en su significación interna, sino que se extrapola a su apariencia física y, palabra e imagen, se dan cita para elaborar un espacio común.



52. Portada del álbum *Rito*, 1973

Así, portada y contraportada se hallan ilustradas por sendas pinturas de Luis Eduardo Aute. En la primera se dejan ver formas de rostros humanos cuyos rasgos más marcados aparecen en el perfil de la derecha de la imagen, con el contorno de frente y

nariz, así como un ojo que recuerda la inexpresividad de la mirada de los bustos neoclásicos. La boca, no ya desdibujada sino inexistente, se convierte en una prolongación de la sensación mármorea que preside la imagen; labios y frío parecen fundirse en un beso mortuorio que llena todo de silencio, de una inquietud contenida.

El semblante se orienta hacia la derecha de la visión, dejando tras de sí signos de ruptura: una línea vertical, rotunda y contundente que, atravesando todo el espacio pictórico parece marcar la frontera, una zona tangencial entre dos planos que, aun siendo uno continuación del otro, no son fácilmente transitables. El protagonista ha traspasado ese límite, mientras un candado, cerrado, anula toda posibilidad de retorno. En la parte alta, como situada en el pensamiento —en las ideas—, una masa incierta, brumosa, en la que pudiera vislumbrarse un rostro yacente, de ojos cerrados y semblante relajado que recuerda la laxitud de una muerte apacible.

La palidez de la paleta y el espeso volumen negro —que desde la parte inferior izquierda del cuadro pareciera empujar y dirigir la acción—, contrastan fuertemente y ayudan a crear cierto efecto de abismo, de enigmática infinitud, hacia la que el ser se ve arrastrado.

Por su parte, la contraportada muestra un cuadro compuesto en dos planos horizontales. En el superior, como encerradas en una estructura paralelepípeda, masas muy orgánicas que evocan la anatomía humana. El uso del color delimita los espacios y los perfiles, los cuales se definen por las transiciones entre aquellos. En unos casos muy precisos, por la brusquedad del cambio cromático, mientras que en otros aparecen más desdibujados como resultado de una evolución más paulatina. La coincidencia del tono entre el volumen más cercano y el más lejano, que se corresponde con el único lateral visible de la geometría, parece insinuar un camino que se recorre de atrás a delante, y que se ve interrumpido, súbitamente, por la irrupción en la escena del espacio inferior, el otro plano en que se subdivide la acción. En el centro de este, un zapato oscuro sobre un fondo claro adquiere total protagonismo. Un elemento cargado de simbolismo, pues puede representar desde el caos en que quedan las ropas al vuelo que profetizan la pasión del amor, el insomnio latente de la soledad, o incluso el aislamiento que produce la muerte. Entre ambos planos se establece una vía de comunicación: el gris del volumen central superior se desliza en cascada de pliegues dinámicos, se instala en el inferior y dialoga con esa visión misteriosa del zapato que parece dirigirse hacia él. Resulta extremadamente interesante notar como el flujo de



movimiento se establece a partir de una hendidura que, además de insinuar el pliegue que se produce por la flexión de una rodilla, se halla inserta en un triángulo, figura geométrica que, por una parte, simboliza la deidad, y, por otra, lo femenino. Tanto un significativo como otro son, en la iconografía de Aute, representación de la trascendencia y el amor. Así, el torrente que nace de este, por su fuerza, limita el espacio de acción en el que la muerte puede intervenir.



53. Contraportada del LP *Rito*, 1973

De esta forma, Luis Eduardo Aute realiza una propuesta creativa integral en la que refleja su mundo interior. Lo hace público y sin tapujo alguno invita a participar de él a toda aquella persona que se sienta identificada. Recrea, con la voz, la palabra y la plástica, las preocupaciones de cualquier ciudadano, las vivencias que, siendo consustanciales al individuo, conforman una generalidad global común. Establece, por

tanto, un viaje de lo individual a lo colectivo, pero en este caso el periplo no es de muerte sin retroceso, sino que es un cauce de ida y vuelta por el que navegar se hace apasionante.

## **RAIMON Y EL EQUIPO CRÓNICA**

Los años sesenta contemplaron la forma de una identidad subcultural (particularmente potente en las universidades) en torno a elementos simbólicos innovadores, como unos nuevos gustos musicales y plásticos, nuevas lecturas, nuevos temas de conversación, nuevos hábitos, nuevas maneras de vestir y, muy especialmente, unas nuevas relaciones entre los sexos. Este proceso no hizo sino ensanchar el abismo generacional que separaba a los jóvenes de unos adultos que en España se habían adaptado a la normalidad franquista; mientras estrechaba los vínculos entre los activistas universitarios y su audiencia. Por más que la propaganda oficial intentase caricaturizar sus elementos estéticos, éstos no estaban en absoluto vacíos de contenido, sino que tenían para sus creadores y usuarios una decidida connotación afirmativa, que en algunos casos acabaría dotándose, incluso, de un contenido expresamente político. (Rodríguez Tejada, 2009: 134)

Interesante texto que ofrece una serie de parámetros importantes para comprender la situación artístico-social que se estaba produciendo en la España de los años sesenta. Una nueva cultura, en torno a principios ideológicos, estéticos e incluso antropológicos diferentes a los establecidos tras la guerra civil, comenzaba a nacer en el país. Ya se ha comentado la importancia que tuvieron los diferentes colectivos organizados por todo el territorio, tanto en el campo de la canción de autor como en el de la pintura social, teniendo algunos de esos grupos como carácter definitorio la multidisciplinariedad, tal como puede en uno de los puntos que recogía el manifiesto de El Paso<sup>113</sup>.

Escritores, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va dirigida especialmente nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas

---

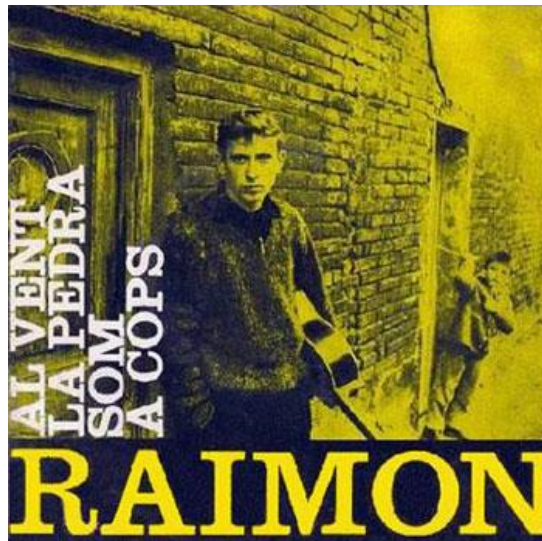
<sup>113</sup> Colectivo de artistas fundado en Madrid en 1957 con el objetivo de poner en valor el arte contemporáneo español desde posiciones éticas, morales y sociales. Destacados nombres que integraron el grupo fueron Rafael Canogar, Manolo Millares, Antonio Saura, Martín Chirino, Manuel Rivera, Cirlot, Juana Francés, entre otros. El Paso estuvo activo hasta 1960, año de su disolución.

posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plástica superada. (Barroso Villar, 1979:78)

Esta necesidad de intercomunicación no poseía tan sólo ese carácter endogámico, es decir, no se limitaba a la colaboración entre miembros de un mismo colectivo, sino que se extrapolaba fuera de estos poniendo en contacto a artistas diversos. Una de las más destacadas de esas alianzas fue la que se dio entre el Equipo Crónica —grupo al que ya nos referimos y presentamos al hablar del Realismo social— con el cantautor valenciano Ramón Pelegrero Sanchís, conocido artísticamente como Raimon. Licenciado en Historia por la Universidad de Valencia en 1963, amante de la poesía y de la música desde muy joven se mostró muy participativo en todo el movimiento estudiantil político-asambleario reivindicativo de libertades y por lo tanto contrario al régimen. Participó en numerosos recitales tanto dentro como fuera de España, siendo Bélgica, Holanda, Alemania y Estados Unidos, algunos de los países que tuvieron la oportunidad de escucharle en directo, incluso llegando a actuar en varias ocasiones en el mítico Olympia de París. Desde la edición de sus primeros *singles* en 1963 fueron muchas las canciones comprometidas compuestas por Raimon que contaron con un público identificado plenamente con su mensaje. Estos fueron *Raimon Canta les seves cançons (I)*—*Raimon canta sus canciones (I)*— y *Se'n va anar i tres cançons de Raimon* —*Se fue y tres canciones de Raimon*—, trabajos que incluían cada uno cuatro canciones en catalán y con los que el autor se iba a granjear el apoyo de todos aquellos que reivindicaban el uso de dicho idioma. Probablemente la más destacada de todas ellas, un verdadero himno que sonó de norte a sur y de este a oeste, fue ‘*Al vent*’, que, si bien no se editó hasta la aparición de ese primer *single* en 1963, su composición data de 1959. El propio Raimon relataría que el hecho de componer la canción en catalán fue algo que incluso a él mismo le sorprendió —pues toda su formación había sido en castellano—, encontrando la explicación a ello en el ambiente de búsqueda de identidad que cotidianamente se respiraba en el ámbito universitario, tal como recoge Fernando González Lucini en *Y la palabra se hizo música*:

Hacia los dieciocho años sale mi primera canción, que es *Al vent* —comentaba Raimon en una entrevista publicada en el nº 7 de la revista *Ozono* (1976)—. Yo tenía un hermano a quien le habían regalado una guitarra con la que aprendí los pocos acordes que sabía, y de ellos surgió *Al vent*. Salió, y salió en catalán, y ésa fue la sorpresa de todo el mundo, la mía en primer lugar, porque, aunque era mi lengua, yo no tenía conciencia de ello [...] Toda mi formación había sido en castellano, en la

escuela primaria, en el instituto, en la universidad, intentando incluso quitarme el acento. Después, lo recuperé inmediatamente [...] En la Universidad de Valencia se respiraba por entonces un ambiente de búsqueda de identidad, de reencontrarse como pueblo, y todo eso creo que fue lo que en definitiva estaba en el ambiente y funcionó para que yo hiciera mi primera canción en catalán, aunque lo hiciera de manera inconsciente. (González Lucini, 2006 a: 60)



54. Portadas de los dos primeros discos de Raimon en las que la figura del cantautor aparece como protagonista de las mismas, 1963

AL VENT<sup>114</sup> (Raimon)

Al vent,  
la cara al vent,  
el cor al vent,  
les mans al vent,  
elsulls al vent,  
al vent del món.

I tots,  
totsplens de nit,  
buscant la llum,  
buscant la pau,  
buscant a Déu,  
al vent del món.

La vida ens dóna penes,  
ja el nàixerés un gran plor:  
la vida pot ser eixplor;  
però nosaltres

Al vent,  
la cara al vent,  
el cor al vent,  
les mans al vent,  
elsulls al vent,  
al vent del món.

I tots,  
totsplens de nit,  
buscant la llum,  
buscant la pau,  
buscant a Déu,  
al vent del món.

AL VIENTO<sup>115</sup> (Raimon)

Al viento,  
la cara al viento,  
el corazón al viento,  
las manos al viento,  
los ojos al viento,  
al viento del mundo.

Y todos,  
todos llenos de noche  
buscando la luz,  
buscando la paz,  
buscando a Dios,  
al viento del mundo.

La vida nos da penas,  
ya el nacer es un gran llanto:  
la vida puede ser ese llanto;  
pero nosotros

Al viento,  
la cara al viento,  
el corazón al viento,  
las manos al viento,  
los ojos al viento,  
al viento del mundo.

Y todos,  
todos llenos de noche  
buscando la luz,  
buscando la paz,  
buscando a Dios,  
al viento del mundo.

---

<sup>114</sup> Canción incluida en el primer disco que grabó Raimon, *Raimon Canta les seves cançons (I)*, editado en 1963 por Edigsa. Era la pista nº 1 de dicho disco en el que aparecieron otras tres

canciones, también en catalán: *La pedra, Som y A cops*.

<sup>115</sup> Traducción propia.

Probablemente, esa inconsciencia a la que se refería Raimon fue el fruto de ir asumiendo poco a poco, y sin darse cuenta, una identidad que comenzó a aflorar debido a una serie de circunstancias tales como su relación con Joan Fuster, figura clave en el desarrollo del nacionalismo valenciano y catalán, a quien conoció en 1958 en un acto homenaje a Ausiàs March en el que Raimon recitó *Elogi a Teresa*. Fuster quedó positivamente sorprendido por su facilidad como rapsoda en catalán. Ahí comenzó una grata amistad que influiría en el pensamiento y actitud del cantautor, como le ocurrió, en general, a otros muchos de sus amigos que a la postre fueron intelectuales o activistas catalanistas como por ejemplo Lluís Alpera, Eliseu Climent o Ricar Pérez Casado quien llegó a ser alcalde de Valencia entre 1979 y 1988.

Fuster, cuyo magisterio fue decisivo sobre aquella generación, se reunía con muchos de ellos en el café estudiantil de la calle Comedias, frente al Colegio Mayor Santiago Apóstol, o en un bar de la Avenida del Oeste. También frecuentaban una tasca llamada Casa Pedro, donde Raimon cantó por primera vez *Al vent*, en el transcurso de un premio literario, en 1960 o 1961. (Pomar, 1983: 85-86)

Otro factor destacado en el desarrollo de esa identidad nacionalista de la que naciera *Al vent*, como ya se ha apuntado de forma espontánea y casi inconsciente, fue la relación de Raimon con los componentes del colectivo catalán de la *nova cançó*, *Els Setze Jutges*. Entre el 21 de octubre de 1962, fecha en que Raimon toma contacto con dicho colectivo y el 3 de marzo de 1963, se producen una serie de actuaciones del cantautor, tanto en Cataluña como en Valencia, con un importante nivel de repercusión no sólo en cuanto a difusión de su obra y aceptación por el público de manera generalizada, sino también en cuanto a la instauración de un nuevo modelo de artista que influiría notablemente en la conformación de la identidad de la canción de autor en sí misma, entendiendo esta no como un estilo musical, sino como una nueva manera de estar y sentir:

Todo empieza a señalar que ha aparecido el cantautor más importante de una comunidad. Con un duende personal sobre la escena, desarrollando una gran energía, dominando y controlando en todo momento la situación, Raimon empieza a imponerse. Su público empieza a reconocerse en el cantante. Raimon saca la canción de las salas parroquiales y jardines de infancia, y la proyecta hacia los estudios y los campus. Rompe con todos los corsés: el traje, el cuello, la corbata, la rigidez. Impone un nuevo estilo. (Pomar, 1983:87)

Interesante cita de Jaume Pomar (1943-2013) que apunta algunas cuestiones dignas de mención. En primer lugar, el hecho de ceñir la importancia de Raimon a una comunidad se vio pronto sobrepasado, pues esa relevancia es perfectamente extrapolable a todo el territorio español. No cabe duda de que del desarrollo de este artista parte de las comunidades valenciana y catalana, pero su proyección fue tal que ese carácter que Pomar le adjudica, a nuestro entender, se queda corto. Raimon supuso un fenómeno nacional siendo uno de los pilares más importantes en los que se sustenta la canción de autor en España. Junto con Paco Ibáñez, como se verá más adelante, conforma la cimentación de este movimiento sociocultural que emergió en los años sesenta como una marea que arrastró multitudes y que puso en jaque al régimen franquista. Por otra parte, una afirmación de Pomar que entendemos relevante es el reconocimiento de la identificación del público con el cantante. Si bien entendemos que en este sentido el uso de la palabra “cantante” no es lo más apropiado —pues habría que diferenciar entre la actitud e intención de estos y la de los “cantautores” de la época—, la identificación popular sí es un hecho a tener muy en cuenta. Es posible que esta condición se diera también en los “cantantes”, pero el simbolismo que tenía la misma en relación con los “cantautores” iba más allá de reconocerse en una historia de amor o en cualquier otra circunstancia cotidiana o estado emocional. Suponía un compromiso personal con una ideología y un posicionamiento que, en algunos momentos, podría resultar no sólo incómodo sino incluso peligroso. Habrá que recordar que, en ocasiones, concurrir a un concierto de cantautores podía suponer una situación de riesgo físico, pues en más de una oportunidad los asistentes hubieron de correr huyendo de las acometidas de la policía que iba con orden de disolver la actuación. Por otra parte, esa identificación con el cantautor, con su mensaje, adquiriría una cualidad generalista, colectiva, que la hacía empoderarse como ideario común, con lo que ello conllevaba en cuanto a la consecución de ciertos objetivos que, una gran parte de la población, se planteaban de forma individual, casi platónica, y que tomaba cuerpo, forma y posibilidad de llegar a ser realidad, en la voz de los cantautores. Esta es la labor que reconoce Pomar a Raimon, cuando le adjudica la capacidad de sacar el canto a la calle, exteriorizarlo, hacerlo colectivo y universalizarlo. Por último, y no menos atrayente, es el factor que el escritor apunta cuando habla de la imposición de un nuevo estilo en cuanto al aspecto formal de la presencia del cantautor. Es cierto que pudiera parecer insubstancial el hecho de la apariencia externa, pero si se entendiera como una manera más de posicionarse contra el modo canónico que en la España de la época se entendía como respetable, traje y corbata, pelo corto y ausencia de

barba, por ejemplo, sería extrapolable a la oposición a la mentalidad que entendía igualmente como respetable ciertas posturas ideológicas relacionadas con el nacional-catolicismo, siendo cualquier otra forma de pensar diferente atribuible a gente sin educación y de dudosa clase.

En esta ocasión, como en las otras, pero quizás con más pertinencia, ya que este mensaje estaba especialmente dedicado a ellos, la juventud se rebela moral y estéticamente; a la tímida y temporal rebeldía ye-yé de la adolescencia, acompañada del boicot al tradicional traje con corbata, le acaban acompañando reflexiones más profundas y una reivindicación de las enseñanzas humanísticas y de visiones menos utilitaristas sobre la realidad: la vida tiene que ser algo más que vivir para trabajar, y tiene que haber algo mejor que la homogeneidad de pensamiento, costumbre y profesión que se pretende imponer. (Sierra Fernández, 2016: 476)

Este estado mental y social que envolvía el fenómeno de la canción de autor no era ajeno, como ya hemos hablado anteriormente, a las artes plásticas, cuestión ya analizada al exponer el surgimiento del Realismo social y los posibles motivos de confluencia entre ambas disciplinas. En este sentido se podría decir que Raimon fue igualmente pionero junto a uno de los colectivos plásticos más destacados, tanto en territorio valenciano como en el resto del país, y del que ya hemos hecho semblanza, el Equipo Crónica. Durante los años 1968 y 1969 entre ambos realizaron una serie de trabajos que requieren, sin duda, nuestra atención. Fueron un total de cinco discos sencillos en cuyas portadas se podía leer el nombre del autor, Raimon, junto a los nombres de las dos canciones que lo conformaban. Es curioso notar como la estética de las carpetas de esta serie se aleja de la del resto de sus portadas, en las que era normal ver la imagen del cantor, tal y como hemos podido observar en las ilustraciones de los dos primeros *singles* publicados en 1963. Sólo en una de ellas hay una cierta conexión con esta constante, pues se puede ver el rostro de un personaje que bien pudiera ser el propio Raimon cantando pero que podría no quedarse tan sólo en esta iconografía, como más adelante se analizará. Veamos primero el contenido de las dos canciones que componen este sencillo para, partiendo de ahí, extraer sus posibles concomitancias con el trabajo del Equipo Crónica para esta edición.



CANTAREM LA VIDA<sup>116</sup> (Raimon)

Cantarem la vida,  
cantarem la nostra vida  
de poble que no vol morir.

Lluitarem amb força,  
lluïtarem amb tota la força  
per l'única possible,  
perseguida, vida nostra.

I guanyarem l'esperança,  
sí, pujarem al camp de l'esperança,  
temps i temps negada,  
arrancada i trencada.

Sí, guanyarem l'esperança,  
l'esperança de viure  
lliures i en pau.

Cantarem la vida,  
cantarem la nostra vida  
de poble que no vol morir.  
Cantarem.

CANTAREMOS LA VIDA<sup>117</sup> (Raimon)

Cantaremos la vida,  
cantaremos nuestra vida  
de pueblo que no quiere morir.

Lucharemos con fuerza,  
lucharemos con toda la fuerza,  
la única posible,  
perseguida, vida nuestra.

Y ganaremos la esperanza,  
sí, subiremos al campo de la esperanza,  
tiempo y tiempo negada,  
arrancada y rota.

Sí, ganaremos la esperanza,  
la esperanza de vivir  
libres y en paz.

Cantaremos la vida,  
cantaremos nuestra vida  
de pueblo que no quiere morir.  
Cantaremos.

---

<sup>116</sup> Esta canción, al igual que todas las demás que se analizan en este capítulo, fue incluida por Raimon en diferentes discos a lo largo de su trayectoria. Debido a la reiteración que supondría en cada caso la enumeración de cada una de dichas ediciones, remitimos a la siguiente web en la que se haya la información pertinente:

<http://www.cancioneros.com/ca/13/0/cancionero-de-raimon> [Consultada del 09-07-2017]

<sup>117</sup> Traducción: Pomar, 1983: 151.

SI EM MOR<sup>118</sup> (Raimon)

Si em mor,  
que el cant siga ja realitat,  
que les esperances siguen fets  
i que d'altres continuem  
el que nosaltres continuem.

Si em mor  
-quin absurd descans-,  
ja per sempre  
lluny de tot el que més estime,  
lluny de tot el que més vull.

Si em mor,  
que el cant siga ja realitat.  
Si em mor,  
que el nostre treball  
haja guanyat.

Si em mor.  
Si em mor.

SI ME MUERO<sup>119</sup> (Raimon)

Si me muero,  
que el canto sea ya realidad,  
que las esperanzas sean hechos  
y que otros continúen  
lo que nosotros continuamos

Si me muero  
—qué absurdo descanso—,  
ya por siempre  
lejos de todo lo que más amo,  
lejos de todo lo que más quiero.

Si me muero,  
que el canto sea ya realidad.  
Si me muero  
que nuestro trabajo  
haya ganado.

Si me muero,  
si me muero.

Ambas canciones parecieran ser una respuesta de la otra ya que, si bien plantea dos situaciones muy diferentes están correlacionadas temáticamente. La primera, '*Cantarem la vida*', es un canto a la esperanza, pero no desde la espera sino desde un posicionamiento activo. Es la voz y la presencia de un pueblo que está dispuesto a luchar, con toda la fuerza necesaria, por su vida y por todo aquello que en esta le ha sido anteriormente negado, más que negado arrancado, y que ahora está dispuesto a conseguir. En esta canción Raimon reivindica la libertad y la paz colectiva; busca poner de manifiesto la existencia de una identidad grupal más allá de la personal, concienciando al individuo de su cualidad de pertenecer a una realidad común que, a su vez, adquiere singularidad desde la diversidad de su múltiple composición. Así lo deja ver hablando en plural. No dice "cantaré", sino "cantaremos", no dice "lucharé" sino "lucharemos" ni tampoco dice "ganaré", sino "ganaremos". Crea así conciencia de sociedad con intereses propios cuyos componentes parten de tener una problemática compartida, de forma que las soluciones deben igualmente tener un sentido cooperativista. De este modo el concepto de vida adquiere una cualidad generalista, que, sin perder la particularidad de cada cual, unifica posicionamientos, sentimientos y actitudes. El cantautor se erige así en auténtica voz

---

<sup>118</sup> Letra de la canción disponible en <http://www.cancioneros.com/nc/2647/0/si-em-mor-raimon> [Consultada el 15-07-2017]

<sup>119</sup> Traducción: Pomar, 1983: 133.

representativa, comunicadora y aglutinante de ese sentir popular y, a su vez, es aceptado como tal por la comunidad.

Musicalmente la canción puede despertar cierto estado de ánimo contradictorio. La melodía, desde el comienzo de la canción, se mantiene en una tesitura alta con la tónica en La mayor, pero modulando continuamente a tono menor, lo que aporta a la canción un aire melancólico que se deja notar continuamente. Armónicamente no es en absoluto compleja, pues está estructurada tan sólo en base a los acordes de La mayor, Fa # menor, la dominante Mi mayor y Re mayor, siendo posiblemente esta sencillez armónica lo que le otorga musicalmente un carácter directo, sin divagar en registros ni frases que distraigan del motivo principal. Este recurso es el mismo que se usa rítmicamente, pues el compás de 6/8 en el que se desarrolla —no sin cierto rubato por momentos— se presenta con un tempo vivo constante y muy marcado que se fija por las continuas corcheas de la guitarra, que adquiere un gran protagonismo rítmico estando su ejecución más cercana a la cuerda percutida que a la pulsada. Esta táctica musical es la misma que se emplea en la expresión literaria que usa un lenguaje directo y sencillo, entendible por todo el mundo y con un mensaje claro y sin evasivas. Al igual que la línea melódica nos deja sensaciones agridulces que se enfrentan a la fuerza rítmica constante, la poética nos muestra un panorama similar en cuanto que al mismo tiempo que nos está hablando de esperanza y de una fuerza arrolladora en la que se basa la subsistencia, nos baja a una realidad cotidiana de vidas a las que esa esperanza les ha sido arrebatada a base de negarles sistemáticamente la libertad. Se conforma con todo ello una canción muy bien estructurada en todos sus ámbitos que se unen en un grito final, “cantaremos”, que llama a la esperanza y el esfuerzo colectivo por la consecución de todo lo anhelado.

Decíamos anteriormente que las dos canciones parecieran ser prolongación una de la otra, y es que la que ocupa la cara B del disco, ‘*Si em mor*’ —‘Si me muero’—, parece estar dando, a pesar del título, una continuidad al mensaje de esperanza desde el convencimiento de que la muerte no puede parar la lucha. Es muy ilustrativa la frase «que otros continúen lo que nosotros continuamos». Da una visión de expansión temporal de una actitud que viene de lejos y que debe continuarse en el futuro como garantía de permanencia de los objetivos y conquistas sociales alcanzadas. Esa llamada a la esperanza con la que terminaba ‘*Cantarem la vida*’, se hace necesidad de realidad en ‘*Si em mor*’, que se configura como una convocatoria a la constancia como única herramienta de trabajo con la que conseguir convertir la esperanza en hechos consumados. En esta

ocasión, si bien la composición continua con la sencillez armónica ya comentada anteriormente para la canción de la cara A, la tonalidad menor caracteriza el tema impregnándolo de principio a fin de melancolía. Pero es curioso notar como en ambas canciones esta cualidad se contrapone con la voz casi heroica de Raimon que, sea cual sea el tema tratado, consigue dotarlas de una energía tal que las lleva al terreno del himno, procurándoles un halo de intemporalidad que trasciende la propia identidad de cada una de las composiciones y, posiblemente, las haga aplicables a diversos momentos históricos.

¿Cómo plasmó plásticamente el Equipo Crónica estas vivencias? La obra realizada para la carpeta de este *single* está llena de códigos que se relacionan, tanto en fondo como en forma, con los contenidos musicales y literarios del mismo. Manolo Valdés y Rafael Solbes supieron captar a la perfección el espíritu que movía al autor de las canciones en toda la serie de trabajos que realizaron con él, transfigurando en imágenes la palabra y haciendo patente la capacidad visual del lenguaje escrito como símbolo, como icono propiamente dicho que, además de su facultad como transmisor de ideas, posee entidad plástica, circunstancia que se evidencia sobre todo en esta portada, tal y como vamos a ver.



55. Portada del *single* de Raimon publicado por Discophon en 1968, conteniendo las canciones 'Cantarem la vida' y 'Si em mor'

Se puede observar que la imagen se articula con un recurso usado en múltiples ocasiones por el Equipo Crónica y que es muy habitual en el lenguaje *Pop Art*, como es la repetición de motivos enmarcados en cuadrículas. Esta técnica de reiteración la cataloga Ricardo Marín Viadel en seis variantes, “reiteración simple”, “reiteración descriptiva”, “duplicación invertida”, “reiteración y ampliación”, “reiteración y transformación” y “serie truncada”. En el caso que nos ocupa, la obra podría considerarse como mixta entre la “reiteración y ampliación” y la “serie truncada”. Veamos cómo define ambas modalidades:

“Reiteración y ampliación”: «Un fragmento del motivo principal se repita agrandando progresivamente su tamaño» (Marín Viadel, 2002: 35).

“Serie truncada”: «Junto a un motivo repetido gran número de veces se intercala otro diferente en fuerte contraste con el principal» (Marín Viadel, 2002: 35).

En la carpeta del disco de Raimon se pueden notar ambas maneras. En relación con la primera, se observa la aparición de una figura cantando y que se va acercando hasta llegar a convertirse en algunas de las partes de la cuadrícula en una gran boca que puede efectivamente estar cantando o gritando. Es interesante detenerse en este hecho pues entra en relación directa con los contenidos poéticos y el mensaje de las canciones del interior de la obra. Como ya se ha apuntado, Raimon apela a la toma de conciencia de grupo y a la entidad que, desde la pluralidad de sus individuos, se conforma como masa social comprometida en una misma lucha por la libertad y la identidad. Es decir, su problemática personal la siente igualmente como la genérica de un pueblo en el que sus integrantes sufren las mismas condiciones de vida y necesitan adoptar actitudes conjuntas que coadyuven en la búsqueda de soluciones. Así se establece una proyección biunívoca entre lo individual y lo colectivo reconociéndose mutuamente el uno en el otro. Esta misma relación es la que podría intuirse en la obra del Equipo Crónica. Lo que en algunos compartimentos de la cuadrícula puede reconocerse como una figura cantando, al ampliarse se torna espacio de acción en el que es factible admitir tanto la representación de ese canto como la de un grito desgarrador que, en el fondo, es en lo que también se convierte dicho canto. Cantautor y pueblo hablan a través de las imágenes —al igual que lo hacía Raimon en *‘Catarem la vida’*— en plural uniéndose finalmente, lo mismo que la canción, en una aclamación conjunta.

En cuanto a la inclusión de la obra en el marco de la definición de “serie truncada” podría establecerse por la aparición en dos de los cubículos de los títulos de las canciones en contraste con el motivo principal. Esta cuestión nos lleva a reafirmar la ya planteada sobre la cualidad pictórica de la palabra escrita, pues el Equipo Crónica sitúa a esta en el mismo plano que las imágenes. Es decir, la presentación de las palabras las coloca en un doble nivel. Por una parte, en el intrínseco a su naturaleza de comunicadoras de ideas y mensajes, y, por otra, en el de obra equiparable al resto de imágenes que conforman la cuadrícula, al situarlas, al igual que a estas dentro de espacios semejantes. Su planteamiento se establece en base a parámetros similares al de las figuras protagonistas de la composición plástica, jugando los propios títulos con la combinación de tamaños creando el mismo efecto de *zuma* que se aprecia en otras zonas del trabajo. Las palabras “vida” y “mor” adquieren con esta aplicación una relevancia que se deja notar tanto por el aumento en sí de la dimensión de la tipografía, como por crear la sensación de ser estas las que, tanto canto como grito, están expresando.

Otras cuestiones a tener en cuenta para detectar la posible concomitancia plástica-canción son el ritmo y el color. Como ya se ha comentado, el ritmo de las canciones incluidas en este disco es constante y marcado, con algunos espacios de *rubato* —cuestión que suele ser habitual en las interpretaciones de los cantautores sobre todo cuando estos actúan tan sólo con el soporte de su guitarra—, perfilado y definido por las insistentes corcheas, sobre todo en la cara A. Asimismo, el Equipo Crónica contextualiza el ritmo de su obra, también constante y definido, a base de gruesas líneas que limitan perfectamente su marco externo así como los espacios internos que componen la cuadrícula. Estos van todos a un tiempo, marcando, uno a uno, la sucesión narrativa que, ya sea en horizontal o en vertical culmina con el nombre del artista enmarcado en un rectángulo a modo de “tónica” sobre la que descansa la obra.

Por su parte, el color podría ser equiparable al cifrado armónico pues, al igual que este, se sustenta en sencillos pilares que no por su austeridad debieran ser tachados de débiles o bisoños. Todo lo contrario, la fuerza que transmiten el azul, bermellón, amarillo e incluso el negro de la tipografía, podría ser equiparable a la de esos La mayor, Fa # mayor, Re mayor y Mi mayor, que soportan estructuralmente ‘*Cantarem la vida*’ o los Sol menor, Do menor y Re 7ª que lo hacen con ‘*Si em mor*’. Es esa misma fuerza necesaria de la que habla Raimon para sostener la lucha, para mantener la esperanza de un pueblo que no quiere morir y que, en caso de hacerlo, permanecerá en el tiempo como fruto del trabajo

realizado. El juego de los colores cálidos (amarillo y bermellón) con la frialdad del azul, entra en relación con el uso de tonos mayores y menores que dialogan con la misma naturalidad que aquellos, sin enfrentamientos, y posibilitado no sólo el tránsito amable entre unos y otros, sino unidad semántica individual dentro de cada uno de los lenguajes, así como integral en el conjunto de la pieza que globalmente habla el mismo idioma.

El segundo disco que proponemos analizar de las colaboraciones entre Equipo Crónica y Raimon es el sencillo en el que se incluyen las canciones '*Cançó de da mare*' —'Canción de la madre'— y '*Ahir (Diguem no)*' —'Ayer (Digamos no)'. Pintura y canción se unen en esta edición para lanzar un mensaje de compromiso social. Un posicionamiento que conlleva la denuncia de las instituciones establecidas en el poder y su forma de actuación al mismo tiempo que se reivindica la necesidad de visualizar problemáticas con las que un gran sector de la población ha estado acostumbrado a convivir, y a las que, en muchos casos, no ha habido más remedio que adaptarse.

A través de elementos iconográficos muy definidos e impactantes, tanto visual como literariamente, plástica y canción comparten una narrativa directa y elocuente, que, dotada de cierta vehemencia, no dejan en absoluto impasible al observador y escuchante, probablemente incluso a quien ideológica o estéticamente estuviera en desacuerdo.

Si bien los temas tratados en estas dos canciones están en la misma línea de los incluidos en el disco anteriormente analizado —que por otra parte es el ámbito en el que Raimon se mueve habitualmente—, existen algunos matices interesantes de resaltar. Por una parte, en '*Cançó de la mare*' el mensaje adopta un tono más intimista, más reflexivo en cuanto a la actuación propia y en relación a las consecuencias que de la misma puedan derivarse. No significa esto un arrepentimiento por la actitud personal tomada, ya que esta surge de convicciones profundas, sino tan sólo el sentimiento de cierta añoranza que se ve recompensada por una sensación final de gozo. Por otra parte, en '*Diguem no*' se cambia el discurso sobre la lucha por la libertad desde la esperanza que proponía en '*Cantarem la vida*', por un posicionamiento mucho más radical enfrentado directamente al poder establecido en un grito de "NO" que pide se alce en una voz común.

## CANÇÓ DE LA MARE<sup>120</sup> (Raimon)

He deixat ma mare  
sola  
a Xàtiva al carrer Blanc.  
Ma mare que sempre  
espera  
que torne com abans.  
He deixat germans i amics  
que em volen  
i esperen, com ma mare,  
que jo torne com abans.  
He vingut ací  
perquè crec que puc dir-vos,  
en la meua maltractada llengua,  
paraules i fets  
que encara ens agermanen.  
Paraules i fets  
que encara ens fan sentir  
homes entre els homes.  
Paraules i fets  
que encara ens agermanen  
en la lluita contra la por,  
en la lluita contra la sang,  
en la lluita contra el dolor,  
en la lluita contra la fam.  
En la sempre necessària lluita  
contra el que ens separa  
i ens fa sentir-nos  
a tots nosaltres estranys.  
He deixat ma mare  
i els meus germans.  
He deixat els amics i la casa  
i tots els que esperen  
que jo torne com abans.  
I crec que he fet bé.  
I crec que he fet bé.  
Jo sé, jo sé, jo sé, jo sé  
que tornaré al carrer Blanc.  
Però ara ací,  
Però ara ací,  
crec que també és ma casa,  
i crec que puc dir-vos,  
amb el cor obert,  
a tots vosaltes: germans.  
Germans.

---

<sup>120</sup> Letra de la cançión disponible en <http://www.cancioneros.com/nc/2588/0/he-deixat-ma-mare-o-canço-de-la-mare-raimon> [Consultada el 15-07-2017]



## CANCIÓN DE LA MADRE<sup>121</sup> (Raimon)

He dejado a mi madre  
sola  
en Xàtiva en la calle Blanca.  
Mi madre que siempre  
espera  
que vuelva como antes.  
He dejado hermanos y amigos  
que me quieren  
y esperan, como mi madre,  
que yo vuelva como antes.  
He venido aquí  
porque creo que puedo deciros,  
en mi maltratada lengua,  
palabras y hechos  
que aún nos hermanan.  
Palabras y hechos  
que aún hacen que nos sintamos  
hombres entre los hombres.  
Palabras y hechos  
que aún nos hermanan  
en la lucha contra el miedo,  
en la lucha contra la sangre,  
en la lucha contra el dolor,  
en la lucha contra el hambre.  
En la siempre necesaria lucha  
contra lo que nos separa  
y hace que nos sintamos  
todos nosotros extraños.  
He dejado a mi madre  
y a mis hermanos.  
He dejado a los amigos y la casa  
y a todos los que esperan  
que yo vuelva como antes.  
Y creo que he hecho bien.  
Y creo que he hecho bien.  
Yo sé, yo sé, yo sé, yo sé  
que volveré a la calle Blanca.  
Pero ahora aquí,  
pero ahora aquí,  
creo que también es mi casa,  
y creo que puedo deciros,  
con el corazón abierto,  
a todos vosotros: hermanos.  
Hermanos.

---

<sup>121</sup> Traducción: Pomar, 1983: 133-137

AHIR —Diguem no—<sup>122</sup> (Raimon)

Ara que som junts  
diré el que tu i jo sabem  
i que sovint oblidem.

Hem vist la por  
ser llei per a tots.  
Hemvist la sang  
—que sois fa sang—  
ser llei del món.

No,  
jo dic no,  
diguem no.  
Nosaltres no som d'eixe món.

Hem vist la fam  
ser pa  
dels treballadors.

Hem vist tancats  
a la presó  
homes plens de raó.

No,  
jo dic no,  
diguem no.  
Nosaltres no son d'eixe món.

AYER —Digamos no—<sup>123</sup> (Raimon)

Ahora que estamos juntos  
diré lo que tú y yo sabemos  
y a menudo olvidamos:

Hemos visto el miedo  
hecho ley para todos.  
Hemos visto la sangre  
—que sólo hace sangre—  
hecha ley del mundo.

No,  
yo digo no,  
digamos no.  
Nosotros no somos de ese mundo.

Hemos visto el hambre  
ser pan  
de los trabajadores.

Hemos visto encerrados  
en la prisión  
a hombres llenos de razón.

No,  
yo digo no,  
digamos no.  
Nosotros no somos de ese mundo.

Al igual que en el disco anterior, se puede observar la existencia de una correlación en los significantes de ambas piezas. En *'Cançó de la mare'* nos sitúa en posición de hacer patente la necesidad de sacrificio en pro del bien común. Deja atrás su universo personal con el objetivo de proclamar una palabra conducente a crear conciencia de una hermandad que se sitúa, incluso, en un plano superior al de la de sangre. Se muestra de esta forma cierto carácter mesiánico pues se evidencian algunos paralelismos con el relato evangélico; el cantor adopta la misma función que Jesús de Nazaret, dejando atrás su espacio de confort y ocupándose de ser el portador de un mensaje de salvación, en este caso social y política. Tiene las mismas convicciones que transmitía el mesías cristiano tales como el sentimiento de estar haciendo lo que debe, así como la seguridad de que,

<sup>122</sup> Letra de la canción disponible en <http://www.cancioneros.com/nc/2572/0/diguem-no-o-ahir-raimon> [Consultada el 15-07-2017]

<sup>123</sup> Traducción: Pomar, 1983: 147

una vez realizado su cometido, volverá a casa de su madre, al igual que Cristo era consciente de su vuelta con el Padre. Esta sensación se hace de nuevo notar en *Diguem no* cuando proclama que «*nosaltres no som d'eixe món* —nosotros no somos de ese mundo—», mensaje que podría ser paralelo al que anunciaba Jesucristo cuando decía que su reino no era del mundo terrenal sino de otro superior. Raimon propone a la comunidad que juntos alcen la voz para decir “no” a ese universo social del que no se sienten miembros. Ahí precisamente podríamos encontrar esa correlación que proponíamos anteriormente entre ambas canciones. Tanto en una como en otra va dando pinceladas de ese estado de hambre, miedo y sangre, siendo ‘*Cançó de la mare*’ un acto de concienciación previo haciendo notar la importancia de la lucha unida contra todos esos factores opresores y dando en ‘*Diguen no*’ el paso hacia la movilización ética como cimiento de la construcción de ese otro mundo anhelado.

La aportación del Equipo Crónica se enmarca en la línea iconográfica en la que trabajaron de manera habitual durante los años 1967 y 1968 y a la que hace referencia Ricardo Marín Viadel como uno de los recursos más usado por Solbes y Valdés, el “contraste”, técnica que consistía en exponer en la misma obra elementos dispares con el objeto de conseguir hacer resaltar cada uno de ellos e interrelacionarlos de manera que adquirieran un nuevo significado.

El “contraste” aprovecha y se apoya en una de las técnicas fundamentales del pensamiento creativo y de los procesos oníricos: la asociación remota. Al reunir imágenes, objetos y situaciones que no guardan una relación lógica, funcional o inmediata entre sí, cada uno de ellos cobra un nuevo sentido y resuena con un nuevo significado. La idoneidad con que están escogidos y ensamblados esos objetos, personajes o ambientes es la que consigue dar sentido y calidad a la obra. (Marín Viadel, 2002: 41)

Este mismo autor define más adelante tres modalidades de “contraste”: entre figura y figura, entre figura y fondo y “contraste acumulativo”. En esta última podría estar enmarcada la imagen que nos ocupa ya se pueden reconocer en ella algunas de las características que se hallan en su definición: «Junto a una oposición principal aparecen distensiones secundarias que refuerzan la primera o la complementan. Los injertos icónicos son ahora más arriesgados porque las citas brotan por doquier unas veces más amplias, otras más reducidas, unas sustituyendo figuras enteras, otras añadiendo detalles a las anteriores» (2002: 42).



56. Carpeta del sencillo 'Cançó de la mare' y 'Diguem no'. 1968

En esta ocasión la posible correspondencia entre plástica y canción podría darse más en el plano conceptual que formal. Tal vez no podamos ahora encontrar el paralelismo que antes sí hallábamos entre armonía y cromatismo o entre los ritmos pictórico y musical, pues, en este ámbito, el primero viene marcado por un discurso narrativo vivaz, mientras que las canciones se tornan algo más intimistas alcanzando ese tono épico al que Raimon suele acudir, tan sólo en los estribillos de 'Diguem no'.

Destaca el uso de ciertas imágenes representando los estereotipos existentes en la España de finales de los sesenta, y definiendo la relación entre ellos. Roles muy determinados que se exhibían caricaturizando figuras de algunos personajes que ejemplarizan el mundo

al que Raimon hacía referencia en las canciones del disco y en el que, haciéndose uno con la comunidad, no se reconoce —reconocen— como miembro —miembros—. Así, estaban representados, por una parte, miembros del poder político que, desde una posición privilegiada, observan el devenir de los tiempos, sonrientes, cómodos y seguros de su estatus. Esta figuración podría ser interpretada como crítica a un modelo estancado y sin ánimo alguno de evolución. Sobre ellos, en pie —la disposición es muy significativa—, el ejército formando una barrera compacta que, incluso en el color grisáceo de sus uniformes, recuerda al estado policial instaurado en el momento. Podría tal vez también reconocerse en estas figuras uniformadas, con galones y gorras, una banda de música, pues en realidad no se distinguen en ellos atributos definitivos como para decantarse por una u otra opción, dígase armamento o instrumentos musicales. Ya fuera un caso u otro, transmiten la sensación de ser componentes de algún tipo de estamento que se conforma con carácter militarizado, con una potente rigidez disciplinaria, situados en el centro de la composición, vigilantes y atentos al devenir de los acontecimientos. Es curioso notar como ambos poderes, político y militar, dirigen su mirada a un personaje que representa el pasado —evidente referencia al retrato ecuestre de Felipe III<sup>124</sup> realizado por Velázquez—, en lo que pudiera ser una crítica a los estamentos dirigentes del momento por su empeño en mantener posturas inmovilistas y retrógradas.

Del uso de estas iconografías y su motivación nos informa Pascual Patuel en su artículo sobre el arte y el compromiso social en España en el pasado siglo:

El poder político y sus instrumentos de represión fue uno de los temas que más interesó al Realismo Social de estos años. En buena medida era la piedra angular que mantenía todo el edificio y sustentaba los demás aspectos de la vida social que de manera más concreta eran objeto de críticas. Las alusiones a la monarquía absoluta de siglo XVII con la figura del Conde Duque de Olivares ofrecían una forma velada, pero de fácil lectura, para referirse a la situación política del momento. (2001: 370)

---

<sup>124</sup> Óleo sobre lienzo (300 cm x 212 cm) que representa al monarca en actitud de poder y majestad, y que fue pintado para el Palacio del Buen Retiro entre 1634 y 1635. En su realización, el maestro fue ayudado por integrantes de su taller. En 1819 pasó a formar parte del inventario del Museo del Prado, donde se halla en la actualidad. Imagen obtenida de la galería virtual del museo: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/felipe-iii-a-caballo/> [24/07/2017].



57. Velázquez. *Retrato ecuestre de Felipe III* (1634-1635)

Tras estos, asoma tímidamente la imagen del capitalismo —representada por el logotipo de Coca-Cola—, imponiendo una sociedad de consumo protegida por dichos estamentos, pero que no está al alcance de todos. A la derecha dos figuras, una femenina y otra masculina, que podrían ser reflejo de los diferentes papeles de mujer y hombre en la sociedad. Ambas figuras entran en una dinámica interesante de analizar, pues mientras ella está representada por sí misma, sin atributo alguno, él se dispone como si estuviera en un atril preparado para proclamar algún discurso. En principio pareciera que el rol masculino es activo mientras que el femenino se queda en la simple contemplación, pero, a pesar de estas circunstancias, la figura de la mujer se siente más presente que la del hombre, que se esconde tras el púlpito del orador y queda, aun estando en un primer plano, menos visible. Nótese como el tamaño de la mujer es mayor, así como los colores con los que se la representa son más vivos, quedando el varón como una imagen más grisácea. Mientras ella está a rostro limpio y su visión es clara y reconocible del torso hacia arriba, él, de quien solamente se deja ver la cabeza, se esconde tras gafas y gorra que apenas permiten distinguir sus facciones. Es decir, pareciera que la mujer está representada por lo que es, y que el hombre lo está por lo que hace y es aquí donde pudiera encerrarse la crítica del Equipo Crónica sobre la necesidad de igualdad de género en cuanto a oportunidades y reconocimiento. La cuestión no es ser o hacer de manera excluyente, es decir, tanto una como otro son y hacen y la medida de la capacidad y la valía debiera estar tomada en función del equilibrio entre ambas concepciones, intrínsecas a todo ser humano. Así, el Equipo Crónica propone el intento de sacar a la mujer de la posición encasillada a la que la relegaba la sociedad, mostrándola, a través de una iconografía valiente, dispuesta a ello y capaz, presente y con fuerza. No es el estereotipo de mujer fatal, no es la *Pin up* de los años cuarenta y cincuenta de aire superficial, sino una mujer que, a la vez de moderna, se muestra segura de sí y competente, pero que, por desgracia, sigue estando tras un poder establecido que no termina de dejarla aparecer en posiciones de vanguardia.

Para terminar este repaso por la iconografía con que el Equipo Crónica ilustró este disco sencillo de Raimon, hay que notar cómo llama poderosamente la atención la imagen de un electrodoméstico situado en el plano central de la obra. Ubicado junto a la figura ecuestre, contrarresta la autoridad ideológica de esta separándola de los personajes que representan el poder político y, además, tapando a uno de ellos de forma descarada Podría

interpretarse como un llamamiento a los integrantes de la sociedad de la época a hacer caso omiso al espíritu involucionista que envolvía a ciertos estamentos dirigentes.

Un posicionamiento en el aquí y el ahora y en la necesidad de abrirse a los nuevos tiempos. Esta iconografía nos remite al cuadro que realizaron también en 1968 con el título *El recinto I*. En este aparece el salón donde Velázquez representó *Las Meninas*, manteniendo solamente las representaciones de los cuadros que aparecen en las paredes en la obra original, pero con imágenes más desdibujadas, al igual que las lámparas que adquieren aspecto de plafón moderno. La estancia se muestra tan sólo con el bastidor de espaldas y en el centro una solitaria lavadora automática. Es interesante notar el uso del mismo recurso que en la carpeta discográfica pero contrastado de diferente forma. En el

disco, dicho contraste entra en juego con el resto de personajes, mientras que en el cuadro lo hace, aparentemente, sólo con la estancia en sí, lo que podría hacer pensar que adquiere un protagonismo y función diferentes. Es evidente, en el primer caso, que su razón de ser es la contraposición al resto de elementos iconográficos, pero no se debe olvidar que, en *El Recinto I*, existe esa misma intención, aunque no se aprecie de forma tan patente. En esta ocasión, la contraposición se hace clara frente a la habitación, pero también se da con los



58. Equipo Crónica. *El recinto I* (1969)

componentes eliminados de *Las Meninas*; en el disco, como ya hemos visto, hace de separación —física e ideológica— entre elementos, llegando a tapar tras de sí alguno de ellos, y en el cuadro va aún más allá: los hace desaparecer por completo. El electrodoméstico adquiere por tanto en ambos momentos la misma identidad y significado, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que son obras realizadas en el mismo periodo de desarrollo del Equipo Crónica, y, por tanto, en el mismo momento conceptual.

Las tipologías sociales que el Equipo Crónica representa como rancias y estancadas son las mismas a las que Raimon dice NO en sus canciones. Retratos de una sociedad que es rechazada y criticada por ambos artistas a través de una obra conjunta desde la que



reclaman al resto de individuos que se unan a ellos en esa demanda de nuevas vías de convivencia.

Dos discos sencillos más salen en el año 1968 colaborando Raimon y Equipo Crónica. Tanto la temática de las canciones como la de las obras plásticas que aparecen en las portadas de las carpetas, invitan a realizar un análisis comparativo entre ambos trabajos. El motivo que da pie a dicha comparativa es el intento de determinar la posible relación de oposición iconográfica de las portadas en función de la intencionalidad de las canciones, ya que, estando una carpeta y otra en la misma línea argumental de representación de masas, el mensaje plástico se intuye decididamente contrapuesto.

En cuanto a las canciones, podrían situarse en dos ámbitos. Uno el concerniente a la más pura canción protesta y reivindicativa, como es el caso del sencillo que incluye *'D'un temps, d'un país'* —'De un tiempo, de un país'— y *'El País Basc'* —'El País Vasco'—, y el otro ambientado en asuntos más intimistas de aire existencialista como puede deducirse escuchando *'Cançó de les mans'* —'Canción de las mano's— y *'La nit'* —'La noche'—.

Ya los títulos de unas y otras nos están aproximando a sus significados, quedando evidenciado que las dos primeras se ocupan de problemáticas sociopolíticas relativas a la identidad de los pueblos, mientras que en el otro caso nos dan una idea de asuntos más generalistas que podrían contener cuestiones de muy diversas índoles, pues no concretizan hasta el punto en que lo hacen las anteriores. Vamos pues a exponer las letras de uno y otro disco, así como sus portadas para, posteriormente entrar en el mencionado análisis comparativo.



59. Concierto de Raimon en la Universidad Complutense el 18 de mayo de 1968

D'UN TEMPS, D'UN PAÍS<sup>125</sup>  
(Raimon)

D'un temps que serà el nostre,  
d'un país que mai no hem fet,  
cante les esperances  
i plore la poca fe.

No creguem en les pistoles:  
per a la vida s'ha fet l'home  
i no per a la mort s'ha fet.

No creguem en la misèria,  
la misèria necessària, diuen,  
de tanta gent.

D'un temps que ja és un poc nostre,  
d'un país que ja anem fent,  
cante les esperances  
i plore la poca fe.

Lluny som de records inútils  
i de velles passions,  
no anirem al darrera  
d'antics tambors.

D'un temps que ja és un poc nostre,  
d'un país que ja anem fent,  
cante les esperances  
i plore la poca fe.

D'un temps que ja és un poc nostre,  
d'un país que ja anem fent.

DE UN TIEMPO, DE UN PAÍS<sup>126</sup>  
(Raimon)

De un tiempo que será nuestro,  
de un país que aún no hemos hecho,  
canto las esperanzas  
y lloro la poca fe.

No creamos en las pistolas:  
para la vida se ha hecho el hombre  
y no para la muerte se ha hecho.

No creamos en la miseria,  
la miseria necesaria, dicen,  
de tanta gente.

De un tiempo que ya es algo nuestro,  
de un país que ya vamos haciendo,  
canto las esperanzas  
y lloro la poca fe.

Lejos estamos de inútiles recuerdos  
y de viejas pasiones,  
no iremos detrás  
de antiguos tambores.

De un tiempo que ya es algo nuestro,  
de un país que ya vamos haciendo,  
canto las esperanzas  
y lloro la poca fe.

De un tiempo que ya es algo nuestro,  
de un país que ya vamos haciendo.

---

<sup>125</sup> Letra de la canción disponible en <http://www.cancioneros.com/nc/1876/0/d-un--temps-d-un-pais-raimon> [Consultada el 15-07-2017]

<sup>126</sup> Traducción: Pomar, 1983: 149.

EL PAÍS BASC<sup>127</sup> (Raimon)

Tots els colors del verd  
sota un cel de plom  
que el sol vol trencar.

Tots els colors del verd  
en aquell mes de maig.

Portava el vent la força  
d'un poble que ha sofert tant.

Portava la força el vent  
d'un poble que ens han amagat.

Tots els colors del verd  
sota un cel ben tancat.

I l'aigua és sempre vida  
entre muntanyes i valls.

I l'aigua és sempre vida  
sota la grisor del cel.

Tots els colors del verd  
en aquell mes de maig.

És tan vell i arrelat,  
tan antic com el temps  
el dolor d 'aquella gent.

És tan vell i arrelat  
com tots els colors del verd  
en aquell mes de maig.

Tots els colors del verd,  
gora, gora, diuen fort  
la gent, la terra i el mar  
allà al País Basc.

EL PAÍS VASCO<sup>128</sup> (Raimon)

Todos los colores del verde  
bajo un cielo de plomo  
que el sol quiere romper.

Todos los colores del verde  
en aquel mes de mayo.

Tenía el viento la fuerza  
de un pueblo que ha sufrido tanto.

Tenía la fuerza el viento  
de un pueblo que nos han ocultado.

Todos los colores del verde  
bajo un cielo muy cerrado.

Y el agua es siempre vida  
entre montañas y valles.

Y el agua es siempre vida  
bajo la grisura del cielo.

Todos los colores del verde  
en aquel mes de mayo.  
Es tan viejo y arraigado,

tan antiguo como el tiempo  
el dolor de aquella gente.

Es tan viejo y arraigado  
como todos los colores del verde  
en aquel mes de mayo.

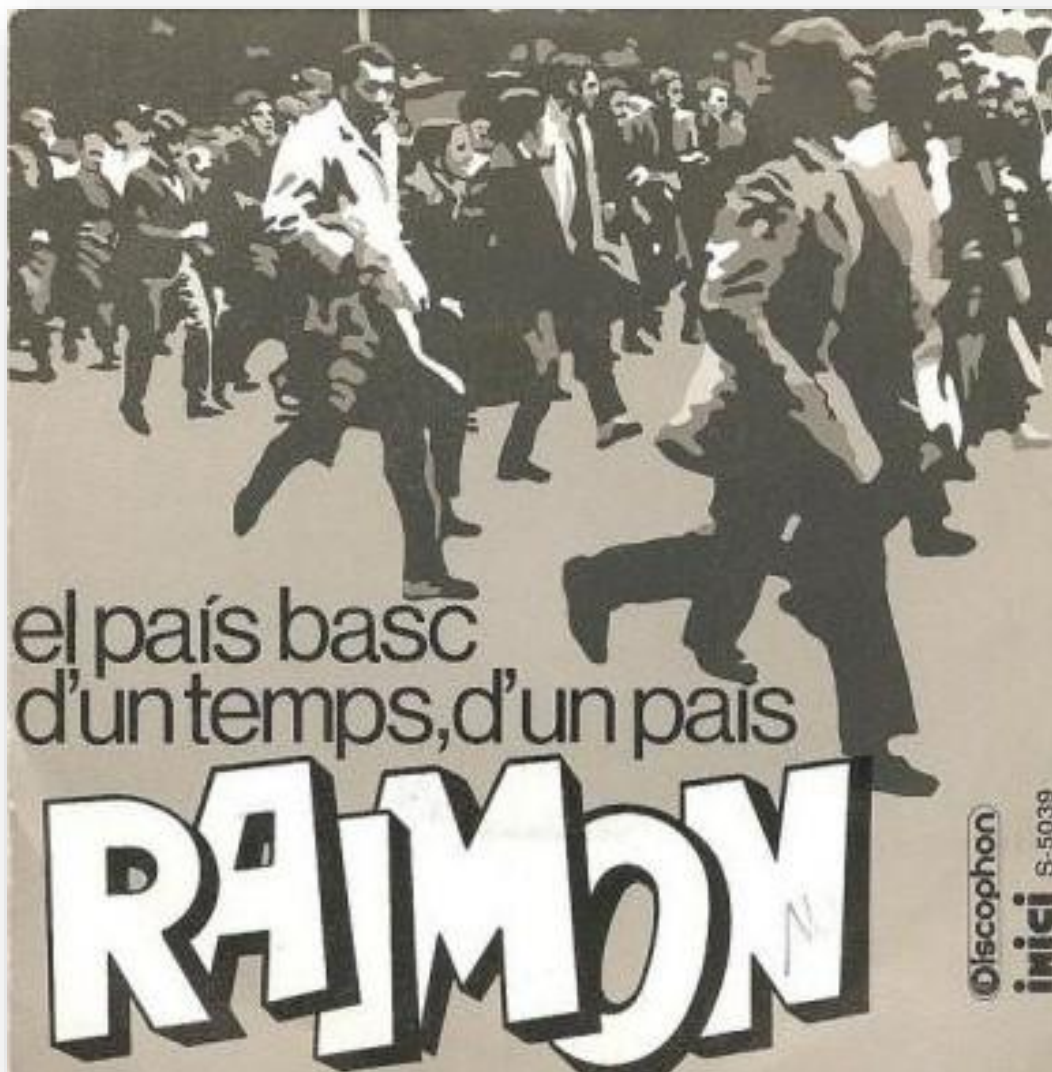
Todos los colores del verde,  
*gora Euskadi*<sup>129</sup>, dicen fuerte  
la gente, la tierra y el mar  
allá en el País Vasco.

<sup>127</sup> Letra de la canción disponible en <http://www.cancioneros.com/nc/2576/0/el-pais-basc-raimon> [Consultado el 15-07-2017]

<sup>128</sup> Traducción: Pomar, 1983: 151-153.

<sup>129</sup> En la versión original aparece la frase *gora, gora, diuen fort* posteriormente sustituida por

*gora Euskadi, diuen fort*, tal y como se puede apreciar en la traducción de Jaume Pomar, y en diversas actuaciones como la del Gran Teatro del Liceo en noviembre de 2012 <https://www.youtube.com/watch?v=By3DEAfcEY4> [Consultado el 15-12-2017]



60. Portada de la carpeta realizada por Equipo Crónica para el sencillo de Raimon 'El País Basc' y 'D'un temps, d'un país', 1968

En el universo sociopolítico de Raimon nos hemos movido hasta el momento por conceptos tales como la necesidad de esperanza en la lucha, la reivindicación de unidad en torno a objetivos comunes, la asunción de la propia responsabilidad social o el posicionamiento activo frente a situaciones e ideologías condenables. Ahora, se introduce un nuevo motivo, la noción de nacionalidad. Los argumentos anteriores adquieren otro sentido, más complejo y uniforme, desde su justificación como pasos previos a la consecución de una identidad nacional diferente a la vivida hasta el momento. Surge la cuestión del discernimiento entre nación, en un sentido más global, y nacionalismo, ideas

que podrían aparecer entremezcladas en *'D'un temps, d'un país'*. Puede resultar bastante evidente el mensaje antifascista que el autor lanza en esta canción cuando habla de no ir «detrás de antiguos tambores» y el de que se le está comenzando a ganar la partida al régimen franquista al hablar «de un tiempo que ya es algo nuestro», y «de un país que ya vamos haciendo». Lógicamente, aunque estamos en el ámbito de la *nova cançó* catalana, este sentimiento era general en todo el país. Tanto es así que la popularidad de Raimon no se limitaba a Cataluña, pues su influencia llegaba a todo el territorio español, a pesar de cantar en catalán; tampoco olvidemos, como se ha visto en capítulos anteriores, que los colectivos de canción comprometida se extendieron por toda España con iguales pretensiones, cada cual desde su idiosincrasia propia. Todo ello hace pensar en la intención general de la canción de Raimon en cuanto a referirse a toda España como la nación y que cuando menciona ese país en construcción lo hace con el mismo propósito. Ahora bien, es curioso notar como la cara B del disco hace referencia a un caso tan concreto como el del País Vasco que ya históricamente, desde los fueros medievales hasta su Estatuto de Autonomía en 1979, puede ser considerado territorio paradigmático del arraigo del sentimiento nacionalista que concreta en versos como «*gora Esukadi*, dicen fuerte la gente, la tierra y el mar allá en el País Vasco». En esta pieza hace mención a «un pueblo que nos han ocultado» en clara referencia a los intentos franquistas de cortar cualquier iniciativa de carácter no ya independentista, sino tan sólo de reconocimiento de identidad popular diferente a la española, mermando esta desde hechos tan simples como los intentos de imponer la no utilización de idiomas distintos al castellano, instaurado como el único oficial del país, sin reconocer la cooficialidad a otros como el propio Euskera, Catalán, Gallego o Valenciano, hecho al que hace mención en *'Cançó de la mare'* cuando nombra a su «maltratada lengua». Tal vez podría significar todo ello una alusión solapada a ese sentimiento nacionalista que vuelve a aparecer discretamente en *'D'un temps, d'un país'* escondiéndose tras la significación generalista del concepto de una nueva España que, aun siendo arriesgado, por lo menos no incurría en otras connotaciones si cabe más comprometidas.

En este disco Raimon continúa con el mensaje reivindicativo de canciones como *Diguem no* o *Cantarem la vida* marcando un camino angosto y oscuro de lucha que, partiendo de la esperanza de «un pueblo que no quiere morir», se eleva en gritos de negación contra todo lo que supone dolor, miseria y muerte, y comienza a ver la luz cuando supera «la poca fe» alejándose «de inútiles recuerdos y de viejas pasiones».

En la canción *D'un temps, d'un país*, Raimon confirma la actitud de *Diguem no*, profundizándola. En el principio había sido el grito de negación. La negación continúa contra las pistolas, contra la violencia y contra la miseria. Mantener aquella actitud durante los años 60, constituía un riesgo evidente. Era un acto de gallardía y de coraje. (Pomar, 1983: 32)

El trabajo del Equipo Crónica para la carpeta de este disco podría tener relación con obras tales como *Sin título. Manifestación* (1967) o *Muchedumbre* (1966) en las que reproducían imágenes fotográficas de prensa sobre las que aplicaban ciertas técnicas y materiales:

El Equipo escoge una fotografía, frecuentemente una escena de masas, y reproduce este documento a un tamaño mayor, algo menos de un metro cuadrado aproximadamente, con una reducida gama de grises acrílicos, tres o cuatro tintas a lo sumo, sobre táblex —una lámina o plancha de material sintético semejante a un tablero de madera—. (Marín Viadel, 2002: 32)



61. Equipo Crónica. *Muchedumbre* (1966)



62. Equipo Crónica. *Sin título. Manifestación* (1967)

La representación de la multitud ha sido un recurso usado en pintura secularmente — recordemos, por ejemplo, *La pradera de San Isidro* (1788) de Goya, *Música en las Tullerías* (1862) de Edouard Manet o *Manifestación* del argentino Antonio Berni, por citar algunos casos— que a finales de los cincuenta y principios de los sesenta adquiere en España un tratamiento singular con importantes connotaciones políticas:

La representación positiva de las masas anónimas constituye una especificidad del arte español de comienzos de los sesenta. Se puede encontrar una posible explicación en el surgimiento de una sociedad civil antifranquista a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, favorecida por la apertura política de la Ley de Prensa e Imprenta. (Galimberti, 2014: 164)

Tanto en técnica como en concepto, son perfectamente aplicables las citas anteriores a la portada del Equipo Crónica para el disco de Raimon. Solbes y Valdés reproducen el espíritu de las canciones del valenciano haciendo uso de la muchedumbre que se identifica con ese pueblo en construcción del que nos habla el cantautor. Lo representa con carácter dinámico, es una multitud en marcha que camina vigorosa, con fuerza y convencida de su propósito; la imagen entra en relación directa con algunas de las figuraciones que suscitan las canciones, pero también, en algún caso, en aparente contradicción. Raimon habla de no creer en las pistolas, de cantar a la esperanza del pueblo y de que la fuerza de

este es como la del viento, siendo esa misma sensación la que transmite el Equipo Crónica con este gentío que, pacíficamente, busca unido la forma de hacerse dueño de su propia época. En *'D'un temps, d'un país'*, el autor plantea un sustrato de cierta pesadumbre cuando escribe la frase «lloro la poca fe». La ilusión por la forja de un nuevo destino se ve ensombrecida por la falta de creencia en la propia fuerza del grupo y en que un mejor horizonte es posible, circunstancia que puede mermar las posibilidades de triunfo. Podría pensarse que esta cuestión es completamente opuesta a lo descrito por el Equipo Crónica en su obra, que como ya hemos visto despierta esa sensación dinámica de avance, pero, como apuntábamos anteriormente, entramos, posiblemente, en una contradicción aparente. No todo en la obra artística es el fondo, pues la forma es parte determinante y sustancial de la misma, por lo que no debemos pasarla por alto. La textura, la composición, la luz, el color... La paleta usada por Solbes y Valdés, sobria, ceñida a una gama de grises densos, instalándose en la monocromía, entra en disputa con el desarrollo conceptual del cuadro, e incluso con la actitud sonriente de algunos de los personajes que lo componen. Podría ser este uso del color la llamada de atención del Equipo Crónica a la falta de fe que apunta la canción, haciendo visible el estado emocional triste y melancólico que, puntualmente, aporta esta idea y que refrena en cierta medida el ambiente de impulso y conquista que desprenden canto e imagen.

Las dos canciones que se incluyen en este disco tienen, musicalmente, diferentes estructuras. La primera se desarrolla en un tono más marcial y un tiempo ininterrumpido con la base rítmica de la guitarra, similar a la que hemos visto en composiciones anteriores —conseguida en esta ocasión con corcheas sin solución de continuidad en compás binario— y que mantiene el mismo paso firme que los protagonistas de la portada. Para esta canción hacía falta una melodía continua que diera sensación de avance y acercamiento al objetivo de consolidar un pueblo, sin aceleramiento, pero con constancia, y Raimon lo consigue con los recursos anteriormente expuestos. Por su parte, en *'El País Basc'* esa misma sensación de perseverancia se mantiene, pero desde otra perspectiva, a base de un arpegiado a tres tiempos que consolida una ordenación sólida, tal vez más contenida y algo sórdida, pero perfectamente acorde al asunto poético. Posiblemente el arpegiado continuo esté más cercano a la escala de grises de la portada del Equipo Crónica y su aire melancólico sea el mismo que respiran los versos de dolor del *'País Basc'*, pues «es tan viejo y arraigado, tan antiguo como el tiempo el dolor de aquella gente», como enraizado se siente el arpegiado a la guitarra.



CANÇÓ DE LES MANS<sup>130</sup>  
(Raimon)

De l'home mire  
sempre les mans.

Mans de xiquet, ben netes,  
mans de xiquet que es faran grans.  
Mans que en la nit busquen  
allò que no troben mai.

Mans dels que maten, brutes;  
mans fines que manen matar.  
Mans tremoloses, eixutes,  
mans tremoloses,  
mans dels amants.

De l'home mire  
sempre les mans.

Mans tan dures  
dels que passen fam.  
Mans tan pures  
de quan érem infants.

De l'home mire  
sempre les mans.

CANCIÓN DE LAS MANOS<sup>131</sup>  
(Raimon)

Del hombre miro  
siempre las manos.

Manos de niño, muy limpias,  
manos de niño que se harán grandes.  
Manos que en la noche buscan  
lo que nunca han de encontrar.

Manos de los que matan, sucias;  
manos finas que ordenan matar.  
Manos temblorosas, secas,  
manos temblorosas,  
manos de los amantes.

Del hombre miro  
siempre las manos.

Manos tan duras  
de los que pasan hambre.  
Manos tan puras  
de cuando éramos niños.

Del hombre miro  
siempre las manos.

---

<sup>130</sup> Letra de la canción disponible en <http://www.cancioneros.com/nc/2555/0/canço-de-les-mans-raimon> [Consultado el 15-07-2017]

<sup>131</sup> Traducción: Pomar, 1983: 113-115.

LA NIT<sup>132</sup> (Raimon)

La nit,  
la nit és llarga, la nit.

Del treball tornen uns homes  
i al treball uns altres van.

La nit.  
La nit és llarga, la nit.

Per a uns és nit de festa,  
per a uns altres nit de dol,  
de cremar amor, nit vella,  
de sentir la mort tot sol.

La nit.  
La nit és llarga, la nit.

Tots la portem al cor,  
la nit.  
Nits de déus,  
nits de dimonis,  
nits d'infants,  
nits de Nadal;  
tantes nits perdudes  
que no tornaran mai.

La nit,  
que llarga que és la nostra nit,  
la nit.

LA NOCHE<sup>133</sup> (Raimon)

La noche,  
la noche es larga, la noche.

Del trabajo regresan unos hombres  
y al trabajo otros van.

La noche,  
la noche es larga, la noche.

Para unos es noche de fiesta,  
para otros noche de luto,  
que quemar amor, noche antigua  
de sentir la muerte solo.

La noche,  
la noche es larga, la noche.

Todos la llevamos en el corazón,  
la noche.  
Noches de dioses,  
noches de demonios,  
noches de niños,  
noches de Navidad;  
tantas noches perdidas  
que nunca volverán.

La noche,  
qué larga es nuestra noche,  
la noche.

---

<sup>132</sup> Letra de la canción disponible en <http://www.cancioneros.com/nc/2603/0/la-nit-raimon> [Consultado el 15-07-2017]

<sup>133</sup> Traducción: Pomar, 1983: 111-113.



63. Portada de la carpeta realizada por Equipo Crónica para el sencillo de Raimon 'Canço de les mans' y 'La nit', 1968

El análisis de esta nueva colaboración entre Raimon y Equipo Crónica, lo entendemos pertinente, como ya se anunció anteriormente, desde la comparativa con el último caso estudiado.

La historia del arte continúa haciéndose según criterios enteramente formales. La clasificación de las obras se ha hecho en función de sus elementos. Ello ha colocado a la historia del arte en difícil situación para resolver numerosos problemas. Es necesario considerar no las partes de las que se supone, gratuitamente, que el montaje se hace necesariamente según una misma ley a través de todas las civilizaciones, sino los esquemas de organización en los cuales el mismo signo, o la misma forma, toman significaciones completamente diferentes. (Henares Cuellar, 1977: 147-148)

Esta idea que, con carácter generalista en cuanto a su aplicación, aporta Henares Cuellar, nos sirve de base para nuestro análisis, pues la reflexión acerca de los diferentes significados que puede adoptar una misma expresión —en nuestro caso la representación de la muchedumbre—, se halla en su génesis. En la portada de la carpeta del disco escrutado con anterioridad, se destacaba la muchedumbre como recurso temático, caso que se repite en esta ocasión, pero con características diferentes, adquiriendo ese significado distinto al que se hace referencia en la cita. Lo que entonces era un gentío dinámico que claramente se hallaba en pleno movimiento de avance, aquí se torna multitud que da la sensación de parada, los gestos sonrientes se transmutan en rostros serios, cabizbajos y de ceño fruncido, siendo esta actitud lo que les une. No es un colectivo aglutinado por un objetivo común lleno de esperanza, como lo era en el caso anterior, sino más bien da la sensación de que comparten un espíritu de derrota, de estar de vuelta de algo que emana pesadumbre. No está claramente definida la iconografía de todos los personajes —si bien en primer plano pareciera representarse alguien con aire militar por recordar su atuendo un uniforme—, pero sí hay un rasgo que los unifica: son figuras masculinas en su totalidad, ataviadas con vestimentas clásicas según el canon entendido como “digno” en la época. Hombres de diferentes edades, posiblemente de distintas profesiones y nivel social, pero que se amalgaman fundiéndose en una nueva gama de grises, esta vez si cabe más oscura, azulada. Estas tonalidades se ven aún más remarcadas y revitalizadas con el uso del blanco en la anatomía de los personajes, para, en ocasiones, tan sólo realzar ciertos rasgos faciales o, en muchos de los casos, componer el rostro por completo con la ayuda de alguna temerosa sombra que termina de configurarlo. Esta aplicación del blanco, unida al tratamiento de manchas oscuras para perfilar ojos, nariz y

boca, otorga a algunos de los semblantes un aspecto fantasmagórico —casi como si de una calavera se tratara—, o también de máscara, tras la que parece ocultarse el único personaje que abiertamente mira al frente, como si esta fuera la única manera de poder hacerlo, mientras el resto desvía la mirada o, directamente, la dirigen hacia abajo.

El cuadro, a diferencia del anterior, no tiene apenas espacios por los que respirar. Tan sólo en la parte superior una tímida celosía como fondo al nombre del cantautor que, por el reducido tamaño de sus oquedades y la brevedad de los espacios entre ellas, da sensación de volumen y peso, a pesar de ser en sí un elemento funcional que por su naturaleza debiera aportar ligereza y cierta transparencia. Parece estar acotando el espacio y cerrando la única vía posible de escape de la muchedumbre que aparenta estar encerrada tanto exteriormente como en sí misma, individual y colectivamente. Esta sensación de encierro no existía en la obra anterior, pues en ella la “manifestación” venía recorriendo un camino que ni comenzaba ni terminaba en los límites físicos del cuadro. No es que en esta ocasión el discurso no se extralimite de la obra, pues hay recursos pictóricos que tienden a remarcar que la aglomeración humana se continúa más allá de lo visible por el espectador —como por ejemplo la colocación de personajes cortados a un lado y otro de la escena— pero no termina de aportar la idea de infinitud que sí se consigue en el trabajo anteriormente detallado.

¿Podría hallarse en esta narrativa plástica algún indicio de analogía con la poético-musical? En primer lugar, podríamos establecer correspondencia en el matiz reflexivo, más que reivindicativo, que adquiere este trabajo, tanto en el terreno de la plástica como en el de la canción, a diferencia del caso anterior, donde uno y otro se desarrollaban en un plano más combativo que ideológico. *‘La nit’* y *‘Cançó de les mans’* nos llevan a un universo intimista en el que pudieran verse reconocidos los personajes de la obra del Equipo Crónica que las acompaña, si bien dicho reconocimiento no es tan evidente como cuando analizábamos *‘D’un temps, d’un país’* o *‘El País Basc’*. No se trata pues de forzar la aparición de correspondencias, actitud que llevaría a conclusiones equivocadas sino de desgranar su posible existencia objetivamente. Desde esta perspectiva, la concordancia tal vez esté escondida, al igual que el personaje cuya faz recuerda una máscara, en un segundo nivel de observación, es decir, en un estrato más profundo que la afinidad semántica, pictórica e incluso significativa, construyendo un metalenguaje que se instala en las consecuencias de los hechos narrados por cada uno de los lenguajes en juego. Así, la conducta afligida de los personajes plasmados en la carpeta podría ponerse en relación

con la acción que Raimon describe de mirar las manos de los hombres a través de las cuales obtiene indicativos de cómo puede ser su espíritu. Las manos son para el cantor el reflejo del alma; manos puras, manos de hambre, sucias, secas, temblorosas, que matan o que aman. Pareciera que los hombres de la obra de Solbes y Valdés no estuvieran satisfechos de sus manos y estuvieran preguntándose que han hecho con ellas, si amar o matar. Y así, según sea la respuesta a esta pregunta, la noche, que suele ser larga, puede tornarse de fiesta o de luto, puede hacerse amante o asesina o puede ser noche de dioses o demonios. Estamos ante una situación en la que, si bien pudiera no resaltar a primera vista la posible relación plástica/canción, cada una de ellas es clara y directa en su mensaje, no se dan a las ambigüedades expresivas, circunstancia que igualmente se detecta en la música de ambas canciones. Son explícitas y rotundas, sin entretenimientos o alardes —ni en composición ni en ejecución— que distraigan de su finalidad que es hacer llegar a su público lo que quiere transmitir. Vuelva al uso de armonías sencillas con tonos mayores —Mi para *'La nit'* y Re para *'Cançó de les mans'*— sin concatenar largas series de acordes, sino acudiendo a estructuras tan sólo de dos o tres, con arpeggios y ritmos elementales, sin que ello merme la grandeza de la composición. Ahí reside el mérito a la vez que la gran dificultad pues no es en absoluto nimio conseguir encontrar el esplendor de la simplicidad, entendiendo esta no como candidez sino como esencia. Y en esto coincide plenamente, tanto en un caso como en otro, canciones y portadas: tonos y colores, ritmos musicales y pictóricos, acuerdan comunicar idénticas emociones, ya sea en fondo, forma, o ambas, de manera que las impresiones de Joan Fuster sobre Raimon podrían muy posiblemente ser aplicadas al Equipo Crónica con escaso margen de error y sin perder un ápice de sentido ni de realidad: «Els temes que canta són, en efecte, temes convulsos —de revolta o de desolació, d'ira o de fe, d'impaciència —: la “sinceritat” no seria sinó el reflex igualment convuls amb què l'expressió personal tradueix tot això. L'expressió tant com la cançó en sí: aquest es el seure»<sup>134</sup> (Fuster, 1964: 64).

La última obra que vamos a analizar en relación con los trabajos colaborativos entre Raimon y el Equipo Crónica será la realizada en 1969 con motivo de la publicación de un nuevo sencillo en el que se incluyeron las canciones *'Quan te'n vas'* ('Cuando te vas') y *'T'ho devia'* ('Te lo debía').

---

<sup>134</sup> Los temas que canta son, en efecto, temas convulsos —de revuelta o de desolación, de ira o de fe, de impaciencia—: la “sinceridad” no sería sino el reflejo igualmente convulso con que la expresión personal traduce todo esto. La expresión tanto como la canción en sí: este es el secreto (Traducción propia).

QUAN TE'N VAS<sup>135</sup> (Raimon)

Camine incert pels carrers,  
pels carrers camine incert.

Sé que has arrelat en mi  
amb la força d'un arbre antic  
i encara jove.

Camine incert quan te'n vas,  
si te'n vas.

Els matins es fan  
pansidament vells i estèrils,  
lluny de la teua pell tibant,  
lluny del teu cos tebi.

Vine, vine, vine encara  
Torna, torna, torna sempre.

Vine, vine, vine encara  
Torna, torna, torna sempre.

Porta'm dins d'aquell món  
que només tu saps fer  
cada matí nou.

Camine incert pels carrers  
esperant-te quan te'n vas,  
si te'n vas.

CUANDO TE VAS (Raimon)

Ando incierto por las calles,  
por las calles ando incierto.

Sé que has arraigado en mi  
con la fuerza de un árbol antiguo  
y joven aún.

Ando incierto cuando te vas,  
si te vas.

Cada mañana envejece,  
marchita y estéril,  
lejos de tu piel tensa,  
lejos de tu cuerpo tibio.

Ven, ven, ven aún,  
vuelve, vuelve, vuelve siempre.

Ven, ven, ven aún,  
vuelve, vuelve, vuelve siempre.

Llévame hacia aquel mundo  
que sólo tú sabes hacer  
nuevo, día tras día.

Ando incierto por las calles  
esperándote, cuando te vas,  
si te vas.

---

<sup>135</sup> Letra de la canción y traducción extraídas de la contraportada del disco sencillo publicado en 1969 por Discophon.

T'HO DEVIA<sup>136</sup> (Raimon)

Quan quedes sol,  
cançons d'hivern  
com un vent vell  
per la finestra sents.

Per la finestra sents  
com entra al cor,  
com un vent vell,  
un oblit dolç.

Un oblit dolç  
a vora el foc,  
quan quedes sol  
contra el record.

I és el record  
contra l'oblit  
que ho omple tot  
quan quedes sol.

TE LO DEBÍA (Raimon)

Cuando uno se queda solo,  
canciones de invierno,  
como viento viejo,  
oye por la ventana.

Por la ventana oye  
cómo va entrando en el corazón,  
como viento viejo,  
un dulce olvido.

Un dulce olvido  
a la vera del fuego,  
cuando uno se queda solo  
contra los recuerdos.

Y son los recuerdos<sup>137</sup>  
contra el olvido  
que lo llenan todo,  
cuando uno se queda solo.

---

<sup>136</sup> Letra de la canción y traducción extraídas de la contraportada del disco sencillo publicado en 1969 por Discophon.

<sup>137</sup> Nótese en cuanto a la traducción de esta estrofa que aparece en plural cuando en el idioma

original está en singular, pero es tal cual figura en la contraportada del disco. En la página 125 del libro de Jaume Pomar (1983) puede encontrarse traducido en singular.



Nos encontramos ahora ante dos canciones de temática amorosa, cuestión fundamental en el desarrollo de la historia de la canción de autor, al ser uno de los temas más recurrentes del género. De esta cuestión se han ocupado autores como Fernando González Lucini o Luis Torrego Egido, el primero desde un punto de vista más cuantitativo y el segundo haciendo un análisis cualitativo del concepto de la canción de autor como herramienta de educación del sentimiento amoroso. Así, González Lucini en *Crónica cantada de los silencios rotos* clasifica las canciones de amor grabadas por cantautores en España entre 1961 y 1982 definiendo ocho categorías y cuantificando el número de canciones de cada una de ellas: el amor como valor básico (50), el primer amor (41), relación de pareja (165), sexo (46), amor y sociedad (43), amor y madurez (18), crisis y ruptura (53) y sentimientos de ausencia (142). Hacen un total de 558 canciones, cantidad tan solo superada por el epígrafe de canción social que acumula un total de 759 piezas. Es decir, la canción amorosa, según González Lucini, ocuparía el segundo puesto en la preferencia de los cantautores en el periodo que comprende dicho estudio, de un total de 19 niveles temáticos<sup>138</sup>.

Por su parte, Torrego Egido hace un análisis más cualitativo, dedicando a la canción de autor como factor educador del sentimiento amoroso un capítulo en *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Comienza afirmando que «los cantautores han tratado el amor como la fuente de los más importantes valores antropológicos y, a la vez, como herramienta capaz de transformar la realidad y como horizonte imprescindible de la felicidad» (1999: 271), y realiza un extenso recorrido por cuestiones generales en torno al amor, desde su concepción como realidad universal, pasando por cuestiones tales como su carácter de sentimiento primario, su capacidad educadora, el factor pasional o las fases del enamoramiento. Concluye el capítulo con un epígrafe en el que trata en sí ‘la educación del sentimiento amoroso desde la canción de autor’ sosteniendo que «los cantautores aportarán savia fresca al tratamiento del amor» (1999: 295). Define varios niveles en los que la canción de autor se especializa como canción de amor: el deseo, la pasión, el compromiso, la alegría de la presencia o la tristeza de la ausencia del ser amado, siendo en este último terreno en el que se podrían incluir las dos canciones que componen este sencillo de Raimon a cuya portada puso imagen, de nuevo, el Equipo Crónica.

---

<sup>138</sup> Ver páginas 223 a 226 de *Crónica cantada de los silencios rotos*, obra referenciada en el “Anexo bibliografía” de la presente Tesis.



64. Portada de la carpeta realizada por el Equipo Crónica para el sencillo de Raimon 'Quan t'en vas' y 'T'ho devia' en 1969

Para esta portada, el Equipo Crónica hizo uso de uno de sus recursos más habituales a lo largo de su existencia, la transformación de obras de maestros de la pintura, que fue uno de los más destacados motivos del éxito, tal como indica Ricardo Marín cuando sostiene que más que por el número de obras, exposiciones o por la extensión geográfica de la difusión de su trabajo, este colectivo artístico es reconocido por esta práctica.

Estas cantidades, fechas y lugares describen o diseccionan una sólida y ascendente trayectoria profesional, pero el Equipo Crónica o es conocido ni reconocido por estas cifras, sino más bien por sus cuadros en los que se transforman y combinan las más famosas obras de arte de los más famosos pintores, —El Greco, Velázquez, Goya, Picasso— en conglomerados visuales que unas veces tiran más al cartel, otras a “collage”, otras a rompecabezas, siempre a pintura. Con sus cuadros, certeros, irónicos, exactos, tan característicos por ser combinaciones de los cuadros de otros artistas, describieron los acontecimientos, las ideas, las ilusiones y las obsesiones de una época y fustigaron arraigadas convenciones visuales sobre lo que es y lo que no es el arte de la pintura. (Marín Viadel, 2002: 9)



65. Velázquez. *La Reina Doña Mariana de Austria* (1652)

En esta ocasión el pintor seleccionado fue Velázquez y su retrato de *la Reina Doña Mariana de Austria*. Esta misma obra ya fue usada por el Equipo Crónica con anterioridad para una de sus pinturas, *La Taki-meka*, en 1967. En esa ocasión, la representación de la la reina realizada por Diego Velázquez se respetaba en cuestiones formales con algunas excepciones. El fondo, que en el cuadro original está compuesto por un plano negro liso sobre el que se desarrolla un cortinaje rugoso con mucho volumen —cuya parte superior contiene una franja horizontal que es un añadido posterior no atribuido a Velázquez— y el ligero detalle de un pequeño reloj de mesa sobre un tapete rojo, se ve modificado en la propuesta del Equipo Crónica por un conglomerado de máquinas en un trazado bicolor, ocre y gris, que dialoga de manera

directa con la máquina de escribir que aparece en primer término, compartiendo protagonismo con la figura de la reina. Algunos detalles dignos de tener en cuenta son la desaparición del reloj y del sillón sobre el que la reina apoya el brazo en el retrato primigenio. Ambos son atributos reales, pues el primero hace referencia a la exactitud del cumplimiento de sus funciones reales y el segundo identifica el lugar que como reina le corresponde y al que se aferra. La supresión de uno y otro pareciera significar la traslación del personaje a un terreno más llano propiciando un alejamiento de ese alto nivel social que corresponde a su cargo, pero dicha cuestión entra en oposición a la conservación del atuendo, traje y tocado muy pomposos, de terciopelo y plata, si bien se han obviado las franjas horizontales paralelas de la parte inferior que terminaban de dar alta prosopopeya a la dignataria. En su lugar, una máquina de escribir que sitúa la acción en una época muy diferente a la insinuada por los atavíos y que hace juego conceptual con la calculadora que Doña Mariana sostiene en su mano, en lugar del pañuelo real que se puede ver en la obra del sevillano. Todas estas modificaciones hacen pensar, más allá del trasvase temporal, en la definición de una sociedad que reclamaba la inclusión de la mujer en las actividades cotidianas de un mercado laboral que comenzaba a tecnificarse, pero que aún permanecía lejos de quitarle todo el peso que conllevaba socialmente la condición femenina en cuanto a desigualdad de oportunidades.



66. Equipo Crónica. *La Taki-meka* (1967)

Veamos como plantearon Solbes y Valdés la figuración de *La Reina Doña Mariana de Austria* para la portada del disco de Raimon. En primer lugar, hay que notar que, a diferencia de las dos representaciones anteriores, no hay fondo tras la protagonista. Esta adquiere así relevancia por sí misma, sin necesidad de distracciones hacia otros ámbitos, ni culturales, ni de pensamiento, ni sociales, únicamente ella. Su perfil, resaltado sobre un plano blanco liso conservando todos los componentes de su indumentaria original, tocado, pañuelo, brocados en plata, collar, encajes..., solamente se ve modificado por un detalle, la mano que en el cuadro de Velázquez descansa, o más bien se ase, al sillón real, ahora sostiene el dibujo de un corazón. Se ha convertido en “la reina de corazones”. Quien antes sustentaba una obligación social y política, ahora la canjea por otra que no pierde el carácter social pero que cambia el político por el amoroso. Podría interpretarse esta escenificación como una crítica al papel impuesto a la mujer, quien no deja de presentarse con todos aquellos ropajes suntuosos —en posible referencia a la imposición que a lo largo del tiempo ha sufrido de tener que mostrar un aspecto “atractivo” que se entendía tenía que ser consustancial a su condición femenina y por el que se le va a valorar, cuya significación permanece presente al cabo de siglos—, a los que se añade la condición de ser objeto y “musa” de muchos de los deseos e inspiraciones mal entendidamente románticos.

Dejando aparte esta posibilidad de interpretación crítica, cabría pensar en la contingencia de que con esta alteración iconográfica el Equipo Crónica quisiera, tan sólo, dar a entender el carácter amoroso de las canciones que Raimon incluyó en este disco sencillo, pero siendo conscientes del modo de trabajar de estos artistas y las connotaciones que sus obras conllevaban, motivo siempre de un importante proceso reflexivo, cuesta afiliarse a esta suposición.

Ciertamente en este caso es difícil hallar una correlación directa entre la obra del cantautor y la de los pintores más allá de la ya mencionada temática amorosa abordada; tan sólo una puntualización que nos acerca a un potencial paralelismo conceptual que parte de una cuestión formal. La obra original de Velázquez deja ver un rostro muy serio en actitud circunspecta, hecho que ha sido interpretado como un «gesto triste que acompañaría a esta mujer durante toda su vida, al no sentirse cómoda en la corte española, cuya rígida etiqueta era difícil de soportar para las soberanas»<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Ver comentario de esta obra en la enciclopedia virtual *Artehistoria*. Disponible en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/262.htm> [Consultado el 28-09-2017]

Esta circunstancia no fue modificada por el Equipo Crónica a la hora de trabajar en la carpeta del disco de Raimon, y es la misma expresión que surge del dolor que este muestra en sus canciones ante la ausencia y la soledad, asuntos a los que recurre en cada una de las piezas. El grito reivindicativo se sustituye aquí por el del desamor y sus consecuencias, las cuales intenta esconder tras una musicalidad que, en un caso viene arropada por un ritmo insistente en un acompañamiento de guitarra rasgueada sin solución de continuidad hasta el final de la canción, como ocurre en '*Quan t'en vas*', o por la aparición de una melodía sostenida por un violín en '*T'ho devia*'. Pero, al igual que el rostro de la reina no consigue esconder tras el colorete su desamparo y desasosiego, Raimon no logra maquillar el sentimiento de soledad, sino todo lo contrario, pues el tempo de la primera, por más *vivace* que se quiera mostrar, por reiterativo, puede llegar a pesar tanto como el abandono del amor, y la línea del violín aporta, en la segunda canción, un aire melancólico que traslada a «los recuerdos contra el olvido que lo llenan todo, cuando uno se queda solo»<sup>140</sup>.

Además del Equipo Crónica, Raimon realizó colaboraciones con otros artistas plásticos entre los que cabe destacar a Joan Miró o Antoni Tàpies y, si bien por razones de acotación no vamos a entrar en el análisis exhaustivo de dichas colaboraciones entendiéndolo que el realizado con el Equipo Crónica es el más representativo en el caso de este cantautor, es interesante traer a colación una de las colaboraciones que surgieron, concretamente con Miró, pues aun sin entrar en detalles, sirve como muestra de la existencia de momentos en los que los artistas plásticos propiciaron ese encuentro entre pintura y canción.

Por los años sesenta del siglo pasado Raimon colaboraba con una columna semanal en la barcelonesa revista *Destino*. En el número 1405 de dicha revista, publicado el 11 de julio de 1964, el cantautor dedicó la reseña a relatar cómo conoció a Joan Miró:

Alberto Oliveras, buen conocedor de París, me habló del Restauran Barcelona, dijo que era una visita casi obligada. La noche del sábado fuimos a tomar café. *L'Espagne a París. Restaurant Barcelona, maison fondée en 1928: 9. Rue Geoffroy-Marie. Pendant le dinerchants et danses regionales d'Espagne*. Más o menos este es el texto de la tarjeta que el propietario, señor Félix Ferrer, entrega al cliente nuevo de forma casi confidencial y como si otorgara un privilegio. Félix Ferrer es un hombre de unos cincuenta y tantos años, pequeño, amable, cuidadoso, de refinados y comedidos gestos, pendiente del menor detalle, siempre atento al menor deseo del cliente. Por

---

<sup>140</sup> Estrofa final de la canción de Raimon '*T'ho devia*'.

su conversación parecía estar al corriente de todo lo que ocurre en nuestro país. De aire un tanto melancólico y soñador de futuros. Félix Ferrer nos hizo esperar hasta que terminara la sesión de *chants et danses regionales d'Espagne*. Nos habló de sus clientes, de los cuales se muestra orgulloso, y nos señaló que esa misma noche entre los comensales se encontraba Joan Miró y su esposa. Miró, un poco ausente, con su esposa y un matrimonio francés, amigos, estaba situado a la derecha, sin prestar demasiada atención a los *chants et danses regionales d'Espagne*. Los demás comensales seguían con atención el show e incluso tomaban parte en él ya fuera cantando o bailando. Dos valencianos entrados en edad formaban la parte musical: una guitarra y una bandurria. Muy bien acoplados, ¡llevan tantos años tocando juntos y tocando lo mismo...! Félix Ferrer nos presentó a Joan Miró y a su esposa. Miró nos dijo que estaba contento de conocernos y en su boca las palabras perdían el tono de fórmula de urbanidad acostumbrado. Charlamos unos momentos y canté unas canciones. Tras las canciones reanudamos nuestra charla. Me dijo que tenía esperanza en las generaciones que van incorporándose a la vida del país, me habló de su antiguo pesimismo hoy un tanto mitigado. Me preguntó por Joan Fuster, al cual no conoce personalmente. (Si mal no recuerdo es Fuster quien dice en *Judicis Finals*: «*Si l'Esperit Sant pintés ho faria com Joan Miró.*») Ya en la calle, continuaba nuestra charla. Su mujer nos daba prisas: «*Que fa fred, Joan. Vine de seguida.*» Hacía frío en París a pesar de estar en el mes de julio. Todavía me dijo que le parecía muy interesante el movimiento de la *nova cançó* catalana y la labor que con ella se está realizando. Se fue en el coche de su amigo, «*un petit editeur de llibres d'un gran artista* (Como él mismo se presentó.) Quedamos en que nos volveríamos a ver. Yo me quedé pensando en la cara de niño de Joan Miró; uno no sabe cómo tratarlo, si como un hermano pequeño o como un padre, con sus cabellos blancos y sus finas manos de gran artista. R. PELEGERO París, julio 1964.<sup>141</sup>

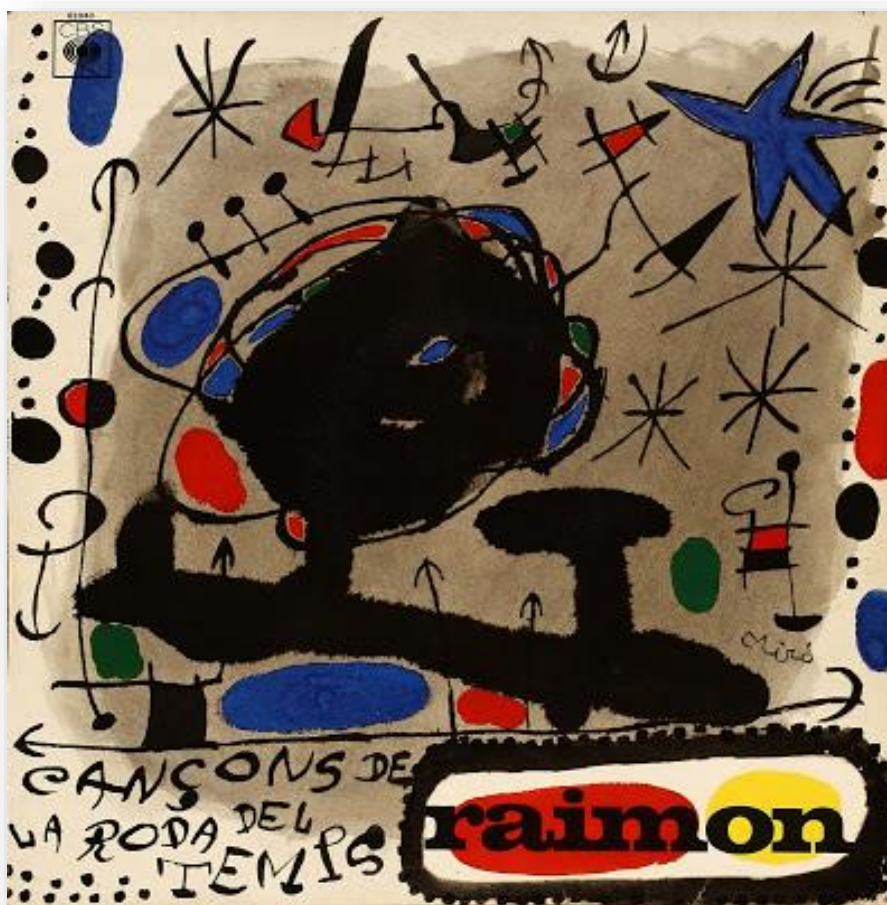
Martí Rom, en la página web del Centro Miró de *Mont-roig del Camp*, relata como en conversación con el propio Raimon, este le descubre como en aquel primer encuentro con Miró en París, este le propuso trabajar juntos: «Raimon añade que al salir del restaurant nos dimos las direcciones respectivas y que Miró le comentó que le gustaría hacer alguna cosa juntos. Yo estaba entusiasmado. Al cabo de poco tiempo de volver a Xàtiva, recibí en casa una litografía suya firmada y dedicada».<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Disponible en la Hemeroteca virtual Arca. *Arxiu de revistes catalanes antigues*. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/144087/rec/7> [Consultado 24/07/2017]

<sup>142</sup> Página web del Centro Miró de *Mont-roig*. Artículo de Marín Rom, escrito para dicha página. <http://www.centremiro.com/planes/textRaimon.php?idioma=es-es> [Consultado el 24/07/2017]

Esta litografía es la que sirvió como portada al disco *Cançons de la Roda del temps*, que Raimon editó con poemas de Salvador Espriu, tal y como él mismo cuenta en la entrevista concedida el diario *El País* el 15 de enero de 2006: «[...] me envió una litografía a Xátiva; sirvió para la portada de un disco que yo había hecho con poemas de Espriu y que Edigsa guardó durante un año porque los consideraba elitista»<sup>143</sup>.



67. Portada del LP '*Cançons de la Roda del temps*', de Raimon, realizada por Joan Miró

<sup>143</sup> Disponible en la hemeroteca del diario El País.  
[http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007_850215.html)  
[Consultado el 24/07/2017]



El caso de Raimon podríamos considerarlo como paradigmático en cuanto a la relación entre plástica y canción de autor, y su estrecho vínculo con el Equipo Crónica, y por tanto con el Realismo social, una muestra de la preocupación colectiva, en los sesenta y setenta del XX, de artistas de diferentes ramas expresivas. La forma de comunicación queda patente en la descripción que Jaume Pomar hace del canto del valenciano:

Cuando Raimon empezaba como cantante dicen que Joan Fuster habló de *clams metafísics* (clamores metafísicos). Josep Pla se refiere a «una vociferación fenomenal», «Canto gritado», dice Manuel Sacristán. Una música del grito, un grito articulado de animal muy racional y muy consciente. Entonces era necesario gritar, la gente mostraba a veces resistencias, durezas de oído ante ciertas cosas (Pomar: 1983: 35).

Este mismo grito es el que el Realismo social ponía de manifiesto en sus lienzos y estampas; el que el Equipo Crónica dejaba escuchar a través de sus imágenes, colores y formas. Una voz fruto de una profunda reflexión iconográfica y conceptual que se plasmaba en la transmisión de una realidad vivida y compartida y que despertaba la necesidad de unificar criterios y fuerzas en torno a una lucha pública en pro del interés comunitario y que hacía de los artistas activistas y de los álbumes y *singles* discográficos de autor una herramienta de cohesión discursiva.

### **PACO IBÁÑEZ VISTO Y PINTADO**

Desde que en 1964 Paco Ibáñez publicara su primer disco hasta la actualidad, la producción discográfica de este cantautor ha estado caracterizada por contar en numerosas ocasiones con artistas plásticos que han elaborado los diseños de las correspondientes carpetas. Así, desde su inicial colaboración con Salvador Dalí, han estado presentes en sus discos artistas como José Ortega, Antonio Saura, Corneille, José María Gorris o Josep Guinovart, entre otros. En la presente investigación nos centraremos en aquellos de sus discos en los que aparece obra plástica y editados en las décadas de los sesenta y setenta, con el objeto de atenernos al marco temporal establecido para la Tesis. Son un total de cuatro, en los que intervienen como artistas plásticos Salvador Dalí, en 1964, Ortega en 1967, Saura en 1969 y la hija del cantautor, Alicia Ibáñez en 1978.

## **Ibáñez, Lorca y Dalí**

Paco Ibáñez y Salvador Dalí colaboraron en el disco editado en 1964 bajo el título *Paco Ibáñez 1* con el subtítulo de *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*. Uno de los que el cantautor musicalizó para la ocasión fue ‘La canción de jinete’ de Lorca. Dalí ilustró dicha pieza, trabajo que el propio pintor definió con las siguientes palabras recogidas en el catálogo de la exposición *Arte y Canción* realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre el 26 de febrero y el 23 de marzo de 1998:

Puede decirse que he esbozado la imagen de esta *Canción de jinete*, con una sola mancha de tinta, una especie de salpicadura...

Por lo demás Federico García Lorca fue el primero que dijo en un poema que todo lo que Dios puede desplegar como magnificencia y sublimidad es siempre una especie de salpicadura...

Tomé tinta china y al hacerlo dije: firma esta cosa de Lorca con su sangre y la mía. En el fondo esta es una salpicadura de sangre. He firmado así el disco de Ibáñez con sangre, a la manera española, como lo quería Nietzsche. A la memoria más trágica de España: la de la poesía de Federico García Lorca, cantada con la música más adecuada, que habría encantado a García Lorca, con la más española de todas las voces, la de mi amigo Ibáñez.

En el ángulo superior izquierdo de la contraportada de este disco reza la siguiente frase: «la Canción de Jinete vista y pintada por Salvador Dalí». Frase muy elocuente que da muestra de que una canción no sólo puede ser cantada y escuchada, sino también vista y pintada. Este mismo eslogan aparecerá en los dos siguientes discos, de modo que en dichas ocasiones se puede leer, respectivamente, «vista y pintada por Ortega» —en alusión a la cabecera de la portada que anuncia «la poesía española de ahora y de siempre»— y «visto y pintado por Antonio Saura».

Además de la importancia que posee la colaboración entre Paco Ibáñez y Salvador Dalí como una de las pioneras<sup>144</sup> de la corriente desarrollada entre cantautores y pintores, destaca también por el hecho de estar enfocada a una determinada canción.

---

<sup>144</sup> Junto con las colaboraciones realizadas en 1963 entre Chicho Sánchez Ferlosio y José Ortega en *Canciones de la resistencia española*, así como la de Imanol con Agustín Ibarrola en *Herriakez du barkatuko*.

Federico García Lorca se erige en nexo entre Ibáñez y Dalí; puente poético que pone en comunicación música, voz, imagen, visualidad y gesto. El pintor usa la palabra del poeta a modo de pincel, suelto y libre al igual que lo era el espíritu de Lorca. Manchas de tinta que, como el propio Dalí indica, se convierten en sangre con la que plástica, acordes y palabras firman un pacto inviolable.

CANCIÓN DE JINETE (Federico García Lorca – Paco Ibáñez)

En la luna negra  
de los bandoleros,  
cantan las espuelas.  
Caballito negro.  
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

...Las duras espuelas  
del bandido inmóvil  
que perdió las riendas.  
Caballito frío.  
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,  
sangraba el costado  
de Sierra Morena.  
Caballito negro.  
¿Dónde llevas tu jinete muerto?  
La noche espolea  
sus negros ijares  
clavándose estrellas.  
Caballito frío.  
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,  
¡un grito! y el cuerno  
largo de la hoguera.  
Caballito negro.  
¿Dónde llevas tu jinete muerto?<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> En el disco *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora* (Polydor 1964), Paco Ibáñez elimina la estrofa «La noche espolea / sus negros ijares / clavándose estrellas / Caballito frío / Que perfume de flor de cuchillo» y el último estribillo «Caballito negro / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?» es sustituido por «Caballito frío / Que perfume de flor de cuchillo».



68. Contraportada del disco *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*. En ella aparece la ilustración de Salvador Dalí del poema de Lorca 'La canción de jinete'

Razón llevaba Salvador Dalí al aseverar que la música compuesta por Paco Ibáñez para este poema le habría encantado al poeta. Se produce una sucesión perfectamente acompañada mediante la cual la música asume el mensaje poético, lo hace canción y esta es posteriormente asimilada, con gran coherencia, por la imagen.

Tanto la melodía creada por Ibáñez como las transiciones instrumentales recogen el espíritu lorquiano consiguiendo, por una parte, una perfecta sincronización temática y, por otra, un nivel descriptivo de tal magnitud que podría llevar a calificar el trabajo del cantautor como de programático. Si a ello se añade el énfasis rítmico con que la música incide en el propio tempo que ya de por sí posee el poema, el ambiente sublime que este respira en muchos momentos, se ve aún más enfatizado.

Así, palabra y música se funden creando un nuevo estadio en el que ya no existen uno u otra por separado; es una obra que, en sí misma, tiene autonomía, expresión y vida propias. Ese alma naciente es la que Dalí refleja en su pintura: Lorca y su sangre como epicentro sobre el que gira todo un universo que se va expandiendo en formas entre las que cabalga un jinete que, inquietante y al mismo tiempo delicado, se posa sobre las letras del apellido, resaltando, aún más si cabe, el significante expresivo de la

palabra. Los puntos salpicados, a modo de estrellas negras clavadas en un firmamento blanco, conforman un entramado que, como si de humor vítreo se tratara, coadyuva a la recepción nítida de la imagen. Pequeñas partículas suspendidas propiciando la ebullición de un movimiento centrífugo que gira, incesante, tras el estallido atronador de notas y versos.

Mientras que Paco Ibáñez prepara el advenimiento de cada estrofa con una explosión rítmica que recuerda el galopar siniestro del jinete lorquiano, perdiendo las riendas y la vida, igualmente Dalí usa la tinta china —negro sobre blanco— en un alarde de dramatismo conceptual, otorgando textura al grito, a la luna negra, al perfume de flor de cuchillo y al costado sangrante de Sierra Morena. Texto, música e imagen respiran juntos el mismo aire; dan a luz, de la mano, a un cosmos finito, sin fronteras internas, en el que cada forma de expresión encuentra en las otras el propio yo.

El texto, más allá del posible aspecto narrativo que pudiera tener en cuanto a que, formalmente, cuenta la historia de un bandolero que muere a la grupa de su caballo, encierra un importante significado social. A través de esta figura plantea un acercamiento a la frustración de las vidas marginales que, con un futuro incierto, se ven abocadas a al fracaso y la muerte. Ese aspecto social es, muy probablemente, el que le interesa recoger a Paco Ibáñez, en quien se vislumbra el establecimiento de un paralelismo entre la descripción del poeta y la situación que se vivía en el país en el momento en que él musicaliza el poema. El caballo negro —la dictadura— que lleva sobre sí a su jinete muerto —la libertad—, mientras la sierra —el pueblo— sangra. El uso de la poesía de Lorca para transmitir un mensaje propio, con la complicidad de la obra plástica, situaría esta colaboración nadando entre dos de las cuatro hipótesis anteriormente establecidas. En primer lugar, el reconocimiento por parte del cantautor de la valía del trabajo del poeta que, después de treinta y siete años, sigue de actualidad dando respuestas a situaciones de su momento presente, y, en segundo lugar, el establecimiento de un punto de partida común entre compositor y pintor —la obra de Lorca— para expresar, alzando una misma voz, la experiencia colectiva del dolor.

Hay un aspecto interesante en este álbum y es que la pintura de Dalí aparece en la contraportada, mientras en la portada aparece la fotografía de Paco Ibáñez. Habría que plantearse la interpretación de este hecho, para lo cual es pertinente acudir a las reflexiones de Manuel Boix en el “Anexo entrevistas” de esta investigación, en

relación con los motivos de la aparición de las colaboraciones entre canción y plástica y el momento en el que se edita este disco. La pregunta formulada y la correspondiente respuesta son las siguientes:

En la España de los 60-70 surge una importante corriente de colaboración entre pintores y cantautores ¿Cree que de alguna manera se provoca esta situación o surge de forma espontánea? ¿Moda, necesidad, casualidad? ¿Es una relación biunívoca o es más un reclamo de la canción a la plástica?

Hasta ese entonces, tanto en España como en otros países como sobre todo Francia, los cantantes/cantautores eran suficientemente famosos por sí mismos. Las discográficas se contentaban con poner una foto del cantante en la portada, esperando que los discos se vendieran por sí mismos. Sólo cuando empiezan a surgir nuevos y desconocidos grupos, normalmente de folk que aún necesitan crearse un nombre, se empieza a colaborar con otros artistas para crear sinergias e intentar vender discos más allá del nombre y la fama del grupo. Por tanto, fue una necesidad.

Pero no sólo, hasta mediados de los 60 con el *St Peppers* de The Beatles, no surge el álbum como concepto. Y la aparición del álbum como concepto también abre las puertas a un proceso de colaboración entre la plástica y la canción que no se podía dar cuando la industria de la música solo producía *singles*.

Respecto al tipo de relación, en mi caso fue totalmente biunívoca. A mí, las portadas de los discos de *Al Tall*, empezando con *Cançó popular País Valencià*, me sirvieron de escaparate y ayudo a popularizar mi trabajo en el campo de la ilustración entre un público diferente. Para *Al Tall*, creo que mis imágenes, ayudaron a sintetizar y comunicar visualmente un mensaje musical que hasta ese momento era totalmente desconocido para el gran público.

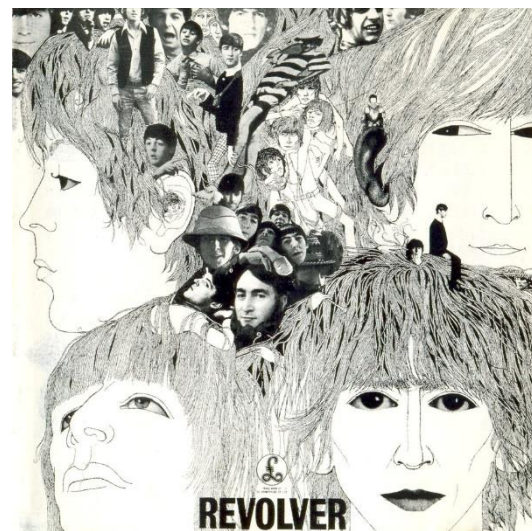
Respuesta interesante de analizar con el objeto de ver si esta colaboración entre Ibáñez y Dalí se produce en función de alguna de las líneas de actuación que sugiere Manuel Boix.

Cuando Paco Ibáñez edita este disco en 1964, no era aún una figura extremadamente conocida en España, pues su trabajo se había desarrollado sobre todo en Francia y en los primeros años más que como solista como acompañante a la guitarra de otros artistas, por lo que no era de esperar que la posible difusión anhelada por la discográfica se diera tan sólo en base a la publicación de su imagen. ¿Podría ello significar pues que se aprovechara la participación de Dalí, artista de sobra ya

conocido, para aumentar las ventas del producto? Manuel Boix sostiene que estas colaboraciones nacen tras la aparición del álbum como concepto, mérito que otorga a The Beatles con la publicación de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, pero recordemos que el mismo se publica en 1967, cuando este primer trabajo de Paco Ibáñez lleva ya tres años en el mercado, por lo que no se podría, por tanto, considerar como una adhesión a una tendencia que hubiera surgido a partir del momento mencionado. Ahora bien, habría que diferenciar si el pintor al hacer referencia a la publicación de los de Liverpool lo menciona como primer álbum conceptual o como primer álbum como concepto. Lo que pareciera ser lo mismo tiene un matiz importante. Si hablamos de álbum conceptual lo estamos haciendo de una obra global en torno a un mismo asunto con narrativa propia y unificada. Sin embargo, el álbum como concepto es tan sólo la idea de soporte en el que poder grabar y mostrar un trabajo más amplio que el que se podía mostrar en un disco sencillo. Pero indistintamente de que se hable de uno u otro, no se puede concatenar la aparición de la relación canción-plástica con el nacimiento de ninguno de ellos. Por una parte, ya había ilustraciones plásticas en carpetas de LP antes de aparecer el álbum conceptual de The Beatles —que efectivamente se puede considerar el primero de este género—, como lo demuestran este mismo de Paco Ibáñez que estamos tratando, o incluso el álbum *Revolver* del grupo inglés que se publicó en 1966 con ilustración de Klaus Boorman y, por otra, también existían discos sencillos en los que colaboraron pintores, como, por poner un ejemplo, el *single* de Georges Brassens *Chante les poètes de tous les temps* publicado en 1958.



69. Sencillo de Georges Brassens publicado en 1958



70. Álbum de *The Beatles* publicado en 1966

¿Por qué se da y cómo surge la colaboración de Dalí en el primer trabajo discográfico de Paco Ibáñez? Hay un hecho importante en la vida del cantautor que se produce cuando «conoció personalmente a Brassens en el Olympia, de París, y, a partir de ahí, encontró en él a uno de sus más fieles y entrañables maestros y consejeros» (González Lucini, 2006 a: 49). No sería de extrañar que entre esos aprendizajes que Paco Ibáñez tomaba del francés se fijara —al igual que se fijó en cómo hacía de los poetas de todos los tiempos un importante pilar en los que descansaba su trabajo—, en la forma de presentar sus discos, lo que haría entender claramente la alegría con la que recibiría la noticia de que Dalí se interesaba por él y por su trabajo, tal y como se relata en la biografía que aparece en su web oficial.

En 1958, una amiga de Paco y de Pierre Pascal, le lleva a Dalí, a Cadaqués, un disco prueba con algunas canciones de Lorca y Góngora. Cuando Dalí lo escucha quiere conocer «al muchacho» que ha hecho el disco. Busca a Paco en París, se conocen y de ahí nace la idea de hacer el dibujo para la portada del disco [...] Se inaugura así una estrecha relación de Paco, no sólo con el mundo de la poesía y de la literatura en general, sino también con el de las artes plásticas<sup>146</sup>.

Por todo ello cabría pensar que, probablemente, en este Álbum la confluencia de plástica y canción pudo surgir de la necesidad, tal y como el pintor valenciano indica en su respuesta, la cual podría concretarse de dos maneras. Una que coincidiría con los intereses de la discográfica que lanza el producto al mercado, de ahí el diseño de portada en el que aparece la fotografía de Paco Ibáñez, con el objetivo de ayudar a la popularidad del personajes —no olvidemos que este fue su primer disco—, así como el aviso, a modo de reclamo, de que Dalí pinta la ‘Canción de jinete’, y, otra, que respondería a la afinidad que el pintor sintió por el trabajo del cantautor, tal como se desprende de la cita anterior, y que motivó el conocimiento entre ambos y su posterior colaboración. Estaríamos hablando así de una necesidad comercial y otra expresiva.

De cualquier modo, tal y como reconoce la cita, es el comienzo de una destacada relación de la canción —música y poesía— con las artes plásticas que se extendería a lo largo la obra de Paco Ibáñez y por la de otros muchos artistas que hallarían en estas formas de expresión lazos temáticos, iconográficos, rítmicos, etc., que abren un campo de investigación absolutamente apasionante.

---

<sup>146</sup> Disponible en <http://www.aflordetiempo.com/biografia/1934-1965> [Consultado el 03.10.2017].



## Paco Ibáñez – José Ortega

En 1967 se publica el Álbum *Paco Ibáñez 2*<sup>147</sup> con el encabezado *La poesía española de hoy y de siempre*, con el que ya se está dando la indicación de sus contenidos. El cantautor vuelve a optar por la musicación de poemas, lo que se convertiría en la práctica habitual en toda su carrera. Se incluye de nuevo el lema que hace referencia a la pintura, siendo Ortega el pintor elegido para este disco, en cuya portada podemos leer «vista y pintada por Ortega», en relación con la poesía a la que el valenciano pone música. En el LP podemos comprobar cómo amplía los nombres de los autores musicados respecto al primer trabajo, incluyendo a Gabriel Celaya, Blas de Otero, Rafael Alberti, Miguel Hernández y Quevedo. Además del evidente interés que siempre despierta el particular modo de Paco Ibáñez de musicar e interpretar a los poetas, este disco llama también la atención desde el punto de vista estético, y no sólo en su interior donde se ubican las pinturas de Ortega, sino también en el exterior por el modo de tratar carátula y contraportada. En ellas aparecen sendas fotografías, en negativo y positivo respectivamente, y los oportunos títulos de créditos que se repiten en delantera y trasera usando el mismo efecto. Es decir, puede verse ya una intencionalidad de gestionar la imagen no sólo como fotografía sino como concepto.



71. Portada y contraportada del disco de Paco Ibáñez con pinturas de José Ortega

<sup>147</sup> La primera edición de este álbum data de 1967. La edición sobre la que se ha trabajado en esta Tesis es de 1972.

Esta intencionalidad se ve confirmada por el hecho de que tanto este disco con pinturas de Ortega como el próximo con la de Saura, forman parte de una colección más amplia titulada *Los unos por los otros* producida por Moshé Naïm, personaje muy activo en la cultura francesa de los sesenta y setenta. Fue un promotor y mecenas artístico muy interesado, entre otras cuestiones, en la poesía musicada que promovió y produjo esta colección con la idea preconcebida de que fuera vehículo de unificación de diferentes lenguajes artísticos, tal y como puede leerse en la carpeta de este álbum en el texto escrito por el propio Naïm.

Actualmente, las diferentes formas de expresión se editan por separado: reunir las es el motivo de esta “edición total” MN.

Toda expresión humana puede revestir estas cuatro formas diferentes:

- gráfica (escritura de signos lingüísticos, musicales, etc)
- plástica (pintura, escultura, foto, etc.)
- auditiva (sonido de la voz, de instrumentos, etc.)
- dinámica (movimiento, expresión corporal, la vida, etc.)

“LOS UNOS POR LOS OTROS” es una colección clave en la edición total. Toda expresión humana es subjetiva: emana de una persona (“Los unos”) y puede revestir una de estas cuatro formas de expresión; a su vez, esta forma de expresión puede ser interpretada por otra persona (“Los otros”) bajo otra forma de expresión, o bajo varias otras formas.

Así, todo se resume en la expresión: “LOS UNOS POR LOS OTROS”

Este disco está consagrado a la Poesía Española (forma gráfica); aquí está puesta en música (forma gráfica), cantada e interpretada a la guitarra (forma auditiva) por PACO IBÁÑEZ.

Esta misma poesía está vista y pintada por ORTEGA (forma plástica). (sic)

La colección estaba integrada, además de por Paco Ibáñez, por otros autores como Luis Cilia, Xavier Ribalta o Carmela. Todos los discos que la componían seguían la misma línea estética y conceptual, uniendo música, poesía y pintura. Por ejemplo, en los discos de Luis Cilia, intervinieron artistas plásticos como Pedro Gamboa o María Helena Vieira da Silva, y en el caso de Xavier Ribalta la pintura corrió a cargo de Joan Llopis. No vamos a entrar en el análisis de esta colección, pues entendemos que los trabajos de Paco Ibáñez incluidos en la misma son lo suficientemente ilustrativos para

dejar constancia de la forma e intención de la misma, además de que la insistencia en ello supondría un riesgo de reiteración que se presume innecesario.

Volviendo al disco de Ibáñez, observamos cómo en él se aprecia el mensaje unificado al que hace referencia Moshé Naïm. En gran parte los contenidos poéticos apuntan a la necesidad de renovación social, de pasar de un entorno oscuro a otro, donde un nuevo orden abra camino a visiones y horizontes esperanzados. Es la sensación que aporta el diseño de carpeta a primera vista. Pasamos de una propuesta externa en blanco y negro, en anverso y reverso, a un universo que, al abrir la carpeta, se llena de color por las pinturas de Ortega.

Transmitir y hacer popular la poesía, fue el diáfano objetivo de esta obra que trascendió la belleza estética de sus impecables composiciones y su cuidada presentación —el encarte del L.P. reproducía 12 pinturas de José Ortega— para convertirse en uno de los símbolos de la generación que, algunos años después, encarnaría el cambio político en España<sup>148</sup>.

En esta cita hay una cuestión acerca de la cual surgen ciertas dudas al contemplar en vivo la carpeta del álbum, en relación con la existencia de 12 obras de Ortega. La docena de pinturas a las que hace referencia Martínez Corada, se disponen de manera que induce a pensar que no son tantas. Aparecen emparejadas y, si bien en algunos casos la solución de continuidad entre cada una de esas parejas parece evidente en cuanto a forma, no lo es tanto en cuanto a fondo, mientras que en otros momentos



72. Cuadro de Ortega para la canción 'La poesía es un arma cargada de futuro'

<sup>148</sup> Texto de Pedro M. Martínez Corada publicado en el blog *Autaria* con fecha 2 de febrero de 2009 como parte del artículo 'Paco Ibáñez – Los unos por los otros'. Disponible en <http://autaria.blogspot.com.es/2009/02/paco-ibanez-los-unos-por-los-otros.html> [Consultado el 02-10-2017].

aparentara darse la circunstancia opuesta. En una tercera opción hallamos emparejadas piezas que no sugieren relación en ninguno de los dos aspectos mencionados. Para intentar delimitar dicho asunto hemos acudido a fuentes primarias. Por una parte, en la web oficial del cantautor, en el apartado discografía aparece este segundo disco y parte de sus ilustraciones despejando, si no todos, algunos dilemas.

La primera imagen que aparece al abrir la carpeta, en la web<sup>149</sup> mencionada se nota como «ilustración de ‘La poesía es un arma cargada de futuro’», es decir, se la reconoce como un solo cuadro y se la relaciona directamente con una canción en concreto<sup>150</sup>.

Esta poesía de Celaya se convirtió en una de las más representativas de la Poesía Social en gran medida gracias al trabajo que sobre ella hizo Paco Ibáñez. Nos sitúa en un entorno hostil en el que el ser se ve cautivo sin posibilidad de expresar su identidad y con el reconocimiento continuo de estar tocando fondo. Una situación en la que la poesía como concepto, compromiso y cauce de liberación se hace necesaria, tanto como la respiración. No se requiere para ello de un verso ni pensado ni excesivamente bello, tan sólo eficaz y renovador; poesía que saque al hombre de un letargo emocional y desesperanzado. En los mismos términos que el poeta se pronuncia el pincel de Ortega reproduciendo dos escenas cargadas de simbolismo.

Se representa el encarcelamiento tanto físico como del espíritu; a la izquierda, tras una ventana enrejada, un rostro de frente que, ocupando todo el espacio del vano, mira con ojos afligidos hacia el exterior, donde un gran sol desformado emerge tras una estructura con una perspectiva imposible en desgarrado escorzo que recuerda, por su fisonomía, a esos edificios plagados de ventanas regulares y continuas característicos de la Escuela de Chicago. Otro sol, o tal vez una luna —pues la blancura de la fachada carcelaria se contrapone con la oscuridad del cielo sobre ella— aparece encima del tejado y en un plano superior tres aves vuelan alejándose, como si fueran los pensamientos y anhelos del recluso, hacia una puerta que, en el ángulo superior derecho de la imagen, aún permanece cerrada. Mientras esta figuración nos acerca a la

---

<sup>149</sup> Imagen disponible en <http://www.aflordetiempo.com/discografia/fotos-paco-ibanez-2> [Consultado el 04-10-2017].

<sup>150</sup> La letra de ‘La poesía es un arma cargada de futuro’ ya está incluida en esta Tesis en el capítulo ‘Surgimiento y auge de la canción de autor en la España franquista’, en el epígrafe ‘La canción de autor como relevo de la poesía socia’l. Está también incluida en el “Anexo vídeos” donde aparece notada con el número 13.

reflexión sobre el estado de privación de libertad espiritual, a la derecha, otra nos habla de esa carencia desde el punto de vista físico. Así, podemos encontrar la figura de un hombre quieto, contra la pared de lo que parece ser una celda identificada por el ventanuco que, en la misma posición que la puerta anteriormente descrita, muestra una reja negra. De un orificio del suelo brota, rotundo, un brazo con el puño erguido, señal inequívoca de fuerza coercitiva, que tal vez haga referencia a los versos de Celaya «porque vivimos a golpes, porque apenas si no dejan decir que somos quien somos». El puño se ve atravesado por una franja roja sobre la que se distingue un aspa similar en forma a la que compone la reja de la ventana. En ambos casos, los barrotes terminan en punta de flecha, lo que hace recordar el emblema falangista del yugo y la flechas, adoptado por el régimen franquista, con toda la carga ideológica que conllevaba. Armónicamente Ibáñez nos invita a transitar por la sencillez. Al igual que los mensajes plástico y poético, ritmo y melodía nos sumergen en un universo ciertamente melancólico y convencido de sentir en sí mismo, como dice el poeta, «a cuantos sufren». A pesar de este estado de ánimo pesaroso que se respira, el poema tiene cierto aire épico y temperamental que se echa en falta tanto en música como en plástica. Ambas son más lineales, mientras que aquella muestra picos de rebeldía inexistentes en los otros lenguajes.

En la siguiente obra de Ortega que se muestra en el interior de la carpeta aparece un grupo de lo que, por su atuendo, se intuye son campesinos, con uno de ellos, en primer plano, montando a lomo de un burro ataviado con los útiles propios de carga. La estética de esta obra se pone en relación directa con la de la portada, pues acude al mismo recurso de esta, duplicando la imagen una vez en positivo y otra en negativo.



73. Cuadro de Ortega para la canción ‘Andaluces de Jaén’

Puede observarse que son imágenes simétricas o en espejo, la de la izquierda asemejando un negativo fotográfico y la de la derecha su correspondiente positivado. En la web oficial del cantor, anteriormente indicada, hay también información de esta obra a la que se nota como «ilustración de ‘Andaluces de Jaén’», en alusión al poema de Miguel Hernández del mismo título, poniendo de nuevo imagen y canción en relación directa. Es una representación menos simbólica que la anterior, y que no tiene un aspecto tan narrativo, siendo tan sólo un retrato de grupo que representa a los protagonistas de la poesía mencionada. No refleja esa labor de años de aceituneros que relatan los versos, ni tan siquiera el espíritu revolucionario que estos pretenden imbuirles, sino que más bien es la estampa de quienes aceptan la situación porque no les queda otro remedio. De ahí la necesidad del mensaje que les envía el poeta en un intento de hacerles tomar conciencia de su realidad en positivo, pues les entiende como algo más que meros peones.

ANDALUCES DE JAÉN<sup>151</sup> (Miguel Hernández – Paco Ibáñez)

Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme en el alma, ¿quién?  
¿quién levantó los olivos?  
Andaluces de Jaén.

No los levantó la nada,  
ni el dinero, ni el señor,  
sino la tierra callada  
el trabajo y el sudor.

Unidos al agua pura  
y a los planetas unidos,  
los tres dieron la hermosura  
de los troncos retorcidos.  
Andaluces de Jaén.

Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme en el alma, ¿de quién?  
¿de quién son esos olivos?  
Andaluces de Jaén.

Cuántos siglos de aceituna,  
los pies y las manos presos,

---

<sup>151</sup> Canción incluida en el segundo álbum de Paco Ibáñez en el que pone música a poetas tanto clásicos como contemporáneos. Editado por Moshé Naím en 1967.

sol a sol y luna a luna,  
pesan sobre vuestros huesos.

Jaén, levántate brava,  
sobre tus piedras lunares  
no vayas a ser esclava  
con todos tus olivares.  
Andaluces de Jaén.

En esta ocasión podríamos estar en un caso diferente al de la canción anterior, donde apuntábamos que la música tal vez no tuviera el carácter que se intuía de fondo en el poema. Ahora sí; ‘Andaluces de Jaén’, a pesar de no hacer alardes compositivos — que por otra parte no le son necesarios— tiene en su melodía tintes de himno, que se ponen de manifiesto con el elegante crescendo al que el cantor somete la pieza. La sutileza del violonchelo que acompaña a la guitarra le aporta una gravedad que se acomoda a la trascendencia temática del poema y la enfatiza. Podríamos tal vez comparar el arreglo musical, con base en el arpegiado de la guitarra y la línea melódica del chelo, con la estructura de la pintura de Ortega en cuanto a la apariencia ya indicada de cliché negativo y su correspondiente positivado. Ambos instrumentos musicales conducen la canción por un recorrido algo solemne, mientras que la voz del cantautor, sin apartarse de la sustancia planteada en el texto, le otorga —por su intención e intensidad— cierta cualidad épica que convierte la posible situación de explotación en la que podrían verse inmersos los aceituneros, en un escenario diferente en el que la asunción de su verdadero rol de auténticos dueños de la tierra trabajada aporta una importante dosis de esperanza futura. Así, esa solemnidad musical podría compararse con los tonos oscuros de la obra de Ortega, que hallan su contraste en la claridad que los blancos aportan en la imagen positivada, al igual que contrastan arreglos y voz, llevándonos unos y otros al cambio de atmósfera conceptual y anímica.

Hay una tercera ilustración de la que en la web de Paco Ibáñez se dan ciertas pistas, pero algo confusas:



74. Imagen que aparece en la web de Paco Ibáñez notada como «Ilustración de 'Balada del que nunca fue a Granada'»

Como se indica en el pie de foto, esta imagen aparece en la web del cantautor como la ilustración de la canción 'Balada del que nunca fue a Granada', pero curiosamente en el álbum discográfico no figura tal cual se muestra aquí, sino con la siguiente apariencia:



75. Imagen extraída del álbum de Paco Ibáñez y Ortega

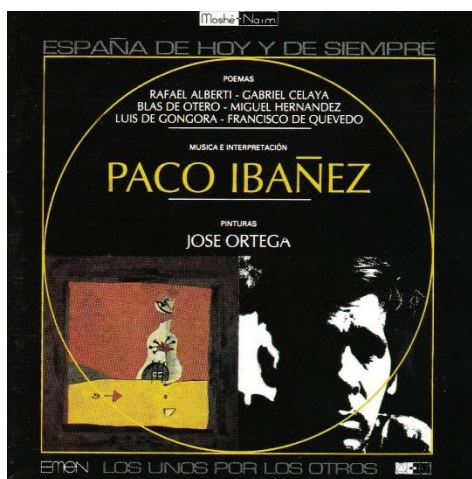
Respecto a estas pinturas hay otra referencia visual en la web citada en la que aparece el propio pintor en un programa de la televisión francesa con el productor Raoul Sangla, mostrando lo que parece ser el cuadro(s) original(es).





76. Ortega con el productor Raoul Sangla en la televisión francesa, según se informa en la web de Paco Ibáñez [www.aflordetiempo.com](http://www.aflordetiempo.com)

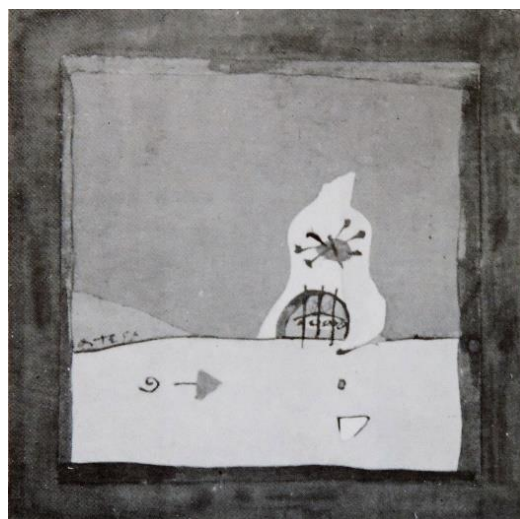
Esta última fotografía nos hace pensar que la pintura asignada originalmente a la canción ‘Balada del que nunca fue a Granada’ es aquella que muestra las figuras geométricas que recuerdan a las pajaritas nazaríes de azafates, que, por otra parte, nada tiene una clara relación formal y narrativa con el cuadro que vemos a su derecha, además de que ambos están firmados por el autor, lo que nos da una nueva referencia para inclinarnos a pensar que se trata de dos obras diferentes. Por otro lado, la fotografía en la que las pajaritas están acompañadas por un pentagrama no aparece en el álbum de 1972, hecho que nos conduce directamente a las reediciones —ya en CD y no en vinilo— de 1996 y 2002, siendo esta última en la que se encuentra la misma.



77. Reedición del disco de Paco Ibáñez y Ortega realizada en 1996 por la discográfica PDI y EMEN



78. Portada correspondiente a la reedición de 2002 por la discográfica UNIVERSAL



79. Imagen en blanco y negro que aparece en la solapa interna de la carpeta del vinilo en la edición de 1972

La edición de 1996 incluye en la carátula, junto al rostro de Paco Ibáñez, la imagen que en la carpeta del vinilo aparece en la solapa interna, en blanco y negro, y que sirvió de portada exclusiva para la edición de 2002. Hallamos cierta correspondencia entre esta obra y la que Ortega pinta para la canción ‘La poesía es un arma cargada de futuro’, analizada anteriormente. Se repite el recurso de las rejas, que ahora cierran la puerta de una casa cuya estructura arquitectónica recuerda una guitarra. Simbolismo que despierta la idea de la censura contra la que cantautores, y artistas en general, luchaban con la palabra, acordes o pinceles, por fusil. En la edición de 1996 puede

también verse una nueva pintura, que no se hallaba en el LP de 1972, sustituyendo a otra en una de las asociaciones y, aparentemente, ligada a la canción, 'Me llamarán', circunstancias que pueden contrastarse en las siguientes imágenes.



80. Imágenes de la edición española de 1972 del álbum de Paco Ibáñez y Ortega



81. A la izquierda, el mismo cuadro que en la ilustración anterior, en este caso asociada a otra pintura diferente. Esta imagen se encuentra en la edición de 1996 en CD

Una opción para tener en cuenta, viendo los motivos situados a la derecha en las dos ilustraciones anteriores, es que sobre esta obra actuara la censura, pues en la edición de 1996 —momento en que la misma está ya derogada en España— parece representarse un tribunal o incluso una ejecución en la que también está presente la Iglesia Católica como institución, personificada en la figura de un Cardenal sentado de espaldas al reo, mientras que en la de 1972 —en plena vigencia de la censura franquista— dicha imagen no aparece y en su lugar se ve un aspa negra, que bien puede representar una tachadura. Esta posibilidad se ve reforzada por la letra de la canción a la que parece ser está destinada la pintura.

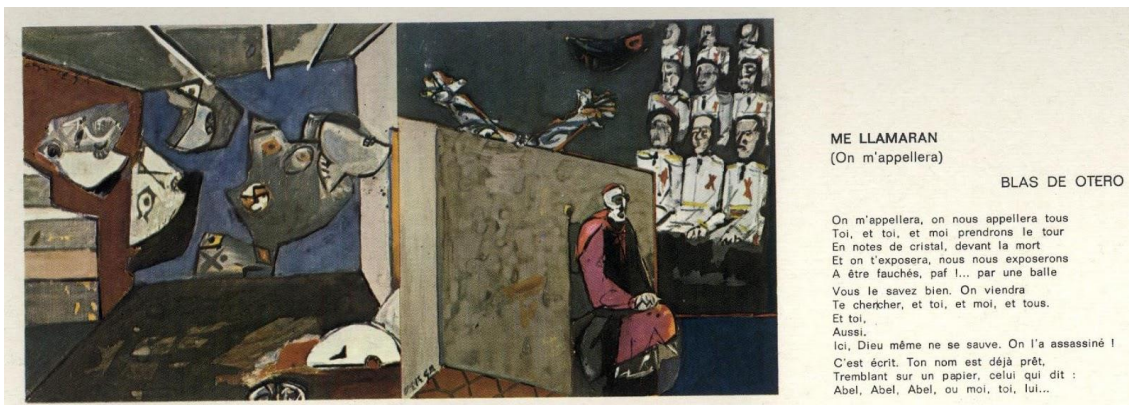
ME LLAMARÁN<sup>152</sup> (Blas de Otero y Paco Ibáñez)

Me llamarán, nos llamarán a todos;  
tú, y tú y yo.  
Nos tornaremos en torno de cristal ante la muerte,  
y te expondrán, nos expondremos todos,  
a ser trizados...Zas! por una bala.  
Bien lo sabéis,  
Vendrán por ti, por mí, por todos,  
y también por ti.  
Aquí no se salva ni Dios, lo asesinaron.  
Escrito está, escrito está,  
tu nombre está ya listo,  
temblando en un papel  
Aquel que dice:  
Abel, Abel, Abel o yo, tú, él.

Y aún más se consolida la teoría de la censura plástica si acudimos a dos nuevas fuentes que, definitivamente, nos va a aclarar la cuestión. En primer lugar, en la edición francesa de 1967 aparece la obra de Ortega tal y como luego la vemos en la española de 1996, es decir, con la imagen de lo que, como hemos dicho anteriormente, puede representar un ajusticiamiento. Evidentemente en Francia no había censura, por lo que se puede presuponer la originalidad de esta edición.

---

<sup>152</sup> Poema de Blas de Otero musicado por Paco Ibáñez e ilustrado por Ortega en el álbum *Paco Ibáñez 2*.



82. Imagen de la obra de Ortega en la edición francesa del LP *Paco Ibáñez 2* de 1967. A la derecha la letra en francés del poema musicado de Blas de Otero

Como segunda cuestión hallamos una referencia directa a la censura, en 1968, del poema de Blas de Otero que parece ser origina el trabajo de Ortega:

En febrero de 1968 Sonoplay solicita permiso para la grabación de algunas poesías, entre las cuales se encuentra 'Me llamarán'. Aunque probablemente no se trata de una canción, sino de un recitado del mencionado texto, este sería uno de los muchos poemas que adaptaría Paco Ibáñez. Sin duda ninguna, ya fuese canción o recitado y a pesar de que no existen indicaciones por parte del lector, este texto de Blas de Otero obtuvo la calificación No Radiable por motivos tanto religiosos como políticos. Una clara, aunque indirecta referencia a los asesinatos durante la Guerra Civil y la primera posguerra no dejan muchas dudas acerca de estos motivos. (Torres Blanco, 2010: 158)

Si como indica Torres Blanco el poema de Blas de Otero fue censurado y si efectivamente la obra de Ortega hace referencia a esta canción, como todo parece indicar, es muy factible que dicho cuadro fuera igualmente censurado y de ahí la marca en forma casi de cruz —lo que no está exento de simbolismo— en la edición española de los setenta. Cabría aquí hacer una breve llamada de atención a una cuestión que podría propiciar un debate mucho más extenso, el cual no abordamos por excederse del objeto de estudio, pero que sí entendemos de suficiente interés para, por lo menos, plantearlo: la intervención de la censura como factor de creatividad artística. En el ejemplo que nos ocupa el acto censor podría haber devengado en la simple desaparición de la obra, sin embargo, Ortega revierte la situación y hace de la

tachadura una nueva propuesta plástica —quien sabe si tomada del propio tachón del calificador sobre su cuadro— cargada de significado.

A partir de aquí se plantea una serie de dudas en cuanto a la dinámica de los trabajos de Ortega para esta producción, pues si fuera cierta la hipótesis de que pintó un cuadro por cada canción, y si estos continuaran la sistemática de la aparencia de díptico, faltarían obras en las publicaciones, tanto del LP como de los CDs, pues para que se cumpliera serían necesarias un total de doce parejas de obras plásticas. También se tambalea la posibilidad de que todas las obras que aparecen emparejadas respondan en realidad a esta disposición, toda vez que como hemos visto hay cambios en los emparejamientos, firmas duplicadas e incluso narrativas que podrían resultar de difícil interpretación, con el peligro de caer en cierta artificialidad hermenéutica.

Existe también la posibilidad, en base a la estructura del álbum de que Ortega solamente creara imágenes para la parte del LP considerada como “la poesía española de ahora”, pues son seis los poemas musicados bajo esta nomenclatura y seis las imágenes dobles, tal como ya se ha apuntado. Pero los mismos motivos expuestos anteriormente nos siguen induciendo a la incertidumbre. Ante esta situación se acudió a la fuente que entendemos más primaria que es el propio Paco Ibáñez, no obteniendo un resultado suficientemente aclaratorio de la cuestión, a resultas de lo cual, creemos poco prudente hacer una valoración de aquello que queda en la duda.

Sí hay un caso entre los no analizados que sí tiene suficientes indicios como para atrevernos a establecer correspondencias, la canción ‘España en marcha’ y una de las obras de Ortega cuyo posible díptico presenta una estética y narrativa uniformes y acordes a la temática del canto.

#### ESPAÑA EN MARCHA<sup>153</sup> (Gabriel Celaya y Paco Ibáñez)

Nosotros somos quienes somos.  
¡Basta de Historia y de cuentos!  
¡Allá los muertos! Que entierren como Dios  
manda a sus muertos.

Ni vivimos del pasado,  
ni damos cuerda al recuerdo.  
Somos, turbia y fresca, un agua que atropella  
sus comienzos.

---

<sup>153</sup> Canción incluida en todas las ediciones del segundo trabajo de Paco Ibáñez musicando poesía española. La grabación del disco se hizo en Francia en 1967.

Somos el ser que se crece  
Somos un río derecho.  
Somos el golpe temible de un corazón  
no resuelto.

De cuanto fue nos nutrimos,  
transformándonos crecemos,  
y así somos quienes somos golpe a golpe y  
muerto a muerto.

Somos bárbaros sencillos.  
Somos a muerte lo ibero  
que aún nunca logró mostrarse puro, entero  
y verdadero.

¡A la calle!, que ya es hora  
de pasearnos a cuerpo  
y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo  
nuevo.

No reniego de mi origen  
pero digo que seremos  
mucho más que lo sabido, los factores de un  
comienzo.

Españoles con futuro  
y españoles que, por serlo,  
aunque encarnan lo pasado no pueden darlo  
por bueno.

Recuerdo nuestros errores  
con mala saña y buen viento.  
Ira y luz, padre de España, vuelvo a arrancarte  
del sueño.

Vuelvo a decir quién eres.  
Vuelvo a pensarte, suspenso.  
Vuelvo a luchar como importa y a empezar por  
lo que empiezo.

No quiero justificarte  
como haría un leguleyo.  
Quisiera ser un poeta y escribir tu primer verso.  
¡A la calle!, que ya es hora  
de pasearnos a cuerpo  
y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo.

Anunciamos algo nuevo.  
Anunciamos algo nuevo.



83. Una de las pinturas de Ortega que relata visualmente la poesía de Gabriel Celaya cantada por Paco Ibáñez

La obra de Ortega refleja la solicitud de Celaya y avanza tal y como esta requiere. Los personajes que se mueven de izquierda a derecha parece que lo hacen con cierta dificultad, arrastrando aun la idea de esos errores a los que hace referencia el poeta. El paso es corto pero firme, al igual que las pinceladas que con similar dinámica van dirigiendo nuestra mirada en el mismo sentido, pero de manera ascendente, creando la sensación de una cuesta difícil de subir, pero no imposible. Esta percepción de progreso se ve sutilmente apoyada por el paulatino crecimiento de las esquemáticas figuras humanas, que se van haciendo mayores conforme se desarrolla el cuadro. El entorno en el que se despliega la acción es luminoso, evocando la calle, en pleno día, a la que Celaya invita al pueblo a pasearse a cuerpo anunciado nuevos tiempos. El tono de ambos, poeta y pintor, es el mismo; es el reflejo de una pasión que clama por desbordarse, pero aún contenida en ciertos momentos. Celaya lo insinúa cuando, a pesar del optimismo de sentirse con fuerza y vivo para aclamar que «anunciamos algo nuevo», reconoce que «somos quienes somos golpe a golpe y muerto a muerto», mientras que Ortega lo representa con un flujo de pinceladas de “sangre” sobre un fondo de esperanzada luz blanca. Por su parte, la música que Paco Ibáñez destina a esta obra viene a completar el panorama de una estética global. Se acomoda, tanto en tiempo e intensidad, al mensaje propuesto por la palabra y se une a ella como si fuera su propia piel. La asunción del poema por parte del cantautor es tal que pareciera que



melodía y letra no hubieran nacido por separado sino en un único momento dándose a luz en un unísono perfecto.

Paco Ibáñez y Ortega forman en este álbum un auténtico “díptico” como esos que se dejan ver en el interior de la carpeta, pero con la diferencia de que, en el caso de los artistas, no hay lugar a dudas en cuanto a la certeza de su composición.

### **Paco Ibáñez – Antonio Saura**

En 1969 Paco Ibáñez publicó el que sería su tercer disco de poesía musicada. La estética de la carpeta volvió a ser la misma que en el disco anterior, con la única diferencia de que en esta ocasión la fotografía positivada ocupaba la portada mientras que el negativo aparecía en el reverso, siendo esta vez la misma foto a diferencia del segundo disco en el que eran dos instantáneas diferentes. Un total de doce canciones conformaban la propuesta poético-musical de la nueva entrega para la que Ibáñez se alió con otro pintor de prestigio, Antonio Saura, volviendo al formato usado en 1964 con Salvador Dalí eligiendo una sola canción a la que ponerle imagen. Curiosamente, en ambas fechas los pintores ponen imagen a sendos poemas que se relacionan temáticamente, pues uno y otro usan la iconografía del caballo para hablar de asuntos tales como la libertad, la muerte y la lucha. La seleccionada en la segunda ocasión fue ‘A galopar’, compuesta a partir de un poema de Rafael Alberti, tema que se convirtió en seña de identidad de todo ese sector de la población que compartía ideales con el poeta, el músico y el pintor.

La estética en blanco y negro es unánime en todo el Álbum, interna y externamente. Al abrir la carpeta nos hallamos ante un díptico que se prolonga con una solapa que mide casi la mitad de una de las caras, con lo que se amplía el campo visual. La totalidad del fondo es de un negro intenso sobre el que se distribuyen, en dos franjas horizontales, todos los elementos compositivos, situándose en la superior los nombres de los autores, títulos y letras de cada una de las canciones —todo ello en color blanco— y en la inferior, ocupándola por completo, la obra de Saura en blanco, gris y negro. Este se confunde con el propio fondo de la carpeta lo que propicia una sensación de proyección de la obra hacia arriba de forma que pareciera que los poemas están inmersos en la misma.



84. Interior desplegado de la carpeta del tercer disco de Paco Ibáñez, editado en 1969

Como puede observarse en la ilustración anterior, la parte de la derecha, que corresponde a la anteriormente mencionada solapa desplegable, repite el mismo motivo del cuadro que aparece en el sector más a la izquierda. No significa que la obra de Saura sea así, sino que en la carpeta del disco vuelve a incluirse ese fragmento con objeto de darle continuidad a la percepción visual. Hemos querido insertar la totalidad de la imagen para conocer como quedó el diseño en conjunto. Incluimos también, aunque suponga cierta repetición, la reproducción de la pintura original que nos permite compararla con el resultado de su implantación en el álbum.



85. *A galopar* de Antonio Saura para el álbum *Paco Ibáñez 3*.

A GALOPAR<sup>154</sup> (Rafael Alberti – Paco Ibáñez)

Las tierras, las tierras, las tierras de España,  
las grandes, las solas, desiertas llanuras.  
Galopa, caballo cuatralbo,  
jinete del pueblo,  
que la tierra es tuya.

¡A galopar,  
a galopar  
hasta enterrarlos en el mar!

A corazón suenan, resuenan, resuenan  
las tierras de España, en las herraduras.  
Galopa jinete del pueblo,  
caballo de espuma.

¡A galopar,  
a galopar  
hasta enterrarlos en el mar!

Nadie, nadie, nadie, que enfrente no hay nadie;  
que es nadie la muerte si va en tu montura.  
Galopa caballo cuatralbo,  
jinete del pueblo  
que la tierra es tuya.  
¡A galopar,  
a galopar  
hasta enterrarlos en el mar!

La obra de Saura recoge y transmite, de forma convulsa, el mismo espíritu que los versos de Alberti. La pincelada es agitada, no hay espacio para el reposo en una amalgama de materia y volúmenes que se proyectan en todas direcciones. El dinamismo es tan patente que se torna abrumador; el galope que el poeta reclama en sus palabras, aquí se percibe continuo a través de una espesa maleza de formas que, si bien parecen huir de intenciones figurativas, por momentos insinúan rostros, puños alzados, lanzas e incluso lápidas. Multitud de formas circulares recuerdan la morfología de ojos de pupilas atentas, que con miradas frontales compensan la movilidad lateral y vertical que otras partes otorgan a la obra: desde la izquierda, una forma blanca emerge en diagonal marcando una trayectoria que en su camino se encuentra con la que, desde el centro de la pintura, parten de diversos elementos

---

<sup>154</sup> Primera canción del álbum *Paco Ibáñez 3*. La edición sobre la que hemos trabajado ha sido la española de 1970 publicada por Moshé Naim y Polydor.

punzantes. Bajo el imaginario punto de confluencia, una breve franja blanca con tres cruces negras apunta la idea de muerte que flota en todo momento en la canción. Sin embargo, esta densidad representativa no es óbice para que el lienzo respire, y lo hace porque avanza, y, si es cierto que puede que lo haga alocadamente no es menos palpable que esta cualidad es la que le confiere la facultad de galopar, hasta el mar, como requiere el canto y por ende hasta la victoria. Porque este cuadro desprende ánimo de lucha; la obra, como el jinete que en sí es el pueblo, reclama para la sociedad, a lomos de ese caballo cuatralbo, la misma blancura que el animal muestra en sus patas. Una albura a la que Saura abre paso a través de ese fondo negro insistente, usando el gris como intermediario y a partir del cual triunfa dejando en nuestra retina la impresión más patente.

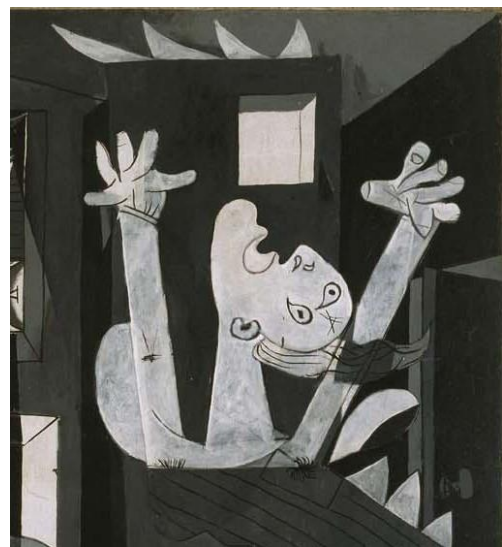
El símil del jinete como pueblo que galopa a la grupa de un caballo, significando este la libertad, nos trae a la memoria una obra muy eminente en la Historia del Arte universal, *Guernica* (1937) de Picasso. No es nuestra intención hacer aquí un análisis del mismo, pues no es objetivo ni cometido de esta Tesis, pero sí traerlo a colación por ciertas reminiscencias, formales y conceptuales, que hallamos de él en esta obra de Saura motivo del presente estudio, que nos hacen pensar en una posible relación que, más que fruto de la simple casualidad, se nos antoja causal.



86. Picasso. *Guernica* (1937)

Formalmente nos la recuerda por varias cuestiones. En primer lugar, por el desarrollo en horizontal de la propuesta y por la gama cromática usada; en relación con la primera, tal vez Saura se plantease plasmar «las grandes, las solas, desiertas llanuras» de España que Alberti relata en el poema, mientras que la obra del malagueño evoca esa otra planicie, infértil y devastada, en que quedó convertida gran parte de la ciudad de Guernica tras los bombardeos de 1937. Ambos recurren a una gama cromática que trascurre alrededor de tonalidades grises y que despiertan una notable sensación de desasosiego, una inquietud que nada tiene de contenida en ninguno de los dos casos.

Un segundo argumento que se podría apuntar para la defensa de esta posible correlación es la aparición de ciertos elementos usados por Saura que parecieran estar inspirados directamente en algunos de los que se distinguen en el Picasso. Así, vemos a la derecha del cuadro un conjunto de tres volúmenes blancos que se alzan en vertical y que rememoran a la mujer que, en idéntica ubicación del lienzo, se muestra en *Guernica* con los brazos alzados junto a una estancia ardiendo.



87. Fragmentos de las obras de Saura —*A galopar*— y Picasso —*Guernica*—.

En el centro de la tela hallamos el caballo herido que relincha con un gesto que se debate entre el dolor y la desesperación; paralelamente observamos en el Saura dos áreas que nos insinúan la figura del animal, situadas ambas más o menos en el centro. No sugieren en este caso el estado físico del anterior, por lo que la semejanza se limita a la representación en sí de la figura del cuadrúpedo, en su caso en clara alusión al

cuatralbo del imaginario “albertiano”. El primero de ellos es un volumen de mayor tamaño que inspira la idea del jinete en una galopada frenética y apasionada en el empeño poético de enterrar en el mar todos los desastres emocionales acarreados por la guerra. A su izquierda, y como mirando desde abajo el avance del anterior, aparece la cabeza de otro caballo que, por evidente, plantea ciertas dudas sobre si realmente lo es, pues su apariencia se sale del contexto general de la obra que está dentro de una narrativa no tan cercana a la figuración.



88. Caballo de *Guernica*, Picasso 1937



89. Posibles representaciones de jinete y caballo en la pintura para la canción 'A galopar', Antonio Saura 1969

Por último, en relación con las posibles coincidencias formales, habría que señalar el hecho de que la acción se desarrolla de derecha a izquierda, siendo esta propiedad más evidente en el Picasso que en el Saura, pues en este hay ciertos elementos que intentan hacer de contrapeso visual, pero aun así la sensación prevalente es que el movimiento se produce en dicha dirección.

La idea de la potencial relación entre estas dos obras no se queda en los aspectos formales mencionados, pues en cuanto a concepto podrían descubrirse en *A galopar* algunas herencias de *Guernica* que propician la reflexión. Los horrores de la guerra que este refleja han dado lugar a fantasmas que han perdurado a lo largo de los años en la sociedad española y que Rafael Alberti en su poema los sigue haciendo patentes a pesar del tiempo transcurrido. El sufrimiento del caballo herido, de la mujer con su hijo muerto, de la que clama horrorizada ante el fuego y la propia muerte del soldado tendido en el suelo... El poeta propone subirlos a la grupa, pues la muerte se hace “nadie” si se lleva en la montura, si se asume enterrando los miedos. Saura recoge todos esos terrores y los hace bullir en un mar —tal vez ese mismo al que se refieren los versos— capaz de transformarlos en vapor por la acción de un pueblo que, cabalgando sobre aquellos fantasmas picassianos, lucha por su libertad.

De esta manera entre ambas obras se establece un nexo espacio-temporal que, en forma y en fondo, refuerza la línea investigadora y de análisis social a través del arte, pudiendo conectar diferentes momentos históricos, relacionarlos y conocer sus posibles analogías y diferencias. Por ejemplo, *Guernica* muestra las consecuencias devastadoras de los conflictos armados y ahí queda, es decir, nos posiciona en un momento social en que el trauma es tal que la posibilidad de huir de sus sombras ni siquiera se plantea, mientras que Saura, instigado por Paco Ibáñez, abre la puerta de una sociedad que ya puede concebir la idea de galopar sobre ellas y desterrarlas. Otra cuestión es que en realidad se consiga, duda que bien podría estar representada en todo ese laberinto en que se constituye esta obra.

### **A flor de tiempo**

El caso de este disco grabado en 1978 se sale de la línea de los analizados hasta ahora en la producción de Paco Ibáñez, pues en esta ocasión no es un artista de prestigio la

persona encargada de realizar las imágenes que aparecen en la carpeta, sino la hija del cantautor, Alicia Ibáñez, que por entonces contaba con once años.

Bajo esta circunstancia es obvio pensar que el análisis pictórico de las obras incluidas en este álbum habría que hacerlo desde una perspectiva diferente, pues la pintura infantil requiere para ello de unos parámetros que traspasan los del medio plástico de composición, color, textura, equilibrio, dinamismo, concepto, etc.:

Cuando la Psicología, la Pedagogía u otras disciplinas comienzan a desarrollar investigaciones sobre la evolución del comportamiento infantil, su interés concuerda con nuevas concepciones sociales de la infancia y de los niños [...] No es de extrañar pues, que el interés por los dibujos infantiles responda, en su origen, no tanto a sus características expresivas o estéticas, sino a más profundas concepciones acerca de la naturaleza de la infancia y a los distintos modelos de su desarrollo psicológico y emocional [...] Podríamos señalar como las principales perspectivas de investigación sobre el dibujo infantil, la perspectiva evolutiva y/o psicométrica, y la perspectiva clínica. (Hernández Belver, 1995: 23-24)

Es evidente que estos campos de investigación, necesarios para el análisis de la pintura infantil, se salen de nuestro ámbito de conocimiento, por lo que sería una osadía la interpretación de estas obras, pues se nos antoja que la misma quedaría incompleta. Por ello, sin entrar en dicho estudio, la mención a este disco se realiza por una vocación de rigor que nos induce a tenerlo en cuenta por estar dentro de la acotación temporal marcada y alguna otra cuestión anecdótica<sup>155</sup>.

Como último apunte de esta brevísima alusión a este Álbum, tan sólo mencionar que sus ilustraciones, como es natural en base a las características de su autora, se limitan a la descripción formal de lo narrado en algunas de las canciones que componen el LP, como pueden deducirse de las siguientes imágenes en relación con los títulos de cada una de las piezas a las que ilustran.

---

<sup>155</sup> En abril del año 2010, en la celebración del 30 aniversario de La Tertulia —espacio habitual de reunión de artistas y pensadores, así como de programación de múltiples actividades culturales en Granada—Paco Ibáñez me relató una anécdota en relación con su hija y el color azul, que predomina en la portada de este disco: «en una ocasión que estábamos de excursión, mi hija se fue a buscar flores y vino diciéndome que había encontrado una flor de un color azul que no existe». De esta frase también se desprende esa necesidad de parámetros diferentes para el análisis de pintura infantil, ya referenciada en el texto.





90. Alicia Ibáñez. *El cuento de la lechera* (1978)



91. Alicia Ibáñez. *Una paloma blanca* (1978)



92. Alicia Ibáñez. *Romance del pastor desesperado* (1978)



93. Alicia Ibáñez. *Romance del preso* (1978)



94. Portada del disco *A flor de tiempo* (1978)

Para terminar este epígrafe sobre «Paco Ibañez visto y pintado» creemos que es oportuna una referencia que le haga justicia como pionero, no solo de la canción de autor en España, que lo es, sino como del introductor de esta fórmula colaborativa entre cantautores y pintores en nuestro país. Es cierto que tras de él está la figura de Moshé Naïm y la colección ya mencionada *Los unos por los otros*, pero esto no resta mérito a que su disco con la aportación de Dalí sea el primero editado en España con estas características, hecho que refrenda Fernando González Lucini en el “Anexo entrevistas” incluido en esta Tesis. En respuesta a la pregunta sobre el origen de este tipo de colaboraciones, no duda en reconocer a Paco Ibañez como la figura que dio el primer paso en este recorrido que aún hoy día permanece vivo entre las generaciones jóvenes de artistas, hecho que podría dar pie a abrir una nueva vía de investigación con el objetivo de analizar la situación actual del estado de esta cuestión, sus posibles motivos y desarrollo, pudiendo ser objeto de futuros trabajos.

Es el primero que conozco. Lo que sí ha habido, que a veces no lo consideramos, quedan ignorados, y eso, para mí, es un gran error, es la fotografía. Ha habido fotógrafos como Colita, que es una fotógrafa catalana que, por ejemplo, le dio un sello de identidad a las cubiertas de Elisa<sup>156</sup>. La fotografía de *Al Vent*, que están amarillas, del single de *Al Vent*, es una auténtica joya artística porque son fotógrafos que hoy en día también exponen en galerías. Es otra dimensión del arte que daría para otra tesis doctoral, lo que es la importancia de la fotografía en el desarrollo de la canción de autor. Por eso te digo, hay cubiertas anteriores a *Al vent* en que la fotografía sí que juega un papel, pero yo, mi primer referente efectivamente es el disco de Lorca<sup>157</sup>.

Lucini aporta un interesante dato que es la importancia que también tuvo la fotografía como parte de la plástica en las carpetas de álbumes de autor, hecho que, si bien es cierto, se aparta del planteamiento que origina nuestra investigación que se centra en el dibujo y la pintura, sobre todo en esta última. Por ello, lo que más nos interesa de esta opinión es notar la relevancia otorgada al disco en el que se música ‘La canción de jinete’ de Lorca, como el origen de esta corriente colaborativa entre la canción de autor y la plástica.

### **CANTATA DEL EXILIO ¿CUÁNDO LLEGAREMOS A SEVILLA?**

Nos ocupamos ahora de un álbum discográfico de autor que resulta de especial interés para esta Tesis, *Cantata del Exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*, con letras de Antonio Gómez, música de Antonio Resines e ilustraciones de El Cubri.

En el capítulo dedicado a cuestiones generales sobre la canción y la plástica, en el epígrafe «La pintura social del siglo XX. Paralelismos con la canción de compromiso», se abordó ya un acercamiento al grupo El Cubri y su obra, a través de la serie *Francografías*, quienes fueron los encargados de poner imagen a la carpeta y a la separata interior del presente LP, grabado en 1977 y editado en 1978 por Movieplay.

En cuanto a su contenido auditivo, este trabajo se estructura en tres niveles: narrativo, poético-musical y testimonial. En el primer nivel se sitúa Antonio Gómez, autor de las

---

<sup>156</sup> Se refiere a la cantautora Elisa Serna.

<sup>157</sup> Respuesta de Fernando González Lucini a la pregunta nº 5 de la entrevista realizada con fecha 1 de octubre de 2015.

letras y narrador que, en ciertos momentos del disco, va dando datos sobre algunos aspectos acontecidos a los exiliados de la Guerra Civil, que tuvieron que salir de España y que estuvieron gran parte de su vida luchando por la libertad. Personas que participaron tanto en la guerrilla en Francia para su liberación del fascismo hitleriano, que sufrieron la condena de los campos de concentración y, cuando volvieron a España, tuvieron que seguir su vida de forma clandestina.

Más de 60.000 españoles se batieron con las armas en la mano por la liberación de Francia del fascismo. Y a miles participaron también en las cadenas de evasión, haciendo trabajos de guías, de enlaces, abastecimientos, propaganda, dando cobijo a los fugitivos.

Los primeros tanques y blindados que entraron en París estaban pilotados por españoles, y llevaban escritos en sus carrocerías los nombres de Madrid, Don Quijote, Belchite, Ebro, Guadalajara, Teruel, Guernica y otros.

Aproximadamente veinticinco mil españoles pagaron con su vida la liberación de Francia<sup>158</sup>

En el nivel poético-musical se encuadran, además de los autores, los músicos participantes, destacando el marcado carácter colectivo con el que se plantea esta edición que viene a reafirmar el espíritu de la época, del que ya hemos hablado anteriormente, en el que se crea una conciencia social comunitaria en torno a objetivos compartidos. Esto se refleja en aspectos tales como la participación de diferentes cantautores —no sólo los autores de las canciones— como por ejemplo Luis Pastor, Pablo Guerrero o el uruguayo Quintín Cabrera, un nutrido grupo de músicos algunos de ellos de forma individual y otros con su grupo al completo, como fue el caso de “Malasaña”, e incluso el hecho de que el artista plástico encargado de realizar la carpeta fuera otro colectivo como El Cubri. Los mismos autores dejan constancia del interés en realizar un trabajo grupal cuando escriben que las personas que dan su testimonio son meros representantes del resto de exiliados que vivieron similares circunstancias:

Aunque en el disco se citan algunos hechos personalizándolos en quienes los vivieron, y los testimonios que se incluyen están reseñados con nombres y apellidos, sería erróneo deducir que hemos intentado contar una historia con protagonistas; muy por el contrario, nos gustaría que el oyente encontrara en este trabajo el eco

---

<sup>158</sup> Segundo fragmento narrado por Antonio Gómez en *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*

colectivo que en realidad supone el hecho narrado, pero también dejar constancia de que debajo de toda historia colectiva se encierra el dolor personal, diario, cotidiano y anónimo de quienes la sufrieron<sup>159</sup>.

En el tercer nivel, el testimonial, quedan plasmadas, en primera persona, las vivencias de cuatro protagonistas directos del exilio. Teresa Pamiés, escritora en lengua catalana que estuvo exiliada y encarcelada en Francia, de donde consiguió huir para ir a República Dominicana, Cuba y México. Regresó a España en 1971 donde permaneció hasta su muerte, en Granada, en 2012. Eduardo Pons Prades, escritor español muy activo militarmente en la Guerra Civil en el bando republicano. Exiliado a Francia en 1939, donde fue dirigente guerrillero anarquista, vuelve a España en 1962 gracias a la amnistía franquista por el nombramiento del Papa Juan XXII. Permanece ya en el país hasta su fallecimiento en Barcelona. Villar Gómez, tía de Antonio Gómez, autor de las canciones, española en el exilio que fue contando a su sobrino las experiencias vividas en esos años, lo que supuso la fuente primaria del trabajo que ahora analizamos. Mariano Constante, escritor de títulos como *Yo fui ordenanza de los SS*, fue exiliado a Francia en 1939, cayendo prisionero del ejército nazi e ingresando en el campo de concentración austriaco de *Mauthausen* donde estuvo prisionero hasta 1945, siendo el fundador y director de la resistencia clandestina en el mismo. Nunca regresó a España y murió en Francia el 20 de enero de 2010. Valga como ejemplo de estos testimonios el que dejó Teresa Pamiés que refleja toda la crudeza vivida por los exiliados de la guerra.

Lo que me parece que no olvidaré nunca, y además creo que no lo olvidaremos ninguna de las mujeres que pasamos aquel día, fue que desde la frontera nos metieron en un vagón de ferrocarril y empezaron ya a ficharnos allí. Pero las fichas eran de lo más humillante porque te preguntaban las cosas más horribles; no sólo la edad, estado civil, oficio y todas esas cosas, sino que, por ejemplo, te preguntaban si teníamos enfermedades venéreas, si teníamos piojos, si traíamos oro robado a las iglesias; pero ya, la cosa tuvo ya un carácter horripilante cuando llegamos a los lugares de clasificación de refugiados y simplemente los gendarmes nos hicieron desnudar a todas, pero además...desnudarnos a viejas y jóvenes. Aquello fue la constatación de que efectivamente habíamos perdido la guerra<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Texto extraído de la separata interna del disco *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*, escrito por Antonio Gómez y Antonio Resines.

<sup>160</sup> El testimonio de Teresa Pamiés se puede escuchar en la cara A del disco, pista 3.

Este trabajo es ante todo un documento histórico que incluso aporta una lista de referencias bibliográficas de títulos publicados en torno al tema del exilio español. El disco, por razones de acotación espacio-temporal, está dedicado a los exiliados en Europa, y más concretamente en Francia, entre los años 1936 y 1945, pero en la extensa nota que escriben Antonio Gómez y Antonio Resines en la separata interna, se tiene una mención especial a todas esas otras personas exiliadas también en América Latina a quienes por la necesidad de acotación expuesta no se hace referencia en los contenidos grabados, pero a quienes también se dedica el álbum.

Para cerrar la presentación del LP y antes de centrarnos en la relación de sus contenidos con la naturaleza plástica de la carpeta que lo contiene y que termina de conformar el álbum, solamente un apunte sobre el subtítulo *¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* Según informan los propios autores en la anteriormente mencionada separata, este deviene de la frase que la madre de Antonio Machado pronunció cuando al salir de España creía estar llegando a Sevilla. Según Gómez y Resines esta frase «encerraba a un tiempo la inmensidad del dolor y la grandeza de una esperanza que, pensamos, es la que ha mantenido vivos a tantos y tantos exiliados hasta nuestros días: la del regreso no sólo a una tierra, sino a una patria en libertad, como la que ahora parece que se presiente»<sup>161</sup>.

En el caso de este álbum, la relación plástica-canción va más allá de una posible contingencia en cuanto a que las temáticas abordadas coincidan, lo cual es un hecho que a simple vista se percibe, tal y como ya observa Fernando González Lucini en la entrevista que mantuvimos con él —incluida en el “Anexo entrevistas” de esta Tesis— y que nos pone en antecedentes de la importancia plástica de esta obra: «El Cubri cuando hace la cubierta de Antonio Resines, que en paz descanse, la *Cantata del exilio*, lo que nos hace es dar un cómic hiperrealista sobre la historia del exilio, con lo cual antes de oír el disco de Antonio Resines y Antonio Gómez, estás sintiendo ya la historia, doliéndote de la historia».

La cuestión es de concepto. Es un trabajo que nace ya con la idea de obra total, por lo que ya una vez asumida dicha circunstancia, el planteamiento a seguir va a ser, en primer lugar, la descripción formal de la obra plástica, de manera semejante a la realizada para

---

<sup>161</sup>Texto extraído de la separata interna del disco *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*, escrito por Antonio Gómez y Antonio Resines.

los contenidos poético-narrativos del LP, para después analizar si, además de las confluencias evidentes, existe un paralelismo en cuanto al método discursivo.

El trabajo de ilustración no se limita tan sólo a la portada, sino que engloba también la contraportada y el interior, a doble cara, resultando en total cuatro paños pintados, más la separata interna en la que se pueden ver retratos en blanco y negro de todos los participantes de esta obra. Tenemos la oportunidad en esta Tesis de poder investigar sobre la fuente original, pues, con motivo de la próxima puesta en marcha en Granada del Centro de Investigación y Desarrollo de la Canción de Autor, en cuyo proceso de creación estoy personalmente implicado, he adquirido una importante cantidad de piezas provenientes de la colección particular de Fernando González Lucini, entre las que se hallan los cuatro cuadros originales que El Cubri pintó para la carpeta que nos ocupa. En conversación mantenida con el, nos informa que los cuatro cuadros pintados por El Cubri para la ocasión fueron cedidos por los artistas a Antonio Resines<sup>162</sup>, uno de los autores del LP. Tras el fallecimiento de este el 9 de marzo de 2015, su esposa contactó con González Lucini, a quien les unía una buena amistad, informándole que en el testamento figuraba como heredero de los cuadros de El Cubri, alegando para ello dos motivos. Por una parte, su confianza plena en que era la persona indicada para la buena conservación de las obras, y, por otra, su deseo de que estas estuvieran en el futuro centro de documentación sobre canción de autor que se estaba comenzando a gestar, centro que finalmente se está creando en Granada, como ya se ha apuntado. Los cuadros se hallan enmarcados teniendo dos de ellos un tipo de marco diferente a la otra pareja, debido a que los iniciales se hallaban algo deteriorados, habiéndose procedido por ahora a la limpieza y nuevo enmarcado de dos de ellos, quedando pendientes los otros dos. Con el paso del tiempo alguna de las piezas ha perdido algo del color original, pudiéndose apreciar dicha decoloración si se compara con la carpeta impresa. Es cierto que además de esta pérdida, que en algunos casos se hace patente, en otras partes es posible que hubiera en imprenta retoques posteriores que han podido alterar la percepción, lo que se distingue sobre todo en los tonos malvas desaparecidos por completo en la obra original.

---

<sup>162</sup> Las fuentes documentales apuntan que Antonio Resines fue el compositor de la música de las canciones de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegamos a Sevilla?* y Antonio Gómez el autor de las letras. Sin embargo, en conversación con Fernando González Lucini, fuente oral directa y conocedor de las circunstancias de la obra, nos informa que Antonio Resines participó también muy activamente en la elaboración de letras para este disco.



95. Cuadro original de El Cubri para la portada de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*





96. Portada de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*

Los cuatro cuadros de 30 x 30<sup>163</sup> que completan la carpeta, se estructuran en cuadrícula de nueve cuadrados cada uno, de 10 x 10 cm, en los que se recogen imágenes relativas a la guerra y el exilio. Algunas de ellas recuerdan la serie *Francografías*, estudiada en un capítulo anterior, como por ejemplo la de Franco con el símbolo de la victoria o la del éxodo de los exiliados en larga caravana, pero sin que en esta ocasión le vigile la calavera con el casco nazi.

El primer cuadrado de la cuadrícula de la portada, a la que corresponden las ilustraciones anteriores, está basado en la fotografía de Rober Capa *La muerte de un miliciano*, tomada

<sup>163</sup> Medida de los cuadros originales que en la carpeta discográfica queda reducida a 25 x 25 cm.

en Cerro Muriano (Córdoba) el 5 de septiembre de 1936, instantánea muy polémica por las controversias que ha despertado en torno a su autenticidad, asunto del que no nos ocupamos pues no es relevante para la presente investigación. Elige este motivo para comenzar el relato pictórico, situándonos en un escenario bélico y de muerte, al igual que el disco en sus primeros compases con la canción ‘Muerte de Antonio Machado’ cantada por Teresa Cano y Antonio Resines:

#### MUERTE DE ANTONIO MACHADO<sup>164</sup> (Antonio Gómez y Antonio Resines)

Con el polvo cansado  
de tantas caminatas,  
agotado, vencido,  
Don Antonio Machado,  
envuelto en la bandera de la Patria,  
entre cuatro soldados  
al borde del camino,  
con la madre, Ana Ruiz,  
y con José, el hermano,  
sin pluma y sin fusil,  
desnudo como el viento,  
bueno como el amigo,  
frente al infame honesto,  
con el único abrigo de la tierra en silencio.

«Que no se detenga nadie, que aquí no ha pasado nada.  
Simplemente un ataúd de madera, virgen blanca,  
y dentro un español que vino a morir a Francia.  
Que no se detenga nadie, que aquí no ha pasado nada.  
Simplemente una cruz de madera, virgen blanca,  
entre la carretera y el mar, en la arena de la playa.  
Que nadie pregunte nada. Que a nadie le importa nada...»

El discurso narrativo del cuadro recuerda el recurso usado por el Equipo Crónica en numerosas ocasiones, repitiendo los motivos de las imágenes que conforman una cuadrícula, como por ejemplo en la obra *Condecoraciones* (1966) en la que esta práctica ayuda a fijar la intensidad de los personajes que disfrutaban de la consecución de sus galardones militares.



97. Equipo Crónica. *Condecoraciones* (1966)

<sup>164</sup> Primera canción del álbum *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* editado por Movieplay-Gong en 1978.

En la portada de la *Cantata del exilio* El Cubri recurre a esta dinámica con un doble objetivo. Por una parte, al repetir la columna de personas que avanzan soportando la dureza de su destino, consigue aumentar el sentido del movimiento de dicha masa, más aún cuando la repetición la organiza en zigzag de modo que la vista realiza un recorrido dinámico que atraviesa la obra de arriba hacia abajo, ayudando así al observador a compartir el camino con los exiliados, acaso a comprender algo más su situación. En segundo lugar, repite la descripción de un grupo de refugiados que tras una alambrada de espinos alzan sus puños en lo que parece una actitud reivindicativa y de protesta. Sus rostros están sonrientes, lo que demuestra que, a pesar de su reclusión, están dispuestos a plantar cara. Esta repetición nos indica que no era un caso aislado, sino una masa social importante la que tenía este sentimiento de oposición a pesar de la derrota. Este espíritu se recoge en el testimonio de Eduardo Pons Prades recogido en la cara A del disco, y que reza así:

Aquellos campos no eran más que playas desnudas, azotadas por el viento, rodeadas de alambradas y de tropas coloniales donde se nos trató peor que a bestias. Nosotros, rabiosamente resueltos a resistir, a la vez que organizábamos la sanidad y la intendencia, creamos grupos teatrales y equipos deportivos, y también bibliotecas y escuelas<sup>165</sup>

Ante este talante insumiso y tendente a la resistencia, los mandatarios responden con un posicionamiento firme, casi impertérrito, seguros de sí mismos y de que su victoria se hará notar por mucho tiempo y que los insurgentes acabaran por caer en el desánimo y el desaliento. Entre los representados es fácilmente reconocible Franco, quien acompañado de militares de otras nacionalidades se muestra altivo.



98. Imágenes del Desfile de la Victoria de 1939 donde se aprecia la gran tribuna instalada para ensalzamiento de la figura de Franco. Imágenes que inspiraron a El Cubri en la elaboración de sus ilustraciones

---

<sup>165</sup> Testimonio de Eduardo Pons Prades que se puede escuchar en su propia voz en la pista sexta de la cara A de *Cantata para el exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*, editado por Movieplay en 1978.

Desde la parte alta del cuadro, en la cuadrícula de la esquina superior derecha, se muestra sonriente, satisfecho y como señalando al subnivel siguiente inferior —donde los exiliados aparecen tras la alambrada antes mencionada— en un gesto que bien pareciera estar anunciándoles un futuro poco prometedor por su condición de traidores a la patria. En diagonal, en la esquina completamente opuesta, como cercando aún más con esta disposición pictórica a los ya confinados, vuelve a aparecer su figura y en esta ocasión lo hace, si cabe, más empoderado. Es la misma representación que El Cubri usó para ilustrar



99. Franco con los Generales Saliquet y Varela en el Desfile de la Victoria de 1939

una de las portadas de la publicación semanal *Historias del Franquismo* con el nombre de *El Desfile de la Victoria*, en la que el Caudillo se hallaba flanqueado y arropado por Adolf Hitler y Benito Mussolini, con la única diferencia de que, en esta ocasión, los acompañantes fueron los generales Andrés Saliquet Zumeta y José Enrique Varela Iglesias, militares de alto rango en el régimen franquista y que presidieron junto al generalísimo el Desfile de la Victoria de 1939, primera celebración masiva tras la finalización de la Guerra Civil. Subidos sobre una tribuna en la que aparece grabado el “V́ctor” símbolo del triunfo que, derivado del

crismón usado en el Imperio Romano, fue adoptado por Franco a partir de 1939 como uno de los emblemas más significativos de su poder.

La portada transita hacia el díptico del interior a través de la repetición de la imagen de los presos tras la alambrada que, desde el centro se duplica en diagonal hacia la esquina inferior derecha para volver a aparecer por tercera vez, cuando se abre la carpeta, en la esquina superior izquierda como primera imagen de la siguiente cuadrícula. En esta el panorama ha cambiado. Nos sitúa en un ambiente más bélico, en la Europa ocupada por el ejército alemán. El ambiente se hace más sórdido; tanques, vehículos militares, aviones bombardeando... y un cielo pesado, morado e incluso negro en una de las viñetas, procuran una sensación plomiza que tan sólo encuentra respiración en la sonrisa de la imagen de un partisano francés, pues la de los exiliados tras la alambrada ya quedó prácticamente olvidada y su espíritu sustituido por el de los trabajos forzados en los campos de concentración, imagen representada en la esquina inferior izquierda del

cuadro, simbólicamente unida con aquella por el tono anaranjado fuerte en la que ambas están envueltas. Así, al igual que el color, el trasfondo conceptual es el mismo. Los puños en alto eran simple apariencia pues el verdadero sufrimiento estaba por venir y la débil alambrada era tan sólo el preludio. En esta ocasión no hay repetición de imágenes, cada una tiene su sitio propio en un recorrido por una breve, pero muy elocuente, historia gráfica de la situación europea en el año 1940, la cual se ve condicionada por los encuentros de los grandes jefes del momento. Así, en el recuadro central se representa el encuentro en Adolf Hitler y Philippe Pétain el 24 de octubre de 1940 y en diagonal hacia abajo, como última viñeta de este cuadro, Franco y Hitler en su entrevista en Hendaya, justo el día antes de la celebrada entre los mandatarios de Francia y Alemania, momentos ambos cruciales para el desarrollo de la II Guerra Mundial.



100. Entrevistas de Hitler con Pétain y Franco los días 23 y 24 de octubre de 1940. Estas fotografías son las que toma El Cubri como modelo para las viñetas que aparecen en la parte izquierda del díptico interior de la carpeta

No vamos a analizar las consecuencias de la entrevista de Hitler y Franco, ni si la postura tomada por este fue realmente de neutralidad pues, además de que es un asunto ya muy debatido, se queda fuera de nuestras competencias. Lo que sí es pertinente para nuestro ámbito de investigación es cómo se plasma en el LP esta figuración de El Cubri que, más allá de las consecuencias históricas de esta reunión y los acuerdos adoptados en ella, quiso reflejar la buena relación que se daba entre ambos regímenes totalitarios. En este sentido, la primera pista del disco contiene la narración del texto del telegrama que Franco envió a Hitler en febrero de 1937: «Me sumo de todo corazón al anhelo de que el gran imperio alemán pueda lograr de sus inmortales destinos bajo el glorioso signo de la cruz gamada y bajo vuestra genial dirección. ¡Heil Hitler! Francisco Franco». Es notable como los dos lenguajes, el plástico y en este caso no el poético musical sino el narrativo, nos sitúan en

el mismo entorno temporal como punto de partida de la obra, pero rememorando situaciones que pueden presentarse distintas en forma, pero no lo son en su fondo. En septiembre de 1936 la muerte del miliciano recogida por Capa y, tan sólo cinco meses después, el telegrama de felicitación al *Führer*. En realidad, las dos son situaciones de muerte, pues tanto mata un disparo como el apoyo a un régimen que tiene por bandera el exterminio humano.

Volviendo al análisis pictórico de la parte interna de la carpeta, si comparamos la cara izquierda del díptico con su correspondiente cuadro original, se puede observar como este ha perdido por completo las tonalidades moradas a las que antes hacíamos referencia y que le aportaban, con los cielos tan pesados, ese aire denso al ambiente. También apuntábamos líneas atrás la posibilidad de retoques en imprenta para conseguir estos efectos, pues el original ha adquirido una tonalidad de fondo muy homogénea tan sólo interrumpida en la viñeta inferior izquierda que conserva parte de su tonalidad ocre, así como un pequeño resto de la misma en la esquina superior izquierda del cuadro. Pero la contemplación detenida y minuciosa de este, nos hace descartar la hipótesis del retoque posterior. La tonalidad amarillenta generalizada que presenta el fondo se ve interrumpida por una estrecha y débil franja vertical que recorre prácticamente toda la arista derecha del cuadro, haciéndose progresivamente más patente conforme desciende, lo que hace pensar que el soporte inicial era papel blanco que ha amarilleado con el tiempo, lo que se corrobora con el fondo absolutamente blanco en las imágenes del partisano y el tanque, así como los rostros de Hitler y Pétain en el apunte de su cita. Por otra parte, en cuando a la pérdida del intenso color violeta se pueden intuir breves y escondidos restos de su presencia. En la viñeta superior derecha, en la que se representa un escuadrón aéreo, podemos observar la destacada presencia de una intensa nube como fondo, pues bien, es difícil su apreciación, pero se puede ver que el cuadro original conserva el perfil superior de dicha formación nubosa justo debajo de los aviones en vuelo en la parte superior del dibujo. Igualmente es perceptible en el último recuadro, donde se representa la cita en Hendaya, una muy leve tonalidad violácea en su esquina superior derecha. Todos estos detalles, frágiles pero detectables, hacen pensar en la posibilidad de, o bien una mala conservación de las obras que hayan podido estar expuestas a unas condiciones lumínicas excesivas, o el uso de materiales, en este caso acuarelas, de escasa calidad.



101. Cuadro original de El Cubri para la cara izquierda interna de la carpeta de *Cantata del exilio Cuando llegaremos a Sevilla?*

Malasaña  
Pablo Guerrero  
Ignacio Sáez de Tejada

Teresa Cano (1)  
Luis Pastor  
Carlos Tena

Quintín Cabrera (2)  
El Cubri  
Pepe Fernández



102. Cara interior izquierda de la carpeta del álbum *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*



La narración pictórica avanza, al igual que lo hace el disco. El tercer ajedrezado comienza con la repetición de una imagen ya aparecida en el segundo, los presos en el campo de concentración, en lo que podría significar una continuación de la situación anterior, pero al igual que sucede en el LP, se podría decir que estamos en un espacio de tránsito entre realidades diferentes. El final de la cara A termina con el relato de la historia, narrada por Antonio Gómez y cantada por Antonio Resines, de ‘Celestino Alfonso’, español que fue integrante de un comando que, al frente del poeta armenio Missak Manouchian, actuaba en París y Lyon contra el ejército nazi.

[...] En dos años y medio de actuación en las zonas de Lyon y París, el grupo participó en más de ciento cincuenta y seis acciones contra el ejército nazi. Celestino Alfonso tomó parte en gran número de ellas, siendo el encargado de ejecutar personalmente, el 29 de septiembre de 1942, al comandante alemán Julius Riter, responsable del Servicio de Trabajo obligatorio en Francia. [...] En noviembre de 1943 fueron detenidos 23 miembros del grupo, entre ellos el propio Manouchian y Celestino Alfonso, siendo fusilados, después de tres meses de torturas, el 21 de febrero de 1944<sup>166</sup>.

En los diferentes lenguajes artísticos que nos encontramos en esta producción, el hilo argumental se va desarrollando de forma paralela. Hallamos al final de la cara A del disco esta pieza que se relaciona con las primeras imágenes de la cuadrícula derecha del interior de la carpeta en las que se representa un comando de partisanos y un posterior fusilamiento, es decir el mismo relato de la historia de Celestino Alfonso. Además, la cara B comienza con temas relacionados con los campos de concentración, al igual que, como ya hemos dicho, el nuevo cuadro lo hace con una imagen repetida que evoca la misma situación, hechos que podrían ser interpretados como un doble sentido: conectar los relatos visual y auditivo y no querer dar solución de continuidad ni al paso de una cara a otra del disco, ni al ecuador del díptico. Ni uno ni otro suponen pues ruptura narrativa, ya que esta se sucede argumentalmente de manera continuada y unitaria.

Sí hay que hacer notar que el relato pictórico entra antes en el desenlace que los contenidos grabados en el vinilo. En este, casi toda la cara B está contando y cantando cuestiones relativas a los campos de concentración. Por ejemplo, los testimonios que aparecen, que son ambos de Mariano Constante, hacen referencia al campo de *Mauthausen*, así como las canciones que no dejan dicha temática hasta la novena pista.

---

<sup>166</sup> Texto extraído de la pista 11 de la cara A del vinilo *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*

Como ejemplo de estas valga la cantada por Luis Pastor como continuación al primer testimonio de Constante que habla de la necesidad de los reclusos de mantenerse activos para seguir sintiendo que eran hombres, por lo que se embarcaban en iniciativas de muy diversa índole como fabricar una pelota de papel y trapo para jugar al fútbol, circunstancia que el cantautor expone con la pesadumbre de que al final el juego termina de manera siniestra y fúnebre.

JUGANDO AL FUTBOL<sup>167</sup> (Antonio Gómez y Antonio Resines)

Calza las botas,  
coge el balón,  
salta hacia el campo,  
métele un gol.

Seguí, Gainza,  
Paño y Lesmes,  
Panizo, Zarra,  
Zamora y miedo.

Dribla al defensa,  
pasa el extremo,  
corre la línea  
hasta el portero.

Refery, Orsay,  
defensa y medio,  
balones fuera,  
chuta al larguero.

Vuela un garbanzo,  
cierra el puchero,  
gana el cocido  
el delantero.

Seguí, Gainza,  
Paño y Lesmes,  
Panizo, Zarra,  
Zamora y miedo.

Es la pelota  
de trapos viejos,  
los uniformes  
del carcelero.

Suena el silbato  
marcando el tiempo,  
las chimeneas  
con humo negro.

Torres de guardia,  
postes de hierro,  
aquí la gloria  
es el cementerio.

---

<sup>167</sup> Si bien la canción es de los autores indicados, en el disco y en el corte incluido en el “Anexo videos” de esta Tesis, está cantada por Luis Pastor, quien colaboró en esta producción.



103. Cuadro original de El Cubri correspondiente a la ilustración de la parte interior derecha de la carpeta del Álbum *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*

Sin embargo, la plástica aborda con mayor rapidez cuestiones como la liberación de los presos o la rendición alemana. En la viñeta central del tercer cuadro se puede apreciar la retirada de las tropas nazis mientras a su lado se enarbola la bandera francesa. Debajo de ambas y a doble tamaño un amplio número de personas se reúnen bajo una pancarta en la que puede leerse «Los españoles antifascistas saludan a las fuerzas liberadoras». A su izquierda el acto de la firma de la rendición de Alemania ante los aliados, celebrado en *Reims* el 7 de mayo de 1945 teniendo como protagonista al general alemán Alfred Jodl. En este ambiente de liberación que se vivía en Europa, El Cubri se ocupa de recordarnos que, en España, el fascismo sigue su curso, de ahí la imagen de Franco vuelve a estar presente entre todo el resto de representaciones. En esta ocasión junto a Benito Mussolini.



104. Imágenes inspiradoras de las viñetas de El Cubri para el interior de la carpeta de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* A la izquierda el acto de la firma de la rendición alemana frente a los aliados y a la derecha reunión de Franco con Mussolini

Julio Palacios  
Diego Doncel Galán  
Alfredo Mahiques Viñerta

Alberto Mateo  
Julián Llinás  
Miguel Ángel Chastang

Miguel Borja  
Dario Riani  
María Rosa García



105. Cara derecha del díptico interior de la carpeta de la *Cantata del exilio* ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?

En el disco hay que esperar hasta casi el final, para hallar referencia a la liberación y término de la ocupación de Francia, con la canción ‘Diálogo de Belchite / La liberación de París’ cantada por Quintín Cabrera y en las partes recitadas la voz de Antonio Gómez.

DIÁLOGO DE BELCHITE / LA LIBERACIÓN DE PARÍS<sup>168</sup>  
(A. Gómez y A. Resines)

- Vamos corriendo. ¡Corre!
- Dicen que ha entrado un tanque en la *Place de la Ville*.
- ¿Un tanque?
- ¿Americano?
- Un tanque español.
- Cargado de soldados españoles.
- ¿Cómo va a ser español? Será americano.
- Será americano, pero se llama "Belchite".

Ay, qué alegría tienen hoy los balcones,  
banderas de la patria en los corazones;  
en los corazones  
el dolor de los muertos y las prisiones.

Sal corriendo a la calle y ya no digas  
que te miran los guardias en las esquinas,  
en las esquinas, madre, en las esquinas,  
mudos testigos, ciegos, de mil heridas.

En el metro leemos sin ningún miedo  
*L'Humanité* diario para entendernos,  
para entendernos, madre, para entendernos,  
antes nos encerraban por mucho menos.

Con el ruido de guerra la guerra se hizo  
un rumor de claveles y de cañizo,  
y de cañizo  
cubriremos las tumbas de nuestros hijos.

Asómate a la ventana, corre que corren  
los tanques calle abajo llenos de flores,  
Llenos de flores, madre, llenos de flores  
para los fusilados de tantas noches.

Ya no veo fantasmas cuando me duermo,  
que se ha llevado el día los malos sueños,  
los malos sueños, madre, los malos sueños,  
de estos años de sangre, dolor y miedo (sic).

---

<sup>168</sup> Pista novena de la cara B de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* Movieplay-Gong, 1978.

Llegados a este punto es oportuno hacer una reflexión sobre el trabajo de Antonio Resines en este disco y por ende del resto de músicos implicados. Musicalmente nos hallamos ante una propuesta que, como no podía ser de otra forma en base a lo visto hasta el momento, se acomoda perfectamente al espíritu y el mensaje global de la producción. En base a los tres ejemplos propuestos de las canciones que componen la totalidad, podemos hacer un análisis perfectamente extrapolable al conjunto. Escuchando las mismas, ‘Muerte de Antonio Machado’, ‘Jugando al futbol’ y ‘La liberación de París’, se hace patente cómo melodías y arreglos se identifican con las narrativas poética y pictórica. La primera nos transmite al comienzo, con una guitarra que se desborda en bordones pausados, cierta sensación de pesadumbre que contrasta con los arreglos que poco a poco van entrando con una intención más energética y cargados de instrumentación —batería, guitarra eléctrica y base de órgano—, al igual que choca la idea de «que no se detenga nadie, que aquí no ha pasado nada» con la muerte del poeta. En general es una pieza musicalmente inquietante que fluctúa entre una amalgama de sonoridades contradictorias, sentimiento este que nos transporta a las emociones despertadas por la portada de El Cubri que se debate, como ya vimos, entre la muerte, la penuria, la rebeldía y el absolutismo. La segunda canción propuesta, ‘Jugando al futbol’, interpretada por Luis Pastor, nos lleva a un universo armónico diferente. Se trata, al igual que el poema, de un juego, de un sutil y efímero divertimento que se traduce en alegres cascabeles y voces corales que, sin articular vocablos reconocibles, tan sólo una suerte de tarareo, van haciendo que el oyente casi se olvide de su trasfondo aciago. Pero para recordarlo y tenerlo presente continuamente, suena un tambor que es el primer instrumento que aparece en la partitura, en solitario, y que acompaña a ritmo constante toda su ejecución. Parece que quisiera alertar con su reiterado canto, que recuerda el compás que marcaba la frecuencia de las bogas de los galeotes en galeras, de que el pretendido juego no es más que una distracción de la realidad, que el camino está marcado hasta el final, lo mismo que la percusión dirige y vigila de principio a fin toda la estructura musical; ningún instrumento puede salirse de su pauta, ningún penado puede escapar de su destino, forzado, sometido y controlado desde «torres de guardia» y «postes de hierro» en un lugar donde «la gloria es el cementerio». Son, al fin y al cabo, las mismas condiciones de vida que se retratan en las

viñetas donde aparece el campo de concentración. Pero nada es eterno, todo es susceptible de cambio y al igual que El Cubri comienza a relatar gráficamente la liberación y Antonio Gómez escribe «ya no veo fantasmas cuando me duermo, que se ha llevado el día los malos sueños, de estos años de sangre, dolor y miedo», Resines elabora una música que provoca iguales efectos. Ambiente de musicalidad popular que recuerda altamente al ‘Romance Pascual de los Pelegrinitos’ que Federico García Lorca armonizara y grabara al piano en 1931 con la voz de Encarnación López Júlvez, La Argentinita. Lo evoca igualmente en compás y en armonía, e incluso en la estructura de las frases, tanto musicales como poéticas —en ambos casos se alude a la figura de la madre— tiene cierta reminiscencia de este cantar. Las palmas se hacen protagonistas en un conjunto de arreglos dulces y alegres que van conduciendo al oyente hacia un estado de ánimo más agradable ante una situación que parece estar comenzando a ser más plausible.

Este contexto nos lleva directamente a la iconografía con que resuelve El Cubri la contraportada del Álbum. Conceptualmente hallamos incorporada definitivamente al discurso esa misma sensación de júbilo que transmite la canción ‘La liberación de París’. Cárceles vacías, ya no aparece el campo de concentración y los militares alemanes se muestran de espaldas, significación de derrota y retirada. La muchedumbre se agolpa y se producen escenas de abrazos y celebración generalizada. Tan sólo dos viñetas nos recuerdan que aún es conveniente estar alerta. En la esquina superior derecha del cuadro, un grupo de partisanos, tranquilos pero vigilantes, flanquean la imagen de Franco que saluda, mano alzada, a la manera nazi, pero con cierta moderación, y sonriente. Preside desde la parte alta y central de la obra todo su desarrollo, y probablemente su gesto no sea interpretable como una señal de despedida, a pesar de la supuesta medida que se le advierte, sino todo lo contrario; parece ser más bien un “aquí sigo” un hacerse notar entre todas las celebraciones antifascistas, pues, desde que estas se sucedieran en Francia en 1945, quedaban aun treinta años de su mandato en España.





106. Cuadro original de El Cubri para la contraportada de la carpeta de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*

Teresa Pàmies  
Eduardo Boas Prades  
Mariano Constañte

Villar Gómez  
Enia Gutiérrez Salamanca  
José Javier Iraherra

(1) Artista cedida por Diacon DIAL  
(2) Artista cedido por Diacon ESTESA



Edita: MOVIEPLAY - Tierra de Barros, 4 - Polígono Industrial de Costales (Madrid) - Made in Spain - Depósito Legal: M. 29.961 - 1978 - Impresión: MOVIEGRAF - Tierra de Barros, 4 - Polígono Industrial de Costales (Madrid)

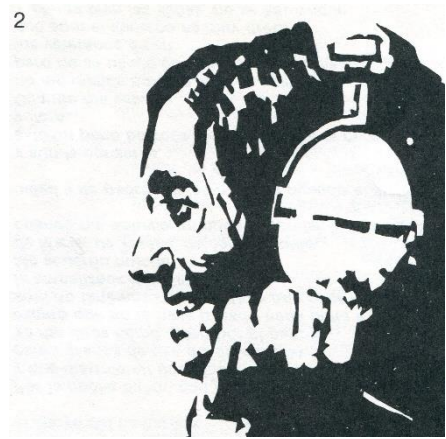
107. Contraportada del Álbum *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*

Formalmente hay en la composición de este cuadro un detalle que cabe resaltar. El uso de nuevo del recurso de repetición de imágenes al que se le añade el efecto de zum. La diagonal trazada desde la esquina superior izquierda hasta la inferior derecha está ocupada por una imagen que se va ampliando progresivamente. En la viñeta superior se aprecia el abrazo de dos personas que podría intuirse bien a modo de recibimiento o de despedida, ya que no se percibe la actitud, de alegría o tristeza, de los personajes. Tan sólo el abrazo y la maleta que uno de ellos sostiene, quedando sus rostros ocultos. En la siguiente casilla de la misma diagonal se amplía el campo de visión y puede verse que hay más personas alrededor. En la anterior se intuía la existencia de alguien más, pero la única referencia era un rostro cortado a la mitad en la esquina superior derecha del recuadro. Comienza a perfilarse la impresión de que la situación es de satisfacción por el gesto sonriente del personaje que ahora sí claramente aparece por encima del rostro que antes se veía cortado y que todavía no termina de hacerse presente. La impresión se torna certeza cuando la última ilustración de la diagonal, que coincide con el final de la carpeta, vuelve a ampliarse más y aparece ya completo el rostro antes seccionado, así como otra serie de personajes, todos ellos en actitud complaciente, que conforma una multitud en ademán de celebración.

Así pues, este trabajo, por las características que hemos podido observar en él, podría ser entendido como una obra de arte global, concebida así en su génesis, en la que se dan ciertas correspondencias iconográficas, temáticas y conceptuales entre las diferentes formas expresivas que la componen. Además de ello, los lenguajes artísticos ponen en marcha un discurso narrativo en el que también son concurrentes y que se rigen por los mismos parámetros. Toda la obra, desde sus diferentes puntos de vista, está concebida como un homenaje tanto externo como interno. Externo en cuanto a estar dedicado a los exiliados españoles, principalmente en Francia, e interno porque celebra, desde la poesía y la música, la filiación al sentir colectivo de la época, lo que se hace notar por la nutrida participación de artistas más allá de los propios autores, y desde la plástica por la elaboración de la separata interna en la que aparecen retratados todos y cada uno de los participantes en las diferentes disciplinas. Valgan algunos de ellos a modo de ejemplo.



108. Antonio Gómez



109. Antonio Resines



110. El Cubri



111. Teresa Cano



112. Pablo Guerrero



113. Luis Pastor

El éxodo como concepto, el orgullo y prepotencia del vencedor, la indisciplina y la lucha, la derrota, encarcelamiento y muerte, y la liberación y el regreso son otros factores que aglutinan en uno solo los discursos artísticos individuales, cuestión que se ve corroborada por las palabras de los propios autores, Antonio Gómez y Antonio Resines:

Algo así debe considerarse al tener en cuenta las aportaciones personales de cuantos participan en el álbum. Aportaciones que se han visto limitadas desde un principio por el carácter colectivo general del disco; desde los autores, que hemos renunciado a interpretar individualmente la obra, hasta los testimonios de quienes vivieron la historia, que verán su participación recortada de acuerdo a las necesidades del conjunto, pasando por los cantantes, que han dejado a un lado sus creaciones propias para servir canciones que en muchos casos no tienen entidad fuera del contexto en el que van escritas, y los músicos, intérpretes y arreglistas, que han trabajado sobre composiciones acabadas, e incluso los maquetistas, que ha creado su interpretación gráfica a partir de un tema preestablecido de antemano.

Con todas estas limitaciones individuales hemos pretendido construir una obra que exprese el homenaje y el recuerdo de una generación de españoles hacia otra generación de españoles, sin los cuales el mundo de hoy tendría menos dignidad. Así pensamos que vamos encontrándonos a nosotros mismos, nuestras raíces, que haciendo nuestra la historia de estos miles de españoles hemos recuperado nuestras propias señas de identidad<sup>169</sup>.

En esta frase hallamos, tal vez, uno de los principios necesarios para que la confluencia de los diferentes lenguajes artísticos se de con éxito: la capacidad de renunciar a lo individual. Este ejercicio de solidaridad artística pasa por asumir la identidad grupal como propia y desde ahí construir partiendo del “yo” pero más allá de él, poniendo al servicio colectivo la creatividad personal sin el anhelo de cualquier triunfo particular. *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* es una muestra de cómo es posible elaborar un discurso estético común en el que todas las partes dialogan en equilibrio y mesura, en una acción participativa global.

---

<sup>169</sup> Texto extraído de la separata interna del disco *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*



## LOS CASOS DE CUBA Y CHILE. UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA

El objeto de realizar un acercamiento al hecho de la confluencia entre canción de autor y plástica en Cuba y Chile no responde a un intento de analizar pormenorizadamente las obras que pudieran haberse originado como fruto de la misma, sino tan sólo de conocer si la génesis del fenómeno coincide con la que lo originó en España o si por el contrario los motivos fueron otros. También nos interesa saber si las ilustraciones de las carpetas discográficas de autor siguieron la misma línea estética que en nuestro país o si por el contrario usaron de otras técnicas alejadas de la pintura, tan presente en nuestro caso. Es pertinente también aclarar que la elección de estas dos naciones para este acercamiento temático fuera de nuestras fronteras se debe a la gran importancia que el fenómeno de la canción de autor tuvo en ambos, siendo muy probablemente los dos países latinoamericanos con más proyección internacional en este campo por el surgimiento y desarrollo de dos corrientes importantísimas como son la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana. Igualmente ha influido en nuestra decisión la confluencia idiomática por evidentes razones de acotación, ya que no hay que olvidar las propuestas de destacados artistas fuera de España que merecerían nuestra atención, como, por ejemplo, Bob Dylan en Norteamérica o Cat Steven —en la actualidad conocido como Yusuf Islam— en el Reino Unido, que podrán ser objeto de futuras investigaciones.

Para conocer la situación en los dos países escogidos, hemos recurrido a fuentes primarias como son, en el caso chileno, dos de los artistas plásticos que ilustraron prácticamente toda la producción de la Nueva Canción Chilena, Vicente Larrea y Luis Albornoz, y en Cuba a tres miembros de la Nueva Trova Cubana, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú y Augusto Blanca.

Las entrevistas realizadas a estas cinco personas nos dan pie a conocer los motivos de esas colaboraciones y sus posibles coincidencias con lo acaecido en España e incluso, en algunos casos, la visión que desde allí tienen del desarrollo aquí de esta corriente. Las preguntas y respuestas completas pueden leerse en el anexo incluido en esta Tesis a tal efecto, ya que en el presente epígrafe destacaremos sólo aquellas que se relacionen con

el objetivo marcado, haciendo hincapié en las que nos desvelen la raíz del fenómeno en cada uno de los casos, así como en aquellas que tengan que ver con posibles paralelismos dentro de nuestras fronteras.

Vamos primeramente a ocuparnos de Cuba, a través de algunas de las cuestiones planteadas de modo genérico a los tres entrevistados, comparando las respuestas de cada uno y viendo posibles confluencias y disparidades.

La primera pregunta que nos interesa destacar es en relación con el fenómeno en sí de la canción de autor y su nacimiento, tal como se analizó para el caso español en uno de los capítulos anteriores.

Pregunta:

En España, la canción de autor adquirió un importante protagonismo a finales de los 60 y los 70 del siglo XX, sirviendo como herramienta de cohesión social y como portavoz del sentir popular. Por esa misma época surge en Cuba la Nueva Trova Cubana ¿Puede existir algún paralelismo entre esta y movimientos españoles de entonces como la *Nova Cançó*, Canción del pueblo o Manifiesto Canción del Sur?

Respuesta de Silvio Rodríguez:

Ya desde los 50, con Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, comenzó a distinguirse un carácter menos comercial y más cultural de la canción en español. En Cuba tenemos los antecedentes de Marta Valdés y Teresita Fernández, que irrumpen con voces muy propias, nada complacientes. Enseguida triunfa la Revolución y a algunos jóvenes nos toca empuñar la guitarra. Éramos protagonistas de transformaciones radicales en nuestro propio país y vivíamos en un mundo estremecido por hechos como la liberación de Argelia, la guerra de Vietnam, la amenaza atómica. Ingredientes todos que con la base de nuestra tradición trovadoresca hicieron surgir lo que se dio en llamar la nueva trova. En Chile y en Argentina aparecen la Nueva Canción, también llamado Nuevo Canto; en Brasil surge el Tropicalismo. Eran años en que los pueblos latinoamericanos estaban muy rebeldes contra las oligarquías y el entreguismo, acaso alentados por los vientos de libertad que soplaban desde Cuba.



### Respuesta de Vicente Feliú:

Absoluto. Aunque en principio no lo sabíamos, en los últimos años de la década del 60 lo confirmamos cuando descubrimos a Paco Ibáñez y toda su poesía cantada — estuvo en Cuba y cantó junto a Silvio—, Serrat con su ‘Poco antes de que den las diez’ y ‘Manuel’, y luego a Luis Eduardo Aute y ‘Dentro’; por otras geografías el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Canción Chilena, los uruguayos, el *Folk Song* norteamericano. Ya en los 70s lo tuvimos mucho más claro, cuando desarrollamos el Movimiento de la Nueva Trova y lo definimos como «un movimiento de nueva canción que respondía a los intereses culturales y políticos de la Revolución Cubana». Pienso, como Víctor Jara, que «Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva».

### Respuesta de Augusto Blanca:

Por supuesto que sí, aunque pienso que nacieron en cada lugar por “generación espontánea”, fueron años, situaciones similares y de cambios sociales en todo el mundo y el arte tomó partido y —sin ponernos de acuerdo— cada país tuvo sus artistas nuevos que representaban las nuevas ideas y las necesidades de cambios. Al comienzo no nos conocíamos entre sí, pero poco a poco nos fuimos comunicando y nos dimos cuenta de que cada cual, por su parte, estaba iniciando un tipo de arte —canción en nuestro caso— que, tomaba partido, rompía patrones, “protestaba” o sencillamente era reflejo de una generación que necesitaba un tipo de arte que los representara, no un arte empobrecedor sino un arte pensante, inteligente.

Se puede detectar como las tres respuestas coinciden en que el nacimiento de la canción de autor es fruto de una demanda de cambios sociales que se da en una misma época en diversos lugares del mundo. Siendo esto así, es interesante notar que existe una diferencia notable en cuanto a los entornos en los que se produce, es decir, en España este movimiento surge, como ya se ha visto, por esa necesidad de cambio de régimen político, demandándolo y ayudando a que el mismo se produzca. Sin embargo, en Cuba, el Movimiento de la Nueva Trova, surge dentro del ámbito de la Revolución Cubana con el objetivo de ser apoyo y herramienta de difusión de sus preceptos:

La Revolución politizó a toda una masa de jóvenes que en el año 1959 empezaba a vivir, y que hoy, en 1973, presenta como característica, un alto nivel político. La nueva trova surge como una corriente estética, y es la conformación de esa masa joven, cuya formación político-ideológica es definitivamente proletaria, ya que ocurre dentro de la Revolución, lo que le da vida. [...] La nueva trova es, por tanto, a la vez que una corriente estética, un factor asimilador y difusor de la ideología revolucionaria<sup>170</sup>.

Además de la confluencia en relación con la necesidad de cambios sociales —ya sea promoviéndolos o apoyando los efectuados— los casos cubano y español coinciden también en el hecho del colectivismo. Ya se presentaron las “asociaciones” de canción de autor más destacadas de nuestro país, y vemos como en Cuba surge igualmente la idea de que la unión de los trovadores, como ellos llaman a los cantautores, promueve con mayor fuerza su visibilización y difusión, y, por tanto, su influencia en el pensamiento social. En este caso, la repercusión del Movimiento de la Nueva Trova —conocida internacionalmente como Nueva Trova Cubana— no se quedó dentro de sus fronteras, y como bien indica Silvio Rodríguez en su respuesta, la aparición de otros núcleos, como el chileno, argentino o brasileño, muy bien pudo estar en parte condicionada por el movimiento cubano que tenía afán universalista a partir de su preocupación por asuntos que se extralimitaban de los internos. Dicha influencia llegó también a España donde algunos de sus cantos fueron considerados subversivos y se prohibieron, como el caso de la canción ‘Días y flores’ del propio Silvio Rodríguez, en la que muestra un alto espíritu revolucionario significado en la rabia contra los elementos que, a su entender, corrompen y devoran al ser humano. Posiblemente el Estado español entendiera que esta letra incitaba a la rebeldía por frases como «la rabia el oro sobre la conciencia», en crítica al

---

<sup>170</sup> Texto extraído del reglamento del Movimiento de la Nueva Trova. Si bien dicho documento no aporta en sus páginas previas datos sobre su fecha de impresión —tan sólo en su última página indica «impreso en los talleres del CNC», Consejo Nacional de Cultura creado en 1959 y operativo hasta 1977, año en que se organiza el Ministerio de Cultura Cubano—, por su contenido puede deducirse que data de 1973, fecha en la que se produce el II Encuentro del Movimiento de la Nueva Trova. Este surge como compromiso del I Encuentro Nacional de Jóvenes Trovadores celebrado en Manzanillo —ciudad cubana de la provincia de Granma— del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1972, en el que aún no se denominaba como Movimiento de la Nueva Trova, nombre que ya si aparece en el segundo Encuentro. Este documento no está paginado por lo que, a modo de referencia, se puede encontrar el texto citado en los párrafos cuatro y once del mismo.

sistema capitalista denostado por la Revolución Cubana, «la rabia miedo a perder el manajo» entendida como posible alusión al temor a dejar el estatus de poder el régimen, o «la rabia el grito se lo lleva el viento» como instigación a la idea de pasar a otra acción más allá de la palabra.



114. Reglamento fundacional del Movimiento de la Nueva Trova, 1973

La siguiente pregunta en la que nos detenemos versa directamente sobre la relación entre la canción de autor y los pintores que colaboraron a la hora de realizar los álbumes discográficos, con el objetivo de conocer si en Cuba se dio algún fenómeno similar al acontecido en territorio español.

**Pregunta:**

Se dio por entonces en España una importante confluencia entre trovadores y pintores, lo que procuró numerosas ediciones en las que la pintura aparecía como protagonista de los diseños de las ediciones discográfica de autor. Ejemplos destacados fueron las colaboraciones, planteadas en esta investigación, de Raimon y Equipo Crónica, y Paco Ibáñez con pintores como Dalí, Ortega o Saura ¿Se produjo en Cuba algún fenómeno similar?

**Respuesta de Silvio Rodríguez:**

En Cuba, en las décadas 60,70 y 80, en torno al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), se reunió un importante grupo de pintores y diseñadores que hacían los carteles de las películas. Fue un movimiento que emuló con los entonces muy destacados de Polonia y Japón. Los carteles se imprimían con la técnica del *silkscreen* y se llegó a crear una pequeña pero eficaz industria de especialistas. Esto lo concibió y realizó Alfredo Guevara, fundador y presidente por entonces del ICAIC: sumar a los pintores y artistas plásticos más importantes del país a la obra cinematográfica.

Cuando estuve en España por primera vez, en 1977, las ediciones musicales estaban muy activas. Existían varios sellos discográficos que usaban a artistas plásticos para las portadas. En la serie Gong —de Movieplay—, que dirigía Luis Rivalta, era habitual ese tipo de colaboraciones. Recuerdo algunas portadas, por ejemplo, del grupo Triana, que eran llamativamente artísticas.

Es natural que los trabajadores de la cultura se vinculen y hagan juntos, aunque esto se subraya en momentos históricos de intensidad.

Nunca lo vi más marcado que en Chile, cuando la Unidad Popular de Salvador Allende. Se trataba de un movimiento de artistas plásticos que iba paralelo al de la

Nueva Canción. No sólo en las portadas de muchos discos que lo testimoniaron, sino que aquellos diseños característicos inundaron las calles, los carteles, los muros, y por todas partes se veía una especie de unidad estilística, gráfica y sonora, más que acompañante fundida en la unidad política. En el caso de Chile, tuvo mucho que ver con aquello Gladys Marín, por entonces dirigente de las Juventudes Comunistas. No he vuelto a ver algo tan claramente homogéneo en otro país ni en otro tiempo.



115. Portada del disco de Silvio Rodríguez *Días y Flores* (1975) con ilustración del pintor Pablo Labañino

Respuesta de Vicente Feliú:

Te olvidaste de Aute con Aute. Acá, quizás lo anotado arriba sobre Pablo Labañino<sup>171</sup>. Los demás, no me parece.

Respuesta de Augusto Blanca:

Sí ocurrió, sobre todo en los primeros discos —de vinilo— que se editaron de los trovadores de la nueva trova, ocurrió que muchos artistas plásticos de la nueva generación hicieron grandes aportes como fue el caso del artista plástico Pablo Labañino que ilustró —a plumillas— varios discos de Silvio de Pablo o del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC etc., otros más también se unieron a esta tarea, Rofsgar —autor de la flor y la espina—, Alderete, Fabelo etc.

Curiosamente observamos que las respuestas a esta cuestión entran en cierta contradicción. Silvio Rodríguez reconoce la existencia de un colectivo de artistas plásticos que se dedicaron a realizar los carteles cinematográficos, pero nada nos habla de confluencia entre trovadores y pintores en Cuba. Advierte esta sensación cuando llega a España por primera vez y se da cuenta de que aquí sí es habitual esta práctica a la que reconoce su mayor esplendor en Chile, donde llega a hablar de «unidad estilística gráfica y sonora». Por su parte, Vicente Feliú directamente niega la existencia de corriente alguna que ligara trovadores y pintores, con la excepción de Pablo Labañino, de quien también nos habla Augusto Blanca que sí reconoce sin paliativos la concurrencia artística canción y plástica «sobre todo en los primeros discos —de vinilo— que se editaron de los trovadores de la nueva trova», apuntando algún que otro nombre más de artistas plásticos en la lista de quienes se dieron a esta tarea. Evidentemente la existencia de cierta discrepancia hace pensar en la no conciencia colectiva de que se diera una situación similar a la ocurrida en España, donde si hay unanimidad generalizada en el

---

<sup>171</sup> En una de las anteriores preguntas de la entrevista Vicente Feliú hace una breve reseña del artista plástico cubano Pablo Labañino: «Pablo Labañino, dibujante, diseñador, amigo de muchos trovadores y trabajador de la EGREM (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales) fue el responsable visual de algunas de las mejores carátulas de discos del GES, de Pablo Milanés, de Silvio Rodríguez, de Juan Formell y Van Van, de Amaury Pérez y otros de los músicos más de vanguardia de aquellos años, así como varios de los discos colectivos de la Nueva Trova»

reconocimiento de esta corriente participativa común e incluso advertida desde el exterior como se deduce de las declaraciones de Silvio Rodríguez. Esto no significa que no se dieran casos en Cuba de álbumes ilustrados por artistas plásticos, que los hubo como ya se ha reconocido, pero sí habría que poner en cuestión que nacieran con un afán de obra de arte integral tal y como hemos conocido que ocurrió en España con ejemplos como la obra estudiada *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?*

En este sentido se desarrolla la última cuestión a la que haremos referencia de las incluidas en las entrevistas realizadas a los tres trovadores cubanos, con el objeto de comprobar la veracidad de esta impresión, que nos llevaría a pensar que el ámbito en que se movían estas colaboraciones era el de meras ilustraciones sin más intencionalidad que una belleza visual que acompañara a la auditiva.

Pregunta:

Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión más allá de ser una mera ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción? ¿Hasta qué punto cree Ud. que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? O ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

Respuesta de Silvio Rodríguez:

Lo de qué acompaña a qué es tan buena pregunta como la del huevo y la gallina.

Hay una concepción de lo plástico en sí, que trasciende lo que cuenta la pintura o la escultura, que se basa en puros valores como forma, composición, color, etc. Yo creo en ambos principios: el narrativo y el puramente plástico. Y he visto que cuando están conciliados y perfectamente fundidos nos parece que estamos ante aquello excepcional que llamamos una obra de arte.

La canción también tiene varias maneras de ser considerada: desde lo literario, desde lo musical, o en el equilibrio de ambos lenguajes.

Si, además, pudiera haber una total conjunción entre canción y plástica, supongo que sería la invención de un género difícil de seguir. Como tampoco veo que se dé mucho, me inclino por calificarlo casuístico.

Personalmente nunca me he planteado algo así de integral, al menos conscientemente. En mi caso, repito, ha sido una consecuencia de mis juegos, luces de mi infancia. La idea de una integralidad expresiva se corresponde a conceptos más actuales, como las instalaciones y los performances. Sin duda fue una zona de experimentación del precursor Marcel Duchamp, por cierto, artista muy admirado por Aute. Yo sólo soy un autor de canciones que antes fue dibujante, y que siempre ha sido amante de la creación artística en su diversidad.

Respuesta de Vicente Feliú:

Algunas de esas aportaciones fueron hechas directamente para las obras (tanto discográficas como de cine, en forma de cartel) y tomadas de obras plásticas para incluirlas como diseños o parte de ellos en las carátulas de los discos.

No me atrevo a decirte nada conclusivo, al menos con respecto a Cuba, como resulta un poco más evidente en discos de rock de los 60 y 70.

Respuesta de Augusto Blanca:

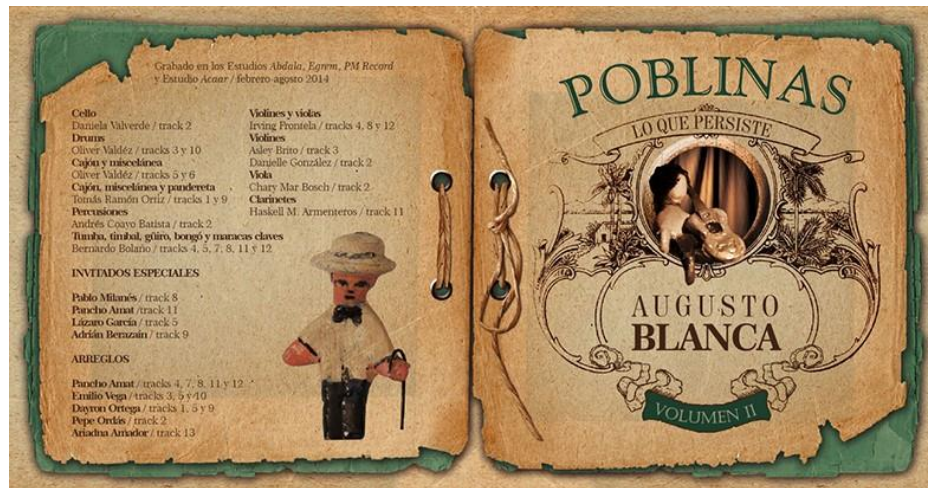
Sigo pensando que ahí radica el misterio del arte, los hilos mágicos que unen todas las formas creativas, el arte en un todo, la sensibilidad y la destreza en que cada cual tome de ese “todo” —que es el arte— es lo que lo lleva a crear una melodía, un poema, una canción, una danza, una pintura o escultura; nosotros los humanos sólo somos sus “intérpretes” y cada quien según su talento y sensibilidad siente la necesidad de tomar de ese “todo” la porción adecuada para expresarse y corporizarlo en sonidos, en formas, en movimientos en trazos o en palabras...pero, en definitiva seguirá siendo el “todo” inicial pues una melodía tiene poesía, una canción dibujo, un poema su música, una danza su escultura una pintura su música su movimiento su poesía.

Tras la lectura de las opiniones de los tres autores, se evidencia que no se da una concienciación de correspondencia entre canción y plástica que tenga una intencionalidad

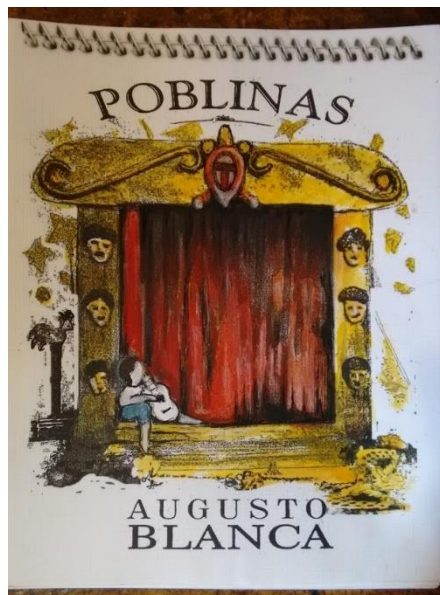


común y que suponga la creación de una obra de arte de carácter global. Silvio Rodríguez califica la cuestión como de casuística reconociendo la posibilidad de integralidad conceptual en expresiones como las instalaciones o performances, pero no en relación con el canto y la plástica. Por su parte, Vicente Feliú no se pronuncia en cuanto al desarrollo de la cuestión en Cuba y Augusto Blanca identifica las diferentes formas de expresión artística como partes de un todo, del que se puede extraer aquella que a cada artista le convenga. Pareciera sin embargo no contemplar la posibilidad de que el artista —o artistas de forma colectiva— extraiga varios sectores de ese todo, combinarlos y crear una obra con un discurso compartido y unificado. Pero cabría también una segunda interpretación en la que sí habría una concepción de correspondencia entre lenguajes artísticos, pues si se parte de la idea que apunta el trovador del arte como un todo, la cuestión sería que cada creador estaría tan sólo resaltando aquella fracción con la que se siente más identificado, sin que ello devengara la desmembración de las partes pues en ningún momento se niegan estas, sino que se potencia una de ellas. Esta visión nos recuerda la teoría de Charles Batteux sobre las artes reducidas a un único principio, ya estudiado en el capítulo de esta Tesis dedicado a la contextualización teórica y estado de la cuestión. El propio Augusto Blanca tiene obras que podrían apuntalar esta hipótesis desde el momento en que un mismo trabajo lo ve desde diferentes perspectivas y en diferentes momentos, como es la creación de sus ‘Poblinas’ primero en canción y posteriormente en imágenes. En primer lugar, hay que decir que este es un término inventado por el propio artista con el que nombra a aquellas canciones en las que relata vivencias propias en los diferentes lugares donde ha transcurrido su historia, desde su pueblo natal, Banes, hasta La Habana donde reside actualmente. Las ‘Poblinas’, que fue incluyendo en cada uno de sus discos, desde 1978, se recopilaron en 2015 en dos compactos con un total de 26 canciones. La otra visión de Augusto Blanca sobre estas piezas es la plástica a la que acude para plasmar esas mismas vivencias, dándole en cada momento a canción y plástica, el protagonismo que requiere, pero sin que ello entre en conflicto con su correspondencia expresiva. En la entrevista con él tuvimos la ocasión de ver y fotografiar las pinturas originales de cada una de estas ‘Poblinas’, que muy

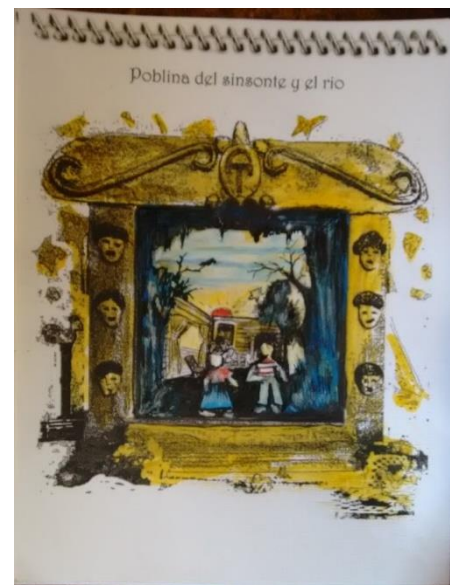
probablemente por el alto interés que despiertan sean fruto de una investigación posterior de carácter monográfico.



116. Portada y contraportada del segundo volumen de Poblinas de Augusto Blanca, 2015



117. Pintura de Augusto Blanca que abre la serie que dedica a sus "Poblinas"



118. Poblina del sinsonte y el río. Augusto Blanca

Se puede por tanto deducir de las opiniones de estos tres miembros de la Nueva Trova Cubana —quienes entendemos con peso específico dentro de dicho movimiento más que suficiente y demostrado para que sus ideas puedan servir de base a reflexiones de carácter generalizado— que el desarrollo de la corriente comunicativa entre canción y plástica en Cuba dista mucho de los caminos que este tomó en España en el periodo temporal estudiado. La voluntad colaboracionista que se dio en nuestro país entre cantautores y pintores fue notable, mientras en Cuba parece ser que no pasó de la mera anécdota, o, en todo caso, de una situación que se manifestó de manera esporádica y sin pretensión alguna más que la estética. Tal vez cabría pensar que la diferencia radica en la motivación, es decir, en España había una causa común por la que manifestarse de forma conjunta, la reivindicación de un cambio en las directrices de gobierno, mientras que en Cuba la sociedad estaba ya instaurada en la Revolución y no sólo no exigía cambio alguno, sino que apoyaba los habidos a partir de 1959 con la subida al poder de Fidel Castro. Los giros sociales y políticos ya estaban dados y sólo procedía mantenerlos. Mientras en España la postura era la reivindicación en Cuba era el sostenimiento.

Entramos ahora en el caso chileno en el que trabajamos con la misma dinámica, es decir, a partir de las entrevistas<sup>172</sup> realizadas a dos de los diseñadores que vivieron en primera persona todo el proceso de nacimiento y desarrollo de la Nueva Canción Chilena, Vicente Larrea y Luis Albornoz, quien con sus trabajos pusieron imagen a obras de autores tan destacados como Víctor Jara, Quilapayún o Isabel Parra, entre tantos y tantos otros. Igualmente trabajaron muy intensamente en la producción de toda la cartelería que se producía en relación con eventos culturales, así como anuncios, etc.

Nos situamos aproximadamente en el periodo comprendido entre 1967 y 1973, año del golpe de Estado que acaba con el gobierno democrático de Salvador Allende para instaurar el régimen militar de Augusto Pinochet. En este sentido hallamos un panorama diferente a los que se dieron en España y Cuba, ya que la floreciente producción artística propiciada por la Nueva Canción Chilena se vio refrenada y censurada por el nuevo poder instaurado. En España nos situábamos al final de la dictadura mientras que en Chile lo

---

<sup>172</sup> Las entrevistas completas se pueden leer en el anexo incluido a tal efecto.

hacemos en los años previos a esta, que fueron momentos de importantes cambios sociales, tal y como se refleja en las contestaciones de los dos entrevistados a la pregunta sobre la contextualización del marco socio político en el que se hallaba el país en el momento del auge de esta nueva forma de expresión a través del canto.

Pregunta:

¿Qué panorama sociocultural se vivía en Chile en ese momento?

Respuesta de Vicente Larrea:

Era el final del Gobierno de Frei Montalva —Demócrata Cristiano— y la inquietud social crecía a la vista: reforma agraria y la nacionalización del Cobre, eran conversaciones permanentemente entre la población.

La Música Popular y el Muralismo, comenzaban a marcar presencia, reflejando esta inquietud por el cambio.

Respuesta de Luis Albornoz:

Periodo de grandes cambios, empoderamiento de la clase obrera, gran participación ciudadana.

Volvemos a movernos por un mapa en el que la inquietud por los cambios sociales es la constante, hecho que supone un ventajoso caldo de cultivo para el desarrollo de la canción de autor —rasgo que sí es coincidente con la situación en España— aunque dichos cambios fueran encaminados a ciertas reformas de carácter económico más que a la reivindicación de libertades. Es por ello por lo que nos detenemos en una pregunta que puede aclarar las similitudes o diferencias que se dieron en ambos países en relación con la labor que desempeñaron los cantautores.

Pregunta:

En España, la canción de autor adquirió un importante protagonismo a finales de los 60 y los 70 del siglo XX, sirviendo como herramienta de cohesión social y como portavoz de un gran sector del pueblo contra la dictadura franquista. Por esa misma

época se produce en Chile el alzamiento militar ¿Adoptó la canción en su País el mismo papel que asumió en España?

Respuesta de Vicente Larrea:

De España, recibíamos el ejemplo de Serrat, Paco Ibáñez y varios más. Los cubanos nos mostraron el camino de una gráfica más espontánea, atractiva y cultural — principios de la revolución—. La Nueva Canción Chilena, durante todo el periodo de Allende —Unidad Popular 1970-1973— fue el gran aglutinante socio-cultural de todo lo que significó ese periodo político para la mayoría de los Chilenos. Después del 11 de septiembre de 1973 —Golpe de Estado—, los sonidos del charango, la quena y estos instrumentos relacionados con la Nueva Canción Popular, estuvieron proscritos por los militares. Esa música y sus textos ya estaban enraizados en la memoria colectiva de Chile, y ninguna prohibición pudo eliminar ese patrimonio cultural de todo el pueblo chileno. La canción no cesó en su función social sin la coherencia de los años anteriores, los esfuerzos de muchos cultores, se mantuvieron vivos y continuaron con sus aportes en todos los años corridos desde 1973 hasta hoy. Chile cambió y también cambiaron sus expresiones culturales y sociales. Lo que ayudamos a sembrar en los 60/70 aún da frutos y es parte de nuestra identidad cultural.

Respuesta de Luis Albornoz:

Yo diría que este protagonismo se produjo previo al golpe militar, desde los años 60 hasta 1973, momento en que fue acallado violentamente, con muerte de algunos integrantes y exilio de los demás.

En ambas respuestas se detecta la seguridad de que la Nueva Canción Chilena tuvo una gran importancia en el desarrollo social y cultural del país en los años previos a la implantación de la dictadura, sin embargo, hay cierta discrepancia acerca del camino que tomó tras el golpe, aunque tal vez esta sea más aparente que real. Vicente Larrea habla de que, si bien los nuevos mandatarios entendieron la canción como una expresión subversiva y por lo tanto perseguible, no consiguieron anular lo que ya había calado en la «memoria colectiva» del país, mientras que Luis Albornoz es tajante a la hora de afirmar que el movimiento fue «acallado violentamente» —no olvidemos el asesinato de Víctor

Jara el 16 de septiembre de 1973, cinco días después de alzamiento de Pinochet y las torturas a que fue sometido durante ese tiempo—. Pero ante esta supuesta divergencia cabe pensar que la brusca coacción sufrida por el movimiento de la Nueva Canción Chilena tal vez pudo silenciar las voces físicamente, pero la herencia cultural dejada al pueblo chileno no había ya forma de hacerla desaparecer, pues formaba parte de su caudal patrimonial y su pensamiento. Aquí podría radicar la confluencia con el rol de la canción de autor española, pues ambas se instalan en el imaginario social y en ambos casos como herramienta de oposición a un Estado opresor y perseguidor de todo aquel pensamiento opuesto a sus directrices.

A partir de aquí, las entrevistas contienen una batería de preguntas destinadas a conocer la posible relación entre las creaciones de los ilustradores y las de los cantores. Decimos en este caso ilustradores porque estos artistas chilenos se sentían como tales, pues no se reconocían como pintores tal como queda patente en algunas respuestas de Larrea en las que se posiciona y habla desde la perspectiva de diseñador gráfico, además de atribuirle al diseño y no a la plástica la complicidad con la canción: «en el caso chileno, más que la “plástica”, fue el diseño gráfico el que creó y mostró la imagen de esa música que interpretaba el sentir generalizado de la sociedad chilena de esos años (67-73)». Y vuelve a ser Vicente Larrea quien nos da pistas más que suficientes para conocer el nivel de implicación de estos trabajos de diseño con los contenidos poético-musicales de los discos, haciéndonos una descripción detallada del proceso creativo.

Más que ilustración, es un trabajo integral de Diseño Gráfico: imágenes + tipografía + composición + edición.

En cada encargo cumplimos con una metodología acordada entre nosotros tres, para que la gráfica se convirtiera en complemento de la música y la hiciera más comprensible y entendible para la audiencia popular. El propósito siempre fue de sumar habilidades gráficas con musicales, para que esa(s) expresión(es) cultural(es) llegaran más completamente a quienes estaban dirigidas. Esa fue —y continúa siendo— nuestra intención profesional.

Etapas cumplidas en cada encargo:

- a.) Conocimiento del Tema / Textos de las canciones / Expresión Musical / Instrumentos / Ritmos.
- b.) Conversación con el o los integrantes / Intencionalidad / Contenidos del nuevo disco a editar.
- c.) Concurrir a las secciones de grabación (Culturizarnos en el tema).
- d.) Trabajo intensivo de Diseño. Desarrollo de concepto a graficar. Definir tipo de expresión gráfica —estilo-técnica—. Sintetizar, seleccionar por calidad comunicacional, por nivel de provocación visual.
- e.) Conocer los textos de presentación de las obras. Redacción sencilla que explicita los contenidos musicales, culturales y/o históricos de la obra (Raíces y proyección).
- f.) Presentación de uno o dos bocetos con nuestras ideas base.
- g.) Selección / realización de originales a tamaño de publicación. Portada, contraportada, etiqueta, cancionero. Selección de tipografía y montaje de originales. Control de calidad durante el proceso de impresión y armado. *Feed-back*. Análisis.

Este minucioso procedimiento creemos que deja patente que el trabajo de ilustración de carpetas discográficas de autor realizado en Chile durante el periodo que nos ocupa dio lugar a un muestrario de obras que merecen ser consideradas como elementos que, desde su concepción, pretende ir más allá del objetivo de ser meros agentes de belleza —que también lo son— para convertirse en emisarios de un concepto mucho más global. Si bien es cierto que los trabajos realizados en la oficina de los Larrea<sup>173</sup> eran en su mayor parte debidos a encargos, por lo que se podría pensar en un despegue emocional por parte de sus autores, la realidad es que en su factura había mucho de ideología propia, que coincidía con la que impulsaba a los cantores a componer y cantar.

La historia pasó por el taller de los hermanos Larrea. Sus afiches, carátulas, avisos publicitarios y portadas de revistas marcaron la gráfica de un proceso de cambios que se interrumpió de golpe. La iconografía de una época tiene el sello de los

---

<sup>173</sup> El grupo de trabajo estaba formado por los hermanos Vicente y Antonio Larrea, a los que se unió Luis Albornoz.

diseñadores de ese taller. Las consignas de entonces estaban en el grito y el trabajo de mucha gente, en los muros, en el canto; y también, en los afiches y fotografías que les correspondió, casi por azar, realizar a Vicho+Toño Larrea. (Montealegre y Larrea, 1997: s.n.)

Hay que recordar que en este sentido se pronunciaba Silvio Rodríguez cuando en su entrevista hablada del caso chileno del que nos apuntaba varias cuestiones de interés. En primer lugar, destacaba como la producción de cantautores y artista plásticos llevaban caminos absolutamente paralelos, por otra parte, que estos trabajos eran de dominio no ya público, sino callejero, y por último trataba la situación artística del país como espacio de encuentro entre identidades que conformaban una sola «unidad estilística, gráfica y sonora». Muy posiblemente esa concepción sea la semilla de las conclusiones a las que Vicente Larrea llega cuando le planteamos si, en estas circunstancias, plástica —o diseño según su forma de interpretarlo— y canción llegan a conformar una obra con naturaleza unitaria e identidad singular:

Cada expresión aporta lo suyo, con un fin común: difundir un mensaje, culturizar, concientizar. Nunca aceptamos que los “egos” se impusieran sobre el contenido musical o gráfico, siempre primó la obra como un todo y su propósito socio-cultural. Todas las expresiones culturales son complementarias entre sí, y su “estilo” corresponde a la época en que son gestadas y divulgadas. Las modas son simples poses pasajeras adoptadas por quienes no tienen mucho de real valor que decir, mostrar, entregar o compartir.

Y en ese mismo sentido en relación con la reflexión sobre el momento de gestación de la obra se pronuncia Luis Albornoz quien basa la identidad de la misma en el momento social, cultural y político en el que surge: «creo que la calidad de la música, el trágico destino de algunos de sus miembros y del proceso político en que estaba inserto, le dio valor al trabajo gráfico y juntos forman un resultado potente y recordable».

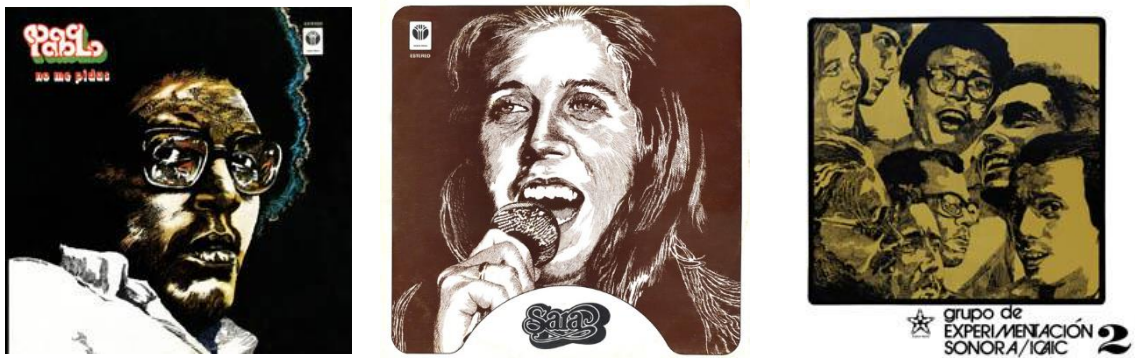
Época en el devenir de la Historia chilena que dejó huella, a través de todas estas creaciones músico-poético-visuales, en un importante sector de la población que aún la retienen en la memoria, al igual que en España la canción de autor —y por ende la



importante relación que aquí tuvo con la plástica—, sigue presente en la retina de muchos de quienes la consideran la banda sonora —y visual— de un importante periodo de su vida.

Para una generación, que compartió los ideales —para «aquellos que cantaron», como dijo el Presidente Allende e su último discurso— los iconos y la música que rememoran siguen despertando sentimiento de identidad y reconstruyendo imágenes sublimes que surgen de la experiencia compartida y la nostalgia común; entre otras cosas porque la gráfica de la utopía es el extremo idealizado que se opone al conjunto de imágenes del terror que representa las violaciones a los derechos humanos con que se frenó el proceso revolucionario. (Montealegre, 2008: 9)

Así pues, se detectan tres realidades diferentes, según nos situemos en Cuba, Chile o España, en relación con la correspondencia entre canción de autor y plástica. En el primer caso esta confluencia no podríamos sostener que tuviera carácter de intencionalidad ni que se diera de forma que se constituyera en una corriente expresiva, pues su motivación no fue la consecución de una obra integral elocuente, sino que más bien se produjeron casos individualizados que buscaban, tal vez, una relación estética —y puede que en determinados momentos iconográfica—, pero sin una pretensión conceptual y global premeditada. En el caso cubano el compromiso social con la Revolución se dejaba ver más en el posicionamiento personal de los trovadores y en los mensajes de sus canciones, que, probablemente, no necesitaban de apoyo alguno de otras expresiones artísticas para transmitir sus ideas y sentimientos. Véase por ejemplo como las portadas discográficas de Pablo Labañino, reconocido en las entrevistas como uno de los artistas que más trabajaron en este campo ilustrando carpetas, en muchos casos representaban sin más al propio cantor, como por ejemplo la ya mostrada de Silvio Rodríguez o las realizadas a Pablo Milanés, Sara González o el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.



119. Portadas ilustradas por Pablo Labañino para Pablo Milanés, Sara González y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, realizadas en la década de los 70

No significa esto que no pudiera haber trabajos en los que la relación establecida tuviera alguna connotación más allá de la puramente estética, pues hay álbumes que nos sugieren esta posibilidad, sobre todo algunos de los publicados por el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC que tienen también conexiones con la producción cinematográfica, como por ejemplo *El hombre de Mainsinicú*, cuestión que podría ser objeto para abordar en una nueva investigación. En la presente hemos de quedarnos con las apreciaciones de aquellos que vivieron en primera persona los años analizados y las observaciones a las que nos pueden inducir sus declaraciones.



120. Algunas carátulas discográficas del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC realizadas en la década de los 70

La realidad chilena nos traslada al lado completamente opuesto desde el momento en que, como se puede deducir de las palabras de Vicente Larrea y Luis Albornoz, la actitud de complicidad total entre artistas de uno y otro gremio se hace evidente. Plasmar el mismo espíritu que los cantores en sus creaciones fue la intención de estos “socios” de la canción que en todo momento estaban preocupados —quizás sea más riguroso decir ocupados— por empaparse de los contenidos musicales y poéticos sobre los que trabajaban, asimilarlos y plasmarlos visualmente. Fueron capaces de compartir vivencias para crear un núcleo activo común a través del cual ofrecer un espacio de reflexión unificado en el que todos los lenguajes se hicieron uno, y no fruto de la casualidad sino de una meditación madura y motivada por ideales comunes. Se puede decir que del taller de los Larrea salió el relato gráfico de la Nueva Canción Chilena poniendo imagen a la voz de los cantores y, al igual que estos, recogiendo y transmitiendo el sentir popular de una época. La publicación de Antonio Larrea *33 1/3 RPM* recopila su ingente trabajo a través de 99 carátulas realizadas entre 1968 y 1973 convirtiéndose en un auténtico catálogo razonado de la iconografía creada por estos tres artistas para contar plásticamente una parte muy destacada de la Historia de Chile.

Por último, el escenario en España podríamos situarlo en un plano intermedio entre los dos países latinoamericanos pues no cabe decir que se diera esa complicidad tan remarcada que hemos podido notar en el caso chileno, ni que fuera un hecho más casuístico tal y como define Silvio Rodríguez el hecho en Cuba. Siendo la coyuntura española más cercana a la chilena, si podríamos hallar ciertos rasgos diferenciadores que explicarían el desigual desarrollo del fenómeno en cada lugar. Mientras en Chile se destaca un núcleo creativo —el taller de los Larrea— que es el encargado de poner imágenes a la voz, en España las colaboraciones son de carácter más ecléctico y disperso pues son muchos los artistas plásticos que realizan obras para álbumes de canción de autor. En segundo lugar, hay también que destacar que en nuestro país el trabajo realizado es más pictórico mientras que allá está más cercano al diseño gráfico global. Los artistas españoles se limitaban a realizar la pintura para el LP pero no así la maquetación de la carpeta, mientras que del taller chileno salía tanto la obra en sí como la composición de los diferentes elementos integradores, tipografías, colores, distribución de componentes,

etc. Lo que sí tuvieron en común fue la creación de un imaginario que ha perdurado en la memoria de toda una generación y cuya presencia fue un importante pilar donde la canción se apoyó para transmitir aquellos valores que, si bien eran los mismos a ambos lados del océano, en cada uno de los lugares se vivieron de diferente forma, en España como un anhelo y en Chile como una realidad que al mismo tiempo que aquí comenzaba a vislumbrarse cercana, allí se diluyó de “golpe” y violentamente.



121. Cartel que muestra las 99 carátulas realizadas por los hermanos Larrea y Luis Albornoz entre 1968 y 1973 para la Nueva Canción Chilena

## CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES

Toda manifestación artística es fruto de su época y consecuencia de unas determinadas circunstancias que rodean tanto al artista, de forma personal, como al colectivo social en el que este se desenvuelve. Podría pensarse que es tan sólo la voluntad y la iniciativa individual la que marca la evolución de la línea creativa de un autor, que este es libre de elegir, pero cabría también preguntarse si esa libertad es real o ficticia. Desde el momento en que el individuo vive inmerso en un determinado entorno que le condiciona social, política e incluso culturalmente, es muy probable que el ejercicio de libertad quede tan sólo reducido al hecho de posicionarse a favor o en contra del medio, acto que, por otra parte, se torna igualmente coercitivo pues marca una determinada forma de actuar que conlleva el peligro de no ser entendido si en algún momento se traspasa el límite impuesto por el propio concepto asumido. De dicha situación cabría deducir que la neutralidad es la única opción libre, pero esto es pura entelequia pues esta misma ya es una elección en sí y por lo tanto con idénticas consecuencias. El pensamiento y la reflexión devienen, sin excepción, en una determinada manera de ser y estar y el arte no es ajeno a ello. El artista se sitúa frente a la vida en un lugar concreto que señala la senda de su obra, que es el ente que verdaderamente es libre. La obra de arte nace para vivir según la mirada de su receptor, que no tiene por qué ser la misma que la de su creador, y por tanto puede desarrollar tantas vidas como almas la contemplen, la oigan, la toquen, la asuman.

Desde esta perspectiva, hemos realizado este estudio con el afán de iniciar una línea de investigación en la que según nos hemos ido adentrando nos ha conducido a intuir las amplias y diversas posibilidades hermenéuticas que se abren ante nosotros, todas ellas factibles y que, lejos de ser un mero constructo, se identifican reales y tangibles. Así, partiendo de la correspondencia de las artes —cuestión que, como se pudo comprobar en el capítulo dedicado a la contextualización temática, está más que debatida— se ha podido constatar que el motivo de la Tesis puede ejemplificar esta. Es decir, el objeto artístico investigado —el álbum discográfico de autor en el que confluyen palabra, música y obra plástica— es una muestra palpable de la existencia de un diálogo entre diferentes formas

de expresión artística que no se queda en el ámbito de la teorización, sino que nos baja al terreno de lo cotidiano y nos permite poner cuerpo a las ideas. Por tanto, se hace interesante detectar ciertas características iniciales que posee este material que nos ha posibilitado la realización de nuestro estudio, refiriéndonos a signos que lo definen en su origen, no a las facultades a las que da lugar, que serán expuestas más adelante. En este sentido destacamos dos rasgos que nos parecen fundamentales, uno en el ámbito conceptual y otro en el formal. En el primero situamos la intencionalidad y en el segundo el formato.

Partimos de la corriente creativa que, como ya vimos, se estableció en España en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, que conocemos como canción de autor, y que podemos definir en base a las siguientes peculiaridades:

- Era una manifestación que, a través de la música y la palabra, conseguía remover las conciencias, desde la sinceridad y el compromiso propio que, con valentía, se dejaba ver en cada una de sus actividades. Conciertos y ediciones discográficas —algunas de ellas desde el exilio— denotaban un talante rebelde que, unas veces descarado y otras bajo el tamiz de la metáfora poética, fue conformando una expresión artística singular. El proceso reflexivo del autor conectaba su universo interior con el medio y otorgaba a la obra un carácter exento de banalidad. La propuesta cumplía así una función que iba más allá de lo puramente recreativo.
- La canción de autor de esta época solía conllevar un determinado compromiso ético, es decir, en aquellos años ser cantautor o cantautora era algo más que componer canciones y cantarlas; era una forma de vida en la que se hacía necesario reflejar claramente el posicionamiento crítico contra el poder establecido, ya que ello suponía la búsqueda y consecución de una ansiada libertad de la que no se disfrutaba, a menos que se fuera afín al pensamiento oficial. Así la preocupación del artista por su entorno, por aquellas circunstancias que iban determinando el devenir cotidiano de su época, se concretaba en una actitud de responsabilidad con la sociedad.

- Partía desde diferentes lenguajes artísticos, haciéndolos confluir. Así el cantautor investigaba desde la poesía y desde la música, de modo que la correspondencia entre estas disciplinas se hacía patente en su figura, que traspasaba la imagen de mero ejecutante para convertirse en el propio creador del mensaje que se estaba transmitiendo. Esta correspondencia de artes podía tener dos vertientes. Por una parte, el autor lo era tanto de la música como de la letra de la canción, y, por otra, se producía lo que se conoce como musicar poesía. Cuando se daba esta circunstancia —cuyo máximo exponente fue Paco Ibáñez como ya se pudo ver en el desarrollo del corpus teórico—, el autor se enfrentaba a un proceso en el que se hacía confluir una creación suya —la música— con otra ajena —la poesía—, trasmutando el carácter de esta, de poema a canción. Esta práctica podría estar en consonancia con la corriente apropiacionista posmoderna que se dio también a partir de los primeros años de la década de los setenta del pasado siglo, coincidiendo con el momento de máximo esplendor de la canción de autor. De igual modo, la musicalización de poesía supone una revisión contextual de la obra en función de su marco sociopolítico:

Como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado.

Por ello, la práctica apropiacionista posmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo. No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí, sino, sobre todo, el de su reubicación contextual. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y de lo político. (Martín Prada, 2001: 7-8)

- El afán comercial y mercantilista no se hallaba en la génesis de sus creaciones. El interés que movía la canción de autor era sobre todo de índole ideológica. Esto no quiere decir que una vez puesta en marcha esta corriente de pensamiento crítico y debido a la importante repercusión que tuvo en la sociedad, los mercados no se hicieran eco de ella. Por el contrario, incluso nacieron discográficas con el propósito de distribuir masivamente el producto. Fue tal la relevancia de este fenómeno —que indiscutiblemente ayudó a la consecución de la ansiada democracia—, que los partidos políticos interesados en acaparar adeptos y votos lo usaron como herramienta de captación. Esos mismos partidos que pasados unos años vieron en la canción de autor el mismo peligro que tiempo atrás había visto el régimen franquista y que hicieron todo lo posible por relegarla al más absoluto ostracismo.

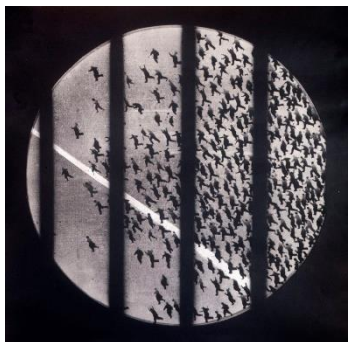
Cuestiones que pueden verse latentes en los comentarios que Elisa Serna nos hacía en la entrevista realizada, disponible en el anexo correspondiente de esta Tesis:

Aquello fue una necesidad casi orgánica, porque nos asfixiábamos. Era una situación que no podíamos ir cuatro juntos por la Gran Vía porque era reunión ilegal, eso ya te va dando datos. Llega mayo del 68 y evidentemente se aprovecha para reivindicar que se dieran en España las mismas libertades que había en París. Era todo así muy represivo, pero nosotros supimos darle la vuelta [...] Yo creo que había varios factores. Uno era el espíritu colectivo que nos llevó en nuestro caso a la creación del grupo Canción del Pueblo, por otro lado, queríamos hacer una canción que reflejara poéticamente la situación que vivíamos y que fuera un canto comprometido por el cambio. Todo ello conectaba con la gente con mucha facilidad.

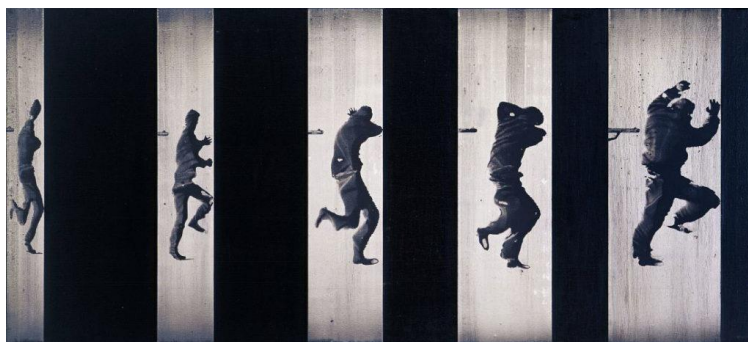
Este sentir colectivo reivindicativo y comprometido se daba igualmente en el ámbito de la creación plástica, recordemos por ejemplo la crítica social del Equipo Crónica, o de El Cubri —ampliamente estudiados en los capítulos oportunos— o de individualidades que por motivos de acotación no se han podido estudiar en esta ocasión, como por ejemplo Juan Genovés quien en las décadas que nos ocupan apostó por una obra cargada de contenidos en torno al momento político, tales como *La reja* (1967) y *Cinco minutos*



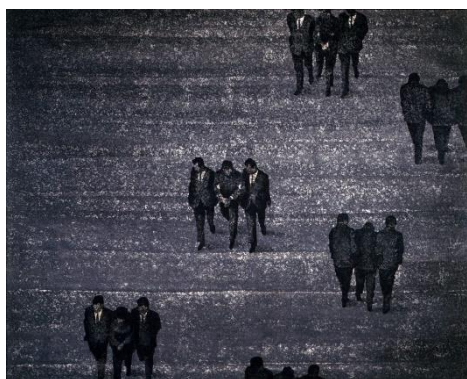
(1969), cuadros que fueron portada e interior del álbum *Silencio* (1970) de Adolfo Celdrán, o ya en los setenta propuestas como *Presos políticos* (1973) u *Hombres de espaldas* (1975) con un marcado afán de denuncia.



122. Juan Genovés. *La reja* (1967)



123. Juan Genovés. *Cinco minutos* (1969)



124. Juan Genovés. *Presos políticos* (1973)



125. Juan Genovés. *Hombres de espaldas* (1975)

Todo ello motivado por el mismo espíritu que movía a cantautores y cantautoras, es decir, poner de manifiesto las necesidades de cambio de la sociedad española de la época. Manuel Boix, artista plástico incluido en la nómina de entrevistados en nuestro trabajo de campo, nos recuerda esa necesidad de compartir visiones equivalentes y sentir la sensación de estar movidos por una causa común:

Si el mensaje musical era reivindicativo, la traducción de este mensaje al campo de la ilustración que es de lo que se trataba tenía que ser necesariamente reivindicativa. Y para hacer esto hacía falta una coincidencia con el espíritu que movía a la canción. Las reivindicaciones políticas y sociales expresadas en la música tenían que ser coincidentes con las más<sup>174</sup>.

No resulta por tanto incoherente ni extraño que ambas manifestaciones se dieran cita en un espacio de reflexión compartido originando obras de arte que, lejos de ser fruto de la casualidad, fueron en todo momento intencionadas. He aquí una primera característica del objeto investigado —no en este caso como objetivo sino como ente físico—, la intencionalidad. Podríamos recordar como en la aproximación dedicada a la situación de la cuestión en Cuba y Chile, Silvio Rodríguez resaltaba que en su país esta era una cuestión más circunstancial que deliberada, hecho que en España tiene connotaciones completamente opuestas. Más allá de la búsqueda de belleza y armonía compositiva —auditiva y visual— que es en todo momento evidente en los álbumes discográficos de autor, en el caso español las sinergias se dan de manera voluntaria y premeditada. Sí es cierto que pueden observarse diferentes circunstancias como ya se ha visto —requerimiento del cantautor al pintor o viceversa, confluencia de intereses éticos, estéticos e incluso promocionales, necesidad expresiva compartida y por supuesto identificación ideológica, etc., que no son excluyentes en ningún caso—, pero es igualmente cierto que en todas las ocasiones se hace desde un ejercicio de coherencia creativa que pasa por la unicidad conceptual. Esto se evidencia incluso cuando la obra plástica no ha sido hecha ex profeso para el álbum, sino que este se acomoda a una pintura anterior. Así nos lo expresa Luis Eduardo Aute en su entrevista cuando le planteamos la cuestión de los criterios de selección de una obra plástica no realizada expresamente para un determinado LP:

La búsqueda de una imagen que pudiera acompañar los textos o las canciones pasaba por encontrar aquella que tuviera con ellos la mayor relación posible. Evidentemente, no usaba una imagen que no tuviera nada que ver, sino que tenía que haber algún

---

<sup>174</sup> Ver entrevista a Manuel Boix incluida en el anexo correspondiente de esta Tesis.

hilo conductor que llevara de un formato al otro. Más que nada por una cuestión emotiva, es decir, temas que me producían una emoción parecida a la emoción que intentaba expresar en las canciones, para poder evocar la misma emoción tanto con la imagen como con la palabra. Básicamente es un estado de ánimo, que he podido ir modificando a lo largo del tiempo, pero que marca mucho cada uno de esos tiempos en cuanto que provoca la necesidad de reflexionar sobre cualquier tipo de situación e iconografía que en ese momento me siento con la necesidad de trabajar<sup>175</sup>.

Ratificando esta cuestión se manifestaba también Manuel Boix reconociendo la existencia de las dos situaciones, aquella en la que la obra plástica se hacía a propósito para el trabajo discográfico y esa otra en la que se usaba un cuadro ya pintado, hecho que podía concretarse tanto con la utilización tal cual del original o con una adaptación del mismo. Lo que sí se evidencia es que, en cualquier caso, se imponía el criterio de afinidad estética, ideológica, expresiva y comunicativa, que coadyuvaba a la transmisión, asimilación y comprensión, a través de las diferentes formas, de un mensaje unificado.

Se dieron las dos situaciones. En la mayoría de casos las obras plásticas eran creadas expresamente y, obviamente, el mensaje poético-musical influía en mi obra. Como ya he dicho, la imagen tenía que reflejar y sintetizar de alguna manera ese mensaje. Pero en otros casos, para el diseño de los discos se usaron obras plásticas preexistentes, o para ser más exactos, se partía de obras preexistentes que se adaptaban a la necesidad concreta del nuevo formato. El primer ejemplo de esto último fue el single de Al Tall, *Deixeu que Rode la Roda, A Ramon el Pansot*, un disco de homenaje a un amigo del grupo recientemente fallecido. En la portada de ese disco se usó como imagen central a petición de Al Tall el cuadro *El Arc del Triomf*, aunque los diseños interiores fueron de nueva creación y con la intención de reflejar el espíritu del amigo fallecido. En cualquier caso, el cuadro *El Arc del Triomf*, un cuadro de 3 x 1.5 metros al carboncillo y óleo sobre lienzo, no fue reproducido tal cual. Se creó una segunda versión del cuadro con la técnica de serigrafía<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Ver entrevista a Luis Eduardo Aute incluida en el anexo correspondiente de esta Tesis.

<sup>176</sup> Ver entrevista a Manuel Boix incluida en el anexo correspondiente de esta Tesis.

La otra característica por resaltar —ahora desde lo formal— del álbum discográfico de autor como pieza artística es la bondad del formato por las posibilidades que ofrece. En este caso hacemos un ejercicio de ampliación del término al soporte conocido como single o sencillo, pues si bien su capacidad es evidentemente menor en base a su tamaño, no es en absoluto despreciable —de hecho, han sido varios los ejemplos tratados en este formato a lo largo de la Tesis— además de poseer una connotación de la que tal vez el LP y su carpeta adolezcan, la capacidad de síntesis y puntualización temática.

Así pues, la carpeta discográfica ofrecía un espacio de desarrollo plástico que favoreció indiscutiblemente la posibilidad de introducción de las obras pictóricas. No es este un factor a considerar banal o menor, pues aquello que se quiere hacer no siempre está favorecido por las circunstancias materiales que lo hacen posible. La confluencia de la plástica con el componente poético-musical se vio apoyada también por la disponibilidad de un objeto que permitía su desarrollo en condiciones de equivalencia. Es decir, el vinilo otorgaba la escucha con un nivel de calidad muy aceptable para los medios técnicos de la época, al mismo tiempo que la carpeta se consolidaba como un soporte suficiente donde plasmar con un mínimo de garantías perceptivas los trabajos de los pintores y que, a menos que quisiera dejarse monocromo —como hay algunos casos míticos en la historia del vinilo como el *White álbum* (1968) de The Beatles—, había que dotarle indefectiblemente de otro tipo de contenidos visuales. De esta forma, la intervención de los artistas plásticos no suponía un incremento de costes, más allá de la impresión que fuera cual fuera el motivo elegido había que hacerla, siempre y cuando estos se posicionaran como cómplices ideológicos sin remuneración, hecho que sucedía en numerosas ocasiones. Esta cuestión se aclara si se compara con la situación de las ediciones discográficas actuales. El formato CD es mucho más pequeño y el libretto donde pueden alojarse las imágenes se hace más costoso cuanto mayor número de páginas posea. De manera que si se quiere hacer un trabajo en el que la plástica tenga una presencia destacada hay que aumentar el número de hojas con el consiguiente incremento de costes. Además de que esa complicidad desinteresada ya no es tan habitual hoy en día. En este sentido reflexiona Fernando González Lucini:

Los cantautores de la primera generación, Amancio Prada, Pablo Guerrero, Paco Ibáñez..., siguen haciendo sus discos con unas ilustraciones bellísimas. Lo que pasa, claro, es que los pintores han tenido que buscar nuevos recursos. No es lo mismo un formato de 30 por 30 que es un LP, o en el caso de Ribalta que lo abrías y era casi un metro de pintura, a lo que es el formato del CD. Eso implica económicamente un riesgo que sólo lo puede hacer el que tiene dinero para invertir [...] Por ejemplo, Amancio Prada acaba de sacar un disco<sup>177</sup> sobre Lorca que es una joya, y son unos desplegables que te mueres<sup>178</sup>.

Es decir, el álbum discográfico, como suma de LP y carpeta, fue un medio ideal para la confluencia de la canción y la plástica en un momento social en España en el que, en ambas manifestaciones culturales, se desarrollaban corrientes de pensamiento instaladas en la reivindicación política y elegían el posicionamiento enfrentado al régimen gubernamental como herramienta representativa de su lenguaje y su programa iconográfico. El caldo de cultivo estaba servido y el soporte para la comunicación conjunta —y por tanto aún más potente— de ese mensaje subversivo a mano y disponible, por lo que la confluencia fue intencionada —y no por ello artificial— además de afortunadamente fructífera.

De este modo la producción habida como consecuencia de esta concomitancia artística nos ha permitido introducirnos en un campo investigador que nos ha abierto diferentes vías de reflexión de las que se derivan conclusiones que se nos antojan de interés, primero, por lo que en sí mismas poseen de posibilidades analíticas y, segundo, por los caminos que, a partir de su definición, pueden recorrerse en un futuro, planteando investigaciones concretas alrededor de cada una de ellas.

En primer lugar, se nos despliega un espacio hermenéutico aportado por la propia idiosincrasia narrativa de cada una de las tipologías de lenguaje plástico interactuante con

---

<sup>177</sup> El trabajo al que se hace referencia es el disco publicado por la editorial Vaso Roto en 2013 con el título *Federico García Lorca. Poeta en Galicia*. En este disco-libro Amancio Prada música poemas que el granadino escribió en la década de los treinta del siglo XX, desde su admiración a Rosalía de Castro. La edición se completa con dibujos de Juan Carlos Mestre.

<sup>178</sup> Ver entrevista a Fernando González Lucini incluida en el anexo correspondiente de esta Tesis.

la canción. Hay un relato pictórico que se muestra directo en relación con los contenidos músico-poéticos del canto; una forma expresiva que pretende insistir explícitamente en el mensaje dado por el cantautor; ejemplo evidente es el ampliamente analizado *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* o el trabajo realizado en 1976 por el grupo Nuevo Mester de Juglaría en el que bajo el título *Los Comuneros* relata la historia del conflicto acaecido en la Corona de Castilla entre 1520 y 1522, con el episodio de la decapitación de los líderes de la revuelta Padilla, Bravo y Maldonado, como protagonista de la carpeta del álbum.



126. Portada, contraportada e interior de la carpeta del álbum del Nuevo Mester de Juglaría *Los Comuneros*

Por otra parte, hay una segunda tipología discursiva visual no tan palmaria como la anterior y que se mueve más en el plano metafórico, posibilitando la interpretación ideológica y temática. Es un lenguaje que conjuga la percepción plástica con la emocional y las pone en relación con el mensaje del canto en el ámbito sensitivo. No usa de la figuración como herramienta de cohesión entre las disciplinas, sino que trata de tender puentes entre las pasiones que puedan despertar unas y otras, procurando plasmar lo que la canción tenga de dinamismo, ya sea este convulso y trágico, o placentero y feliz.

En este caso se sitúan algunas de las aportaciones de Antonio Saura como la estudiada para la canción de Paco Ibáñez *A galopar* sobre un poema de Rafael Alberti, o el trabajo realizado con José Antonio Labordeta en *Cantata para un país* (1979) donde podemos observar la misma estética empleada en el disco de Ibáñez.



127. Portada y contraportada de *Cantata para un País* de José Antonio Labordeta y Antonio Saura

Una vez constatada la apertura de un ámbito de investigación posibilitado desde la confluencia plástica-canción y materializado en el álbum discográfico de autor como herramienta física de trabajo tanto desde el punto de vista de su forma como de su fondo —entendiendo siempre este no como patrimonio archivístico sino como concepto y significado— cabe plasmar aquellas facultades a las que da lugar. Así se establecen las siguientes conclusiones:

1. La necesidad de poner en valor las obras plásticas de las carpetas discográficas de canción de autor.

En relación con esta cuestión cabe hacernos varias preguntas ¿La calidad de una obra pictórica está en función de su soporte físico? ¿La reproductibilidad de la misma merma su valía en cuanto a la posibilidad de perder su carácter único? ¿Pierde esta su autenticidad?

Ante estas vicisitudes es prácticamente obligado acudir a Walter Benjamin quien auguraba la pérdida de calidad y de autenticidad de la obra en función de su reproductibilidad técnica —a pesar de reconocer el mérito de esta como medio de distribución— y por tanto la merma de su valor. Pero, en el caso que nos ocupa, cabría hacer una importante distinción. Ya hemos hablado de la doble vertiente en que se dirimían las obras plásticas —en nuestra investigación más referidas a pintura—, que aparecían en las carpetas discográficas de autor. Por una parte, aquellas que con existencia previa eran incluidas —modificadas o no— en el álbum, y, por otra, las que nacían expresamente con esa finalidad. En cuanto a las primeras, las premisas de Benjamín serían de total aplicación pues la obra no depende de su reproductibilidad, tenía vida propia antes de esta y su razón de ser estaba en su singularidad. En estos casos esta posibilidad le aporta una mayor difusión, pero no el conocimiento, pues de una forma u otra eran accesibles a través de museos, exposiciones, publicaciones, etc. Casos vistos en esta Tesis como *La Reja* de Juan Genovés, *Los fusilamientos* de Goya o *Premonición intrauterina* de Luis Eduardo Aute, ejemplifican esta primera distinción. Pero existe una segunda categoría, la de aquellos cuadros que se concibieron para ser la imagen de un determinado LP, que en gran parte de las



ocasiones no tenían la oportunidad de ser contemplados más que por el autor y su círculo cercano y no públicamente. Cabría preguntarse en esta situación por el valor real de una obra que, si no fuera por su reproducibilidad, sería desconocida. No significa esto evidentemente que no devengue un valor intrínseco derivado de la identidad del propio artista como, por ejemplo, el cuadro de Dalí para *La canción de jinete* de Lorca, musicada por Paco Ibáñez.

Nos hallamos así ante la necesidad de poner en valor una serie de obras de arte no sólo por sí mismas, sino a través de su medio de reproducción —que es el objeto estudiado— que nos permite saber de su naturaleza y por tanto de su esencia. Es decir, la originalidad de estas obras se valoriza por ser la unidad que pone “rostro” a la verdadera pieza de culto que es el álbum discográfico. Así, nos situamos ante un caso en que cuanto mayor es la reproductibilidad mayor es el valor de la obra original.

## 2. Funciones de la obra plástica en las carpetas discográficas de autor.

Tras el análisis de los diferentes trabajos planteados para su estudio en esta Tesis, y extrapolando este a otros tantos que por la necesaria acotación que una investigación de esta índole requiere no se han podido traer a colación, se hace evidente que el hecho de que la obra pictórica sea en gran medida protagonista de las carpetas discográficas de autor en la España de los años sesenta y setenta del pasado siglo, asigna a esta una serie de funcionalidades que entendemos distan de las de otros motivos usados en diferentes ediciones que poseen una estética e intencionalidad menos definidas. Entendemos no comparable la misión, por ejemplo, de las imágenes que puedan aportar artistas como Dalí, Miró, Saura, Tapies, y un largo etc., con la de una fotografía del rostro del cantautor en la portada. Mientras que esta segunda opción, también muy difundida, se encamina más a la promoción personal, la primera posee connotaciones que conllevan otros cometidos, los cuales pueden definirse a través de los siguientes aspectos:

- Belleza: siendo conscientes de la amplitud, subjetividad y relativismo del término a lo largo de la Historia del Arte, entendamos aquí el concepto como la búsqueda

de una armonía plástica a partir y en consonancia con la línea estética de los contenidos poéticos y musicales del vinilo.

- Contenido: la naturaleza de la obra pictórica que solía configurar las carpetas de álbumes discográficos de autor en la época estudiada completaba el mensaje distribuido por las canciones, desarrollando un discurso narrativo semejante y actuando como sintetizador de este.
- Objetivo: alcanzar el propósito común de concienciar de la necesidad de reformar la sociedad hizo que estos trabajos plásticos se conformaran a partir de un lenguaje que, siendo una vez más figurativo y otras más abstracto, siempre intentaba asumir las dinámicas y texturas, emotivas y reflexivas, que solían transmitir las canciones, procurando representar estas en imágenes, ya fuera de manera directa o insinuada, mediante la forma o el color, buscando en todo momento la sintonía anímica y material.
- Mediación: Luis Albornoz nos confesaba en la entrevista —incluida en el correspondiente anexo— que su verdadera vocación a la hora de ilustrar las carpetas de la Nueva Canción Chilena no era otra que «servir de nexo entre el cantor y su público». A lo largo de los casos expuestos en el corpus teórico de esta Tesis, hemos podido comprobar cómo esa intención se hace realidad adquiriendo la obra plástica, con relación a la canción de autor, una nueva función que va más allá de la mera contemplación visual. Esta es, como bien indicaba el ilustrador chileno, la mediación entre cantautor y público. Cuando este entra en contacto con un álbum discográfico, con lo primero que se relaciona —y esto ocurre en todos los casos— es con su aspecto físico. Según sea el mismo hay una predisposición de afinidad o rechazo que, si la imagen no es adecuada, podría conducir a error. Por ello en el caso que nos ocupa esa labor de mediación está muy bien medida y asumida, cumpliendo con una función descriptiva previa acorde con los contenidos a los que a posteriori se accede.

### 3. Condición indisoluble del producto artístico final.

Cuando poesía y música se juntan nace una canción que, por sí misma, tiene identidad propia, que ya no es pieza ni instrumental ni poética aisladamente, sino que adquiere una nueva dimensión. Por ejemplo, cuando Joan Manuel Serrat pone música a poemas de Miguel Hernández, al leer palabras como «yo quiero ser llorando el hortelano de la tierra que ocupas y estercolas, compañero del alma, tan temprano» o en el caso de Antonio Machado «Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar», es prácticamente inevitable que, simultáneamente, nuestra mente reproduzca la melodía creada para ellas por el cantautor. Han formado un cuerpo tan compacto que se hace indisoluble. No significa esto que por separado no tengan validez como pieza artística, pues tanto una como otra son reproducibles con garantías suficientes de calidad, pero el elemento que nace de su unión habita en una dimensión diferente donde se enlazan eternamente y que repercute en la evocación continua de una y otra en cada uno de sus universos individuales, que, irremediablemente, se han visto superados por este nuevo estatus común. Esta misma sensación nos invade cuando hablamos de los álbumes discográficos de autor del tipo de los tratados en esta Tesis. Ya se hace muy difícil separar la ‘Canción de jinete’ de Lorca de la música de Paco Ibáñez y el cuadro de Salvador Dalí; los contenidos del vinilo *Cantata del Exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* perderían parte de su vigor si los aislamos de la obra de El Cubri, así como se nos antoja casi imposible pensar en el disco *Silencio* de Adolfo Celdrán sin que se nos presente la visión de *La Rreja* de Juan Genovés. Y como decíamos en relación con la música y la poesía, no es que estos cuadros no tengan un relato propio entendible por sí mismo, sino que adquieren una nueva personalidad en función de su íntima relación con los otros lenguajes. Por tanto, hay que considerar estas piezas como una obra diferente de sus partes y que es algo más que la simple suma de estas. El punto de vista de su análisis debe ser holístico; no es pintura, ni música, ni poesía, es una concepción que trasciende las singularidades de cada cual por lo que, en ocasiones, cuesta aplicarles ciertos parámetros normalizados. Por ejemplo, volviendo a los conceptos apuntados por Walter Benjamin, si bien no son piezas únicas, sí que pueden ser consideradas cada una de ellas originales —cada reproducción no es una imitación

sino un original— y de ahí la no pérdida del “aura”, sino la asunción de un “aura diferente”.

Hay un hecho que refuerza esta cualidad defendida de la unicidad de la obra resultante que es el modo de intervención de la censura en uno de los trabajos de Paco Ibáñez y Ortega, ya vistos en el capítulo correspondiente. Nos referimos al poema de Blas de Otero ‘Me llamarán’. Si recordamos, el cuadro pintado por Ortega en esta ocasión recogía en la escena de la derecha la ejecución de un reo en presencia de autoridades tanto seculares como eclesiásticas, imagen que en la edición española fue eliminada y cambiada por un aspa. Recordemos que la censura no quita el poema del álbum —ni en el LP ni en la carpeta— pues tan sólo lo califica como “no radiable”, y es en esta actitud donde radica la cuestión. Es decir, si el censor opta por suprimir la imagen, hay que deducir que es esta la que más subvierte la pieza, pues en ella se personifica el mensaje que la canción lanza. Desvirtuando la parte plástica se desvirtúa la totalidad, ya que la canción en solitario posee un carácter más generalista y es más fácil no darse por aludido. Con la imagen no hay escapatoria pues señala directamente a los poderes establecidos sin dejar el más mínimo resquicio de duda. Así, se está reconociendo de manera implícita la unicidad de la obra, pues la intervención en uno de sus componentes es suficiente para alterarla.

#### 4. Singularidad de esta tendencia colaborativa en España.

La gran cantidad de obras realizadas en nuestro país en el marco temporal tratado que responden a la tipología de las propuestas en esta investigación —que en un futuro podrá verse ampliada con todos esos casos que han quedado pendientes—, nos hace pensar en la existencia de una verdadera corriente creativa con características propias. Ya se ha hecho mención de la opinión de Silvio Rodríguez en la entrevista incluida en el anexo sobre la situación de la cuestión en Cuba: «Si, además, pudiera haber una total conjunción entre canción y plástica, supongo que sería la invención de un género difícil de seguir. Como tampoco veo que se dé mucho, me inclino por calificarlo casuístico». Aquí radica una de las peculiaridades de la coyuntura española, pues esa falta de casos a los que hace referencia el trovador cubano en su tierra, no se da en

España. Muy al contrario, son numerosísimas las ocasiones en que se recurre a este tipo de trabajo. Esta pluralidad numérica sí podría ser coincidente con otros lugares, tal y como hemos visto que ocurrió en Chile, pero también con connotaciones particulares. Mientras en dicho país la concepción estaba más cercana al diseño gráfico, que era el leitmotiv que movía a estos artistas —según hemos podido comprobar en las conversaciones con Vicente Larrea y Luis Albornoz—, aquí, no se trataba tanto de esta cuestión sino de hacer de la obra pictórica el cómplice de la canción. El diseño en sí, siendo importante, quedaba por detrás de la relación establecida entre canción y cuadro. Es decir, mientras en Chile la relación era diseño-canto, en España fue pintura-canto. En ambos subyacía el vínculo entre los artistas, pero en el ámbito de los “plásticos” aportando herramientas diferentes.

#### 5. Magnitud de las posibilidades investigadoras.

Veamos de manera cuantitativa los casos analizados en nuestra investigación:

- Países: España como campo principal, y Cuba y Chile como apoyos referenciales comparativos.
- Artistas:
  - Pintores: Equipo Crónica, El Cubri, Dalí, Ortega, Antonio Saura, Manuel Boix, además de todos aquellos que sin formar parte del corpus principal se han traído a colación en determinados momentos, como por ejemplo Juan Genovés, Joan Miró, Antoni Tàpies o Pablo Labañino, entre otros.
  - Cantautores: como base de la investigación se ha incluido a Raimon, Paco Ibáñez, Antonio Gómez y Antonio Resines. Como referentes franceses, Georges Brassens, Leo Ferré y Jacques Brel. Además de otros nominados en función del asunto tratado como pueden ser Vainica Doble (Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen), Antonio Mata, Víctor Manuel o Joan Manuel Serrat, por ejemplo.

- Artistas con la doble función de pintores y cantautores: Luis Eduardo Aute, Juan Alberto Arteche y Augusto Blanca.
- Entrevistados (algunos de ellos pueden repetirse en epígrafes anteriores): Juan Alberto Arteche, Elisa Serna, Fernando Lucini, Luis Eduardo Aute, Alberto Corazón, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú, Augusto Blanca, Vicente Larrea, Luis Albornoz y Manuel Boix.
- Obras (en número, sin citar títulos):
  - Canciones: 66.
  - Obras plásticas: 82.
  - Álbumes discográficos: 11 (Contabilizando aquellos que han sido objeto de estudio singular).

Estos datos nos proporcionan un mapa general de la dimensión del presente estudio desde un plano cuantitativo, el cual tiene la intención de ser una muestra de las posibilidades investigadoras que, por poco que se conozca el campo analizado, se intuyen mucho mayores. Esta cuestión nos predispone a la idea, por ejemplo, de una labor de catalogación que, si bien tiene algún acertado antecedente como aproximación —tal es la web “cancioncontodos.com” en su sección “portadas” y mas específicamente la solapa “Arte Contemporáneo”, realizada por Fernando González Lucini y patrocinada por la Sociedad General de Autres y Editores (SGAE)— sugiere todavía un importante trabajo por realizar.

En el plano cualitativo, la extensa producción de obras enmarcables en el segmento codificado es tal que nos permitiría un proceso de investigación muy continuado en el tiempo. Pongamos algunos ejemplos que nos permitan un acercamiento a este hecho.

En primer lugar, en cuanto a casos específicos que podrían haber tenido perfecta cabida en la Tesis y que no ha sido posible por las necesidades de selección y limitación que cualquier aportación de esta índole debe autoimponerse, cabría citar a modo de ejemplo y sin que sean las únicas, las colaboraciones del pintor José Luis Zumeta y el cantautor Mikel Laboa, las múltiples propuestas de Rafael Alberti con distintos artistas

de la canción, caso muy similar al de Josep Guinovart, así como también las obras de Manuel Boix con el grupo Al Tall, a las que sí hemos hecho alguna mención pero de las que procede, indudablemente, un estudio más detallado y profundo, al igual que las del también nominado Juan Alberto Arteche. Los hermanos Máximo y Benito Moreno suponen otro punto de interés en cuanto a la producción pictórico-poético-musical. Este último con Álbumes creados por él en su totalidad —pintura, poesía y música— como *Mis sombras completas* (1978) u otros en colaboración con su hermano quien se encargaba de la parte visual como *Romances del Lute y otras canciones* (1975). Por su parte, Máximo, era pintor y se encargó de las imágenes de importantes álbumes entre los que destacan, por ejemplo, *La estrella del Alba* (1977) con Hilario Camacho o *Cantes de la emigración* (1977) con Miguel López y Jaime Burgos.

En cuanto al estudio analítico de álbumes concretos, el campo de actuación es igualmente extenso. Citemos como muestras los siguientes:

ÁLBUM	AUTORES (canción/plástica)	AÑO
<i>Cançons Tradicionals</i>	Joan Manuel Serrat / Jordi Fornas	1967
<i>La casa de san jamás</i>	Aguaviva / Luis Gómez Escolar	1972
<i>Lau Haizetara (A los cuatro vientos)</i>	Imanol / R. Vigil	1977
<i>Nacimos para ser libres</i>	Luis Pastor / Jose M <sup>a</sup> Retortillo	1977
<i>Fins que el silenci ve</i>	Joan Bta. Humet / Esteban Jiménez	1979

Indicar que el ámbito de investigación puede continuar abriéndose al contemplar otras técnicas tales como la fotografía, que fue muy activa, o la ampliación de la cota espacio-temporal, lo que daría pie al estudio del estado de la cuestión en el presente.

Finalmente, tras el estudio realizado y la exposición de estos puntos conclusivos, estaríamos en disposición de proponer dos cuestiones:

- a) Modificación y asunción de una naciente nomenclatura exigida por la aparición de esta nueva tipología expresiva que se concreta en el álbum discográfico no ya de autor, como lo hemos venido llamado hasta ahora —a menos que confluyan en

el mismo artista las diferentes disciplinas—, sino de autores. Son trabajos sin dependencia ni prioridad de ninguna de las manifestaciones artísticas que en ellos se dan, por lo que es conveniente y ecuánime reconocerlo así desde su propia nominación, de manera que, por ejemplo, *La canción de jinete* no es de Lorca y Paco Ibáñez, sino también de Dalí, o el álbum *Cantata del Exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* es de Antonio Resines, Antonio Gómez y El Cubri.

- b) El reconocimiento de que en el entorno español en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX sí se dio ese «género difícil de seguir» que apuntaba Silvio Rodríguez como confluencia de las tres formas expresivas —música, palabra, imagen—, siendo nuestro reto seguirlo, analizarlo y sacarlo a relucir.



## ANEXO ENTREVISTAS

Tal y como ya se ha anticipado en el capítulo sobre metodología, se han realizado una serie de entrevistas a personalidades destacadas en los ámbitos objeto de estudio. Todas ellas fueron, de un modo u otro, protagonistas directos de la época tratada, en la que desarrollaron su labor en diversos campos de interés para este análisis. Aunque parte de la información recogida en este capítulo ya se conoce, pues ha sido necesario su uso durante el desarrollo del corpus teórico, se vuelve a incluir ahora con el objetivo de darle unidad estructural y que toda ella aparezca de forma continuada, lo que facilitará su lectura y comprensión de manera global.

Han sido un total de once entrevistas de diferentes perfiles: cantautores y cantautoras como Elisa Serna (España), Silvio Rodríguez (Cuba), y Vicente Feliú (Cuba), artistas plásticos como Manuel Boix (España), Alberto Corazón (España), Vicente Larrea (Chile), Luis Albornoz (Chile), así como aquellos que reúnen en su persona las dos vertientes creativas como son Luis Eduardo Aute (España), Augusto Blanca (Cuba) y Juan Alberto Arteche (España). También está presente la figura de quien, sin estar dedicado a la creación plástica ni poética, es cronista destacado de la canción de autor a nivel internacional, como es el caso de Fernando González Lucini (España). Como se puede comprobar se han elegido personas de tres nacionalidades, España, Cuba y Chile, pues si bien la investigación se centra en lo ocurrido en territorio español, fundamentalmente durante las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo, si es cierto que nos interesaba conocer, de manera transversal, si en estos dos países, Cuba y Chile, paradigmáticos en relación con el ámbito de investigación, ocurrieron fenómenos similares a los acontecidos en España, con el objeto de conocer si el caso español era único o tenía paralelismos fuera de sus fronteras.

Las entrevistas realizadas se han confeccionado teniendo en cuenta el perfil de cada uno de los entrevistados, pero con un trasfondo temático y conceptual paralelo que nos permite extraer conclusiones válidas y generales. Se han dado diferentes tipologías de entrevistas en cuanto al modo de realización y en función de la disponibilidad de los

entrevistados. Así, hay un primer bloque de cuatro que se hicieron entre los días 30 de septiembre y 1 de octubre de 2015 de acuerdo con el siguiente calendario:

Nombre	Perfil	Fecha	Hora	Lugar
<b>Juan Alberto Arteche</b>	Cantautor y Artista plástico	30.09.2015	11:30	Domicilio particular del entrevistado (Segovia)
<b>Elisa Serna</b>	Cantautora	30.09.2015	19:00	Domicilio particular de la entrevistada (Madrid)
<b>Fernando González Lucini</b>	Cronista y escritor	01.10.2015	11.30	Domicilio particular del entrevistado (Madrid)
<b>Luis Eduardo Aute</b>	Artista plástico y cantautor	01.10.2015	18:00	Estudio de pintura del entrevistado (Madrid)

Estas cuatro entrevistas se realizaron en formato vídeo, aportándose, en el epígrafe anexos, DVD con secuencias de las mismas.

El siguiente bloque de entrevistas tuvieron lugar en mayo de 2016 teniendo como protagonistas a los componentes de la Nueva Trova Cubana, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú y Augusto Blanca. Se realizó un viaje a La Habana (Cuba) durante el cual se concertaron citas personales con cada uno de los mencionados cantautores. Previamente, por correo electrónico, se les habían facilitado los cuestionarios con el objeto de agilizar el proceso y que pudieran contextualizar con detalle el motivo y temática de los

encuentros. El resultado del viaje fue absolutamente satisfactorio, cumpliéndose todas las expectativas planteadas y realizando las entrevistas propuestas sin excepción.

Con fecha 20 de junio de 2016 se entrevistó al artista plástico, diseñador y escritor, Alberto Corazón, aprovechando su estancia en Granada con motivo de la presentación del espectáculo creado juntamente con el compositor Alfredo Aracil, *Siempre Todavía*, del que ya dimos referencias en el capítulo sobre el estado de la cuestión. En esta ocasión el formato elegido fue de nuevo la grabación en vídeo, del que igualmente se incluyen imágenes en el apartado anexos.



128. Equipo de trabajo para las grabaciones en vídeo de las entrevistas, durante la realizada a Luis Eduardo Aute. De derecha a izquierda, María Juan de la Cruz (fotografía), Juan Garzón López (Montaje), Luis Eduardo Aute, Alfonso Hervás (Cámara) y el autor. Fotografía: María Juan de la Cruz (2015)

Posteriormente fue el turno de los ilustradores chilenos Vicente Larrea y Luis Albornoz, autores de todo el programa iconográfico que en los años sesenta y setenta ilustró uno de los movimientos de canción de autor más importantes en el mundo como fue la Nueva Canción Chilena. Ante la imposibilidad de viajar a Chile, por diversos motivos, las entrevistas se hicieron por correo electrónico y quedaron terminadas en el mes de julio de 2016.

La última y más reciente entrevista que conforma el trabajo de campo ha sido la realizada en el mes de septiembre de 2017 al pintor, escultor, ilustrador y grabador Manuel Boix, con la que se ha cerrado este trabajo. En primera instancia se había planteado incluirla en el grupo de la realizadas en formato vídeo, pero por falta de tiempo del entrevistado, por razones laborales, se hizo finalmente por correo electrónico.

Es también conveniente comentar la existencia de entrevistas fallidas, como han sido los intentos con los cantautores Raimon y Paco Ibáñez y el pintor Juan Genovés. En el primer caso se produjeron varios contactos con la oficina de representación del artista, así como personalmente con su mánager, pero el resultado fue en todo momento la negativa a la misma aduciendo motivos de trabajo que no le permitían atendernos. Por su parte, el contacto con Paco Ibáñez fue absolutamente fluido, tanto con su representante como con él directamente –pues nos conocemos desde hace años–, pero no fue posible la realización de la entrevista por diferentes motivos de índole particular, aun cuando durante el periodo de realización de la Tesis hemos coincidido personalmente. Respecto a la propuesta de entrevista a Juan Genovés, se intentó contactar con él a través de la galería de arte que le representa, *Marlborough*. Se enviaron varios correos electrónicos a dicha entidad con resultado infructuoso. En vista de lo cual, en viaje a Madrid con motivo de visitar la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO 2016, se mantuvo un encuentro personal con la responsable del stand de dicha galería en la feria, quien nos informó de la imposibilidad de ponernos en contacto con Genovés. Ante esta negativa rotunda y la falta de contestación a los correos electrónicos anteriores, desistimos del intento entendiendo que, si bien hubiera sido una opinión de interés, no se puede forzar este tipo de situaciones

y teniendo además un número de entrevistas satisfactorias que suponen un material entendemos suficiente para la consecución de los objetivos propuestos.

Pasamos pues a la transcripción de cada una de las entrevistas realizadas, añadiendo en cada caso una breve sinopsis de la persona entrevistada a modo de presentación.

Hay que tener en cuenta que en aquellas entrevistas realizadas a viva voz, se ha respetado la transcripción literal, por lo que el lenguaje en algunos momentos no es del todo ortodoxo en cuanto a construcción lingüística se refiere, pero se ha preferido conservar este formato original en pro de conocer el mensaje directo de los interlocutores y otros posibles usos de los mismos para fines diferentes.

Esta situación no se hace tan evidente en aquellas entrevistas realizadas por correo electrónico por motivos obvios, en las que también se ha respetado el formato original de la redacción desarrollada por cada una de las personas implicadas.

#### **ENTREVISTA JUAN ALBERTO ARTECHE**

30.09.2015



129. Juan Alberto Arteche. Fotografía: María Juan de la Cruz (2015)

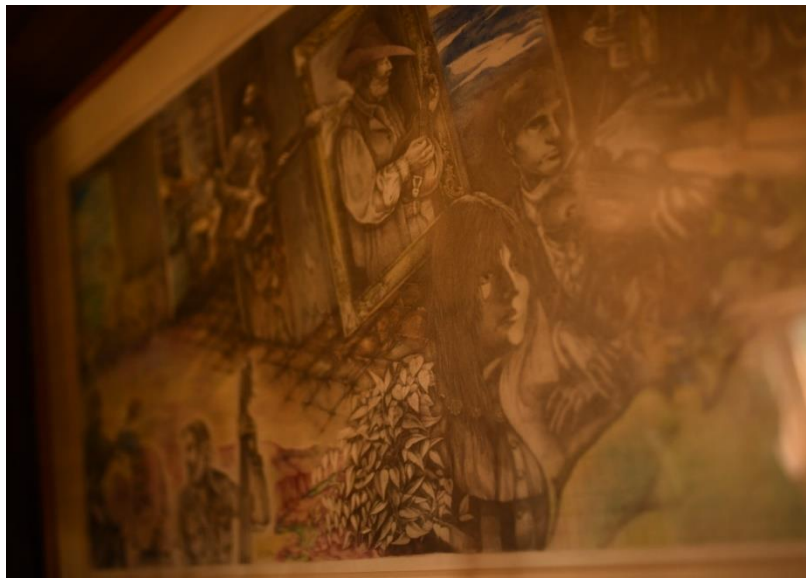
Juan Alberto Arteche ha sido uno de los autores españoles más implicados con la música folk en el último cuarto del siglo XX. Estudió arquitectura en Madrid, pero su camino no le llevó al ejercicio de dicha profesión, pues muy pronto su rumbo giró hacia otras artes. Fue arquitecto, pero de notas, versos e imágenes, que supo plasmar con maestría y delicadeza. Fundó uno de los grupos folklóricos más importantes de España en la década de los setenta, como fue Nuestro Pequeño Mundo, formación activa entre 1968 y 1982. También perteneció a Aguaviva, otra destacada banda

de la época, con similares tintes estilísticos, y colaboró con cantautores como Pablo Guerrero y Luis Pastor.

En relación con las artes plásticas Juan Alberto Arteché ha trabajado como fotógrafo, pintor, diseñador y dibujante, siendo en muchas ocasiones el encargado de realizar las obras para las carpetas de los álbumes discográficos de Nuestro Pequeño Mundo.



130. Portada y contraportada del álbum *Te añoro* de Nuestro Pequeño Mundo, 1980



131. Cuadro original de Juan Alberto Arteché para el álbum *Te añoro* de Nuestro Pequeño Mundo. Fotografía realizada por María Juan de la Cruz en el estudio del pintor el mismo día de la entrevista para esta Tesis.

1.- Empezó muy joven haciendo rock con el grupo “Los Atlantis” y desde entonces hasta el CD “La noche de San Juan”, toda una vida dedicada a la creatividad. ¿Dónde se enmarca, si puede enmarcarse, su universo creativo?

La creatividad es algo que yo siempre he tenido y que nunca he sabido por qué lo hago ni qué es lo que me mueve a ello. Siempre me he dedicado a hacer música, a producir discos —para mí o para otros— desde mi propio estudio de grabación.

2.- Hablemos de Folk. Me atrevería a afirmar que sin la aparición en los años 60 del grupo Nuestro Pequeño Mundo este género no hubiera tenido en España la trayectoria que ha tenido. De hecho, lo que hoy se conoce como músicas del mundo tiene un precedente claro en el LP *El folklore de nuestro pequeño mundo* ¿Por qué le surge a usted esa preocupación por la música Folk?

Creo que la primera influencia fue a través de mis padres, pues en mi casa se escuchaba mucha música española. Pienso que ahí empezó todo. Luego empezamos a cantar casi jugando y, la verdad, es que fue muy divertido. Grabamos el primer disco y sin quererlo fue un éxito total.

3.- En el año 1975, y tras la publicación en el 1973 de *Al amanecer*, hay un acercamiento a la canción de autor con un LP homenaje a la nueva canción que se llamó *Cantar de la tierra mía* en clara alusión al tema de Serrat/Machado ¿Qué supuso para usted la canción de autor? ¿En algún momento se ha sentido cantautor?

Nosotros éramos muy amigos de todos los cantautores, Pablo Guerrero, Serrat, Luis Pastor, y, bueno, las canciones reflejaban el sentir de la música y de la gente de aquella época. Sí, sí me he sentido cantautor; de hecho, en el último disco soy el autor de todas las canciones.

4.- Hay también un Juan Alberto Arteche pintor. En ese universo creativo del que antes hablábamos ¿dónde se ubican las artes plásticas? ¿Qué papel juegan?

Para mí la pintura ha sido siempre una forma de ver el mundo muy particular. Sobre todo, el dibujo me ha gustado mucho y he dibujado infinidad de cuadros. Las dos facetas, de músico y de pintor han ido desarrollándose a la par.

5.- Obras tuyas ilustran carpetas de algunos de los LPs y CDs como por ejemplo *Cantar de la tierra mía*, *Te añoro*, *Campos de sol y luna* o *La noche de San Juan*, y en otros casos, como en el disco *Buscando a Moby Dick*, son otros artistas como Carlos Greus los que ponen imagen a la canción ¿Cuándo y por qué surge esa implicación de poesía, música y plástica en los discos?

Como te digo yo he dibujado toda mi vida y por eso surgió la idea de hacer las imágenes para las carpetas del grupo. A partir de ahí comenzaron a venir las colaboraciones con otros artistas y por supuesto continuar pintando para nuestros propios discos.

6.- Y en cuanto a los contenidos, ¿existe una relación directa?

Sí tenían una conexión. Normalmente yo dibujaba lo que escuchaban mis oídos y los cuadros eran originales hechos expresamente para las carpetas de los álbumes discográficos. Los dibujos pretendían siempre reflejar lo que a mí me transmitían las canciones, la letra y la música.

7.- ¿Podría decirse que los principios que movieron la canción de autor movieron igualmente la plástica que en muchos casos acompañó a estas composiciones?

Pues no lo sé porque cada uno lo enfocaba como entendía oportuno.

8.- ¿Necesidad, moda, casualidad?

No lo sé porque, en general, los pintores que pintaban lo hacían por la necesidad de expresarse y nunca he sabido si había relación entre una cuestión y otra.

9.- En este campo desde la publicación de *Cantar de la tierra mía* en 1975 hasta *La noche de San Juan* en 2002 ha habido en sus discos diferentes intervenciones plásticas como en los citados *Te añoro*, *Campos de sol y luna* o *Buscando a Moby Dick*, ¿supone esto que los motivos de esa dualidad, de los que ya hemos hablado, se continúan en el tiempo?



Era una cuestión puntual; yo sacaba un disco y al haber necesidad de ilustrarlo enseguida me ponía a pensar en sus posibilidades pictóricas.

10.- «Ahora que los músicos podemos jugar a ser pintores y plasmar en nuestro atelier sónico los colores tímbricos que necesita la obra, somos libres de construir y somos responsables de nuestra creación. Esto es bueno, ya que comienza a existir el artista personal, con su estilo personal y sus colores personales». Tras estas declaraciones tuyas, ¿considera que una producción discográfica de este tipo —músico/plástica— es una obra integral?

Pues no lo sé yo creo que hubiera sido de otra manera. Si lo hubiera hecho de otra manera sería una obra diferente.

11.- ¿Qué aporta la plástica a la canción y viceversa?

La canción para mí siempre ha estado por delante, siempre he sentido que la música era lo más importante. Muchos de mis cuadros han estado influidos por la música mientras que otros no, depende de cada obra.

## ENTREVISTA A ELISA SERNA

30.09.2015

Elisa Serna es una de las pioneras de la canción comprometida en España. Y cuando en este caso hablamos de compromiso a través del canto, hallamos en su figura el auténtico significado de lo que esto supuso en el género de autor en los años finales de la dictadura franquista y comienzos de la democracia. Luchadora incansable por sus ideas, ha convertido su guitarra en un arma implacable contra todo aquello que ella estima necesario reivindicar. Bien a través de poesía musicada o de su propia autoría,



132. Elisa Serna. Fotografía: María Juan de la Cruz (2015)

Elisa Serna ha sido siempre, y sigue siendo en la actualidad, esa voz rebelde e inconformista que en las décadas que nos ocupan caracterizaron gran parte de la producción del género de autor. Heredera de aquella *Chansón Engagée* que a través de artistas como ella traspasó los Pirineos y también se instaló dentro de nuestras fronteras.

1.- Elisa Serna ha sido y sigue siendo una luchadora incansable por la libertad ¿Cómo vivió los años de censura atrincherada en su guitarra?

Aquello fue una necesidad casi orgánica, porque nos asfixiábamos. Era una situación que no podíamos ir cuatro juntos por la Gran Vía porque era reunión ilegal, eso ya te va dando datos. Llega mayo del 68 y evidentemente se aprovecha para reivindicar que se dieran en España las mismas libertades que había en París. Era todo así muy represivo, pero nosotros supimos darle la vuelta. Paco Ibáñez coge la guitarra y hace la que podemos llamar primera canción de autor del siglo XX, y a partir de ahí le seguimos el resto. Pone música a los mejores poetas, es el pionero incluso en la cuestión de la ilustración de las carpetas, que fueron siempre de una alta calidad. Yo diría que enganchando con la locura creativa de Picasso y de otros pintores así rompedores, los que tiran mucho material a la tela del cuadro. Luego en el año sesenta y cinco, entra en escena Chicho Sánchez Ferlosio, el de ‘Gallo rojo, Gallo negro’, y ‘A la huelga compañeros’, quien se tuvo que ir a Suecia a grabar porque aquí a la industria no le interesaba nada de eso, al igual que Paco comenzó grabando en París. Es la época en la que Marcelino Camacho monta las Comisiones Obreras y empiezan las primeras movilizaciones. Yo estuve en París en una reunión de la ejecutiva clandestina en la que defendí la necesidad de que en España hubiera una izquierda organizada, pero nos daba miedo, nos da como un poco de reparo. Por otro lado, estaban vivos todavía los militares ganadores de la Guerra Civil y daba mucho miedo hacer cosas con el PC o con el PSOE.

2.- «Cuando nosotros pedimos que se descorran los cerrojos de las celdas, pedimos que se descorran también los del alma». Estas palabras tuyas aparecían anexas a la publicación de su LP *Brasa viva* en 1975, el mismo año en el que ordenan su encarcelamiento por cantar ‘105 celdas’, canción supuestamente no autorizada. ¿Tan arriesgado era ser cantautora?

Efectivamente lo era. La primera vez que me detuvieron me llevaron dos meses a la cárcel de Alcalá de Henares por una multa de doscientas mil pesetas, que en aquellos años era mucho dinero, bueno a mí me lo parecía por lo menos. La multa decía que al cantar mis canciones podía haber dañado la paz social y como yo no tenía conciencia de haber hecho nada de eso me negué a pagarla, por una cuestión ética, por lo que me encarcelaron. Me cogieron otra vez en Valencia porque canté una canción en la Facultad de Filosofía diciendo que Marcelino Camacho no era ningún delincuente para tenerle en la cuarta galería de Carabanchel. Dijeron que hacía propaganda ilegal cantando y dije «madre mía la que me va a caer» porque eso entonces tenía pena de seis años. A los meses me llamaron para tocar en Sagunto y al terminar el concierto dos policías secretas vienen con que el Gobernador me había puesto otra multa de ciento cincuenta mil pesetas por volver a decir que Marcelino Camacho no era un delincuente. Finalmente, en Valencia estuve encarcelada un mes en una de las peores cárceles que yo he visto en mi vida. Otra vez en Santander prohibieron el concierto mientras yo iba hacia allí en el tren. Llegué allí y me dieron la noticia a lo cual les respondí con la propuesta de hacer una manifestación en el paseo marítimo donde llegaron a sacarnos las brigadas de ataque. En Valladolid, por ejemplo, me llamaron para cantar en la Facultad de Filosofía y allí quienes aparecieron fueron los Guerrilleros de Cristo Rey que comenzaron a golpear con cadenas a todo el mundo. Tuvimos que escapar saltando el muro de la Facultad huyendo y acarreando los instrumentos. Ya ves si era arriesgado ser cantautora en aquella época.

3.- ¿Por qué se produce ese fenómeno, hoy día impensable, de que los cantautores y cantautoras llenaran estadios?

Yo creo que había varios factores. Uno era el espíritu colectivo que nos llevó en nuestro caso a la creación del grupo Canción del Pueblo, por otro lado, queríamos hacer una canción que reflejara poéticamente la situación que vivíamos y que fuera un canto comprometido por el cambio. Todo ello conectaba con la gente con mucha facilidad.



133. Un momento de la entrevista con Elisa Serna. Fotografía: María Juan de la Cruz (2015)

4.- ¿Y qué pasó con otras formas de expresión artística? ¿Fueron igualmente comprometidas? Nos interesa especialmente la relación que en esas décadas (60 y 70) se estableció entre canción y plástica ¿Por qué cree que plástica y canción se unieron en tantas y tantas carpetas discográficas de canción de autor?

Efectivamente hubo una confluencia de artistas en torno a la idea de la oposición unida. En fin, cosas que se rodaron ya en Francia y que el PC las trajo a España. Hubo, por ejemplo, confluencia no sólo en las carpetas de los discos, sino en la calle. Pintores como Genovés o Aragonés, o los más concienciados del ámbito del cine propiciaron una importante confluencia entre las artes. Toda la gente del arte y la cultura, incluidos los periodistas, sindicalistas y trabajadores, colaboraron en esa cultura de la oposición. Ahora bien, querían un partido de masas, el cual no se constituía porque nos daba miedo todavía. La gente tenía mucho miedo, y entonces nosotros hicimos tres cosas muy sencillas pero que fueron buenas, creo, para el país. Una fue quitarle el miedo a la gente. Al comenzar los recitales se les podía ver la cara y el cuerpo contraído, y luego, cuando cantábamos todos juntos el Choca la mano que va a venir la libertad, se iban soltando y despojando

del miedo. Otra cosa fue el apoyo que con los recitales ofrecíamos a la financiación de los grupos de izquierdas, siempre que hubiera una taquilla suficiente que nos lo permitiera. Había veces que teníamos muchísimo trabajo, y las taquillas iban directas a Comisiones Obreras o a la ORT (Organización Revolucionaria de Trabajadores) por ejemplo. Y la tercera cuestión fue hacer de puente entre la generación del 27 y estos años que vivimos nosotros, y vamos, que seguimos viviendo. Me refiero que empezamos en los 60 y en los 70, y aún seguimos en los 80 y 90, en los que ya se empieza a poner todo raro. Los poetas también se sumaron. Había muchas editoriales pequeñas, pero que editaban poemas maravillosos. Los pintores igual. En televisión, en la prensa, había gente muy progresista porque ya no se podía respirar. En los últimos coletazos del franquismo fueron muy crueles. Problemas con la policía... me pasó entre el año 70 y el 76... La censura la llevaban los obispos, pues fue una que Franco encomendó a la Iglesia. Entonces ellos consiguieron realmente hacernos odiar demasiado los sentimientos religiosos de las personas, cuando en realidad había también unos cristianos de base que estaban trabajando por todos los barrios. La censura nos ordenaba hacer todas las canciones a máquina, escritas con papel carbón, y hacer tres copias: una para Fraga, otra para la Dirección General de Seguridad, y otra para ti, para que te la sellaran, que volvieras a casa con ella. Y entonces, si cualquiera de los estamentos denegaba la autorización a interpretar una canción y aun así nos arriesgábamos a hacerlo, o alguna radio se le ocurriera programarla, podía incluso suceder que la mujer de algún ministro la oyera y llamará inmediatamente a Franco a denunciarnos. La censura se gastó el sueldo en punzones. Cogieron nuestros discos de la fonoteca de Radio Nacional y los rayaron. Eran gente muy inculta. Yo respeto todas las creencias y pensamientos, pero alguna de ellas ha sido especialmente cruel con los españoles.

Probablemente todas estas circunstancias favorecieron esa espontaneidad colaborativa que abarcó muchas expresiones artísticas y llegó a la gente, al público que fue igualmente sensible con la situación.

5.- ¿Necesidad, moda, casualidad?

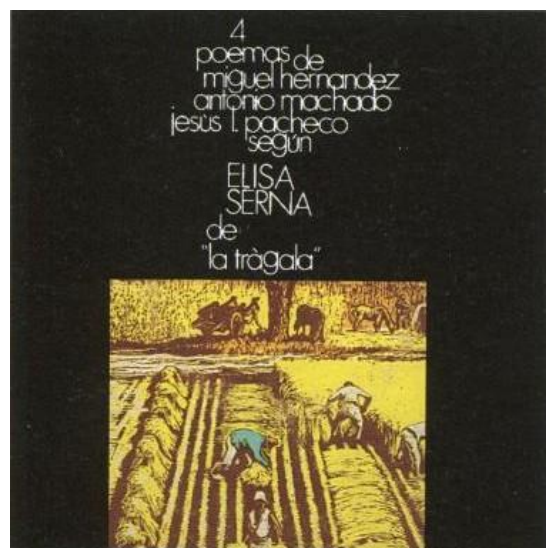
Surgía espontáneamente. Nosotros nos retroalimentábamos unos con otros. Los pintores de los músicos, estos de los poetas... era un caldo de cultivo maravilloso que estaba todo lleno de unas bacterias estupendas que se subdividían rápidamente. Por otro lado, los partidos reclamaban hacerse de masas, pero eso no llegaba a darse porque había como un precipicio entre estos y la gente. Nosotros hicimos, junto con poetas y pintores, de puente entre partidos y público, fue maravilloso.

6.- ¿Por qué precisamente en una autora como usted, tal vez la más reivindicativa de todas, no destaca esa complicidad con la plástica como en los casos de Raimon con el Equipo Crónica, o Al Tall con Manuel Boix, por citar algunos ejemplos?

Por la falta de cultura que yo tenía, y que sigo teniendo. Ten en cuenta que yo era siempre la única chica de los grupos musicales que se formaban y, por otro lado, era la única de clase obrera. Fue una época en la que fui muy frecuentemente a cantar a la Universidad, pero yo no era universitaria, no estaba formada. Parte de mi incultura consistió en no darme cuenta de la maravilla que hubiera sido, teniendo a genovés de amigo, que me hubiera dejado dibujos para las carpetas. También era en parte la urgencia del momento, algo había de todo eso. Por ejemplo, el disco que hicimos Imanol y yo contra los fusilamientos que se produjeron a finales de septiembre, lo llamamos *Contra la muerte* y lo sacó una editorial bretona clandestina; era un disco grande de esos de 12 canciones y sin embargo lo único que pudimos hacer fue poner *Los Fusilamientos* de Goya en la carpeta, pero ni a todo color ni nada porque no había dinero nunca, y se hizo con un virado en violeta de prisa y corriendo y cambiándonos los nombres. Estábamos viviendo una situación que era muy rara, que yo no deseo a nadie que la viva

7.- Pero como toda regla tiene su excepción, hay algunas publicaciones tuyas en las que podemos vislumbrar la aparición de elementos plásticos. Por ejemplo, en el single *Ensayo III* (1968), el EP *Cuatro Poemas De Miguel Hernández, Antonio Machado, Jesús L. Pacheco Según Elisa Serna* (1969) y el LP *Regreso a la semilla* (1979). ¿Tienen alguna motivación especial estas carátulas o eran simples ilustraciones sin más intencionalidad?

Por ejemplo, en el disco que citas de los poemas de Hernández, Machado y Pacheco, la idea fue hacer algo de forma integral. Estábamos en contacto con Alberto Corazón que hizo, además de la capeta del álbum, un cartel muy bonito, del que ni tengo copia. Conseguir esa integralidad no era fácil porque tuvimos que vivir una situación que era de saltos de obstáculos; multas, detenciones y otras cuestiones que nos desestabilizaban —a mí por lo menos me desestabilizaba— porque nos hacía perder el hilo de por dónde iba la carrera que tiene que hacerse con buenos músicos, buenos arreglos, buenas carpetas... pero era lo que había.



134. A la izquierda disco de Elisa Serna e Imanol Larzabal con la imagen en portada de *Los Fusilamientos* de Goya. A la derecha el álbum ilustrado por Alberto Corazón

8.- Desde su punto de vista ¿cree que en el resto de publicaciones de otros compañeros y compañeras las motivaciones eran similares? ¿Existía en esas esas obras algún tipo de correspondencia entre los distintos lenguajes artísticos?

Era integral, es decir, era una cosa muy cuidada por muchos de nosotros y desde luego necesaria. Además, el LP era tan grande que permitía el lucimiento de los pintores. Ahora el problema es que los discos son muy chiquititos y realmente no permite el lucimiento.

Confluían muchas cosas, por ejemplo, a veces ponían los dibujos de Miró porque Raimon era amigo personal suyo, o se lo ofrecían. Lo que era la otra España funcionaba muy bien.

9.- ¿Qué aporta la plástica a la canción y viceversa?

La simbiosis consistía en que nosotros, que éramos más conocidos porque se nos veía en el escenario, dábamos la cara y ellos —los pintores— nos daban su trabajo maravilloso, su belleza. Al poner sus imágenes en nuestros discos les aportábamos más ventas a sus obras. Cuando se empieza a leer a los poetas de la Generación del 27 de forma más generalizada, es cuando en España Paco Ibáñez empieza a musicarlos. Los poetas estaban trabajando todos de cualquier cosa que les diera lo suficiente para vivir, y aparte eran poetas, pero luego empezaron a vivir de su poesía, vendían libros y los pintores vendían mejor sus cuadros, y eso yo creo que no es una petulancia que diga, yo creo que esto fue así, de verdad.

#### **ENTREVISTA A FERNANDO GONZÁLEZ LUCINI**

01.10.2015

Anteriormente ya se hizo una semblanza de este autor, por lo que no sería pertinente repetir lo ya indicado en el capítulo *Correspondencia de las artes. Concepto y contextualización. Estado de la cuestión*. Por tanto, procedemos a la transcripción de la correspondiente entrevista a uno de los máximos conocedores en España de muchas de las cuestiones tratadas en esta Tesis.



135. Fernando González Lucini.  
Fotografía: María Juan de la Cruz  
(2015)



1.- ¿Qué papel jugaron los cantores franceses como Brassens, Leo Ferré o Jacques Brel en la conformación de la «nueva canción» en España? ¿De qué forma influyo el mayo del 68?

Hombre yo creo que tuvo una tremenda influencia, vamos. Esa fue la influencia que entro desde el Pirineo, desde Francia, porque luego vino la americana. Pero lo de Francia, mucho. Sobre todo, date cuenta de que la Nova Cançó, que fue el motor de la canción, el origen, los primeros discos lo que hacían era introducir y cantar a Brassens. Es decir, que Brassens fue el modelo de referencia, y Leo Ferre. Pero por otra parte Paco estaba en París. Había un grupo de exiliados españoles que eran muy amigos, y se juntaban incluso a tomar copas en un restaurante que era de una española, que precisamente canto a Lorca, y la portada es un cuadro, que no sabemos de quién es, pero es un cuadro precioso, un óleo. Entonces claro, también la influencia viene de Paco. Con Paco Ibáñez, todo el que iba para allá conectaba directamente con todos los que se quedaban. Elisa Serna, Imanol, todos conectaban con ese monstruo, con ese referente, que eran fundamentalmente tanto Jacques Brel cómo Moustaki. Pero bueno, como la misma influencia que pudo tener luego Atahualpa Yupanqui desde otra zona. La influencia francesa, tuvo más que ver para mí el mayo francés por lo que supuso de que nos fuimos allí. Yo mismo salí de España y estuve allí un año con motivo del Mayo Francés. Y entonces aquello nos hizo perder un poco la timidez reivindicativa, y aprender de la importancia de ciertos slogans. Por ejemplo, aquello de, que luego Aute lo desarrolla muy bien cuando dijo aquello de olvida lo que sabes y aprende a sentir. Es decir, como en 4 palabras se puede expresar todo un desarrollo de pensamiento. Todo eso sirvió para qué surgieran canciones como *Al Vent*. En fin, yo creo que la influencia francesa fue absoluta

2.- ¿Qué autores señalaría como los «responsables» de que en España surgiera una nueva forma de hacer canción?

Yo siempre lo digo, aunque a los catalanes no les guste, el primero y el referente es Paco, y eso es evidente. Es decir, la primera canción la hace Paco Ibáñez, bastante antes de que apareciera el movimiento de la Nova Cançó. Y Paco, de alguna manera, se convierte en el punto de referencia. Incluso cuando se exilia Bernardo Fuster de Suburbano, es Paco

Ibáñez el que lo conduce a casa de Mara. Paco Ibáñez es como el catalizador de todo un movimiento. Bueno, de Imanol es referente él. Hay discos de Imanol ilustrados por pintores franceses. De hecho, el primer disco que se ilustra con un pintor importante es Dalí, que es el primer disco de Paco. La otra ventaja es que, de la misma manera que salíamos por el Pirineo e íbamos a buscar pornografía a ver El último tango en París, pues de la misma manera se busca una canción. Brassens era el padre de la canción, pero es porque lo teníamos al lado, lo teníamos muy cercano.

3.- Por todo el territorio nacional aparecieron colectivos que enarbolaban la canción como vehículo de expresión y reivindicación de libertades. ¿Qué ocurrió para que esto sucediera a modo de pandemia inevitable?

Lo que pasaba era que había una situación de aplazamiento de los derechos humanos y de represión, y la represión se traducía en que se controlara la literatura, se controlara el cine... entonces yo creo que aparece un tipo de manifestación cultural reivindicativa y política que es la Nova Cançó. Era una forma de contar los problemas, cantar los problemas, que, primero, llegaba al pueblo, segundo, podía utilizar un lenguaje simbólico, metafórico. Con *La estaca*, los censores eran tan brutos que veían aquello y decían: «bueno este está hablando de...» pero no se daban cuenta que era Franco. Cuando decía «al vent la cara al vent», no se daban cuenta de que aquello lo que estaba hablando era de la libertad. Entonces yo creo que Raimon, porque fue un movimiento muy bien organizado, Mikel Laboa que está en el País Vasco, conoce a Kiko Pi de la Serra. Mikel Laboa había empezado a cantar entonces en Barcelona, conoce a Raimon, va un concierto, Raimon le propone un concierto en la Universidad de Santiago, luego viene a Madrid... es decir, tiene una capacidad... y claro la gente va conociendo aquello y dándose cuenta de que hay unidad, que es lo que no ocurre actualmente, lamentablemente; es que bueno pues venir a un concierto y juntarnos catalanes, gallegos, cantando en aragonés, por supuesto en euskera, y andaluces, flamencos, y daba igual... En aquel momento era tanto lo que nos unía de lucha por la libertad, que las lenguas, las nacionalidades, no impedían la unidad por la libertad, por la democracia, y por los valores. Cosa que ahora es todo lo contrario. Ahora son las nacionalidades, son las banderas, son las lenguas las que están

jodiendo la marrana, y antes era maravilloso, porque no nos importaba. Yo no sabía catalán, pero lo entendía y lo sentía porque las canciones son para sentir, y entonces eso fue lo que nos unió al darnos cuenta de que nos juntábamos y las masas nos entendía, y la gente nos entendía. Tanto es así que las casas discográficas se interesaron por el fenómeno porque vieron que eso era un fenómeno de masas. Nació el sello Pau De y el sello On, que se forró de vender discos. Lo que nos unía era... hay una cosa muy curiosa, nos unía un dictador, claro, al cual se coge una pistola, se le pega un tiro, te lo cargas, y te has cargado la dictadura. Pero ahora luchamos con un dictador muy confuso que se llama capitalismo, que no hay pistola que se lo cargue. Entonces claro, es muy difícil que la gente se una. En aquel momento había muchos factores de unidad de solidaridad y de esperanza, y entonces yo creo que eso es lo que hizo posibles fenómenos como el Festival de los Pueblos Ibéricos que convocó a 60000 personas, eso hoy es imposible.

4.- En este estudio nos interesa mucho la relación arte y canción ejemplarizada en la gran cantidad de artistas plásticos que ilustraron carátulas de cantautores. ¿Cómo cree que se da esta correspondencia? ¿Es un llamamiento desde la canción a la plástica o una necesidad simbiótica que parte de ambas formas de expresión? ¿Se nutren una de la otra?

Yo creo que hay tres fenómenos que se encuentran siempre con el mismo telón de fondo, que es la falta de libertad. Es decir, la gente de izquierdas que quería una sociedad más libre, más democrática, cada uno lo expresaba como podía. El que sabía cantar, cantando, el que hacía poesía, escribiendo, como Celaya u Otero, y, el que pintaba como Miró o Tàpies, pues pintando. La cuestión era expresar la misma experiencia en distintos lenguajes que al principio iban por separado. Yo creo que hay un momento, en los años 70, en que esos lenguajes se encuentran, pero se encuentran en el camino, no es que uno encuentre al otro casualmente, sino que se encuentra haciendo el mismo camino. Entonces Celaya dice: “yo escribo poesía y no llego a la gente... querría ponerle música”, y aparece la Nueva Canción. Pero era necesidad de la poesía de volver al Mester de Juglaría. Y cuando Paco Ibáñez pone música a Lorca, Dalí que está en París dice “¡pero si esto es lo que yo quiero contar!”. Entonces se ofrece gratuitamente a hacerle la de la figura de Lorca con el caballo de Alberti arriba. Entonces lo que ocurre es que se encuentran, y se van

encontrando, y se van encontrando... Recuerdo cuando Miró le hace la portada del disco a María del Mar Bonet. Pero es que Miró se moría de gusto oyendo a aquella mujer, y decía “yo quiero hacerla”. Hay algo que no se ve, porque la cubierta está doblada, que es una barca. La barca tiene un timón, y para él, María del Mar Bonet era el timón. Entonces es que se van encontrando, se hacen solidarios. Por ejemplo, Genovés cuando Adolfo Celdrán ha hecho el famoso disco *Silencio*, y entonces va y escribe a Genovés, que era medio comunista igual que Adolfo. A Genovés le encanta y le dice: “vamos a hacerlo”. Y ahí está el famoso cuadro, que es una reja de una cárcel, y como los presos de la cárcel ven las manifestaciones por la libertad en la calle. Y entonces ahí Genovés se lo hace, por supuesto gratis siempre, porque era lo que ahora los modernos llaman “lenguaje total”, “la globalización del lenguaje”... era el encuentro de personas que querían expresar lo mismo a través de distintos medios expresivos. Esos medios expresivos se fueron juntando, y entonces a partir de ahí se convierte en un fenómeno característico de la canción social.



136. Instantánea de la entrevista con Fernando González Lucini. Fotografía: María Juan de la Cruz (2015)

5.- Una de las primeras referencias que tenemos de la relación de la plástica con la nueva canción que surge en España desde finales de los cincuenta del siglo XX es la ilustración que Dalí hace para el primer disco de Paco Ibáñez, en el que musicaliza textos de Góngora y García Lorca. ¿Cómo surge esa relación? ¿Podemos considerar ese trabajo como precedente de toda la larga lista de colaboraciones entre pintura y canción que se dan en España en los finales de la dictadura franquista, o existe otro que recuerdes anterior?

Es el primero que conozco. Lo que sí ha habido, que a veces no lo consideramos, quedan ignorados, y eso, para mí, es un gran error, es la fotografía. Ha habido fotógrafos como Colita, que es una fotógrafa catalana que, por ejemplo, le dio un sello de identidad a las cubiertas de Elisa<sup>179</sup>. La fotografía de *Al Vent*, que están amarillas, del single de *Al Vent*, es una auténtica joya artística porque son fotógrafos que hoy en día también exponen en galerías. Es otra dimensión del arte que daría para otra tesis doctoral, lo que es la importancia de la fotografía en el desarrollo de la canción de autor. Por eso te digo, hay cubiertas anteriores a *Al vent* en que la fotografía sí que juega un papel, pero yo, mi primer referente efectivamente es el disco de Lorca.

6.- El arte siempre ha estado comprometido con su propio tiempo. Picasso ya pintó a los horrores de la guerra, el Arcipreste de Hita denunciaba los abusos del clero. ¿Por qué entonces esta fuerza con la que irrumpe la canción de autor en un momento determinado de la Historia y se alía con otras formas de expresión artística?

Yo creo que sí, y por supuesto lo de Picasso. Picasso ha ilustrado. Hay varios discos ilustrados por Picasso, que no eran de canción de autor, pero que eran del contrabajista que tocaba con Paco Ibáñez. Hizo un disco precioso sobre la paz y la guerra con ilustraciones originales de Picasso. Yo creo que sí, yo es que creo que cada uno tiene una capacidad para expresarse que además es una cualidad humana, y que además muchas veces es natural, es decir, que se nace con esa capacidad. Hay quién nace pintor, hay quien nace poeta. Yo sería incapaz de componer una canción. Yo suspendía la música. Yo soy incapaz, y sin embargo amo la canción. Yo no me metería nunca a componer una canción,

---

<sup>179</sup> Se refiere a la cantautora Elisa Serna.

entonces yo creo que cuando hay un dolor, cuando algo se te rompe, la única forma de librarte del dolor, de la angustia, de la rabia, es vomitándolo, expresándolo, sacándolo, volcándolo desde tu corazón hacia fuera, aunque sea para tú soledad. Pero entonces, en ese sentido, cada ser humano en cada momento de la historia ha utilizado su propio modo de expresión para vomitar, para desahogar ese mundo interior. Los que pintaban, lo hacían pintando, los que cantaban, cantando, los poetas, escribiendo poesía... es decir, cada uno lo hacía como podía y eso hace que todo eso sea auténtico. A mí por ejemplo me rompen mucho estos cantautores que hacen canciones de encargo para las nenas, porque la canción de autor es volcar un dolor, un sentimiento, que puede ser un sentimiento de amor, cómo puede ser un sentimiento de venganza, amargura, o de represión. Pero el arte es la capacidad que tiene el ser humano de verbalizar, pintar o cantar el desgarramiento interior. Entonces hoy en día no se puede entender que a un cantautor no le desgarran un mundo de refugiados como el que estamos viendo, y no hay canciones dedicadas a los refugiados, pero sin embargo sí que hay miles de canciones dedicadas a la niña quinceañera de la primera fila de la sala de conciertos. Ahora mismo hay un tema que últimamente me estoy planteando. Aparece en *El País* hace unos días un artículo diciendo que las nuevas generaciones han abandonado la protesta, y que se canta al amor. Al amor se cantó siempre, y claro que se abandona la protesta. Pero es que a mí la palabra protesta no me gusta, y entonces yo acabo de plantear si es protesta o insumisión. Yo creo que hay que ser insumiso, y la canción debe ser insumisa, pero por eso que te digo, que es lo mismo, cuándo en aquel tiempo había un dolor profundo, y lo vomitó Picasso, el Arcipreste de Hita, otros lo hicieron haciendo poesía satírica. El Quijote cuando le habla a Sancho de la libertad, está haciendo reivindicación. Es como el canto de Labordeta a la libertad lo que dice Cervantes en el Quijote. Es lo mismo, lo que pasa es que lo expresa desde una narración cómo es el Quijote, y Labordeta desde un canto, pero es lo mismo.

7.- ¿Piensa que la máxima expresión de esa alianza puede surgir cuando hay un cantautor que a su vez es pintor, como el caso de Luis Eduardo Aute?, o, por el contrario, ¿Cree que esa conjunción en una misma persona puede suponer la búsqueda de caminos expresivos que no confluyan?

Yo creo que depende mucho de las personas. Eduardo se considera fundamentalmente pintor. Eduardo no se considera básicamente cantautor, y mira que tiene canciones, pero él se siente más pintor que cantautor. Tanto es así que, por ejemplo, cuando le piden alguna ONG que de un cuadro para una exposición y entonces las ONG van y traen a personajes populares, pero no pintores, que pintan, Eduardo se niega. «Yo no voy a hacerme una fotografía con un famoso, yo soy pintor» y en el caso de Eduardo es enriquecedor. Por ejemplo, un disco de referencia es *Templo*. Las ilustraciones de este disco, que para mí es el mejor de Eduardo, yo las tuve en una exposición en el ciclo de Bellas Artes y es alucinante. Entonces en el caso de Eduardo yo creo que se conjuga todo, y, es más, en ese momento lo mismo te hace cine animado, pero pintado por él. En el caso de Arteché también, no para él. Hizo muchas cubiertas para otra gente. En el caso de Benito Moreno son muy poquitos cuadros los que hacía. Los cuadros eran de su hermano Máximo. Benito tiene muy poquitos cuadros. Por ejemplo, tiene un cuadro cuando canta a Bécquer. En las rimas de Bécquer, la portada de ese disco es una maceta sobre uno de los manteles andaluces estos almidonados de violetas. Es puro Bécquer. Y luego lo que ha habido es cantautores que han ido por el mundo de la expresión. Por ejemplo, Carmen Santonja de Vainica Doble era muy buena pintora, y tiene discos ilustrados por ella. Pero vamos, para mí el referente fundamental es Eduardo. Es un pintor que realmente ha hecho eso, pero el problema es que son básicamente pintores, pintores que cantan, pero por ejemplo yo estoy convencido de que Eduardo se siente más pintor que cantautor.

8.- ¿Cree que las obras plásticas que ilustraban las carpetas de autor tenían alguna correspondencia de contenidos, iconográfica, etc., o eran meras ilustraciones sin más intencionalidad? ¿Es patrimonio de este momento dado de la Historia de España o ha sido tónica general? ¿Se sigue dando hoy día?

Los cantautores de la primera generación, Amancio Prada, Pablo Guerrero, Paco Ibáñez..., siguen haciendo sus discos con unas ilustraciones bellísimas. Lo que pasa, claro, es que los pintores han tenido que buscar nuevos recursos. No es lo mismo un formato de 30 por 30 que es un LP, o en el caso de Ribalta que lo abrías y era casi un metro de pintura, a lo que es el formato del CD. Eso implica económicamente un riesgo que sólo lo puede

hacer el que tiene dinero para invertir. Hoy es meritorio los cantautores que se producen sus discos pagando ellos, haciéndolos en su ordenador, y vendiéndolos en los conciertos. No podemos pedir más. Por eso yo distinguiría. Los clásicos lo hacen. Por ejemplo, Amancio Prada acaba de sacar un disco sobre Lorca que es una joya, y son unos despleables que te mueres. O por ejemplo Paco Ibáñez. O por ejemplo el mismo Alejandro Martínez, que es de la segunda generación, ha hecho un homenaje a Jaime Gil de Biedma con unos dibujos alucinantes, pero porque ellos vienen ya de que eso es lo que hacían, y lo siguen haciendo, y los jóvenes que son cantautores auténticos que han mamado de la canción de autor, cuando hacen un disco procuran que las cubiertas no sean banales, no se ponen en la foto y si es posible semidesnudo para atraer a la clientela, sino que lo que intentan es... por ejemplo en la segunda generación, Inés Fonseca no te saca un disco que estéticamente la cubierta no sea una joya. Convenció al propio José Hierro, en el disco homenaje a José Hierro, que le donara un autorretrato que es una auténtica joya. Ahora mismo, por ejemplo, Pascual Cantero saca un disco dentro de nada que hace un homenaje a Chicho Sánchez Ferlosio, *El gallo rojo y el gallo negro*, y la cubierta es de uno de los mejores pintores jóvenes que hay actualmente, de los que incluso pintan edificios exteriores, representando el gallo rojo y el gallo negro. Pero porque son chavales que han vivido o que han mamado la canción, entonces no es porque haya un acuerdo. Manu Clavijo, el acordeonista, acaba de sacar un disco con unas ilustraciones bellísimas de un ilustrador, que es dibujante, que es pintor; esto se sigue haciendo, pero ahora mucho más por demanda del cantautor que quiere mantener eso, que es bello, que es necesario, y que es bonito.

9.- ¿Qué aporta la plástica a la canción y viceversa?

Se aportan muchísimo. Yo creo que pocos son los discos de cantautores cuya cubierta sea incoherente, o no diga nada. Porque mucha gente piensa que esas cubiertas eran que el cantautor buscaba un cuadro y decía «este me vale, lo pongo». No, por ejemplo, en el disco *Silencio* de Adolfo Celdrán ilustrado por Juan Genovés, era este quien hacía la selección. Aute cuando ilustra *Templo* y pone esa imagen del Crucificado, los pies, y esa cara cómo lamiendo la herida, en este caso es normal porque el disco es suyo, pero ya te



he dicho antes lo de Miró, quien plantea un barco con un remo, hablando de que la poesía es el barco y la canción es el remo que la conduce. Yo creo que es normal. Lo que pasa es que luego hay una corriente de arte abstracto que lo que hace es sugerir. Por ejemplo, Mompó, cuando ilustra el disco de Javier Ribalta cantando a Joan Maragall, lógicamente lo que está haciendo es dando en esos rasgos metafóricos y simbólicos, una lectura, digamos simbólica de la poesía de Maragall. Pero, sin embargo, cuando El Cubri cuando hace la cubierta de Antonio Resines, que en paz descanse, la *Cantata del exilio*, lo que hace es darnos un cómic hiperrealista sobre la historia del exilio, con lo cual antes de oír el disco de Antonio Resines y Antonio Gómez, estás sintiendo ya la historia, doliéndote de la historia. O por ejemplo cuando Isabel Villar hace la portada de María Dolores Pradera en el disco *Caminaremos*, o la portada de la película de Chicho Sánchez Ferlosio, lo que hace Isabel es meter al personaje en sus jardines, en el mismo jardín, pero si tú comparas el dibujo de Isabel Villar del jardín dónde está nuestra amiga María Dolores Pradera, y el jardín donde está Chicho, no tiene nada que ver, ni la posición, porque está traduciendo en el retrato, digamos, el interior de esos personajes.

Yo tengo el principio, que no es mío, de que una de las tareas más importantes que tenemos las personas que nos dedicamos a la cultura es recuperar la memoria contra el olvido. Para mí esto es una obsesión, de hecho, el libro que yo hice de Andalucía, se llama *La memoria contra el olvido*. Es decir, yo creo que en este momento estamos recuperando la memoria para que no se olvide, y además de eso, el gobierno socialista en su momento hasta lo pagaba. Invertió, yo creo, para no tener que invertir en recuperar la memoria. Lo que hay que hacer es conservarla. Si conserváramos, no habría que recuperar. Si lo que hay en esta casa, durante 40 años, que ha habido inundaciones, y hay cosas que se ha estropeado, estuvieran conservadas por el Estado, no habría que recuperarlas. En España hay una Biblioteca Nacional que está perfectamente organizada. Tú vas, localizas un libro y hasta te lo pueden fotocopiar. Entrás por internet, perfecto. La Hemeroteca Nacional todas las revistas, vas las pides. La Filmoteca Nacional. Pero no hay una fonoteca. Lamentablemente, si tú vas a la Biblioteca Nacional, donde hay obligación de mandar copias de todos los discos que se han editado, la situación es lamentable. Cuando hice mi exposición, allí en la biblioteca, le pregunté a la directora, Carmen Regal, si yo podía

acceder a los discos ¿Cómo están esos discos? Pues están apilados –hay alguno que poquito a poco van actualizando– en montañas en las que, a lo mejor, sobre el último hay 1000 discos LP. Y claro, quien habla de discos habla de posters, de carteles... como el primer cartel del concierto contra el referéndum aquel de la OTAN, que fue la que hizo crisis en el PSOE y luego crisis en la canción de autor porque fue cuando esta desapareció. Cuando, por ejemplo, se rompe canción del pueblo y Elisa Serna se crea una especie de nuevo grupo de cantautores, La Trágala, que en el fondo eran ella e Hilario<sup>180</sup>, Alberto Corazón le hace un póster a Elisa que, ni él mismo lo tiene. Yo lo tengo, pero él no lo tiene, entonces claro, es eso, no puedo tenerlo yo, yo no quiero tenerlo. Yo lo podría subastar mañana, y vale un pastón, y que cayera en un coleccionista de Alberto Corazón, o que el mismo Alberto Corazón se enterara y lo cotizara... pero lo que a mí me parece lamentable es que eso lo tenga yo, con el riesgo que tiene. Dos cosas: una, un día aquí hay una inundación otra vez; y bueno, luego de que yo me muera, lo cual es probable, posible, y que entonces mi hijo o mi gente que no sabe esta historia, porque no le interesa, pues sólo cojan y cómo está... mira, cuando murió Celaya me llamó Amparo<sup>181</sup> y me dijo, «Fernando, los hijos, la familia va a venir, y hay cosas en ese armario de canción que lo van a tirar. Entra y llévate lo que quieras». Bueno, yo tengo el “picú” que le regaló Agua Viva a Celaya cuando salió el primer disco porque Celaya no tenía tocadiscos. O por ejemplo cuando Raimon hace los primeros discos se los manda dedicados a Celaya. O la carta original que le mandó Michel Labeguerie<sup>182</sup> desde Bayona a Celaya, diciendo «hay que cantar en vasco, ahí te mando mis discos» ... eso no puedo tenerlo yo, eso es injusto que lo tenga yo. Tendría que haber un espacio dedicado a todo este patrimonio, y ahí Juan, tú y yo hemos sido unos de los luchadores por eso y sabes llevamos tres años y es muy difícil. El país no lo valora. Pero bueno, esperemos que algún día se den cuenta de que la canción fue un arma cargada de futuro, y que, si tenemos democracia ahora mismo, en

---

<sup>180</sup> En referencia al cantautor Hilario Camacho.

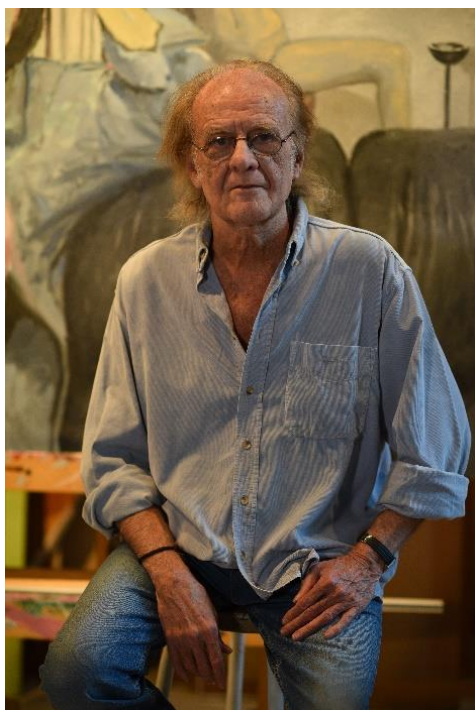
<sup>181</sup> En referencia a la esposa de Celaya, Amparo Gastón Echevarría (1921-2009). Poeta y literata española más conocida como Amparitxu, quien tuvo un importante papel en el éxito de Gabriel Celaya.

<sup>182</sup> Michel Labeguerie (1921-1980) es el autor considerado el padre de la canción vasca. Sus primeros discos fueron dos sencillos cuya portada fue ilustrada por el pintor guipuzcoano Montes Iribarrén (1940).

gran medida, o lo que tengamos, es por la lucha que mantuvieron los cantautores en los 60 y los 70.

## ENTREVISTA A LUIS EDUARDO AUTE

01.10.2015



137. Luis Eduardo Aute. Fotografía: María Juan de la Cruz (2015)

Luis Eduardo Aute nace en Manila el 13 de septiembre de 1943, lugar donde transcurre su infancia hasta los once años, momento en que se traslada a vivir a España con su familia. Muy atraído desde pequeño por las artes plásticas, presenta su primera exposición en la galería Alcón de Madrid a la edad de dieciséis años. Influidor por muchas corrientes pictóricas en diferentes épocas de su trayectoria, impresionismo, expresionismo, o realismo mágico, no fue curiosamente la carrera pictórica lo que le hizo ser reconocido profesionalmente, sino la musical. Es uno de los cantautores españoles más reconocidos a nivel mundial con una amplia experiencia en este campo. Desde que en 1967 realiza su primera grabación, han sido más de cuarenta los discos editados por Aute, lo que da una idea de su ingente producción en este ámbito. En ningún momento ha dejado de desarrollar la vía plástica habiendo realizado exposiciones por todo el mundo, como la itinerante *Transfiguraciones*, presentada en diversas capitales españolas, así como en Cuba, Colombia, Italia y Ecuador. También ha realizado incursiones en el círculo de la cinematografía dirigiendo películas de animación como *Un perro llamado dolor* y *El niño y el basilisco*, donde es igualmente guionista y creador de las imágenes. Se podría decir

que Luis Eduardo Aute es un humanista, un hombre del Renacimiento nacido en el siglo XX.

La siguiente entrevista fue realizada en su estudio de pintura donde nos recibió, siendo de agradecer su predisposición en todo momento, no sólo a contestar a las preguntas, sino a facilitar todo el material visual, bibliográfico, etc., que nos fuera de interés y necesario en relación con su obra tanto pictórica, musical o poética.

1.- ¿Un pintor nace, se hace, o es una simbiosis de ambos conceptos? ¿Cómo fue en su caso?

La verdad no sé si el artista nace o no. Yo creo que por una serie de circunstancias los años de la infancia te hacen más sensible a unas determinadas perspectivas que a otras. Yo fui hijo único durante 15 años jugaba al baloncesto en Filipinas y era más bien introvertido. Mi primera ansiedad, digamos, por las imágenes fue a través de mi padre que le gustaba dibujar caricaturas sobre todo y también tenía una cámara de Super 8, de 8 mm, con la que rodaba cosas y, a veces, me dejaba la cámara para rodar algunas imágenes. Luego sobre todo recuerdo que íbamos mucho –porque la isla quedó absolutamente en ruinas tras los bombardeos de la aviación de los Estados Unidos y quedaron solamente unos pocos edificios– a una librería que felizmente quedó medio en pie. Mi padre iba buscando sus revistas, sus libros, sus cosas, y yo descubrí una mesa con unos libros de arte de pintores renacentistas e impresionistas también. Me gustaba mucho ver esos libros y yo creo que el interés por ellos era por ver desnudos porque, claro, no se veían desnudos en ningún sitio pues estaba totalmente prohibido, y allí, entre las pinturas de los clásicos, pues había muchos desnudos, así que más que nada fue por esa curiosidad de ver cómo era el cuerpo femenino. Tenía cierta facilidad para el dibujo; no sacaba buenas notas en términos generales, pero tenía un cierto don para dibujar y lo que hice fue cuando mi padre me compró un libro me lo llevé a casa y tuve la necesidad de copiarlo a lápiz con colores, pero insisto, era más que nada por curiosidad libidinosa. A partir de ahí empecé a dedicarme más a dibujar, no por jugar, sino con una cierta seriedad porque las mejores notas que me daban eran en dibujo. A partir de ahí, bueno, a mi padre le gustaba mucho también la música, sobre todo la música clásica, la ópera –escuchaba

mucha opera en mi casa– y también por ahí me despertó esa afición por la música, la música clásica, y juntando un poco todo eso y el hecho de ser hijo único y más bien dedicado a la introversión, pues juntando todo eso da como resultado una persona que evidentemente manifiesta una mayor sensibilidad por las artes; yo no sé si han sido las circunstancias que me conformaron de esa manera.

2.- Como ve, hemos comenzado hablando de artes plásticas, porque nos interesa especialmente esa faceta de su creatividad, para, a partir de ella, intentar descubrir si pudiera haber conexiones con tus otros lenguajes artísticos. ¿Qué motivos y temáticas ocupan principalmente sus lienzos?

Las imágenes que más me provocaban en los primeros años eran, insisto, los desnudos y el rostro humano. Tenía también especial interés por dibujar sobre todo del natural; si pasaba por allí algún amigo, un familiar y tal, y le decía te voy a hacer un retrato. Me encantaba dibujar retratos, todavía los conservo. Deduzco por eso que lo que más me atraía era cómo motivar al ser humano, el cuerpo humano y el rostro humano, y sigue siendo así. Creo que el universo que más me interesa es el que está encerrado en este bicho extraño que somos, que no se sabe muy bien que somos, de dónde venimos, a dónde vamos y todas estas historias. Creo que, en mis poemas, mis canciones también, se puede deducir que el motivo esencial de los textos es todo lo que concierne al alma humana, sus contradicciones, sus pasiones, sus miedos, sus alegrías, sus dudas... es el mapa que a mí me ha interesado siempre recorrer; esta cosa que llamamos ser humano, tanto por fuera como por dentro.

3.- ¿El color, la luz, la textura, la composición... que elementos plásticos le preocupan más a la hora de abordar la tela en blanco?

Bueno, pues he pasado por distintas fases en relación con el motivo que más me puede interesar en las pinturas. Al principio le daba mucha importancia al dibujo. Primero tenía que tener una idea muy concreta; dibujaba bocetos para luego pasarlos a lienzo. Después hice lo contrario, empecé a echar manchas, manchones, en una época así que coqueteé un poco con el expresionismo alemán dándole mucha importancia al color, a la textura, y las

formas y van saliendo según lo que me provocaban las primeras manchas, es decir, el proceso inverso. Después he probado materiales diversos y técnicas diversas para trabajar con ellas, pero pasado el tiempo recupero, digamos, la pintura clásica al óleo que es lo que más me gusta porque la textura, por el olor, por esa posibilidad de poder trabajarla. Hoy juego un poco con las dos cosas. Suele haber una idea, un embrión, una imagen más o menos que pueda tomar forma y me dejo llevar también por el azar y, según lo que vaya ocurriendo, esa imagen se va distorsionando y aparecen otras cosas. Pero lo que sí necesito es contar algo. Para mí, una pintura o un dibujo o bien sugiere alguna clave de reflexiones o sino no interesa; la pintura por la pintura no me interesa. Por eso nunca pasé por el informalismo, porque es una abstracción, porque la forma por la forma o el color por el color no me provoca, necesito contar algo. Tal vez por deformación en cuanto a escribir poemas o escribir canciones que necesito algo que contar o algo que sugerir por lo menos; no puede ser la forma por la forma, eso me aburre solemnemente.

4.- ¿El Aute pintor se deja influenciar por el Aute cantor? ¿y viceversa? ¿Son o no uno mismo?

Hombre, yo supongo que será la misma persona si todo sale de la misma persona, lo que sucede es que mientras lo hago logro desconectarme. Cuando estoy escribiendo, por ejemplo, se me olvida por completo todo lo que haya podido hacer con imágenes o con los sonidos y es la escritura pura y dura, valga el pareado. Cuando estoy pintando me olvido por completo de los poemas, de la música, las películas... es la pintura, es decir, no tengo sensibilidad hacia los otros lenguajes. Pero bueno, pasando el tiempo y viendo todo con perspectiva, sí que descubro que hay una sola persona que está ahí detrás de todo eso porque se repiten, en clave, situaciones y conflictos no previstos que van saliendo involuntariamente relacionados con esa contradicción que somos, intentando reflexionar la realidad de una manera y encontrarse con una paradoja. Cada vez me siento más absorbido por las paradojas, las contradicciones; cada vez me gusta más escribir palíndromos. Hace tiempo ya que jugar, distorsionar la simetría, me descubre muchas cosas, pero bueno, yo creo que sobre todo los árboles no dejan ver el bosque y yo soy el menos capaz de ver si es la misma persona quién está detrás de todas esas

manifestaciones. Tal vez alguien ajeno pueda detectar quién está detrás tanto de las imágenes, como de las palabras, como de la música.

5.- La Santísima Trinidad que forman Goya, Velázquez y El Greco forma otra nueva trinidad junto al expresionismo alemán y el surrealismo, que parecen siempre sobrevolar su obra plástica.

He bebido de muchas fuentes y pasado por muchas fases y ha sido de una forma muy ortodoxa. Los primeros dibujos eran muy clásicos, era muy académico; hasta que empiezo a distorsionar hice academicismo y empiezo bueno pues a pintar un poco a la manera de los impresionistas una serie de cuadros de cuando tenía 17 y 18 años que estaban en esa línea. Después descubro el expresionismo e indago en esos ámbitos, pues tenía la necesidad de contar algo, de expresar emociones, ideas que estaban en esas imágenes; luego, cierto coqueteó con el cubismo que dejó inmediatamente para pasar a una época fauvista dónde lo que más me interesa es el color. Luego me olvidó del color y hago una serie de pinturas en blanco y negro, grises, ocre, que coincide, curiosamente, con mi época en el servicio militar. Entré en la mili y perdí por completo la noción del color, quería pintar con color y no sabía qué hacer con el color. Hasta ya pasado algún tiempo, fue una Semana Santa en Sevilla, unos cuantos años después, que de repente encontrarme con esos cromatismos tan violentos me hizo recuperar otra vez la sensibilidad con el color y empecé a recuperar el color también. Pasé también por una época un poco pop art, jugando algo con iconos industriales, pinturas industriales, y ya, desde hace un tiempo, no sé bien qué es lo que hago, pero es lo que me apetece hacer. Puede que también haya una etapa no surrealista pero sí digamos lo transito hacia la pintura del realismo mágico, y yo creo que por ahí ando. Es una pintura que se agarra mucho a la realidad, pero para atravesarla, o sea, no es surrealismo sino “transrealismo”, por llamarlo de alguna manera. Es llegar a lo absurdo a través de la lógica porque creo, y estoy cada vez más convencido, que cualquier idea, cualquier reflexión, si la llevas hasta el final llegas a lo contrario de la mayor, de la premisa que te empuja a desarrollar esa idea y en ese sentido es, por llamarla alguna manera, “transrealismo”. Es partir de unas imágenes o de unas palabras o de una narración aparentemente prosaica llevarla al fondo y al absurdo, digamos a la

contradicción de la lógica. Creo que ando por ahí. Me gusta mucho transformar las imágenes, jugar con las palabras, buscar la raíz etimológica de las palabras para seguramente, en algún momento, encontrar el sentido contrario de esa palabra. Lo mismo ocurre con las imágenes. Me gusta mucho ir profundizando en la imagen y llegar al espejo y encontrarme con su contrario. Dentro de lo que llamaba Heráclito, creo, el conflicto de contrarios.

6.- Si extrapolamos estas cuestiones a la poesía y la canción, qué nos diría, ¿qué existe coincidencia en motivos, texturas y colores tímbricos entre su plástica y su canción o que van por caminos paralelos sin encontrarse? Sea cual sea la respuesta, ¿es casual o intencionado?

Yo creo que, como antes te decía, sale de la misma fuente y el sustrato de esa fuente es el ser humano. Todo el bosque de derivaciones que conlleva el hecho de estar, de ser ese bicho humano, y en ese sentido yo creo que el sexo, la muerte y la trascendencia, las contradicciones, el ángel y el demonio que somos, el *Mister Hyde* que todos llevamos dentro, ese conflicto permanente de contrario, yo creo que están en mis canciones, están en mis poemas y están en mis pinturas también. Pero bueno, eso lo voy descubriendo según va pasando el tiempo, es decir, que cuando empiezo a trabajar, o bien con un poema o con una canción o bien dibujando o lo que sea, no tengo, como te decía, en cuenta esas provocaciones, pero luego, al cabo de un tiempo, con perspectiva veo que la fuente es la misma. Hubo una época que dibujaba dibujos a lápiz en la que todos los dibujos que hacía tenía que empezarlos por un sexo femenino, además, frontal y abierta la vagina y, a partir de ahí, todo lo demás se articulaba. Por un tiempo bastante largo no había manera de encontrar algún otro motivo que no fuera el sexo femenino, masculino no, y, a partir de ahí, se desarrollaba toda la iconografía de diversos conflictos. Esa etapa ya la superé, pero conservo un montón de dibujos, una serie de cerca de 60 dibujos que se llamaba *Ange Lingua*. Depende de las épocas me da por una cosa o por otra. Luego me dio por reproducir imágenes cenitales, digamos que fueron esos cuadros redondos, imágenes que puedas ver girando el cuadro como la perspectiva es cenital da igual como lo veas porque es el mismo punto de vista. Por ahí aparecen de repente unas pequeñas locomotoras que



me empujan a desarrollar algún motivo. Va variando según las épocas y ese elemento percutor que te invita trabajar o desarrollar una idea puede variar según los tiempos.

De cualquier forma, Eros y sus diversas diatribas son una inalienable constante en mi trabajo. El amor, el sexo, el sentido de la vida, su Razón de Ser, la muerte, son elementos que, sin yo pretenderlo, hacen acto de presencia cada vez que me acosa la necesidad de expurgar algún fantasma acosador. ¿Por qué? pues no lo sé. Supongo que será porque siempre pensé que el llamado “Big Bang” no fue otra cosa que el Gran Orgasmo de Dios haciendo el amor consigo mismo a tres bandas pues, que yo sepa, del sexo venimos todos, y la cosa se sigue “sexpandiendo”. Como el Universo.

7.- Particularicemos en algunos casos concretos de sus creaciones plásticas con las que ha ilustrado algunas de sus carpetas discográficas. Por poner ejemplos, *Cabeza y Máscara anónima*, que son portada y contraportada respectivamente de *24 canciones breves*, o *Premonición intrauterina* y *La espera* que cumplen la misma función en el LP *Sarcófago*, al igual que *Pasión* y *Anunciación IV* en *Cuerpo a cuerpo*, o *Apocalipsis* en la portada de *Nudo* y *Busca la sangre* en la de *Templo*. Usted, como autor tanto de imagen como palabra y música, ¿se planteó estas obras como un todo?

Bueno, lo lógico es que pensando en una selección de canciones para grabar un disco evidentemente ese trabajo requería una imagen y las imágenes estaban en mi entorno. La mayor parte de las veces esas pinturas, esos grafismo que acompañan a los discos, se elegían, en términos generales, porque eran contemporáneos a la escritura de los poemas o de las canciones; era un poco el caldo de cultivo en el que se iban produciendo todas esas manifestaciones y entonces el hecho de reproducir esas pinturas en esos discos o en esos libros era no tanto porque tuvieran o no más o menos relación con las canciones y los poemas, sino que más bien se relaciona porque esas pintura las hacía al mismo tiempo que escribía las canciones y formaban parte de la misma pulsión. Hay sólo un trabajo que hice pensándolo como concepto integral que es *Templo*. En otro anterior, *24 canciones breves*, tenía la pintura y luego compuse esa canción pensando en aquella pintura, pero en *Templo* sí hay una relación directa. Primero fue la serie de pinturas, una exposición que hizo itinerante, luego escribí poemas basándome en las imágenes de las pinturas y

luego les puse música. De esa forma planteé hacer un trabajo conjunto en el que sí hay una cronología, primero la pintura y luego los poemas y la música, pero con la idea de que fuera un *totum revolutum*.



138. Durante la entrevista con Luis Eduardo Aute. Fotografía: María Juan de la Cruz (2015)

8.- ¿Qué criterio sigue a la hora de elegir una determinada obra de arte para ilustrar la carpeta de un LP cuando canción e imagen no han coincidido cronológicamente en su creación?

En un caso de estos, la búsqueda de una imagen que pudiera acompañar los textos o las canciones pasaba por encontrar aquella que tuviera con ellos la mayor relación posible. Evidentemente, no usaba una imagen que no tuviera nada que ver, sino que tenía que haber algún hilo conductor que llevara de un formato al otro. Más que nada por una cuestión emotiva, es decir, temas que me producían una emoción parecida a la emoción que intentaba expresar en las canciones, para poder evocar la misma emoción tanto con

la imagen como con la palabra. Básicamente es un estado de ánimo, que he podido ir modificando a lo largo del tiempo, pero que marca mucho cada uno de esos tiempos en cuanto que provoca la necesidad de reflexionar sobre cualquier tipo de situación e iconografía que en ese momento me siento con la necesidad de trabajar.

9.- En las décadas de los 60 y 70 era muy habitual encontrar carpetas ilustradas por artistas plásticos, como es su propio caso, y como el de otros pintores como Miró, Manuel Boix, Juan Genovés, etc. ¿Piensa que de alguna manera se provocaron estas colaboraciones o surgieron de forma espontánea?

Eso habría que preguntárselo a ellos, pues no sé cuál podría ser el motivo de cada cual para decantarse por un pintor u otro, pero yo creo que, en términos generales, era porque intentábamos hacer canciones distintas a las que se escuchaban habitualmente, con puntos de vista diversos e intentábamos elevar un poco el género de la canción a la categoría del poema. Había una preocupación por los textos, por las músicas, por hacer un trabajo no únicamente para vender sino preocupado por el alimento que necesita el ser humano para seguir manteniendo su dignidad como ser humano. Elevar un poco el tono cultural de esos años, y eso evidentemente te llevaba a que las imágenes que acompañaban esas canciones –que se hacían intentando buscar una mayor calidad literaria, poética, al fin y al cabo, humanista– fueran también de artistas que tuvieron esa misma preocupación. Pero bueno habría que preguntarle a cada uno porque un pintor u otro.

10.- ¿Necesidad, moda, casualidad?

Puede ser por la necesidad de elevar la calidad del trabajo artístico por lo que fueron pintores importantes los que en ilustraron esos poemas, que muchos de ellos eran poemas musicados por los músicos. Estas son las primeras veces que se le pone música a los poetas y entonces esos trabajos requerían también que las imágenes que iban a acompañar a esos poemas musicados tuvieran igualmente una cierta dignidad como obra de arte.

11.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión más allá de ser una mera ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción?

Sí, y eso ocurría en todos, los músicos, los poetas, los pintores, cineastas, es decir, en unos años en los que había una urgencia de manifestar la disconformidad o la oposición a la dictadura todo lo que se podía, o la censura podía permitir, era lo normal que cualquier persona mínimamente sensible como ser humano, perteneciente a un colectivo humano, viviendo en una situación represiva cómo fue la dictadura de Franco, sí o sí tenías que manifestar esa disconformidad o esa oposición o esa necesidad de combatir, a través de las herramientas que tenías mano, las palabras, los sonidos o las imágenes. De alguna forma sí había un estado de ánimo colectivo que se interactivaba, como se dice ahora, unos con los otros.

12.- A colación de lo que antes indicaba sobre la necesidad de los cantores de elevar su obra buscando a pintores de renombre, ¿se podía dar también que los pintores buscarán democratizar su obra de arte a través de las carpetas?

Evidentemente era una forma de sacar los cuadros de la galería de arte. Un pintor en su exposición está a la espera de que venga alguien a comprarle un cuadro, si puede ser un coleccionista que valore el cuadro como tal obra de arte y encima pueda pagar una cantidad importante pues mejor que mejor, pero esa obra ya se perdía, el propietario se la llevaba a casa y desaparecía por completo la posibilidad de que esa imagen se reprodujera y se mantuviera viva. Saliendo a la calle a través de portadas de libros o de discos sí se mantenía viva la obra.

13.- En una ocasión me dijo que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa, pero ¿se aportan algo la una a la otra?

Pues no sé, estoy demasiado metido como para verlo desde fuera, pero yo creo que sí que deben interrelacionarse, pero sí es cierto que hay un momento en que la palabra se queda corta y tiene que abrirse otra dimensión y esa dimensión está en el sonido, en la música en este caso, o en las imágenes. Un lenguaje es la continuación del otro, aunque muchas veces las lenguas se entrecruzan y se besan, a lengüetazo perdido. Depende mucho, pero sí que, en términos generales, por lo menos en mi caso, cuando estoy una temporada larga con un libro de poemas o canciones nuevas, me entra la necesidad de, terminado el trabajo

o a punto de terminarlo, olvidarme por completo de guitarras, poemas, músicas, y entrar en el estudio y llenarme de pinturas. Supongo que es lógico, igual que cuando llevo mucho tiempo aquí encerrado pintando me hartó hasta del olor del estudio y me voy por ahí, al parque, y empiezo a escribir, pues aquello que no pude contar con las pinturas lo cuento con la palabra. Es muy aleatorio.

14.- ¿Cree que esa confabulación entre pintura y poesía sigue dándose hoy entre las nuevas generaciones de cantores y pintores?

No estoy muy al día con lo que se va haciendo en ese sentido ahora, pero sí por lo que conozco creo que esa religiosidad por la que el pintor tenía que ser solamente pintor, el poeta sólo poeta, o un novelista tenía que ser sólo novelista, ha cambiado. Mi caso era terrible porque empecé a hacer exposiciones siendo muy joven y cuando de repente cometí la imprudencia de escribir canciones me borraron del mapa por completo. Eso ya no ocurre ahora. Felizmente, los artistas más jóvenes son mucho más eclécticos; lo mismo pintan que hace grafitis, hacen hip hop que son rockeros, ruedan videoarte o hacen instalaciones, es decir, en ese sentido se ha degenerado mucho el sacerdocio digamos de las artes. Eso me parece que es muy positivo porque el arte es libertad o no vale para nada. Yo respeto muchísimo a aquel que se dedica a un medio de expresión, pero yo me siento incapaz de pensar en toda una vida únicamente dedicado a pintar, necesito montarme en otros terrenos, indagar que puedo coger de aquí, que puedo contar de otra manera, curiosear un poco y descubrir cosas.

15.- ¿Cómo se imbrica el cine en su universo creativo?

El cine siempre me interesó desde pequeño, cuando cogía la cámara de 8 milímetros de mi padre. Sentía una gran apetencia por el cine y quise dirigir películas, pero por las circunstancias de aquellos años de la dictadura era complicado. Había que pasar por la escuela de cine y tenías que tener el carné de director, que te daban únicamente si tenías la carrera. Yo no pasé el PREU y entonces no pude. También había otras fórmulas como ir dirigiendo cortometrajes que se estrenaran –seis o siete cortometrajes–, o haciendo la ayudantía en una serie de películas como ayudante de ayudante, auxiliar, etc. Rodaba lo

que podía con negativos que me regalaban; una serie de cortos más que nada para conocer el medio –cortos que alguno de ellos ha ido a festivales– y abandoné por completo la idea de hacer películas. La guitarra se me cruzó y me secuestró, pero hace algunos años, por una serie de casualidades, empecé a hacer una serie de dibujos en torno a Goya y por casualidad acabaron siendo una película de dibujos, *Un perro llamado dolor*, largometraje que ha ido a muchos festivales y fue finalista de los Goya del año 2001. Estuve 5 años dibujando y realizándola aquí en casa. Toda dibujada a lápiz y con un sistema de animación muy primitivo, por lo que quedé tan exhausto con este trabajo que dije “una y no más, no vuelvo a hacerlo”. Hasta que hace poco apareció una tentación para desarrollar otra historia, para hacer un cortometraje, *El niño y el basilisco*, y volví a hacer estos dibujos. Quisiera hacer alguna pintada, pues estas son todas dibujadas a lápiz. En el cine se junta todo, es el arte más integral pues se nutre de la novela, de la poesía y la música, de las imágenes, de la escritura, del teatro todas esas arte reunidas en una sola y que además tiene su propio lenguaje y si encima eres autor de las imágenes, en este caso de los dibujos, la música e incluso el argumento, es fascinante ver que esa historia que se te ha ocurrido cobra vida a través de imágenes dibujando con el lápiz figuras que se mueven y puedes hacer con ellas lo que quieras, y eso cada vez me tiene más abducido. Tengo un par de proyectos más que quiero hacer, otro con dibujos y luego después, si sigo en este planeta un poquito más, meterme a hacer una película, pero ya con animación con pintura al óleo. Ya he hecho algún trabajo que otro y he disfrutado muchísimo, durmiendo muy poco y trabajando a todas horas, pero absolutamente apasionado por esa posibilidad de poder trabajar aquí en casa, de dibujar, de hacer música y de contar una historia a través de imágenes cinematográficas, eso me parece la perfección.

## ENTREVISTA A VICENTE FELIÚ

21.05.2016



139. Vicente Feliú. Fotografía: Aurora Hernández (2016)

Vicente Feliú fue uno de los fundadores del Movimiento de la Nueva Trova en Cuba, del que fue presidente y uno de sus más comprometidos componentes. Actualmente es el director del centro Canto de Todos desde el que se impulsan encuentros de trovadores latinoamericanos a nivel internacional. Desde que

en 1964 comenzara a componer canciones, ha recorrido con su canto más de una veintena de países de América, Europa y África. Posee una extensa producción que ha sido recogida en el libro *Créeme. Canciones de tiempos difíciles y hermosos*, título que alude a su canción más internacional ‘Créeme’ que ha sido versionada por un gran número de artistas.

1.- En este trabajo de investigación nos interesa establecer la existencia de posibles lazos entre plástica y canción. En este sentido queremos empezar conociendo su opinión al respecto. ¿Cree que puede existir alguna relación entre los motivos, texturas, colores tímbricos de una canción y una obra plástica?

Tanto la música, incluyendo la cantada, como las artes plásticas, incluyendo la fotografía y el diseño, son creaciones humanas, con lenguajes diferentes. Entre los primeros intentos de comunicación humana, antes que la palabra y quizás antes también que la música — no hay registros de entonces, como sí de las pinturas—, ya los humanos dejaron constancia en las paredes de las cuevas y en piedras. En el caso de la canción, muy posterior, al incluir la palabra y por tanto el discurso, sobrepasó la necesidad de la síntesis y los símbolos. En nuestro país, en especial a partir de 1959, la canción y la plástica fueron

posiblemente las dos vertientes de las artes y la literatura que más estallaron en mil colores y palabras. La campaña de alfabetización de 1961, que elevó el nivel educacional de la Isla; la creación y desarrollo de las escuelas de Instructores de Arte y luego las Escuelas de Arte en varios niveles del país, que dispararon las posibilidades artísticas y el disfrute del arte de y en mucha gente, crearon las condiciones para que el cubano medio fuera necesitando cada vez más belleza y más vida cultural; el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) y la Casa de las Américas, jugaron un papel esencial en la vinculación entre la música, todas las artes plásticas, la literatura (poesía incluida) y el propio cine, tanto en la filmografía como en la documentalística. Una de las razones por las que se creó el Grupo de Experimentación Sonora (GES) del ICAIC fue para acompañar la música de filmes y documentales, y para ello nucleó a un grupo de talentosos jóvenes músicos y trovadores al mando de Leo Brouwer, un extraordinario y revolucionario músico y guitarrista con un bagaje cultural de los más sólidos de entonces.

El desarrollo del cartel cubano sobre todo en el cine, generalmente asumido por excelentes pintores devenidos además diseñadores (y también viceversa), y las canciones y músicas del GES del ICAIC se fundían en una coherencia única de aquella época. Tanto el ICAIC como Casa de las Américas eran dirigidos por personas de altos quilates revolucionarios no sólo en la política sino en el concepto mismo del término, con un sentido profundo de la cultura como esencia y ombligo. Los Premios CASA —de las Américas— atraían a intelectuales de todo el continente, con quienes se reunían especialmente, los trovadores del GES.

El diseño en las décadas de los 60 y 70 se imbricó con tremenda coherencia con el cine y la canción (quizás en menor medida con los libros). Pablo Labañino, dibujante, diseñador, amigo de muchos trovadores y trabajador de la EGREM (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales) fue el responsable visual de algunas de las mejores carátulas de discos del GES, de Pablo Milanés, de Silvio Rodríguez, de Juan Formell y Van Van, de Amaury Pérez y otros de los músicos más de vanguardia de aquellos años, así como varios de los discos colectivos de la Nueva Trova.



2.- Analizando los diseños gráficos de las portadas tanto de su discografía propia como la de trabajos colectivos en los que ha participado, o colaboraciones con otros trovadores y trovadoras, que son muy numerosas, observamos que en estos últimos casos se recurre con más frecuencia a la ilustración plástica que en sus trabajos en solitario. ¿Piensa que el hecho del colectivismo propicia el uso de la obra plástica como ilustración de las carátulas? Si fuera así, ¿se podría pensar que una ilustración de este tipo tiene un carácter más impersonal?

En realidad, en toda mi discografía original hay un concepto de diseño, bien desde fotografía o bien con obras plásticas o combinaciones de ellas. En casi todos los casos el diseño ha pasado por mi aprobación y en algunos, ha partido de mi propia idea, desarrollada luego por el diseñador. Varios pintores amigos han trabajado en el diseño de mis discos: Frémez (*Guevarianas*), Enrique Martínez (*Colibrí*), Aurora de Los Andes (*Aurora*); Isidro López Botalín (*Itinerario*), Ernesto García Peña (*Las Flores Buenas de Javier*); varios fotógrafos también: Ángel Alderete (*No sé quedarme*), Juan Miguel Morales (*Vicente Feliú Al Barnasants*), los diseñadores Oscar Betancourt y Tony Pol (*Créeme*). Algunos de mis discos editados en Argentina por manos amigas, aunque los diseños tienen más carácter de urgencia “autopiratesca”, llevan fotos de Iván Soca, excepcional fotógrafo especialista en trovadores y con concepto del diseño.

3.- Hay varias ediciones que nos resultan de especial interés para esta investigación: *Canción para el hombre nuevo* (1969), *Su nombre es pueblo* (1975), *El tiempo está a favor de los pequeños* (1983), *Festival de la Nueva Trova. Vol. II* (1984), en cuanto a producciones colectivas y en cuanto a las suyas en solitario, *Aurora* (1995) y *El colibrí* (2001). En todas ellas destaca el uso de la plástica para el diseño de portadas. ¿Cómo surge la colaboración entre los artistas plásticos que ilustran las ediciones discográficas colectivas y los trovadores participantes? ¿Cómo surge en su caso particular? ¿Existe una orientación o recomendación por su parte? ¿Hay alguna en la que la composición, resultado final o no, en un porcentaje alto le pertenezca? ¿Conserva algún diseño propio que quiera compartir con nosotros?

No me creerás si te digo que no tengo los discos que me comentas, salvo los míos. Respecto a las obras colectivas, por lo general el productor es quien se encargaba de los diseños. En Cuba el concepto de productor no es quien pone los dineros sino quien se encarga del trabajo de organización, ordenamiento de los turnos de grabación, búsqueda de los músicos, el papeleo, y también del diseño, y a veces también de la dirección general. De los discos colectivos que me hablas creo que algunos de ellos los hizo Pablo Labañino.

En mi caso, todos los que han participado han sido amigos, y de larga data.

4.- En España, la canción de autor adquirió un importante protagonismo a finales de los 60 y los 70 del siglo XX, sirviendo como herramienta de cohesión social y como portavoz del sentir popular. Por esa misma época surge en Cuba el Movimiento de la Nueva Trova ¿Puede existir algún paralelismo entre esta y movimientos españoles de entonces como la *Nova Cançó*, Canción del pueblo o Manifiesto Canción del Sur?

Absoluto. Aunque en principio no lo sabíamos, en los últimos años de la década del 60 lo confirmamos cuando descubrimos a Paco Ibáñez y toda su poesía cantada –estuvo en Cuba y cantó junto a Silvio-, Serrat con su Poco antes de que den las diez y Manuel, y luego a Luis Eduardo Aute y Dentro; por otras geografías el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Canción Chilena, los uruguayos, el Folk Song norteamericano. Ya en los 70s lo tuvimos mucho más claro, cuando desarrollamos el Movimiento de la Nueva Trova y lo definimos como... «un movimiento de Nueva Canción que respondía a los intereses culturales y políticos de la Revolución Cubana». Pienso, como Víctor Jara, que «Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva».

5.- Se dio por entonces en España una importante confluencia entre trovadores y pintores, lo que procuró numerosas ediciones en las que la pintura aparecía como protagonista de los diseños de las ediciones discográfica de autor. Ejemplos destacados fueron las colaboraciones planteadas en esta investigación de Raimon y Equipo Crónica, y Paco Ibáñez con pintores como Dalí, Ortega o Saura. ¿Se produjo en Cuba algún fenómeno similar?

Te olvidaste de Aute con Aute. Acá, quizás lo anotado arriba sobre Pablo Labañino. Los demás, no me parece.

6.- En los casos en los que se produce este encuentro plástica-canción, ¿Cómo cree usted que se da esta correspondencia? ¿Es un llamamiento desde la canción a la plástica o viceversa, o un encuentro que parte de ambas formas de expresión? ¿Se nutren una de la otra?

En la segunda mitad de 1969 hicimos en la Sala Hubert de Blank de Teatro Estudio un concierto/exposición Noel Nicola, Belinda Romeu, Carlos Gómez y yo con Pancho Varela, dibujante, caricaturista y pintor, en el que había dibujos de Pancho sobre las ideas que tenía sobre cada canción de aquel concierto. Pancho había estudiado conmigo el bachillerato y era amigo de Arístides, otro dibujante. Por Pancho conocí también a Juan Moreira y Pablo Toscano. Desde antes había amistad de Silvio con Virgilio Martínez, su profesor de dibujo y con los anteriormente mencionados. Es decir, coincidíamos en muchas cosas y actividades, de las que nos fuimos nutriendo mutuamente.



140. Entrevista con Vicente Feliú. Nos muestra el cuadro original de Isidro López Botalín que realizó para la portada del disco *Itinerario* que se publicó en México en 1998. Fotografía: Eva Manzano (2016)

7.- ¿Necesidad en un momento social determinado, moda, casualidad?

Un momento histórico, que nos marcó a todos de diversas maneras.

8.- ¿Qué aporta la plástica a la canción y viceversa?

Más allá de la belleza de las carátulas de los discos y algunas obras pictóricas, fotográficas y de otra índole, quizás visiones, mirada desde otro ángulo, síntesis desde la plástica y ampliación desde el canto.

9.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión más allá de ser una mera ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción? ¿Hasta qué punto cree usted que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? o ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

Algunas de esas aportaciones fueron hechas directamente para las obras —tanto discográficas como de cine, en forma de cartel— y tomadas de obras plásticas para incluirlas como diseños o parte de ellos en las carátulas de los discos.

No me atrevo a decirte nada conclusivo, al menos con respecto a Cuba, como resulta un poco más evidente en discos de rock de los 60 y 70.

10.- Si a nivel internacional hay alguna persona que destaque por su trabajo para propiciar las relaciones entre trovadores y trovadoras de diferentes pueblos, ese es Vicente Feliú. Como conocedor a fondo del panorama internacional presente, ¿podría decirnos si se siguen dando esta interacción de lenguajes expresivos (plástica-canción) en la actualidad entre las nuevas generaciones de artistas? ¿Tiene similares connotaciones que las que tuvo en otras décadas? ¿Cuál es la situación actual en Cuba en cuanto a este tipo de producciones?

Gracias por el elogio, que creo me sobrevalora.

Tengo la impresión, un poco nebulosa, de que sí. Sin embargo, la aparición del disco compacto con la consiguiente pérdida del tamaño de los antiguos vinilos, y la entrada de la música en la era digital y audiovisual, en la cual es más importante la escucha (no

siempre con la mejor calidad- auriculares de cualquier tipo, ordenadores, celulares...) y la imagen en movimiento, en muchos casos con poca correlación con la canción, ha mermado mucho el desarrollo de aquella simbiosis. A pesar de estas modernidades, los más exigentes cantautores/trovadores/cantores por lo general han seguido buscando que su obra musical se corresponda con arropamientos de belleza plástica en sus entregas.

## ENTREVISTA A SILVIO RODRÍGUEZ

22 mayo 2016



141. Encuentro con Silvio Rodríguez en La Habana. Fotografía: Vicente Feliú (2016)

Silvio Rodríguez es uno de los máximos exponentes del Movimiento de la Nueva Trova en Cuba, además de ser quien más proyección internacional ha tenido de entre todos sus componentes. Con una amplia trayectoria como trovador, su trabajo ha sido referente para toda una generación de cantautores dentro y fuera de Cuba. Como se podrá comprobar en la entrevista, comenzó su vida laboral como dibujante en un semanario cubano, vocación plástica que siempre le ha acompañado lo que aporta si cabe mayor interés al que ya de por sí

despierta su inclusión como entrevistado en nuestro trabajo de investigación.

1.- En este trabajo de investigación nos interesa establecer la existencia de posibles lazos entre plástica y canción. En este sentido hay un detalle de su biografía que podemos tomar como punto de partida: en 1962 se inicia como dibujante en el semanario *Mella*, teniendo como maestro al historietista Virgilio Martínez ¿Supone esto la existencia de cierta vocación plástica?

Yo hacía dibujos, como todos los niños, pero en la temprana adolescencia me dio por la caricatura política. Eran los primeros años de la Revolución y la prensa cubana estaba salpicada de tiras cómicas, o satíricas, sobre temas políticos y sociales. Era finales de 1961, el año que los estudiantes secundarios habíamos donado para incorporarnos al ejército de maestros que conseguiría barrer el analfabetismo de Cuba. Yo había estado en esas brigadas, pero tuve que ser trasladado a La Habana de urgencia por enfermedad. Todavía faltaba para que empezaran las clases y mi padre me alentó a presentarme en algún periódico para mostrar mis dibujos. Así llegué al semanario *Mella*, órgano de la Asociación de Jóvenes Rebeldes (antes había sido de la Juventud Socialista y después lo sería de la Unión de Jóvenes Comunistas). Fui recibido por el director gráfico de la publicación, Virgilio Martínez, un dibujante extraordinario que durante la dictadura de Batista había creado un personaje que seguiría viviendo muchos años después: el perrito Pucho que, antes de la Revolución, terminaba sus aventuras levantando la patita contra Batista, y después del triunfo revolucionario solía levantarla contra el tío Sam. Aquel día, cuando Virgilio vio mis garabatos, buscó una mesa de dibujo, la puso al lado de la suya y me dijo «este tu puesto de trabajo». Así empecé el privilegio de una escuela personalizada, con un maestro excepcional que a las pocas semanas ya me tenía entintando sus trazados a lápiz y poco después haciendo toda una página de historietas.

2.- Analizando los diseños gráficos de las portadas de su discografía, observamos que entre *Días y flores* (1975) y *Amoríos* (2015), de un total de 19 ediciones, en 8 de ellas se recurre a la obra plástica —pintura o dibujo— como lenguaje expresivo, lo que supone un porcentaje muy considerable (42%). ¿Existe en estos casos alguna relación entre plástica y canción? Motivos, texturas, colores tímbricos, etc. ¿Se influyen, o recorren caminos paralelos sin encontrarse?

Ambos lenguajes se me confunden porque están en mí desde la infancia. Después de aquella experiencia de unos dos años en *Mella*, matriculé en San Alejandro, la escuela de Artes Plásticas más antigua de Cuba. Siendo alumno de pintura apareció la Ley del Servicio Militar Obligatorio, por lo que tuve que pasar a filas durante algo más de tres años. Pero en el ejército necesitaban dibujantes y casi enseguida empezaron a usar mis

habilidades, primero en puestos de mando, donde hacía esquemas, diseños y propaganda, hasta que llegué a dos importantes publicaciones militares, en las que me mantuve hasta que me desmovilicé. En junio de 1967, cuando empecé a cantar para la televisión, yo mantenía estrechos vínculos con mis antiguos compañeros del semanario *Mella*, que en ese lapso se había transformado en el periódico *Juventud Rebelde*. De cierta manera las ópticas del diseño, de la fotografía y de la plástica siempre han estado conmigo. Por eso después he participado decisivamente en la obra gráfica que ha acompañado mi obra musical.

3.- ¿Cómo surge la colaboración entre Ud. y los artistas plásticos que ilustran las ediciones discográficas? ¿Existe una orientación o recomendación por su parte? ¿Hay alguna en la que la composición, resultado final o no, en un porcentaje alto le pertenezca? ¿Conserva algún diseño propio que quiera compartir con nosotros?

Todos los que han colaborado en mis discos, sin excepción, han sido mis amigos o cuando menos artistas cercanos, que es casi lo mismo. Pablo Labañino, autor del dibujo de portada de mi primer disco, era un joven artista de aquellos tiempos. Cuando supo que yo estaba trabajando en *Días y Flores* me llevó su dibujo, versión de una fotografía de Mayra Martínez, y su calidad me convenció para ponerlo al frente. Las fotos del disco las hizo la propia Mayra, que ya se perfilaba como artista de la luz. El arte general fue obra de Humberto Peña, gran pintor cubano, diseñador de la muy avanzada gráficamente *Revista CASA de las Américas*.

El autor de la portada de *Mujeres*, mi segundo disco, fue nada menos que Raúl Martínez, uno de los pintores cubanos más importantes de todos los tiempos... Lo cierto es que he tenido que ver con todos los diseños, cuando menos en su aprobación. Incluso existe el caso de *Oh Melancolía*, que ideé al detalle y busqué al experimentado Heriberto de Haro para su realización.

4.- En España, la canción de autor adquirió un importante protagonismo a finales de los 60 y los 70 del siglo XX, sirviendo como herramienta de cohesión social y como portavoz del sentir popular. Por esa misma época surge en Cuba la Nueva Trova Cubana. ¿Puede

existir algún paralelismo entre esta y movimientos españoles de entonces como la Nova Cançó, Canción del pueblo o Manifiesto Canción del Sur?

Ya desde los 50, con Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, comenzó a distinguirse un carácter menos comercial y más cultural de la canción en español. En Cuba tenemos los antecedentes de Marta Valdés y Teresita Fernández, que irrumpen con voces muy propias, nada complacientes. Enseguida triunfa la Revolución y a algunos jóvenes nos toca empuñar la guitarra. Éramos protagonistas de transformaciones radicales en nuestro propio país y vivíamos en un mundo estremecido por hechos como la liberación de Argelia, la guerra de Vietnam, la amenaza atómica. Ingredientes todos que con la base de nuestra tradición trovadoresca hicieron surgir lo que se dio en llamar la nueva trova. En Chile y en Argentina aparecen la Nueva Canción, también llamado Nuevo Canto; en Brasil surge el Tropicalismo. Eran años en que los pueblos latinoamericanos estaban muy rebeldes contra las oligarquías y el entreguismo, acaso alentados por los vientos de libertad que soplaban desde Cuba.

5.- Se dio por entonces en España una importante confluencia entre trovadores y pintores, lo que procuró numerosas ediciones en las que la pintura aparecía como protagonista de los diseños de las ediciones discográfica de autor. Ejemplos destacados fueron las colaboraciones planteadas en esta investigación de Raimon y Equipo Crónica, y Paco Ibáñez con pintores como Dalí, Ortega o Saura. ¿Se produjo en Cuba algún fenómeno similar?

En Cuba, en las décadas 60-70 y 80, en torno al Instituto de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), se reunió un importante grupo de pintores y diseñadores que hacían los carteles de las películas. Fue un movimiento que emuló con los entonces muy destacados de Polonia y Japón. Los carteles se imprimían con la técnica del *silkscreen* y se llegó a crear una pequeña pero eficaz industria de especialistas. Esto lo concibió y realizó Alfredo Guevara, fundador y presidente por entonces del ICAIC: sumar a los pintores y artistas plásticos más importantes del país a la obra cinematográfica.



Cuando estuve en España por primera vez, en 1977, las ediciones musicales estaban muy activas. Existían varios sellos discográficos que usaban a artistas plásticos para las portadas. En la serie Gong de Movieplay, que dirigía Luis Rivalta, era habitual ese tipo de colaboraciones. Recuerdo algunas portadas, por ejemplo, del grupo Triana, que eran llamativamente artísticas.

Es natural que los trabajadores de la cultura se vinculen y hagan juntos, aunque esto se subraya en momentos históricos de intensidad.

Nunca lo vi más marcado que en Chile, cuando la Unidad Popular de Salvador Allende. Se trataba de un movimiento de artistas plásticos que iba paralelo al de la Nueva Canción. No sólo en las portadas de muchos discos que lo testimoniaron, sino que aquellos diseños característicos inundaron las calles, los carteles, los muros, y por todas partes se veía una especie de unidad estilística, gráfica y sonora, más que acompañante fundida en la unidad política. En el caso de Chile, tuvo mucho que ver con aquello Gladys Marín, por entonces dirigente de las Juventudes Comunistas. No he vuelto a ver algo tan claramente homogéneo en otro país ni en otro tiempo.

6.- Caso singular en España es el de Luis Eduardo Aute, artista integral que ilustra muchas de sus obras discográficas con cuadros propios. ¿Existe en Cuba algún caso similar? Cuando se da esta circunstancia ¿piensa usted que puede ser la máxima expresión de conjunción entre plástica y canción o por el contrario puede suponer la búsqueda, por parte del artista, de caminos expresivos que no confluyan?

No recuerdo otro caso como el de Eduardo, que considero difícil, aunque no imposible de repetir, al menos de hecho, porque se trata de alguien que estudió y se dedicó a la pintura, y con ese bagaje empezó a incursionar en la canción. Evidentemente vincular ambas pasiones fue una idea que se le ocurrió después de su primer disco, porque en *24 canciones breves* hay una foto en la portada. Eduardo, ya lo he dicho, en muchos sentidos es un hombre del Renacimiento: artista plástico, músico, poeta, filósofo. No abunda en una sola persona semejante diversidad, muchísimo menos con resultados de tan alta gama.

7.- En los casos en los que se produce este encuentro plástica-canción, ¿Cómo cree Ud. que se da esta correspondencia? ¿Es un llamamiento desde la canción a la plástica o viceversa, o un encuentro que parte de ambas formas de expresión? ¿Se nutren una de la otra?

Perdón que regrese a mi propio caso, pero es el que conozco más a fondo. No sabría decir si fui primero dibujante o cantor. Ambas posibilidades me motivaron y se me confunden desde tiempos remotos. Lo que crea la unidad es que las dos expresiones viven en una misma persona. A veces me he sorprendido queriendo dibujar lo que he cantado. Pero también ha sucedido que una noción de la plástica me ha inspirado, además de versos y canciones, un proyecto como la tetralogía *Exposición de mujer con sombrero*.

8.- ¿Necesidad, moda, casualidad?

Para mí, es una consecuencia de la infancia. Los niños dibujan, los niños cantan. Es a lo que nos dedicamos cuando tenemos la absoluta libertad de manifestarnos, sin reglamentaciones ni dictados. Buena parte de los primeros años los dedicamos a esos juegos. Es probable que sea expresión de los que no renunciamos a seguir jugando. Por eso no lo creo excepcional, porque lo considero algo latente que llevamos todos, aunque no todos hayamos tenido la suerte de mantenerlo a flote.

9.- ¿Qué aporta la plástica a la canción y viceversa?

Son nociones del mundo que se retroalimentan en códigos, señales, diseños, armonías y desarmonías que conforman la arquitectura de la expresión.

10.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión más allá de ser una mera ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción? ¿Hasta qué punto cree Ud. que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? o, ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

Lo de qué acompaña a qué es tan buena pregunta como la del huevo y la gallina.

Hay una concepción de lo plástico en sí, que trasciende lo que cuenta la pintura o la escultura, que se basa en puros valores como forma, composición, color, etc. Yo creo en ambos principios: el narrativo y el puramente plástico. Y he visto que cuando están conciliados y perfectamente fundidos nos parece que estamos ante aquello excepcional que llamamos una obra de arte.

La canción también tiene varias maneras de ser considerada: desde lo literario, desde lo musical, o en el equilibrio de ambos lenguajes.

Si, además, pudiera haber una total conjunción entre canción y plástica, supongo que sería la invención de un género difícil de seguir. Como tampoco veo que se dé mucho, me inclino por calificarlo casuístico.

Personalmente nunca me he planteado algo así de integral, al menos conscientemente. En mi caso, repito, ha sido una consecuencia de mis juegos, luces de mi infancia. La idea de una integralidad expresiva se corresponde a conceptos más actuales, como las instalaciones y los performances. Sin duda fue una zona de experimentación del precursor Marcel Duchamp, por cierto, artista muy admirado por Aute. Yo sólo soy un autor de canciones que antes fue dibujante, y que siempre ha sido amante de la creación artística en su diversidad.



142. Con Silvio Rodríguez a la entrada de los estudios Ojalá en La Habana donde tuvo lugar el encuentro. Fotografía: Vicente Feliú (2016)

## ENTREVISTA A AUGUSTO BLANCA

23.05.2016



143. Con Augusto Blanca en La Habana. Fotografía: Iván Soca (2016)

Augusto Blanca es un artista integral, carismático. Nos recibió en su domicilio de La Habana donde nos dio muestra de su capacidad creativa. Pudimos contemplar directamente su obra plástica original en relación con sus composiciones a las que denomina “Poblinas” notando como el trasvase conceptual entre plástica y canción se hace patente en este autor polifacético. Al igual de los dos entrevistados anteriores, es fundador y componente activo del Movimiento de la Nueva Trova en Cuba. Su primer LP, *Regalo*, se publica en 1978 y hasta la fecha ha participado en más de una treintena de ediciones entre las realizadas en solitario y las colaboraciones con otros artistas e inclusión en discos recopilatorios de la nueva trova. Su visión desde la canción y la plástica posee un enorme interés para la presente investigación.

1.- ¿Un pintor nace, se hace, o es una simbiosis de ambos conceptos? ¿Cómo fue en su caso?

En mi caso pudiera decirte que nací con una sensibilidad natural para el arte en general, de niño cantaba, dibujaba, jugaba a hacer teatro.

Mi madre era profesora de dibujo y pintaba muy bien y ella descubrió en mí facultades y me inició en ello, con el tiempo estudié pintura en la Escuela José Joaquín Tejada de Santiago de Cuba (De 1963 al 67).

2.- Como ve, hemos hoy comenzado hablando de artes plásticas, porque nos interesa especialmente esa faceta de su creatividad, para, a partir de ella, intentar descubrir si pudiera haber conexiones con sus otros lenguajes artísticos. ¿Qué motivos y temáticas ocupan principalmente sus lienzos?

Lo primero que comencé dibujando fueron especies de decorados para mi “mini teatro” juguete que me construí con un viejo taburete sin fondo y donde armaba escenografías para mis imaginarias obritas de teatro.

Luego, con el tiempo y los estudios, la temática que me gustaba plasmar en mis lienzos eran semi figurativas, formas envolventes a veces abstractas, volúmenes en movimientos y simbolismos, surrealistas diría yo, a veces primitivistas... cuando comencé a componer canciones casi siempre dibujaba a la par que construía la canción, como para ayudarme a mí mismo a darle forma a mis canciones que casi siempre narran cosas muy corpóreas y esto me ha servido siempre para “visualizarme” lo que quiero decir en ellas.

3.- ¿El color, la luz, la textura, la composición... que elementos plásticos le preocupan más a la hora de abordar la tela en blanco?

Mira, aunque en la escuela me enseñaron diversas técnicas y de que antes de comenzar a pintar en la tela (u otro material) uno debe “hacer bocetos previos” en mi caso, casi siempre esos bocetos quedaron como “bocetos aislados” ya que cuando comienzo a dibujar dejo que vaya saliendo solo el trazo, las formas se van entrelazando espontáneamente y las ideas van desplazando al boceto inicial, para ser otra cosa al final. Me gusta mucho trabajar el acrílico, el pastel, el carboncillo puro, creo que eso va dependiendo de la obra en sí y cada obra tiene sus propias reglas... me encantan las superficies grandes (creo que esto se debe a que trabajé mucho la escenografía y los telones lo exigían y realmente es fascinante) aunque por el poco espacio que tengo en

casa me he conformado últimamente con trabajar en pequeños formatos, tintas, acuarelas, pasteles y a veces hasta lápices de colores, todo me sirve, inclusive tierras y otras texturas.

4.- ¿El Augusto pintor se deja influenciar por el Augusto cantor? ¿y viceversa? ¿Son o no uno mismo?

Creo que esto te queda claro desde el inicio, para mí todas las artes están relacionadas entre sí, en mi caso he desarrollado más la música, pero sin embargo, aunque no soy un pintor que se dedique exclusivamente a eso ni presente exposiciones a menudo, no he dejado de pintar, como te decía, casi siempre hago ambas cosas a la vez.

En una ocasión grabé un CD *Este árbol que sembramos* (1997) y cada canción fue acompañada del dibujo que surgió cuando fue creada... Así también he colaborado mucho en el diseño de mis discos y de otros compañeros, realmente no he dejado nunca de pintar, ni de hacer canciones, ni de hacer teatro. Me he dado el gusto de unir todas mis vocaciones en una y eso me hace sentir realizado en este sentido, claro, que como me dijo, hace años, un profesor de pintura que me veía con “mi guitarrita a cuestas” haciendo canciones: «Blanca, no se puede hacer dos cosas a la vez en la vida, o la música o la pintura, la vida no alcanza para dos cosas» yo realmente, con todo respeto, difiero de este consejo y aunque por ello, a lo mejor, no soy “tan conocido” como pintor, en ninguna de las dos... o de las tres, pues el teatro también está entre mis labores, puedo decirte con toda franqueza que he podido convivir feliz con mis tres amores y no me siento ni “promiscuo ni infiel” y estoy en paz conmigo mismo.

5.- ¿Cuáles son sus principales referentes pictóricamente hablando?

En esto soy bastante ecléctico; desde las pinturas rupestres, los iconos de Giotto, pasando por el renacimiento, los románticos, barroco, naturalismo en fin... Y luego los expresionistas, surrealistas y demás escuelas modernas en todo lo que he podido ver (directamente o en ilustraciones) siempre he disfrutado mucho y me han “abierto las entendederas”... Aunque mis referentes más fuertes siempre han sido: Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Dalí, Degas, Picasso... y de mi terruño Víctor Manuel, Ponce de León, Amelia Peláez, Servando Cabrera, Fabelo...

6.- Si extrapolamos estas cuestiones a la poesía y la canción, qué nos diría, ¿qué existe coincidencia en motivos, texturas y colores tímbricos entre su plástica y su canción o que van por caminos paralelos sin encontrarse? Sea cual sea la respuesta, ¿es casual o intencionado?

Yo diría que pudieran ser ambas cosas... para mí es un misterio y prefiero no tratármelo de explicar, esa incertidumbre mágica me resulta apasionante...

7.- Cuando Ud. realiza la ilustración de una edición discográfica propia, como autor tanto de imagen como palabra y música, ¿Se plantea estas obras como un todo, naciendo expresamente con esa finalidad o usa obras ya pintadas anteriormente? En este último supuesto ¿Qué parámetros tiene en cuenta a la hora de elegir especialmente una obra para ilustrar un determinado trabajo discográfico?

No me dedico a ilustrar, o por lo menos “oficialmente”, he realizado varios trabajos al respecto y, por supuesto, siempre han sido creados a partir de la obra musical... en muy raras ocasiones he utilizado alguna obra mía para algo que no era mi motivación al pintarla, hacer esto me parece que es una especie de fraude, de comodidad, es como ponerle una ropa ajena a alguien, pues a lo mejor le puede quedar grande o chiquita porque sencillamente no se hizo a su medida.

8.- Más allá de que estas obras en su génesis puedan tener en común un mismo estado de ánimo, tanto visual, como emocional y reflexivo, ¿pueden estar conectadas en cuanto a esos elementos que antes hemos mencionado y que conforma las estructuras de los diferentes lenguajes expresivos?

Ya te comenté que en mi caso todo va junto y, al final, cada cosa toma su lugar, aunque el estado de ánimo es el mismo.

9.- En España, la canción de autor adquirió un importante protagonismo a finales de los 60 y los 70 del siglo XX, sirviendo como herramienta de cohesión social y como portavoz del sentir popular. Por esa misma época surge en Cuba la Nueva Trova Cubana. ¿Puede existir algún paralelismo entre esta y movimientos españoles de entonces como la Nova Cançó, Canción del pueblo o Manifiesto Canción del Sur?

Por supuesto que sí, aunque pienso que nacieron en cada lugar por “generación espontánea”, fueron años, situaciones similares y de cambios sociales en todo el mundo y el arte tomó partido y (sin ponernos de acuerdo) cada país tuvo sus artistas nuevos que representaban las nuevas ideas y las necesidades de cambios. Al comienzo no nos conocíamos entre sí, pero poco a poco nos fuimos intercomunicando y nos dimos cuenta que cada cual por su parte, estaba iniciando un tipo de arte —canción en nuestro caso— que, tomaba partido, rompía patrones, “protestaba” o sencillamente era reflejo de una generación que necesitaba un tipo de arte que los representara, no un arte empobrecedor sino un arte pensante, inteligente.

10.- Se dio por entonces en España una importante confluencia entre trovadores y pintores, lo que procuró numerosas ediciones en las que la pintura aparecía como protagonista de los diseños de las ediciones discográfica de autor. Ejemplos destacados fueron las colaboraciones planteadas en esta investigación de Raimon y Equipo Crónica, y Paco Ibáñez con pintores como Dalí, Ortega o Saura. ¿Se produjo en Cuba algún fenómeno similar?

Si ocurrió, sobre todo en los primeros discos (de vinilo) que se editaron de los trovadores de la nueva trova, ocurrió que muchos artistas plásticos de la nueva generación hicieron grandes aportes como fue el caso del artista plástico Pablo Labañino que ilustró (a plumillas) varios discos de Silvio de Pablo o del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC etc., otros más también se unieron a esta tarea, Rofsgar (autor de la flor y la espina), Alderete, Fabelo etc.

11- ¿Necesidad en un momento social determinado, moda, casualidad?

Ni moda ni casualidad: los movía un espíritu creativo de identificación con nuestra canción y unos enormes deseos de decir y contribuir a mejorar el gusto por las artes y acercarlo a las grandes masas con una personalidad propia y genuina, con belleza y mensajes certeros.

Otro caso muy importante es la gráfica del ICAIC que se pudiera considerar como la historia del cine cubano de la revolución a partir de los excelentes posters realizados, para



cada una de sus películas o documentales, realizados por reconocidos y no reconocidos pintores cubanos.

12.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión más allá de ser una mera ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción? ¿Hasta qué punto cree Ud. que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? o, ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

Sigo pensando que ahí radica el misterio del arte, los hilos mágicos que unen todas las formas creativas, el arte en un todo, la sensibilidad y la destreza en que cada cual tome de ese “todo” —que es el arte— es lo que lo lleva a crear una melodía, un poema, una canción, una danza, una pintura o escultura... nosotros los humanos sólo somos sus “intérpretes” y cada quien según su talento y sensibilidad siente la necesidad de tomar de ese “todo” la porción adecuada para expresarse y corporizarlo en sonidos, en formas, en movimientos en trazos o en palabras... pero, en definitiva seguirá siendo el “todo” inicial pues una melodía tiene poesía, una canción dibujo, un poema su música, una danza su escultura y una pintura su música, su movimiento, su poesía.

## ENTREVISTA A ALBERTO CORAZÓN

20.06.2016

Alberto Corazón es uno de los diseñadores gráficos más importantes de España. Estudió Sociología y Economía en la Universidad Complutense, formación que, lejos de estar reñida con su actividad artística, se configura como la base de su producción, la cual en muchos aspectos posee un destacado carácter sociológico. En tal sentido la creación de logotipos para empresas y entidades de primer orden como la Organización Nacional de



144. Alberto Corazón. Fotografía: María Juan de la Cruz (2016)

Ciegos Españoles (ONCE), la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) o la Junta de Andalucía, entre otros muchos, dan una idea de esta circunstancia. Paralelamente ha desarrollado su trabajo como pintor, escultor, escritor, dando muestras de su capacidad como creador integral.

Estuvo, como otros artistas, implicado en el fenómeno objeto de esta investigación al poner imágenes a carpetas de álbumes discográficos de autor como por ejemplo la que se menciona en la entrevista para Amancio Prada y su disco *De la mano del aire*, o incluso la creación de carteles para promocionar discos como el que Elisa Serna publicó en 1969 con la productora catalana *Als 4 Vents* con poemas musicados de Miguel Hernández, Antonio Machado y Jesús López Pacheco.

1.- Entre 1960 y 1965 estudia Sociología y Ciencias Económicas, pero sin embargo su camino profesional le guía por la senda del arte ¿Cómo surgió ese trasvase de una rama a otra del conocimiento?

Mi iniciación profesional fue en el campo del diseño, actividad que en aquellos años era como predicar en el desierto. Ahora ya se puede decir que pertenece a la esfera de las actividades del conocimiento. Yo lo tenía muy claro; desde el comienzo me parecía que la formación era absolutamente indispensable y sigo creyendo que el conocimiento es la clave para todo. En aquellos años la Facultad de Económicas y la de Políticas eran como una especie de reductos donde el franquismo había arrinconado a una serie de catedráticos realmente interesantísimos. Teníamos los únicos catedráticos de Sociología que había en la Complutense, de Psicología Social y Antropología, de Historia y de Geografía, y si se repasa el elenco de quiénes eran los catedráticos y quiénes éramos los alumnos, resulta que ahora estamos en todos lados, es decir, que fue efectivamente un ensayo no buscado de relación e interconexión horizontal. Nos interesaba igual la Antropología Social que la Historia de las ideas. Aquello fue realmente interesantísimo. A partir del último año en la Facultad con un grupo de amigos decidimos darnos auto trabajo —porque las perspectivas eran cero— y decidimos crear una editorial. En realidad, era una iniciativa casi absurda crear una editorial en un régimen de una censura férrea, era un disparate, pero, en fin, hemos estado haciéndolos toda la vida y al final terminan funcionando.

Ahí fue donde inicio mi trabajo como diseñador; primero en la gráfica editorial luego abriéndose los campos de la industria editorial y luego del comercio y paralelamente siempre he mantenido una actividad artística, pero mi interés por el arte vuelve a ser también un interés desde el conocimiento y desde la pasión; nunca me han gustado los artistas, es decir, la Facultad de Bellas Artes me parecía algo terrible. Mis primeras exposiciones, en los años sesenta, fueron sobre todo en Italia que era el país que nos daba cobijo a todos. Había un movimiento que era Estampa Popular al que nos apuntábamos todos; allí estaban “los Crónica” y era un ejercicio de buena voluntad, pero desde el punto de vista artístico tampoco tenía grandes perspectivas. La prensa, por ejemplo, en los años sesenta apenas tenía fotografías, y cuando aparecían era como una cosa revolucionaria, como el primer periódico en Madrid que se anunciaba como prensa ilustrada. Es decir, las imágenes, las cámaras de fotos, apenas existían. Recuerdo no de muy pequeño de tener que ir al fotógrafo del barrio si queríamos sacar fotografías; la imagen no era algo que formarían parte de nuestra cotidianeidad y de repente todo se exalta y eso fue lo que me interesó muchísimo de este fenómeno, por lo que entonces comencé a trabajar sobre esas imágenes, observando que por primera vez en la historia que las imágenes no eran autorales, las que aparecían en los medios no tenían autor, eran de agencia, y esa generalización de la imagen, sobre todo de imágenes naturales, era un fenómeno que me parecía muy interesante y al que le dedique una parte de mi trabajo.

2.- Por aquellos años participa en las primeras muestras de Arte Conceptual en España, lo cual no debió ser fácil...

A mi madre le preguntaban qué era lo que hacía yo y decía: «es un genio, pero no sé lo que hace». Cuando me preguntaban a mí decía: «pero si ni mi madre lo entiende». Aquí no existía realmente una concepción clara; había una persona como era Camón Aznar que, de vez en cuando, daba noticias... No era fácil en aquellos años pues el castigo internacional al régimen franquista y la dictadura permanecía vivo, por lo que en convocatorias como las Bienales de París o Venecia no se inscribía el país de forma oficial. Nos invitaban a algunos artistas de manera particular, por lo que yo fui a estas en compañía de Antonio Saura.

3.- Ese periodo conceptual queda agrupado a finales de los 70 en un proyecto antológico bajo un título que es muy evocador para el objeto de esta Tesis: *Leer la imagen*. ¿Cuál es el secreto, si lo hay, para poder leer una imagen o viceversa, pintar, dibujar, esculpir la palabra?

No hay ningún secreto. En esos momentos empezaba a parecer toda una revolución en la lingüística sobre todo por el Estructuralismo y se podía proceder a una lectura de todos los fenómenos. Era insistir en una visión tal vez no estética sino en una lectura de la imagen siempre dejando muy claro que se partía desde otra área de actividad.

4.- Hablamos de lenguajes expresivos tales como la palabra y la imagen. Si incluimos un tercero, la música, ¿Podemos cantar una imagen o pintar, dibujar o esculpir un canto? ¿El color, la luz, la textura, la composición plástica, tienen sus paralelos en la canción?

Son actividades paralelas. Recientemente he estado leyendo un libro de conversaciones de un compositor francés y un neurólogo en el que el mapa del cerebro empieza a dibujarse con cierta precisión y se dan una serie de hipótesis de trabajo muy interesantes que muestran como la creación artística es un tipo de actividad neuronal y como, por ejemplo, en el caso del dibujo y la música hay muchos aspectos en que dicha actividad es la misma desde el punto de vista neurológico. Es decir, que la creación artística es un fenómeno misterioso y así lo será siempre porque es ahondar en el psiquismo profundo y creo que eso es inagotable, pero de todos modos la clave creo que está en que la obra de arte no tiene explicación, pero si tiene referencia. Creo que cada vez más vamos a saber cuáles son esas conexiones neuronales que se convierten en específicas de la composición musical o plástica.

5.- En la España de los 60-70 surge una importante corriente de colaboración entre pintores y cantautores ¿Cree que de alguna manera se provoca esta situación o surge de forma espontánea? ¿Moda, necesidad, casualidad? ¿Es una relación biunívoca o es más un reclamo de la canción a la plástica?

Creo que surge espontáneamente en la medida en que todos teníamos un enemigo común, y eso fue muchísimo, que era la dictadura. Entonces nos refugiábamos unos en otros e

intercambiábamos experiencias. Yo he convivido mucho con Aute, éramos compañeros de colegio, con Elisa Serna, había un grupo al que yo le hice unos discos que creo que han desaparecido que se llamaban Música Dispersa en el que incluso participó en algo Mariscal también. Hicieron un par de discos formidables; estábamos todos y hablábamos: «¿tú qué haces? pues estoy componiendo, estoy pintando...». Ten en cuenta que la industria discográfica era inexistente como tal y por lo tanto todo era voluntarismo y estábamos encantados de participar y colaborar en los proyectos de otros compañeros; todo era eso una confluencia de intereses.

6.- En la entrevista realizada a Luis Eduardo Aute para esta Tesis, nos indica que uno de los motivos de esas colaboraciones fue el interés de los cantautores por elevar la calidad de la propuesta artística ¿Cree que la plástica ayuda a elevar el nivel de la canción?

Yo creo que es muy generoso por parte de Eduardo. Él habla desde la perspectiva del músico yo no tengo la sensación de que le vayamos a elevar el caché, nos sentimos a gusto más que otra cosa. En el caso de Eduardo fíjate tú que él cubre la doble faceta. No, yo creo que no, pero bueno seguro que desde su perspectiva tiene toda la razón claro.

7.- En su caso ilustró discos como por ejemplo *De la mano del aire*, de Amancio Prada. ¿Cómo surge esta colaboración?

Este es un ejemplo interesante porque Amancio me pidió hacer algo juntos y yo estuve encantado. Hicimos un disco que a mí me gusta muchísimo, incluso en una retrospectiva de mi trabajo pusieron este disco. Aunque quedó muy bien, para el siguiente Amancio me dijo que el productor discográfico le comentó que los discos de autor tenían que tener la foto del artista en portada, es decir, que no estoy seguro de que para la industria nuestra interacción fuera conveniente, pero hacíamos lo que nos parecía que debíamos de hacer. A las discográficas no le interesaba esto, y no estoy nada seguro de que tuviesen razón. Recuerdo, por ejemplo, los discos de Pink Floyd que eran extraordinariamente gráficos, lo que aquí era impensable, pero es que yo creo simplemente que las discográficas españolas era muy “cortitas”.

En un proyecto que hice con Sabina, cuando él aún estaba por emerger, en un local en Madrid en La Cava Baja que se llamaba La Mandrágora en el que también estaba Krahe, Tamariz, etc., hice una serie de dibujos y no supe hasta años después, que me lo comentó Sabina, que estaba utilizando muchos como proyecciones en los espectáculos. Esta era una posibilidad que también podía haberse explotado un poco más y tampoco se explotó a fondo, incluso uno de los cantautores más sensibles digamos en estos aspectos plásticos como era Serrat, en los espectáculos tampoco nunca hizo nada un poco más allá que no fuera salir “a pelo”.



145- Portada y detalles de las obras de Alberto Corazón para el LP de Amancio Prada *De la mano del aire*, 1984

8.- ¿Cuál es el proceso creativo en un caso como este?

Yo colaboraba en función de lo que le escuchaba al autor. Oía las canciones prestando mucha atención a su labor, de forma minuciosa. La superficie que teníamos de trabajo era muy buena en los LPs. Estaba todo muy cuidado; recuerdo por ejemplo el disco de Amancio que era muy aéreo y cuando lo habrías lo que se veía dentro eran dibujos de cometas, por ejemplo. Yo le sugerí a Amancio montar el espectáculo de forma audiovisual y no sé por qué ese lado nunca se ha trabajado y fíjate lo que son los grupos americanos e ingleses con unos montajes impresionantes, aquí, sin embargo, la verdad no.

9.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión además de la de ser ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción?

Sin duda la plástica tenía un carácter reivindicativo que podía ser más lírico, más épico, pero tenía ese trasfondo de afirmación y sobre todo de reclamación de libertad.

10.- ¿Hasta qué punto cree que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? o, ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

Absolutamente, es una obra en sí misma: Si no fuera por Amancio yo nunca habría hecho esa obra. Fíjate qué curioso que me lo preguntas ahora que mañana presentamos una obra que es una ópera sin voces. Cada vez más yo tengo una visión holística de lo que es la creación y ese es el lado que me interesa. En esta ópera sin voces suena al piano una composición de Alfredo Aracil y textos e imágenes míos proyectados en una pantalla. La ópera me gusta mucho pero siempre creo que sus libretos suelen distraer la atención del espectador por eso le planteo a Alfredo hacer una ópera en la que no haya cantante y el protagonista sea directamente el texto. Le llamamos ópera sin voces en primer lugar porque no sabíamos cómo llamarle y después para contribuir a la confusión general. Yo creo que lo que sucede en el caso de la ópera es que no se entiende lo que se está cantando —excepto a los italianos del Bel Canto— por lo que no termina de encontrar el modo de conectarse con la música y siempre suena un poco artificial. Por eso hacíamos intentos así, pero esto aparecerá en cualquier momento y será estupendo.

11.- ¿Cree usted que los álbumes discográficos suponen una ventaja a la hora de distribuir la obra plástica o por el contrario pierde interés por la excesiva reproductibilidad?

¿Sabes lo que pasa? que yo sigo creyendo —y aceptaré que me llamen antiguo— que prescindir de los sentidos no es posible todavía en la verdadera obra de creación y por lo tanto para el espectador sucede exactamente lo mismo. Creo que estamos en estos momentos con dos mundos que son el de las estéticas frías —aquellas que provocan los medios— y las estéticas cálidas —que dan la opción de la escucha directa de la música y

la visión directa del cuadro—. No sé luego, en el futuro, las cosas cómo serán, pero yo noto una diferencia enorme date cuenta porque en el caso de la plástica cada vez es más común encontrarse, por ejemplo, con gente que cree conocer la obra de Tàpies y no ha visto nunca una obra suya, pero ha visto miles de Tàpies en catálogos y revistas, que no tiene nada que ver la aproximación real. Ahora, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin, todo es la multiplicación; el éxito de un músico es que venda discos, de un editor que venda libros, por lo que es difícil encajar que el éxito de un pintor sea hacer una obra única, que lo único que la define es estar firmada por su mano. Esto claramente es un anacronismo y, sin embargo, yo recuerdo muchos conciertos en directo, pero no recuerdo la vivencia de música escuchada en un vinilo. Ahora que he estado durante un mes escuchando todas las cantatas de Bach y, aun siendo extraordinarias, no es nada comparable a una *Pasión según san Juan* que escuché —y la recuerdo perfectamente— en un pequeño pueblecito en Suiza, por casualidad, interpretada por sus habitantes en una pequeña iglesia y a la entrada te decían: «usted que quiere ver o escuchar» y te ponían en un sitio o en otro.

#### ENTREVISTA A VICENTE LARREA

12.07.2016



146. Vicente Larrea

Vicente Larrea es uno de los más prestigiosos diseñadores gráficos chilenos. Estudió decoración de interiores y dibujo publicitario en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, y durante sus cincuenta años de profesión ha realizado trabajos de toda índole,

carteles publicitarios, logotipos, anuncios y por supuesto carpetas de álbumes



discográficos. Junto con su hermano Antonio constituyó uno de los talleres de diseño más importantes del país donde tomó forma la imagen de la Nueva Canción Chilena. Fue presidente del Colegio de Diseñadores de Chile siendo un referente indispensable en la historia de la ilustración en dicho Estado.

1.- Nos gustaría comenzar conociendo sus intereses y recorrido personal antes de vincularse al trabajo del diseño de carpetas discográficas ¿Cómo fueron sus comienzos y trayectoria hasta ese punto?

Estudí “Decoración de Interiores” y Dibujo Publicitario (1960 – 1964) en la ex Escuela de Artes Aplicadas, Universidad de Chile, sede Santiago. Ya en 1963, estaba trabajando como Dibujante en el Depto. de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, diseñando y editando carteles, folletos e invitaciones para actividades culturales a través de todo el país. En 1966, formé mi oficina profesional, con un trabajo de diseño orientado hacia lo cultural, social y también comercial. En 1967, se incorpora mi hermano Antonio y nos llega el primer encargo para diseñar una carátula para el disco Víctor Jara + Quilapayún, *Canciones folklóricas de América* y luego vino, *X Viet-Nam*. Los encargos de diseño para carátulas de vinilos fueron en aumento, llegando a totalizar unos 100/120 diseños editados a septiembre de 1973 (Golpe de Estado de Pinochet). No fueron los únicos trabajos gráficos que realizamos, carteles, folletos, etiquetas, marcas, envases, también eran habituales en nuestro día a día laboral.

2.- ¿En qué momento y cómo se produce la vinculación de su trabajo con la canción?

Es en 1967, cuando Carlos Quezada, integrante fundador del conjunto Quilapayún, y compañero de estudios en Artes Aplicadas, me pide que grafique el empaque de su nuevo disco

3.- ¿Qué panorama sociocultural se vivía en Chile en ese momento?

Era el final del Gobierno de Frei Montalva —Demócrata Cristiano— y la inquietud social crecía a la vista: reforma agraria y la nacionalización del Cobre, eran conversaciones permanentemente entre la población.

La Música Popular y el Muralismo, comenzaban a marcar presencia, reflejando esta inquietud por el cambio.

4.- ¿Se hacían eco los artistas en sus obras, desde las diferentes formas de expresión, música, plástica, fotografía, etc. de los acontecimientos políticos del país?

La Música Popular, en Chile tiene un fuerte desarrollo a partir del aporte de Violeta Parra y Margot Loyola, investigadoras, compositoras e intérpretes con intensa actividad cultural durante todas sus vidas.

El muralismo, desarrollado por las brigadas políticas del Partido Comunista y Partido Socialista con el aporte generoso y habilidoso de Alejandro “Mono” González. La fotografía y la gráfica marca una gran expresividad comunicacional hacia toda la población. La música popular de la Nueva Canción Chilena es el motor vivo que convoca multitudes. La música docta y la plástica también tienen sus aportes, pero no marcan tanta presencia, como las expresiones antes descritas. El clima social en Chile, sobre todo en la gente con un pensamiento de izquierda, era de compromiso y fuerte sentimiento emocional con los planteamientos sociales y económicos expuestos por Salvador Allende.

5.- En España, la canción de autor adquirió un importante protagonismo a finales de los 60 y los 70 del siglo XX, sirviendo como herramienta de cohesión social y como portavoz de un gran sector del pueblo contra la dictadura franquista. Por esa misma época se produce en Chile el alzamiento militar. ¿Adoptó la canción en su País el mismo papel que asumió en España?

De España, recibíamos el ejemplo de Serrat, Paco Ibáñez y varios más. Los cubanos nos mostraron el camino de una gráfica más espontánea, atractiva y cultural —principios de la revolución—. La Nueva Canción Chilena, durante todo el periodo de Allende (Unidad Popular 1970-1973) fue el gran aglutinante socio-cultural de todo lo que significó ese periodo político para la mayoría de los Chilenos. Después del 11 de septiembre de 1973 —Golpe de Estado—, los sonidos del charango, la quena y estos instrumentos relacionados con la Nueva Canción Popular, estuvieron proscritos por los militares. Esa música y sus textos ya estaban enraizados en la memoria colectiva de Chile, y ninguna

prohibición pudo eliminar ese patrimonio cultural de todo el pueblo chileno. La canción no cesó en su función social sin la coherencia de los años anteriores, los esfuerzos de muchos cultores, se mantuvieron vivos y continuaron con sus aportes en todos los años corridos desde 1973 hasta hoy. Chile cambió y también cambiaron sus expresiones culturales y sociales. Lo que ayudamos a sembrar en los 60/70 aun da frutos y es parte de nuestra identidad cultural.

6.- ¿Hubo algún posicionamiento específico desde las artes plásticas en este sentido?

Puedo hablarte como Diseñador Gráfico. Por lo intenso de nuestro trabajo, no tuve mucha oportunidad de frecuentar a la gente que hacía “plástica” en el Chile de esa época, pero sí era evidente que en ese sentir social perneaba a todas las capas y expresiones de la sociedad.

7.- Si en ambos casos, canción y plástica, existió por separado ese posicionamiento, ¿Se podría decir que las ediciones discográficas pudieron ser aglutinante de ambos lenguajes artísticos ante un “enemigo” común? Por el contrario, si no fue ese el motivo, o no fue el único, ¿cómo surgió la colaboración entre plástica y canción? ¿Moda, casualidad?

En el caso chileno, más que la “plástica”, fue el Diseño Gráfico el que creó y mostró la imagen de esa música que interpretaba el sentir generalizado de la sociedad chilena de esos años (67-73). Recomiendo leer y comprender los libros *33 1/3 RMP* de Antonio Larrea y Jorge Montealegre y también *Rostros, Rastros de un Canto*. Creo que en Chile desarrollamos y aplicamos un concepto de Diseño para la música, que no correspondía con otras experiencias conocidas —sí hubo algunos ejemplos aislados—, pero la gran suerte fue el largo periodo de continuidad de esta experiencia (1967-1973), y bajo un mismo sello discográfico, Dicap, en el cual, gracias a Juan Carvajal su director artístico, pudimos desarrollar sin ningún impedimento ni censura todo nuestro trabajo Gráfico. Nuestra labor gráfica no fue una casualidad ni un capricho, fue un resultado absolutamente intencional y constante en el tiempo, en el cual entregamos lo mejor de nuestro sentir y saber hacer de esa época.

8.- ¿Cómo surge, en concreto, el trabajo de ilustración de las carátulas de la Nueva Canción Chilena?

Más que ilustración, es un trabajo integral de Diseño Gráfico: imágenes + tipografía + composición + edición. En cada encargo cumplimos con una metodología acordada entre nosotros tres, para que la gráfica se convirtiera en complemento de la música y la hiciera más comprensible y entendible para la audiencia popular. El propósito siempre fue de sumar habilidades gráficas con musicales, para que esa(s) expresión(es) cultural(es) llegaran más completamente a quienes estaban dirigidas. Esa fue —y continúa siendo— nuestra intención profesional.

Etapas cumplidas en cada encargo:

a.) Conocimiento del Tema / Textos de las canciones / Expresión Musical / Instrumentos / Ritmos.

b.) Conversación con el o los integrantes / Intencionalidad / Contenidos del nuevo disco a editar.

c.) Concurrir a las secciones de grabación (Culturizarnos en el tema).

d.) Trabajo intensivo de Diseño. Desarrollo de concepto a graficar. Definir tipo de expresión gráfica —estilo-técnica—. Sintetizar, seleccionar por calidad comunicacional, por nivel de provocación visual.

e.) Conocer los textos de presentación de las obras. Redacción sencilla que explicita los contenidos musicales, culturales y/o históricos de la obra (Raíces y proyección).

f.) Presentación de uno o dos bocetos con nuestras ideas base.

g.) Selección / realización de originales a tamaño de publicación. Portada, contraportada, etiqueta, cancionero. Selección de tipografía y montaje de originales. Control de calidad durante el proceso de impresión y armado. *Feed-back*. Análisis.

9.- Cuando Ud. realiza la ilustración de una edición discográfica ¿Cómo se plantea el proceso? ¿En qué medida influye en su trabajo el contenido poético-musical del disco?

No concebimos el trabajo de Diseño Gráfico sin involucrarnos profundamente en el tema. Lo tomamos como algo propio e íntimo, a lo cual hay que darle lo mejor de nuestras capacidades y sentidos. Es una manera de trabajar, atípica para ese momento y también para hoy. Los tres tenemos vocación, genética y ganas permanentes para ser Diseñadores Gráficos, siempre nuestro trabajo ha sido de investigación y desarrollo. Cada tema requiere de su particular fórmula. Intentamos provocar —positivamente— igualmente, se trata de atraer la atención de la audiencia, entregarle un trabajo de calidad, y que ese trabajo —música y gráfica— permanezcan positivamente en su memoria.

10.- En este sentido, ¿qué relaciones se establecen entre los lenguajes plástico-poético-musical? ¿Qué se da más, una simple relación formal estética o hay también una correspondencia en fondo y contenidos?

Nunca hemos sido de soluciones simple. Nos interesa el trabajo con contenido y bien hecho que sea portador de información al nivel de captación de toda la audiencia.

11.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión más allá de ser una mera ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción?

Laboramos fuerte y largo, por lo que creemos. Vivimos en consecuencia con lo que sentimos. No sabemos de apariencias, modas o conveniencias. Tenemos claro lo que pensamos y queremos de la vida, y trabajamos a diario —hasta el día de hoy— para lograrlo dentro de la consecuencia que es nuestro hacer.

12.- ¿Este encuentro plástica-canción se produce con intensidad biunívoca o es alguna de las disciplinas que requiere a la otra con mayor fuerza?

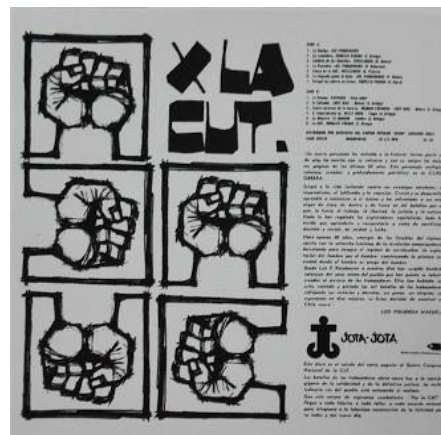
La gráfica que hacemos es un complemento, para ayudar a que la música sea mejor entendida y recordada por más personas. Pensamos en forma muy funcional. Más que una experiencia artística —plástica— desarrollamos piezas de comunicación visual eficaz; esto es parte de nuestra intención inicial.

13.- ¿Qué técnica es la más usada para crear la ilustración discográfica, fotografía, pintura, dibujo, grabado, etc.? ¿Tiene algo que ver en su elección el contenido temático del disco?

Cada Técnica tiene sus ventajas. Siempre elegimos la más eficiente para graficar cada concepto. Muchas veces la selección de la técnica era responsabilidad del que hacía el mayor trabajo dentro del encargo. No nos negábamos a ningún tipo de expresión gráfica, dentro de nuestras limitadas capacidades. La técnica que elegimos que en cada caso fue la que mejor concordaba con el contenido musical y gráfico, funcional y comunicacional.

14.- ¿Hasta qué punto cree Ud. que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? o, ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

Complementación entre música y gráfica. Cada expresión aporta lo suyo, con un fin común: difundir un mensaje, culturizar, concientizar. Nunca aceptamos que los “egos” se impusieran sobre el contenido musical o gráfico, siempre primó la obra como un todo y su propósito socio-cultural. Todas las expresiones culturales son complementarias entre sí, y su “estilo” corresponde a la época en que son gestadas y divulgadas. Las modas son simples poses pasajeras adoptadas por quienes no tienen mucho de real valor que decir, mostrar, entregar o compartir.



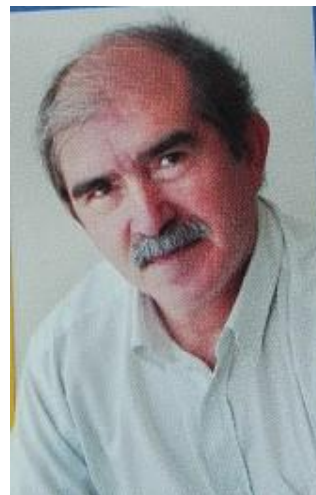
147. Portada y contraportada del álbum *X la CUT* —disco colectivo dedicado a la Central Única de Trabajadores— ilustrado por Vicente Larrea en 1968. El puño como motivo de la ilustración está tomado del mural realizado en 1967 por el pintor Pedro Lobos para la sede de los trabajadores de la planta siderúrgica de Huachipato en Talcahuano (Chile)

## ENTREVISTA A LUIS ALBORNOZ

20.07.2016

Luis Albornoz fue alumno del Taller de Diseño impartido por Vicente Larrea en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile, de donde pasó a formar parte del equipo de su oficina de diseño a comienzos de 1970 permaneciendo en el mismo hasta el año 2005.

Dejó también su señal de identidad en la producción discográfica de la Nueva Canción Chilena, como por ejemplo en los grabados realizados para el disco *Canto para una semilla* en el que, además de la portada, dedica uno a cada canción.



148. Luis Albornoz

1.- Nos gustaría comenzar conociendo sus intereses y recorrido personal antes de vincularse al trabajo del diseño de carpetas discográficas ¿Cómo fueron sus comienzo y trayectoria hasta ese punto?

Hijo de un obrero portuario de Talcahuano, con inclinación por el dibujo desde pequeño, estudié en Talca la enseñanza secundaria, asistiendo becado a la Casa del Arte de la ciudad. Luego ingresé en Santiago a la recién creada Escuela de Diseño de la U. de Chile, continuadora de la vieja Escuela de Artes Aplicadas.

2.- ¿En qué momento y cómo se produce la vinculación de su trabajo con la canción?

Como miembro del equipo de Vicente Larrea, quien tuvo un compañero de curso en la Escuela de Artes Aplicadas que integra posteriormente Quilapayún y le pide a Vicente una carátula de disco para el grupo.

3.- ¿Qué panorama sociocultural se vivía en Chile en ese momento?

Periodo de grandes cambios, empoderamiento de la clase obrera, gran participación ciudadana.

4.- ¿Se hacían eco los artistas en sus obras, desde las diferentes formas de expresión, música, plástica, fotografía, etc. de los acontecimientos políticos del país?

Absolutamente, eran un reflejo de los acontecimientos.

5.- En España, la canción de autor adquirió un importante protagonismo a finales de los 60 y los 70 del siglo XX, sirviendo como herramienta de cohesión social y como portavoz de un gran sector del pueblo contra la dictadura franquista. Por esa misma época se produce en Chile el alzamiento militar ¿Adoptó la canción en su País el mismo papel que asumió en España?

Yo diría que este protagonismo se produjo previo al golpe militar, desde los años '60 hasta 1973, momento en que fue acallado violentamente, con muerte de algunos integrantes y exilio de los demás.

6.- ¿Hubo algún posicionamiento específico desde las artes plásticas en este sentido?

La mayoría de los artistas plásticos estaban por los cambios.

7.- Si en ambos casos, canción y plástica, existió por separado ese posicionamiento, ¿Se podría decir que las ediciones discográficas pudieron ser aglutinante de ambos lenguajes artísticos ante un “enemigo” común? Por el contrario, si no fue ese el motivo, o no fue el único, ¿cómo surgió la colaboración entre plástica y canción? ¿Moda, casualidad?

Como equipo de diseño, no nos consideramos “plásticos” propiamente, aunque utilizamos muchas de las herramientas de la plástica, nuestro quehacer va más bien por el lado de un uso utilitario y de comunicación, servir de nexo entre el cantor y su público.

8.- ¿Cómo surge, en concreto, el trabajo de ilustración de las carátulas de la Nueva Canción Chilena?

En el caso concreto de Larrea, yo diría que en base al sólido trabajo previo de Vicente Larrea como afichista, esa fuerza expresada en los afiches atrajo a los cantores a ser retratados por nuestra oficina.



9.- Cuando Ud. realiza la ilustración de una edición discográfica ¿Cómo se plantea el proceso? ¿En qué medida influye en su trabajo el contenido poético-musical del disco?

Absolutamente, tratamos de ser un reflejo en el papel de lo que el artista graba en el disco.

10.- En este sentido, ¿qué relaciones se establecen entre los lenguajes plástico-poético-musical? ¿Qué se da más, una simple relación formal estética o hay también una correspondencia en fondo y contenidos?

Tratamos de que sea esto último, aunque no podemos decir que siempre lo logramos.



149. Ilustración de Luis Albornoz para la carpeta del álbum *Canto para una semilla*, compuesto en 1971 por Luis Advis e interpretado por Isabel Parra, Inti-Illimani y Carmen Bunster

11.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión más allá de ser una mera ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción?

Creo que los artistas nos impregnaron su espíritu, muchas veces interpretaron sus canciones en la oficina, se paseaban por ella como por su casa, se fueron a despedir de nosotros cuando se iban al exilio, fuimos a sus ensayos...

12.- ¿Este encuentro plástica-canción se produce con intensidad biunívoca o es alguna de las disciplinas que requiere a la otra con mayor fuerza?

Como en la mayoría de nuestros trabajos, nos involucramos, y fue una relación recíproca, de mutua conveniencia.

13.- ¿Qué técnica es la más usada para crear la ilustración discográfica, fotografía, pintura, dibujo, grabado, etc.? ¿Tiene algo que ver en su elección el contenido temático del disco?

Creo que usamos todas las técnicas mencionadas, pero el disco mismo, su contenido, más un poco de nuestra subjetividad, o de nuestras habilidades individuales, las fotografías de Antonio, por ejemplo, determinaban al fin la técnica ocupada.



150. Grabado de Luis Albornoz para el álbum *Canto para una semilla*

14.- ¿Hasta qué punto cree Ud. que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? o, ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

En este caso creo que la calidad de la música, el trágico destino de algunos de sus miembros y del proceso político en que estaba inserto, le dio valor al trabajo gráfico y juntos forman un resultado potente y recordable.

## ENTREVISTA A MANUEL BOIX

31.07.2017



151. Manuel Boix

Manuel Boix, l'Alcúdia (Valencia) 1942. Formado en la escuela de Bellas Artes San Carlos de Valencia, es un artista que ha investigado en un amplio campo de la creación plástica; pintura, escultura, grabado, ilustración...

Premio Nacional de Artes Plásticas en el año 1980, ha tenido una destacada relación con la ilustración de portadas discográficas de diferentes estilos musicales. En relación con la canción de autor realizó numerosos trabajos para el grupo valenciano Al Tall, con un total de once discos ilustrados para ellos entre 1975 y 1994. De ahí el interés de sus apreciaciones en el campo de investigación que nos ocupa.

1.- En la España de los 60-70 surge una importante corriente de colaboración entre pintores y cantautores ¿Cree que de alguna manera se provoca esta situación o surge de forma espontánea? ¿Moda, necesidad, casualidad? ¿Es una relación biunívoca o es más un reclamo de la canción a la plástica?

Hasta ese entonces, tanto en España como en otros países como sobre todo Francia, los cantantes/cantautores eran suficientemente famosos por sí mismos. Las discográficas se contentaban con poner una foto del cantante en la portada, esperando que los discos se vendieran por sí mismos. Solo cuando empiezan a surgir nuevos y desconocidos grupos, normalmente de folk que aun necesitan crearse un nombre, se empieza a colaborar con otros artistas para crear sinergias e intentar vender discos más allá del nombre y la fama del grupo. Por tanto, fue una necesidad.

Pero no sólo, hasta mediados de los 60 con el *St Peppers* de The Beatles, no surge el álbum como concepto. Y la aparición del álbum como concepto también abre las puertas a un proceso de colaboración entre la plástica y la canción que no se podía dar cuando la industria de la música solo producía singles.

Respecto al tipo de relación, en mi caso fue totalmente biunívoca. A mí las portadas de los discos de Al Tall, empezando con *Cançó popular País Valencià*, me sirvió de escaparate y ayudó a popularizar mi trabajo en el campo de la ilustración entre un público diferente. Para Al Tall, creo que mis imágenes, ayudaron a sintetizar y comunicar visualmente un mensaje musical que hasta ese momento era totalmente desconocido para el gran público.

2.- Todas esas aportaciones ¿tuvieron alguna dimensión además de la de ser ilustración? ¿Ocuparon en algún momento el mismo espacio reivindicativo y les movía el mismo espíritu que movía a la canción?

Como ya he dicho, si el mensaje musical era reivindicativo, la traducción de este mensaje al campo de la ilustración que es de lo que se trataba tenía que ser necesariamente reivindicativa. Y para hacer esto hacía falta una coincidencia con el espíritu que movía a

la canción. Las reivindicaciones políticas y sociales expresadas en la música tenían que ser coincidentes con las mías.

3.- ¿Cómo surgió en su caso esa relación de su obra con la canción de autor? En su producción como ilustrador de carpetas discográfica ocupa un destacado lugar el trabajo realizado con el grupo Al Tall ¿Cuál fue la génesis de esta fructífera relación artística?

La relación de mi obra con la canción de autor empieza con el grupo Al Tall, y hasta cierto punto se podría considerar fortuita. Yo acababa de crear el cartel para una obra de teatro llamada *Sang i Ceba* —Sangre y Cebolla— de la compañía Plutja Teatre que tuvo un gran impacto en la ciudad de Valencia. La gente empezó a llevarse a casa los carteles pegados por las calles de la ciudad, hasta el punto de que tuvieron que reponerse varias veces. Los miembros de Al Tall, conscientes del fenómeno, buscaban un efecto similar para la portada de su primer disco. A través de amigos comunes que nos pusieron en contacto empezó nuestra colaboración y la primera de mis portadas de disco para Al Tall con *Cançó popular País Valencià*.

5.- ¿Por qué ilustrar precisamente discos de canción de autor?

En el campo de la ilustración yo ya tenía una amplia experiencia que iba más allá de la ilustración de carátulas. Y dentro de las carátulas de discos también he ilustrado discos de otros estilos como la música clásica, discos de pasos dobles...

6.- ¿Las obras plásticas existían ya a priori o eran creadas expresamente para cada una de las carátulas? En este caso, ¿Influía en su obra la creación poético-musical? ¿Cómo es en un caso así el proceso creativo?

Se dieron las dos situaciones. En la mayoría de casos las obras plásticas eran creadas expresamente y, obviamente, el mensaje poético-musical influía en mi obra. Como ya he dicho, la imagen tenía que reflejar y sintetizar de alguna manera ese mensaje. Pero en otros casos, para el diseño de los discos se usaron obras plásticas preexistentes, o para ser más exactos, se partía de obras preexistentes que se adaptaban a la necesidad concreta del nuevo formato. El primer ejemplo de esto último fue el single de Al Tall, *Deixeu que Rode la Roda, A Ramon el Pansot*, un disco de homenaje a un amigo del grupo

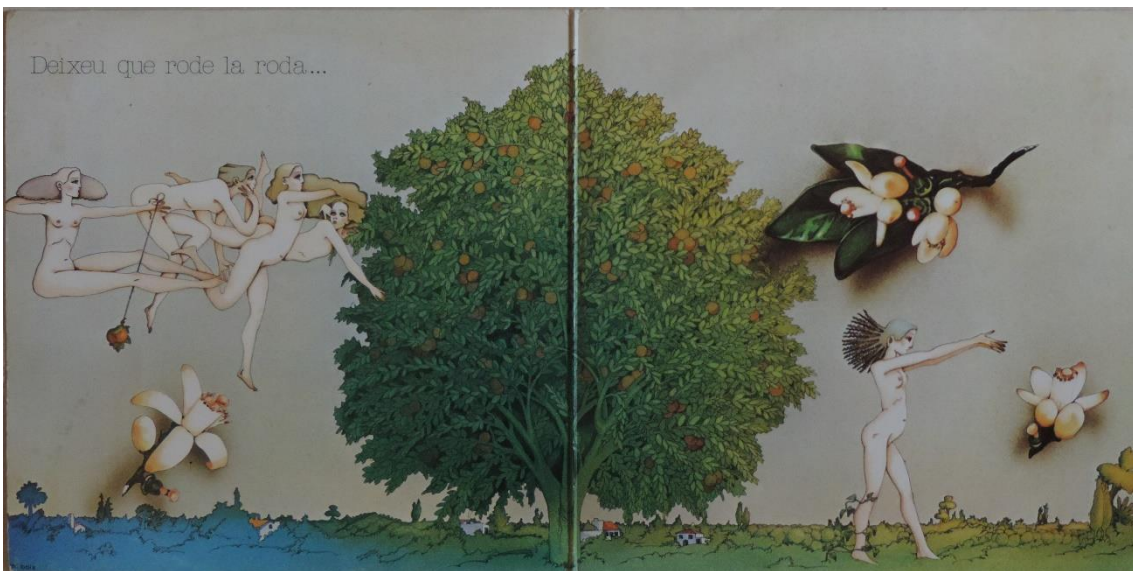
recientemente fallecido. En la portada de ese disco se usó como imagen central a petición de Al Tall el cuadro *El Arc del Triomf*, aunque los diseños interiores fueron de nueva creación y con la intención de reflejar el espíritu del amigo fallecido. En cualquier caso, el cuadro *El Arc del Triomf*, un cuadro de 3 x 1.5 metros al carboncillo y óleo sobre lienzo, no fue reproducido tal cual. Se creó una segunda versión del cuadro con la técnica de serigrafía. Este mismo cuadro es aprovechado más tarde para el disco *Al Tall, 25 Anys en Directe*.



152. Manuel Boix. *El arc del Triomf* (1971)



153. Portada y contraportada de la capeta del álbum *Deixeu que Rode la Roda*, A Ramon el Pansot, 1977



154. Interior de la carpeta de la capeta del álbum *Deixeu que Rode la Roda*, A Ramon el Pansot, 1977

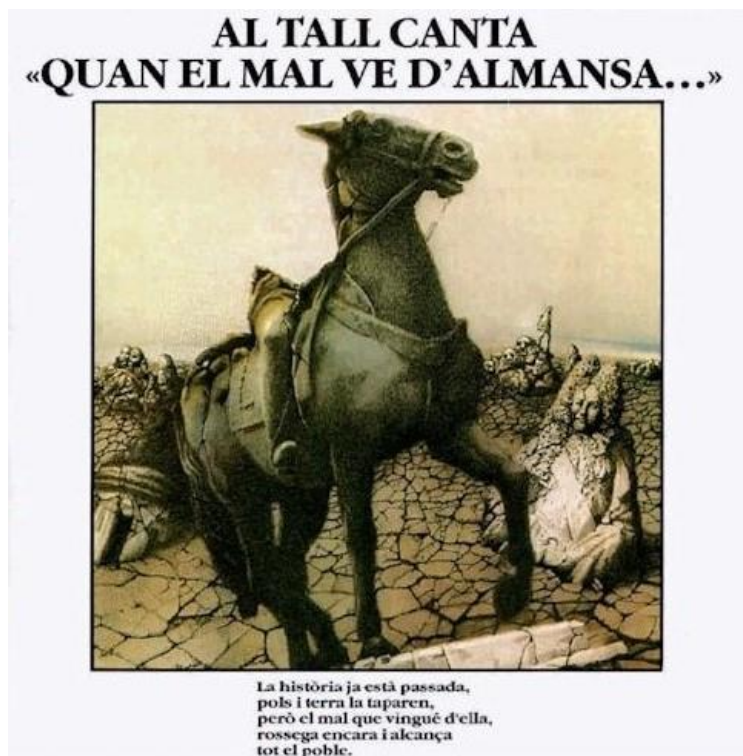
7.- En 1981 Ángel Cosmos publica el libro *Al Tall canta amb tot el poble* ¿Podría decirse que las obras plásticas que parecían en sus portadas “cantaban” igualmente con todo el pueblo?

Creo que sí. Las portadas que hice para Al Tall en muchos casos han pasado a formar parte del imaginario colectivo de los valencianos. Y muchas de ellas se siguen reproduciendo para múltiples usos que van más allá de las portadas originales de los discos de Al Tall. Las imágenes del disco *Al Tall canta quan el mal ve d'Almansa...* se siguen usando, tal cual o adaptadas, en multitud de eventos reivindicativos, desde carteles hasta camisetas. Y últimamente, en las redes sociales, me he encontrado con los usos más variados. Hasta memes he recibido usando ciertas imágenes mías.

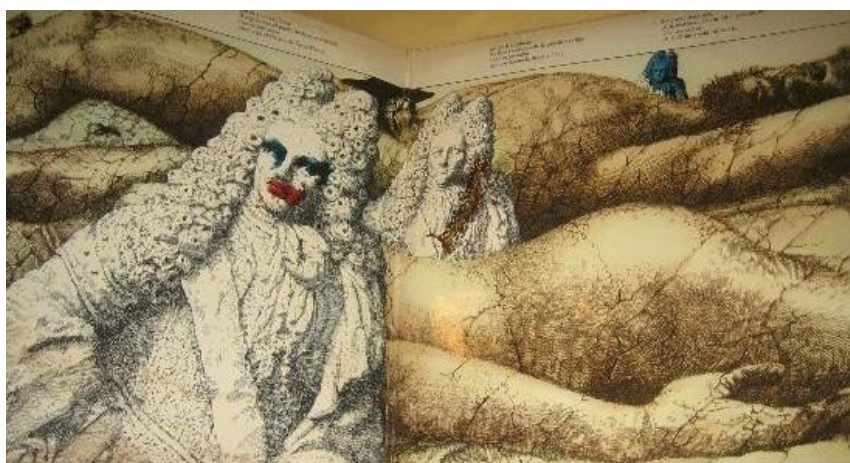
8.- ¿Hasta qué punto cree que esta posible simbiosis plástica-canción hace surgir una obra artística con identidad propia y unitaria? o, ¿Podríamos decir que la imagen comienza donde termina la palabra y viceversa?

Esto daría para otra tesis. Pero para contestar con un ejemplo práctico volveré al disco *Al Tall canta quan el mal ve d'Almansa....* En ese disco el impacto de las imágenes a las que me he referido va en paralelo a las canciones que en muchos casos se han convertido en auténticos himnos del nacionalismo valenciano. En este disco, historia, política, música, e imagen son un todo.





155. Portada de la carpeta del àlbum *Al Tall Canta quan el mal ve d'Almansa*, 1979



156. Interior de la carpeta del àlbum *Al Tall canta quan el mal ve d'Almansa*



## ANEXO VÍDEOS

En el presente anexo se relacionan las sesenta y seis canciones que aparecen en el desarrollo de la Tesis. Cada una de ellas se acompaña de un enlace a vídeo en el que puede ser escuchada. En algunos casos son imágenes originales de los autores interpretando las piezas, mientras que en aquellas que no hay disponible dicho tipo de película, la banda original de cada una se ilustra por fotografías relativas a los artistas, y/o a los álbumes discográficos que las contienen.

Todos los enlaces propuestos están activos en la red a fecha 1-11-2017.

1. Georges Brassens - *La mauvaise réputation*  
<https://www.youtube.com/watch?v=Cz9NOhwK1yo>
2. Paco Ibáñez canta a Brassens - La mala reputación  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZN1TGK5FAas>
3. Jacques Brel – *Madeleine*  
<https://www.youtube.com/watch?v=bRCBpMmhrigg>
4. Alberto Pérez - Un santo varón  
<https://youtu.be/599S3h7hIfY>
5. Jacques Brel - *Les bigotes*  
<https://www.youtube.com/watch?v=0jicnBlcAJ4>
6. Luis Eduardo Aute – Albanta  
<https://www.youtube.com/watch?v=mmikwdWDr54>
7. Leo Ferré - *La vie antérieure*  
<https://www.youtube.com/watch?v=VvIloNmTidM>
8. Leo Ferré - *Chason pour elle*  
<https://www.youtube.com/watch?v=Nv0GgjQUuFI>

9. Leo Ferré - *L'Étang chimérique*  
<https://www.youtube.com/watch?v=bGAJPeF0jIw>
10. Leo Ferré - *Madame la misère*  
<https://www.youtube.com/watch?v=0JcuE2KDcfc>
11. Carlos Cano - La miseria  
<https://www.youtube.com/watch?v=MYwzYhXNM0o>
12. Leo Ferré - *Les pop*  
[https://www.youtube.com/watch?v=3tr\\_2W27z0I](https://www.youtube.com/watch?v=3tr_2W27z0I)
13. Paco Ibáñez - La poesía es un arma cargada de futuro  
<https://www.youtube.com/watch?v=BHsg8oi8MqQ>
14. Rosa León - Campo de amor  
<https://www.youtube.com/watch?v=g8VL08qX9TY>
15. Amancio Prada - Libre te quiero  
<https://www.youtube.com/watch?v=EN67WXyPSDs>
16. Luis Eduardo Aute - A por el mar  
<https://www.youtube.com/watch?v=nxQWWmRwvu8>
17. Víctor Manuel - Un gran hombre  
<https://www.youtube.com/watch?v=RJxWw0DGmsE>
18. Gaby, Fofó, Miliki y Fofito - Los días de la semana  
<https://www.youtube.com/watch?v=OdOW5G1yDBs>
19. Manolo Escobar - Y viva España  
<https://www.youtube.com/watch?v=2ygLHsAEfTc>

20. Karina - Las flechas del amor  
<https://www.youtube.com/watch?v=kmWff7h0hRo>
21. Conchita Velasco - Chica yeyé  
<https://www.youtube.com/watch?v=L2SG1P86JCQ>
22. Chicho Sánchez Ferlosio - Los dos gallos  
<https://youtu.be/70yDKCdIDi4>
23. Luis Eduardo Aute – Lluvia  
<https://www.youtube.com/watch?v=cFwzKHbKreo>
24. Pablo Guerrero - A cántaros  
<https://www.youtube.com/watch?v=J1mwXNDgGLc>
25. José Antonio Labordeta - Canto a la libertad  
<https://www.youtube.com/watch?v=HTykbu6dXhg>
26. Vainica doble - El rey de la casa  
<https://youtu.be/4HJQZa9ayd8>
27. Patxi Andión - Ya está bien  
<https://www.youtube.com/watch?v=YkeeJg2r-dg>
28. Lluís Llach - *L'estaca*  
<https://www.youtube.com/watch?v=9JD28I-yK9Q>
29. Carlos Cano - Eso lo digo yo  
<https://www.youtube.com/watch?v=IBrkZ4Mq4tM>
30. Enrique Moratalla - Eso lo digo yo  
<https://www.youtube.com/watch?v=XP6wyrLxpmc>
31. Núcleo de Nuevos Autores - No quiero ser hombre  
<https://www.youtube.com/watch?v=cBFsmDVaIGQ&t=58s>

32. Los Sabandeños - Folias de libertad  
<https://www.youtube.com/watch?v=2QZ5VgTfbYY>
33. Adolfo Celdrán - A la voz de un pueblo  
<https://www.youtube.com/watch?v=gfY78A9QUa8&t=17s>
34. Vainica Doble - Mariluz  
<https://www.youtube.com/watch?v=NmdrSzveatU>
35. Luis Eduardo Aute - Rojo sobre negro  
<https://www.youtube.com/watch?v=WYr-grsyUtE>
36. Luis Eduardo Aute - Claroscuro  
<https://www.youtube.com/watch?v=wQkGNw95B98>
37. Luis Eduardo Aute - De paso  
<https://www.youtube.com/watch?v=yptVUbn3QZg>
38. Luis Eduardo Aute - Los ojos  
<https://www.youtube.com/watch?v=TwV58IpCg4g>
39. Luis Eduardo Aute - Yo pertenezco  
<https://www.youtube.com/watch?v=4Hx6W56tpOs>
40. Luis Eduardo Aute - El universo  
<https://www.youtube.com/watch?v=y504z7yyKTM>
41. Luis Eduardo Aute - Pájaros de alas cortadas  
[https://www.youtube.com/watch?v=AGWzFB\\_h5bo](https://www.youtube.com/watch?v=AGWzFB_h5bo)
42. Luis Eduardo Aute - Máscaras  
<https://www.youtube.com/watch?v=ND9rfUG4vJk>
43. Luis Eduardo Aute - Crucifixión  
<https://www.youtube.com/watch?v=40VC1dO5HLg>

44. Luis Eduardo Aute - Lecho de amor y de muerte  
<https://www.youtube.com/watch?v=hWo-yd3NBms>
45. Luis Eduardo Aute - Dentro  
<https://www.youtube.com/watch?v=XC3iRIBEuY>
46. Luis Eduardo Aute - Amor  
<https://www.youtube.com/watch?v=tSDKWGhdEyc>
47. Luis Eduardo Aute - Mientras tanto amando  
[https://www.youtube.com/watch?v=qz\\_BXMxtcso](https://www.youtube.com/watch?v=qz_BXMxtcso)
48. Raimon - *Al vent*  
[https://www.youtube.com/watch?v=qHgaLK2c\\_6E](https://www.youtube.com/watch?v=qHgaLK2c_6E)
49. Raimon - *Cantarem la vida*  
<https://www.youtube.com/watch?v=bfVubAUGlJs>
50. Raimon - *Si em mor*  
<https://www.youtube.com/watch?v=NSUzCEDFLog>
51. Raimon - *Cançó de la mare*  
<https://www.youtube.com/watch?v=nAs8OIpSLcU>
52. Raimon - *Diguem no*  
<https://www.youtube.com/watch?v=ioUTBL3dlw>
53. Raimon - *D'un temps, d'un país*  
<https://www.youtube.com/watch?v=NIagMh1X8OY>
54. Raimon - *El País Basc*  
<https://www.youtube.com/watch?v=ijtIVY9upn4&t=21s>
55. Raimon - *Cançó del les mans*  
<https://www.youtube.com/watch?v=oCqxJmFC9vs>

56. Raimon - *La nit*  
<https://www.youtube.com/watch?v=gnUjl22DA3Y&t=18s>
57. Raimon - *Quan t'en vas*  
<https://www.youtube.com/watch?v=AZICu2mvILU&t=40s>
58. Raimon - *T'ho devia*  
<https://www.youtube.com/watch?v=yx3BYLsYbd8>
59. Paco Ibáñez - Canción de jinete  
<https://www.youtube.com/watch?v=Di0ahD8sPk8>
60. Paco Ibáñez - Andaluces de Jaén  
[https://www.youtube.com/watch?v=-Ho3wr-M\\_4U&t=22s](https://www.youtube.com/watch?v=-Ho3wr-M_4U&t=22s)
61. Paco Ibáñez - España en Marcha  
<https://www.youtube.com/watch?v=f1MGwCddloM>
62. Paco Ibáñez - Me llamarán  
<https://www.youtube.com/watch?v=pmPRXWqiCew>
63. Paco Ibáñez - A Galopar  
<https://www.youtube.com/watch?v=15JfnrqBqSI>
64. Antonio Resines y Teresa Cano - Muerte de Antonio Machado  
<https://www.youtube.com/watch?v=VIqoxdSp5kQ&t=76s>
65. Luis Pastor - Jugando al futbol  
<https://www.youtube.com/watch?v=fEYoJ6LT-mw>
66. Quintín Cabrera - Diálogo de Belchite/La liberación de París  
<https://www.youtube.com/watch?v=U583O-ZCSTQ>



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. La raíz del grito. Guinovart, 1975. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 30)
2. El sueño. Henri Rousseau, 1910. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_sue%C3%B1o\\_\(Rousseau\)#/media/File:Henri\\_Rousseau\\_-\\_Il\\_sogno.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_sue%C3%B1o_(Rousseau)#/media/File:Henri_Rousseau_-_Il_sogno.jpg) (p. 41)
3. Interior del álbum *Paco Ibáñez canta a Brassens* (1979). Fuente: <http://lapoesiaenlavozdepaco.blogspot.com.es/p/paco-ibanez-canta-brassens.html> (p. 72)
4. Interior del álbum de Paco Ibáñez publicado en Francia en 1964. Fuente: álbum discográfico. Fotografía Juan Garzón, 2016. (p. 74)
5. Carátula del sencillo de Víctor Manuel ‘Un gran hombre’, publicado en 1966. Fuente: <http://www.cancioneros.com/nd/1840/0/un-gran-hombre-lejano-lejano-victor-manuel> (p. 111)
6. Caratula del sencillo de Manolo Escobar *Y viva España* (1973). Fuente: [http://3.bp.blogspot.com/\\_fdfRpP2AbC4/TD8ZctUvDfI/AAAAAAAAAGeQ/Shj4ULXRXNo/s1600/vivaespana.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_fdfRpP2AbC4/TD8ZctUvDfI/AAAAAAAAAGeQ/Shj4ULXRXNo/s1600/vivaespana.jpg) (p. 115)
7. Caratula del primer disco del colectivo *Els Setze Jutges* titulado *Audiencia pública*. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 134)
8. Logotipo colectivo Ez Dok Amairu. Fuente: <http://fernandolucini.blogspot.com.es/2013/03/mikel-laboa-3-ez-dok-amairu-y-la.html> (p. 138)
9. Núcleo de Nuevos Autores. Fotografía: Raquel G. Rojas, 2002. (p. 147)
10. Carpeta del LP de Los Sabandeños. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 153)

11. Grafiti en la calle Real de Cartuja (Granada). Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 159)
12. Pliegos de cordel. Fuente: Publicación de Manuel Alvar. *Romances en Pliegos de Cordel. Siglo XVIII*. (Facsimil 1974). Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 166)
13. Grabado para el romance ‘Atrocidades de Francisco Pomares’. Publicación de Manuel Alvar. *Romances en Pliegos de Cordel. Siglo XVIII*. (Facsimil 1974). Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 167)
14. Grabado para el romance ‘El conde Alarcos’. Publicación de Manuel Alvar. *Romances en Pliegos de Cordel. Siglo XVIII*. (Facsimil 1974). Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 167)
15. Pliego de aleluyas *El corazón de un bandido*. Fuente: <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-TAB-B-00723-00064/1> (p. 170)
16. *Ellas tienen las manos arañadas*. Fuente: Patuel, 2001: 70. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 176)
17. *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*. Fuente: [https://ciudadania10.files.wordpress.com/2013/10/equipo\\_cronica\\_1968\\_las\\_estructuras\\_cambian\\_las\\_esencias\\_permanecen.jpg](https://ciudadania10.files.wordpress.com/2013/10/equipo_cronica_1968_las_estructuras_cambian_las_esencias_permanecen.jpg) (p. 180)
18. *La fuga de los vencidos*. El Cubri, 1978. Fuente: [http://elcubri.blogspot.com/es/](http://elcubri.blogspot.com.es/) (p. 182)
19. *El desfile de la Victoria*. El Cubri, 1978. Fuente: [http://elcubri.blogspot.com/es/](http://elcubri.blogspot.com.es/) (p. 184)
20. *La forja de un Caudillo*. El Cubri, 1978. Fuente: [http://elcubri.blogspot.com/es/](http://elcubri.blogspot.com.es/) (p. 185)

21. *España fuera de España*. El Cubri, 1978. Fuente: *Francografías*. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 186)
22. *Española, a tus labores*. El Cubri, 1978. Fuente: *Francografías*. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 186)
23. Portada censurada 1. El Cubri, 1978. Fuente: *Francografías*. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 187)
24. Portada censurada 2. El Cubri, 1978. Fuente: *Francografías*. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 188)
25. Portada censurada 3. El Cubri, 1978. Fuente: *Francografías*. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 189)
26. Portada censurada 4. El Cubri, 1978. Fuente: *Francografías*. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 190)
27. *Vieja filipina*. Luis Eduardo Aute, 1951. Fuente: Aute, 2004: 11. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 216)
28. *Maritchu*. Luis Eduardo Aute, 1972. Fuente: Aute, 2004: 33. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 218)
29. *San Pablo*. Luis Eduardo Aute, 1960. Fuente: Aute, 2004: 21. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 219)
30. *Santiago*. Luis Eduardo Aute, 1960. Fuente: Aute, 2004: 20. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 220)
31. *Samurai*. Luis Eduardo Aute, 1962. Fuente: Aute, 2004: 25. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 221)
32. *Mi padre*. Luis Eduardo Aute, 1972. Fuente: Aute, 2004: 32. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 222)

33. *Ojo de pez*. Luis Eduardo Aute, 1966. Fuente: Aute, 2008: 36. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 224)
34. *Manos y manantiales*. Luis Eduardo Aute, 2005. Fuente: Aute, 2005: 719. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 227)
35. *Apuntes para una mujer apuntalada*. Luis Eduardo Aute, 2005. Fuente: Aute, 2005: 721. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 229)
36. *A duras penas*. Luis Eduardo Aute, 2005. Fuente: Aute, 2005: 732. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 230)
37. *Pesca en el río del eterno retorno*. Luis Eduardo Aute, 2005. Fuente: Aute, 2005: 706. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 232)
38. *Fauna de naufragos observando los cuadros de la sexposición en homenaje a El origen del mundo de Courbet celebrada en el museo del mar tras la gran inundación del Año Mariano*. Luis Eduardo Aute, 2005. Fuente: Aute, 2005: 737. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 236)
39. *El beso*. Alfred Kubin, 1903. Fuente: <https://elhombrequenoquisonacer.blogspot.com.es/> (p. 237)
40. *Salto mortal*. Alfred Kubin, 1902. Fuente: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=28932> (p. 238)
41. *El beso de la vida y de la muerte*. Luis Eduardo Aute, 1996. Fuente: Aute, 2005: 728. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 239)
42. *Dándose: 1º La caída de agua. 2º El gas de alumbrado*. Marcel Duchamp, 1944-1966). Fuente: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html?mulR=1234498779/40#> (p. 241)

43. Portada del LP *Nudo* (1985). Obra original, *Apocalipsis*. Luis Eduardo Aute. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 243)
44. Contraportada del LP *Nudo* (1985). Luis Eduardo Aute. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 243)
45. *Premonición intrauterina*. Luis Eduardo Aute, 1973. Fuente: Aute, 2004: 35. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 246)
46. *Huevo sobre la llanura sin llanura*. Salvador Dalí, 1932. Fuente: Santos Torroella y Casado, 1988: 85. Fotografía: Salvador Gallego, 2014. (p. 248)
47. Portada del álbum de Luis Eduardo Aute *24 canciones breves*, edición 1968. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 250)
48. Contraportada del álbum de Luis Eduardo Aute *24 canciones breves*, edición 1968. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 250)
49. Portada del álbum de Luis Eduardo Aute *24 canciones breves*, edición 1977. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 252)
50. Contraportada del álbum de Luis Eduardo Aute *24 canciones breves*, edición 1977. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 252)
51. *Cristo furioso*. Luis Eduardo Aute, 1968. Fuente: Aute, 2004: 28. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 254)
52. Portada del álbum de Luis Eduardo Aute *Rito*, 1973. Fuente: álbum discográfico. Fotografía Juan: Garzón, 2014. (p. 259)
53. Contraportada del álbum de Luis Eduardo Aute *Rito*, 1973. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2014. (p. 261)
54. Portadas de los dos primeros discos de Raimon, 1963. Fuentes:  
<http://www.cancioneros.com/nd/459/13/canta-les-seves-cancons-i-raimon>

- <http://www.cancioneros.com/nd/460/13/se-n-va-anar-i-tres-cancons-de-raimon-raimon> (p. 264)
55. Portada del single de Raimon publicado por Discophon en 1968, conteniendo las canciones '*Cantarem la vida*' y '*Si em mor*'. Fuente: <http://www.cancioncontodos.com/contenido/equipo-cr%C3%B3nica-raimon-1968-2> (p. 272)
56. Carpeta del sencillo '*Cançó de la mare*' y '*Diguem no*'. 1968. Fuente: <http://www.cancioncontodos.com/contenido/equipo-cr%C3%B3nica-raimon-1968-0> (p. 280)
57. *Felipe III a caballo*. Velázquez, 1634-1635. Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iii-a-caballo/7360de8e-27d2-4cb7-aa8e-f99453fa81ea> (p. 282)
58. *El recinto I*. Equipo Crónica, 1969. Fuente: <http://recursos.march.es/web/arte/cuenca/exposiciones/cronica/img/recuperacion.jpg> (p. 284)
59. Concierto de Raimon en la Universidad Complutense el 18 de mayo de 1968. Fuente: <http://aplomez.blogspot.com.es/2014/05/raimon-en-economicas-mayo-1968.html> (p. 285)
60. Portada de la carpeta realizada por Equipo Crónica para el sencillo de Raimon '*El País Base*' y '*D'un temps, d'un país*', 1968. Fuente: <http://www.cancioncontodos.com/contenido/equipo-cr%C3%B3nica-raimon-1968> (p. 288)
61. *Muchedumbre*. Equipo Crónica, 1966. Fuente: <https://www.invaluable.co.uk/auction-lot/equipo-cronica-1964-1981-muchedumbre-serigraf-509-c-c504558aea> (p. 290)

62. *Sin título. Manifestación*. Equipo Crónica, 1967. Fuente: Marín Viadel, 2002: 32. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 291)
63. Portada de la carpeta realizada por Equipo Crónica para el sencillo de Raimon ‘*Cançó de les mans*’ y ‘*La nit*’, 1968. Fuente: <http://www.cancioncontodos.com/contenido/equipo-cr%C3%B3nica-raimon-1968-1> (p. 295)
64. Portada de la carpeta realizada por el Equipo Crónica para el sencillo de Raimon ‘*Quan t'en vas*’ y ‘*T'ho devia*’ en 1969. Fuente: <http://www.cancioncontodos.com/contenido/equipo-cr%C3%B3nica-raimon-1969> (p. 302)
65. *La Reina Doña Mariana de Austria*. Velázquez, 1652. Fuente: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=382> (p. 303)
66. *La Taki-meka*. Equipo Crónica, 1967. Fuente: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=129694> (p. 304)
67. Portada del LP ‘*Cançons de la Roda del temps*’, de Raimon, realizada por Joan Miró. Fuente: <http://www.cancioncontodos.com/contenido/joan-mir%C3%B3-raimon-1966> (p. 308)
68. Contraportada del disco *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 312)
69. Carátula del Sencillo de Georges Brassens publicado en 1958. Fuente: [https://www.picclickimg.com/d/1400/pict/201334445220\\_/45-T-EP-GEORGES-BRASSENS-CHANTE-LES-POETES.jpg](https://www.picclickimg.com/d/1400/pict/201334445220_/45-T-EP-GEORGES-BRASSENS-CHANTE-LES-POETES.jpg) (p. 315)
70. *Revolver*, Álbum de The Beatles publicado en 1966. Fuente: <http://2.bp.blogspot.com/-4erXIpipbXQ/TbRe6qBdtNI/AAAAAAAAAAn4/igcGpjmntdg/s1600/Revolver-The-Beatles.jpg> (p. 315)

71. Portada y contraportada del disco de Paco Ibáñez con pinturas de José Ortega. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 317)
72. Cuadro de Ortega para la canción 'La poesía es un arma cargada de futuro' de Paco Ibáñez y Gabriel Celaya. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 319)
73. Cuadro de Ortega para la canción 'Andaluces de Jaén' de Paco Ibáñez y Miguel Hernández. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 321)
74. Imagen que aparece en la web de Paco Ibáñez notada como «Ilustración de 'Balada del que nunca fue a Granada'». Fuente: <http://www.aflordetiempo.com/discografia/fotos-paco-ibanez-2> (p. 324)
75. Imagen de una de las ilustraciones del disco de Paco Ibáñez con obra plástica de José Ortega. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 324)
76. El pintor español José Ortega con el productor de la televisión francesa Raoul Sangla. Fuente: <http://www.aflordetiempo.com/discografia/fotos-paco-ibanez-2> (p. 325)
77. Portada de la reedición del disco de Paco Ibáñez y Ortega realizada en 1996 por la discográfica PDI y EMEN. Fuente: CD discográfico. Fotografía Juan Garzón, 2017. (p. 326)
78. Portada correspondiente a la reedición de 2002 del álbum de Paco Ibáñez y José Ortega, por la discográfica UNIVERSAL. Fuente: <http://www.aflordetiempo.com/discografia/fotos-paco-ibanez-2> (p. 326)
79. Imagen de la solapa interna de la carpeta del vinilo de Paco Ibáñez y José Ortega en la edición de 1972. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 326)
80. Imágenes de la edición española de 1972 del álbum de Paco Ibáñez y Ortega. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 327)



81. Imágenes de la edición española de 1996 del CD de Paco Ibáñez y Ortega. Fuente: CD discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 327)
82. Imagen de la obra de Ortega en la edición francesa del LP *Paco Ibáñez 2* de 1967. Fuente: <http://cancionypoema.blogspot.com.es/2011/12/donde-esta-blas-de-otero.html> (p. 329)
83. Pintura de José Ortega para la canción ‘España en marcha’ con música de Paco Ibáñez sobre el poema de Gabriel Celaya. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 332)
84. Interior del tercer álbum de Paco Ibáñez, con la obra del pintor Antonio Saura. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 334)
85. *A galopar* de Antonio Saura para el álbum *Paco Ibáñez 3*. Fuente: <http://www.aflordetiempo.com/discografia/fotos-paco-ibanez-3> (p. 334)
86. Guernica. Pablo Picasso, 1937. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica> (p. 336)
87. Fragmentos de las obras de Saura —*A galopar*— y Picasso —*Guernica*—. Fotografías: Juan Garzón, 2017. (p. 337)
88. Fragmento del caballo representado en *Guernica* de Pablo Picasso. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 338)
89. Fragmentos de *A galopar* de Antonio Saura. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 338)
90. *El cuento de la lechera*. Alicia Ibáñez, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 341)
91. *Una paloma blanca*. Alicia Ibáñez, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 341)

92. *Romance del pastor desesperado*. Alicia Ibáñez, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 341)
93. *Romance del preso*. Alicia Ibáñez, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 341)
94. Portada del disco *A flor de tiempo*. 1978. Fuente: Álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 342)
95. Cuadro original de El Cubri para la portada del álbum *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 348)
96. Portada de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978 Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 349)
97. *Condecoraciones*. Equipo Crónica, 1966. Fuente:  
<https://i.pinimg.com/736x/34/0f/fa/340ffaedb0830481f4b139d812445b94.jpg> (p. 350)
98. Desfile de la Victoria en España (1939). Fuente:  
<http://blogs.publico.es/mesadeluz/files/2009/04/desfilevictoria2.jpg> (p. 351)
99. Franco con los Generales Saliquet y Varela en el Desfile de la Victoria de 1939. Fuente: <http://fotos02.lne.es/2014/04/02/646x260/primavera-desfiles-2.jpg> (p. 352)
100. Entrevistas de Hitler con Pétain y Franco los días 23 y 24 de octubre de 1940. Fuentes:  
<http://www.historynotes.info/wp-content/uploads/2011/12/petain-and-Hitler1.jpg>  
<https://treneando.files.wordpress.com/2009/09/hitler20farnco20hendaya20efedn.jpg?w=500&h=346> (p. 353)

101. Cuadro original de El Cubri para la cara izquierda interna de la carpeta del álbum *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 355)
102. Cara interior izquierda de la carpeta de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 356)
103. Cuadro original de El Cubri correspondiente a la ilustración de la parte interior derecha de la carpeta del álbum *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 359)
104. Imágenes de la firma de la rendición de Alemania que pone fin a la Segunda Guerra Mundial y reunión de Franco con Mussolini.  
Fuentes:  
<http://4.bp.blogspot.com/-PhyniJv78kQ/U2qpJoF56aI/AAAAAAAAAOJg/BQdrASR5ALE/s1600/reims-2.jpg>  
[https://s6.eestatic.com/2016/01/20/espana/Francisco-Franco-acompanado-Benito-Mussolini\\_96000550\\_457888\\_1706x1280.jpg](https://s6.eestatic.com/2016/01/20/espana/Francisco-Franco-acompanado-Benito-Mussolini_96000550_457888_1706x1280.jpg) (p. 360)
105. Cara derecha del díptico interior de la carpeta de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 361)
106. Cuadro original de El Cubri para la contraportada de la carpeta de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 365)
107. Contraportada de la carpeta de *Cantata del exilio ¿Cuándo llegaremos a Sevilla?* 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 366)

108. Retrato de Antonio Gómez. El Cubri, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 368)
109. Retrato de Antonio Resines. El Cubri, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 368)
110. Autorretrato de El Cubri, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 368)
111. Retrato de Teresa Cano. El Cubri, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 368)
112. Retrato de Pablo Guerrero. El Cubri, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 368)
113. Retrato de Luis Pastor. El Cubri, 1978. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 368)
114. Reglamento fundacional del Movimiento de la Nueva Trova. Cuba 1973. Fuente: colección particular. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 375)
115. Carátula del disco de Silvio Rodríguez *Días y Flores* (1975). Imagen de portada de Pablo Labañino. Fuente: <http://www.cancioneros.com/nd/79/8/dias-y-flores-silvio-rodriguez> (p. 377)
116. Portada y contraportada del segundo volumen de *Poblinas* de Augusto Blanca, 2015. Fuente: <http://www.caimanbarbudo.cu/wp-content/uploads/2015/06/32-1.jpg> (p. 382)
117. *Poblinas*. Augusto Blanca. Fuente: Augusto Blanca. Fotografía: Juan Garzón, 2016. (p. 382)
118. *Poblina del sinsonte y el río*. Augusto Blanca. Fuente: Augusto Blanca. Fotografía: Juan Garzón, 2016. (p. 382)

119. Portadas ilustradas por Pablo Labañino para Pablo Milanés, Sara González y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Fuente: CDs discográficos. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 390)
120. Imágenes de carátulas discográficas del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC de Cuba, realizadas en la década de los 70. Fuente: <http://www.cancioneros.com/cc/33/0/discografia-de-grupo-de-experimentacion-sonora-del-icaic> (p. 390)
121. Cartel recopilatorio de las 99 carátulas realizadas por el taller de diseño gráfico Larrea, para la Nueva Canción Chilena entre 1968 y 1973. Fuente: colección particular. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 392)
122. *La reja*. Juan Genovés, 1967.  
Fuente: <http://juangenoves.com/pintura/1960-1969/> (p. 397)
123. *Cinco minutos*. Juan Genovés, 1969.  
Fuente: <http://juangenoves.com/pintura/1960-1969/> (p. 397)
124. *Presos políticos*. Juan Genovés, 1973.  
Fuente: <http://juangenoves.com/pintura/1970-1979/> (p. 397)
125. *Hombres de espaldas*. Juan Genovés, 1975  
Fuente: <http://juangenoves.com/pintura/1970-1979/> (p. 397)
126. Portada, contraportada e interior de la carpeta del álbum del Nuevo Mester de Juglaría Los Comuneros. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 402)
127. Portada y contraportada del álbum *Cantata para un País* de José Antonio Labordeta y Antonio Saura, 1979.  
Fuente: <http://www.cancioncontodos.com/contenido/antonio-saura-labordeta-1979> (p. 403)

128. Personal del equipo de grabación de las entrevistas. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 415)
129. Juan Alberto Arteche. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 417)
130. Portada y contraportada del álbum *Te añoro* de Nuestro Pequeño Mundo, 1980. Fuente: colección particular de Juan Alberto Arteche. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 418)
131. Cuadro original de Juan Alberto Arteche para el álbum *Te añoro* de Nuestro Pequeño Mundo. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 418)
132. Elisa Serna. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 421)
133. Instantánea de la entrevista a Elisa Serna. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 424)
134. Portadas de las carpetas de los LPs *Contra la muerte. Espagne en marche y Cuatro Poemas De Miguel Hernández, Antonio Machado, Jesús L. Pacheco Según Elisa Serna*. Fuente: álbumes discográficos. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 427)
135. Fernando González Lucini. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 428)
136. Instantánea de la entrevista con Fernando González Lucini. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 432)
137. Luis Eduardo Aute. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 439)
138. Instantánea durante la entrevista con Luis Eduardo Aute. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2015. (p. 446)
139. Vicente Feliú. Fotografía: Aurora Hernández, 2016. (p. 451)
140. Instantánea de la entrevista con Vicente Feliú. Fotografía: Eva Manzano, 2016. (p. 455)

141. Instantánea de la entrevista con Silvio Rodríguez. Fotografía: Vicente Feliú, 2016. (p. 457)
142. Instantánea de la entrevista con Silvio Rodríguez. Fotografía: Vicente Feliú, 2016. (p.463)
143. Instantánea de la entrevista con Augusto Blanca. Fotografía: Iván Soca, 2016. (p. 464)
144. Alberto Corazón. Fotografía: María Juan de la Cruz, 2016. (p. 469)
145. Portada y detalles de la carpeta del álbum *De la mano del Aire* (1984) con pinturas del Alberto Corazón. Fuente: Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 474)
146. Vicente Larrea. Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/SnCxI9aaL5s/maxresdefault.jpg> (p. 476)
147. Portada y contraportada del álbum *X la CUT*. Vicente Larrea, 1968. Fuente: Larrea, 2008:20-21. (p. 482)
148. Luis Albornoz. Fuente: Larrea, 2008: 191. (p. 483)
149. Grabado para la carpeta del álbum *Canto para una semilla*. Luis Albornoz, 1971. Fuente:[http://inti-illimani.cl/wp-content/uploads/2012/06/Inti-Illimani-Canto\\_Para\\_Una\\_Semilla-Frontal.jpg](http://inti-illimani.cl/wp-content/uploads/2012/06/Inti-Illimani-Canto_Para_Una_Semilla-Frontal.jpg) (p. 485)
150. Grabado para la carpeta del álbum *Canto para una semilla*. Luis Albornoz, 1971. Fuente:<https://plannueve.net/wp-content/uploads/2017/10/cantoportada-53393939.jpg> (p. 486)
151. Manuel Boix. Fuente: <http://www.manuelboix.com/index2.html> (p. 487)
152. *El arc del Triomf*. Manuel Boix, 1971. Fuente: <http://www.manuelboix.com/pintura19712.htm> (p. 490)

153. Portada y contraportada de la carpea del álbum *Deixeu que Rode la Roda*, A Ramon el Pansot, 1977. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 491)
154. Interior de la carpeta del álbum *Deixeu que Rode la Roda*, A Ramon el Pansot, 1977. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 491)
155. Portada de la carpeta del álbum *Al Tall Canta quan el mal ve d'Almansa*, 1979. Ilustraciones de Manuel Boix. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 493)
156. Interior de la carpeta del álbum *Al Tall canta quan el mal ve d'Almansa*, 1979. Ilustraciones de Manuel Boix. Fuente: álbum discográfico. Fotografía: Juan Garzón, 2017. (p. 493)



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- Andión, Patxi (1980). *Canciones y otras palabras previas*. Madrid: Emiliano Escolar.
- Aute, Luis Eduardo (2002). *Un perro llamado dolor*. Barcelona: Ellago.
- Aute, Luis Eduardo (2004). *Transfiguraciones 1951-2001*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- Aute, Luis Eduardo (2005). *animaLhada*. Madrid: Siruela.
- Aute, Luis Eduardo (2008). *Transfiguraciones 1951-2005*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.
- Barroso Villar, Julia (1979). *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*. Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo.
- Batteux, Charles (1797). *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Vol. I. Madrid: Sancha.
- Batteux, Charles (1799). *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Vol. III. Madrid: Sancha.
- Baudelaire, Charles (1998). *Las flores del mal*. Barcelona: Edicomunicación.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, Walter (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot.
- Birner, Ángela (1995). Los pliegos de aleluyas. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 166/167, pp. 117-119.

Blanco Aguinaga, Carlos et al. (2000). *Historia social de la literatura española*. Madrid: Akal.

Bonet Correa, Antonio (1995). Arte en España 1918-1994. En J. Abad, M. Fajardo y V. Torrente (Coord). *En torno al año 1957: Ruptura y continuidad en el arte español de nuestro tiempo* (pp. 31-41). Madrid: Alianza.

Bosseur, Jean-Yves (1998). *Musique et arts plastiques. Interacions au XXe siècle*. París: Minerve.

Brodskaya, Nathalia (2012). *El Simbolismo*. Nueva York: Parkstone.

Calviño Muñoz, Paloma (1992). *Procedimientos de expresividad en la canción popular francesa y española*. Madrid: Universidad Complutense.

Cantarellas Camps, Catalina (2003). *L'univers artístic de Miquel Barceló*. Palma: Universidad de las Islas Baleares.

Cheix Martínez, Isabel (1898). *Romancero de Don Pedro I de Castilla*. Sevilla: E. Rasco.

Corazón, Alberto (2011). *Damasco Suite. Somos imágenes*. Madrid: Antonio Machado libros.

Córdoba Serrano, María José de (2011). Mapa incompleto de recuerdos sonoros. En Asunción Jódar Miñarro (ed.). *Dibujando la música* (pp. 9-28). Granada: Universidad.

Clouzet, Jean (1972). *Jacques Brel*. Madrid: Júcar.

Cubri, El (2006). *Francografías*. Onil: Edicions de Ponent.

Delbeke, Maarten (2006). Gian Lorenzo Bernini's Bel Composto: the unification of life and work in biography. In Maarten Delbeke, Evonne Levy and Esteven F. Ostrow (ed.). *Bernini's Biographies. Critical Essays* (pp. 251-274). Pennsylvania: University Press.

Della Volpe, Galvano (1973). *Opere* Vol. 6. Roma: Editori Riuniti.

Díaz Mas, Paloma (2005). *El Romancero hispánico: riqueza y variedad, tradición e innovación*. Barcelona: Crítica.

Du Bos, Jean Baptiste. (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia: Universidad de Valencia.

Fajardo, José Manuel (1986). Veinte años de vida española contados y cantados. *Cambio* 16 (746), 126-129.

Falero Folgoso, Francisco J. (2004). Del sistema de las artes a la “obra de arte total” en el Romanticismo: reflexiones a partir de Schleiermacher. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, 2002). *Correspondencia e integración de las artes* (Vol. II. pp. 707-716). Málaga: Ministerio de Ciencia y Tecnología-Fundación Unicaja.

Fernández, Lluís (2004). *Guateques, tocatas y discos. Una historia de la música Pop de 1954 a 1970*. Madrid: Santillana.

Fuster, Joan (1964). *Raimon*. Barcelona: Alcides.

Galimberti, Jacopo (2014). Las redes hispanas del arte desde 1900. En Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.) *Muchedumbre, masa y multitud: la iconografía de la masa y el arte español de los sesenta* (p. 164). Madrid: CSIC.

Gallego Aranda, Salvador y Marques Leyva, María Rosa (2014). *Cándido Lobera Girela (1871-1932). Militar, periodista, político y escritor*. Melilla: Fundación Melilla Ciudad Monumental.

Gan Quesada, Germán. (2004). Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, 2002). *Correspondencia e integración de las artes* (Vol. II. pp. 199-212). Málaga: Ministerio de Ciencia y Tecnología-Fundación Unicaja.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa (1988). *Ut poiesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.

- Gibson, Michael (2006). *El Simbolismo*. Madrid: Taschen.
- González González, Nuria. (2004). Los extremos se tocan (notal para una reflexión música-pintura en la estética de Th. W. Adorno). En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, 2002). *Correspondencia e integración de las artes* (Vol. II. pp. 769-778). Málaga: Ministerio de Ciencia y Tecnología-Fundación Unicaja.
- González Lucini, Fernando (1975). *Nueva canción: disco fórum y otras técnicas*. Madrid: ICE.
- González Lucini, Fernando (1980). *Música, canción y pedagogía*. Madrid: EDB.
- González Lucini, Fernando (1983). *Carlos Cano*. Madrid: Júcar.
- González Lucini, Fernando (1984). *Veinte años de canción en España (1963-1983). Vol 1 De la esperanza/Apéndices*. Madrid: Zero.
- González Lucini, Fernando (1985). *Veinte años de canción en España (1963-1983). Vol 2 Libertad, identidad y amor*. Madrid: Zero.
- González Lucini, Fernando (1986). *Veinte años de canción en España (1963-1983). Vol 3 Los problemas sociales y la solidaridad*. Madrid: Zero.
- González Lucini, Fernando (1987). *Luis Eduardo Aute*. Madrid: Círculo de lectores.
- González Lucini, Fernando (1998). *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997*. Madrid: Alianza.
- González Lucini, Fernando (1999). *Labordeta: nueva visión*. Zaragoza: PRAMES.
- González Lucini, Fernando (2004). *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*. Madrid: Fundación Autor y Junta de Andalucía.
- González Lucini, Fernando (2006 a). *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España. Vol. I*. Madrid: Fundación Autor.

González Lucini, Fernando (2006 b). *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España. Vol. II*. Madrid: Fundación Autor.

González Lucini, Fernando (2017). *Mi vida entre canciones*. Madrid: González Lucini.

Henares Cuellar, Ignacio (1977). *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad.

Hernández Belver, Manuel (1995). *El arte de los niños. Investigación y didáctica del MUPAI*. Madrid: Fundamentos.

Hernández Guerrero, José Antonio (1990). Teoría del Arte y Teoría de la Literatura, en J. A. Hernández Guerrero (ed.), Seminario de Teoría de la Literatura (Cádiz, 1990), pp. 99-37.

Iravedra, Araceli y Sánchez Torre, Leopoldo (eds.) (2010). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento.

Jaffé, Aniela (1997). El hombre y sus símbolos. En Carl Gustav Jung (Coor.). *El simbolismo en las artes visuales* (pp. 238-239). Barcelona: Caralt.

Jakobson, Roman. (1977). *Ensayos de Poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Jakobson, Roman. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

Jiménez, José. (1998). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.

Kandinsky, Wassily. (1969). *Punto y línea frente al plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Kandinsky, Wassily. (1988). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor/Punto Omega.

Kandinsky, Wassily. (1991). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor.

Kandinsky, Wassily. (2004). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.

- Laguna, Sergio (1974). *Leo Ferré*. Madrid: Júcar.
- Larrea, Antonio (2008). *33<sup>1</sup>/<sub>3</sub> RPM. 1968 (historia gráfica de 99 carátulas 1973)*. Santiago de Chile: Nunatak .
- Larrea, Antonio y Montealegre, Jorge (1999). *Ro(a)stros de un canto*. Santiago de Chile: Nunatak.
- Lavin, Irving (1980). *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. Oxford: Universidad de Oxford.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (1990). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid: Tecnos.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2014). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. México D.F.: Herder.
- López Barrios, Francisco (1976). *La nueva canción en castellano*. Madrid: Júcar.
- López Martínez, Mario (2004). El silencio en la mirada. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, 2002). *Correspondencia e integración de las artes* (Vol. II. pp. 345-354). Málaga: Ministerio de Ciencia y Tecnología-Fundación Unicaja.
- López Pérez, Elizaberta (2007). *Las veredas del recuerdo. El taller de arteterapia en la Comunidad Terapéutica del Área Norte del Hospital Virgen de las Nieves de Granada*. Granada: Universidad.
- Manzano, Alberto (2008). *John Lennon. Canciones*. Madrid: Espiral.
- Manzano Alonso, M. (1995). Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 166/167, pp. 91-98.
- Marchán Fiz, Simón (2004). Figuras de la mezcla en las artes. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, 2002). *Correspondencia e integración de las*

*artes* (Vol. II. pp. 19-36). Málaga: Ministerio de Ciencia y Tecnología-Fundación Unicaja.

Marías, Fernando (2003). Memoria, correspondencia e integración de las Artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII). En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, 2002). *Correspondencia e integración de las artes* (Vol. 1. pp. 61-86). Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.

Marín Viadel, Ricardo (2002). *Equipo Crónica: Pintura, Cultura, Sociedad*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Martín Prada, Juan (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.

Medina Álvarez, Ángel (2001). Música española 1936-1956. Ruptura, continuidades y premoniciones. En *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* (Granada, 2000). (pp. 59-74). Granada: Universidad.

Micheli, Mario de (1988). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Moix, Llàtzer (2004, 21 de octubre). Cachas y la Barcelona de 1970. *La Vanguardia*, p.7

Montealegre Iturra, Jorge (2008). Imaginario de una utopía. En Larrea A. *33 1/3 RPM*. Santiago de Chile: Nunatak.

Mucařovský, Jan (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Neuman, Andrés y Trova, Juan (2011). *Alguien al otro lado*. Granada: Comares.

Ordóñez Eslava, Pedro (2010). Poéticas del interstare, expresiones artísticas del entre: José Antonio Orts y JeanBaptiste Barrière. En *Actas del XLVII Congreso de Filosofía Joven (Murcia, 2010)*. *Filosofía y crisis a comienzos del siglo XXI*. Murcia: Universidad de Murcia.

Ordóñez Eslava, Pedro (2011). *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Granada. Disponible en: <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/19966738.pdf> [Consultada el 14-09-2016]

Panera Cuevas, F. Javier (2017). Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX. En David Martín López (ed.). *Diseño gráfico musical y resistencia cultural en España durante el franquismo. La portada de disco como arma política. Algunos ejemplos de colaboraciones entre artista y músicos entre 1960 y 1977* (pp. 297-318). Granada: Libargo.

Patuel, Pascual (2001). El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio. En M. Cabañas Bravo (Coord.). *Arte y compromiso social en la España del siglo XX* (pp. 361-373). Madrid: CSIC.

Pereda, Rosa María (1976, 10 de junio). Pilar Garzón, una chica que canta en la calle. Pionera de la nueva canción aragonesa. *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1976/06/10/cultura/203205606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/06/10/cultura/203205606_850215.html) [Consultada el 29-08-2017]

Pérez-Bryan Muñoz, Francisco (2011). Pintores españoles y portadas de discos. *Espacio, tiempo y Forma. Serie VIII. Historia del Arte* (24), 259-289. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1410/1305> [Consultada el 05-07-2017]

Pérez Zalduondo, Gemma y Cabrera García, M<sup>a</sup> Isabel (2004). La “llamada” del Estado a las Artes y la Música. El franquismo: una particular forma de colaboración entre las artes. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, 2002). *Correspondencia e integración de las artes* (Vol. II. pp. 639-654). Málaga: Ministerio de Ciencia y Tecnología-Fundación Unicaja.

Pérez Zalduondo, Gemma (2006). Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y primer franquismo. *Quintana*, 5, pp. 145-156.



- Plaza, José María (1983). *Luis Eduardo Aute*. Madrid: Júcar.
- Pomar, Jaume (1983). *Raimon*. Madrid: Júcar.
- Praz, Mario (2007). *Mnmosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Real Academia Española (1992a). *Diccionario de la lengua española*. 21ª Edición, Tomo I. Madrid: Espasa Calpe.
- Real Academia Española (1992b). *Diccionario de la lengua española*. 21ª Edición, Tomo II. Madrid: Espasa Calpe.
- Revilla, Federico (1995). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Puertolas, Julio (1992). *Romancero*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Tejada, Sergio (2009). *Zonas de libertad. Dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia. Vol.1 (1939-1965)*. Valencia: Universidad.
- Romano, Marcela et al. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Saka, Pierre (1980). *La chanson française. Des origines à nos jours*. París: Fernand Nathan.
- Santos Torroella, Rafael y Casado, Mª José (1988). *Dalí. Los genios de la pintura española. Nº 1*. Madrid: Sarpe.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (2006). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Shea, David (2003). *Aute: De la luz y de la sombra, el latido de una canción*. Las Palmas: Puentepalo.
- Sierra Fernández, Gustavo (2016). *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:

<http://eprints.ucm.es/37098/1/T37031.pdf> [Consultada el 06-07-2017]

<http://studylib.es/doc/8484369/la-formaci%C3%B3n-de-una-cultura-de-la-resistencia-a-trav%C3%A9s-de-la> [Consultada el 22-07-2017]

Souriau, Étienne (1965). *La correspondencia de las artes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1987). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Torrego Egido, Luis (1999). *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Torrego Egido, Luis (2005). La educación a través de la canción de autor. *Revista de educación* (338), 229-244. Disponible en:

[http://www.revistaeducacion.mec.es/re338/re338\\_15.pdf](http://www.revistaeducacion.mec.es/re338/re338_15.pdf) [Consultada el 06-07-2017]

Torrego Egido, Luis (2006). Las canciones y la educación para a conformidad: el caso de la canción de autor en España. *Temas & Matizes* (10), 7-14. Disponible en:

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/1485/1205> [Consultada el 06-07-2017]

Torres Blanco, Roberto (2010). *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*. Bilbao: Brian's Records.

Turtós, Jordi y Bonet, Magda (1998). *Cantautores en España*. Madrid: Celeste.

Vergo, Peter (2005). *That divine order: music and the visual arts from antiquity to the eighteenth century*. Londres: Phaidon Press.

Vergo, Peter (2012). *The music of painting. Music, Modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage*. Londres: Phaidon Press.

Wagner, Richard (2007). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universidad.

Wagner, Richard (2013 a). *Arte y Revolución*. Madrid: Casimiro Libros.

Wagner, Richard (2013 b). *Ópera y drama*. Madrid: Akal.

Winnicott, Donald (1996). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.