



LA EDUCACIÓN A TRAVÉS DE LA CANCIÓN DE AUTOR

LUIS TORREGO EGIDO*

RESUMEN. Las canciones, un elemento cultural que a primera vista podría ser considerado como menor o de escasa trascendencia, encierran una considerable capacidad educadora. Este artículo se centra en las canciones que forman parte de lo que se ha denominado como «Canción de Autor», que alcanzó una considerable influencia en España entre 1960 y 1980, y en él se reflexiona sobre la intencionalidad educativa de las canciones, se analizan los recursos educativos de los que se sirven los cantautores y se describen, recurriendo en ocasiones a la propia letra de las canciones, sus contenidos educativos. Entre esos contenidos está la difusión de la obra de nuestros principales poetas, la defensa de la identidad lingüística, la promoción de una conciencia crítica y una aportación fundamental a una afectividad diferente y más rica.

ABSTRACT. Songs are a cultural element that at first sight could be considered of a lesser importance or little account, but their educational potential is really high. This article focuses on the songs that are part of what has been called «Canción de Autor», which had a great influence in Spain between 1960 and 1980. The article provides a reflection on the educational purpose of songs, an analysis of the educational resources used by singer-songwriters and a description of the educational contents, which sometimes is done through the lyrics of the songs themselves. Among those contents are: the dissemination of the works of our major poets, the defence of the linguistic identity, the promotion of a critical conscience, and a fundamental contribution to a different and more varied emotional nature.

INTRODUCCIÓN

Resulta cada vez más claro que la escolarización no es más que una subcategoría de la actividad educativa. Hoy, además de la

familia, del grupo de iguales o de la convivencia con los adultos de la sociedad, se percibe de una manera creciente la importancia educativa de los contenidos y de los procesos que constituyen la

(*) Universidad de Valladolid.

comunicación pública. Algunos autores afirman que se ha generado una especie de «escuela paralela», puesto que la mayor parte de los conocimientos sociales que aprendemos provienen de los relatos que reproducen los medios de comunicación pública (Younis, 1993, p. 37). Esto obliga a las Ciencias de la Educación a superar el «escuela-centrismo» que ha sido una de sus características más notorias. Otras instancias como la familia, el grupo de iguales o el cuerpo social, se convierten también en agentes poderosos de educación, en especial en la formación de la sensibilidad, los valores y lo que algunos califican como «mentalidad».

Numerosos autores han tratado de determinar los tipos de aprendizajes que se realizan a través de la comunicación pública: los más reiterados quizás sean el de la construcción de la realidad social (De Fontcuberta, 1992) o el sentido de reproducción y continuidad de la sociedad a la que pertenecen los individuos (Palacios, Coll y Marchesi, 1990). Pero también se aprende a estructurar la propia experiencia (Martín Serrano, 1986), a adaptarse al medio en el que se vive, a relacionarse con el grupo de iguales, a imaginar otros posibles modos de vida, a limitar o ampliar posibilidades morales y afectivas,...

El propósito de este artículo es, precisamente, analizar la capacidad educadora de un elemento que forma parte de la comunicación pública: las canciones. En concreto, las canciones de los que han sido denominados cantautores. La Canción de Autor es un movimiento cultural diferenciado, que tuvo su época de mayor incidencia en el período limitado por los años finales de la dictadura franquista—desde comienzos de la década de los sesenta del pasado siglo— y los primeros años de la transición democrática.

LA CANCIÓN DE AUTOR: RASGOS PRINCIPALES

No es posible realizar una definición rigurosa y cerrada, que delimite de manera precisa qué se incluye en la llamada Canción de Autor, quizás por la propia pluralidad y complejidad de este género musical. Pero sí se puede realizar una elemental aproximación a sus orígenes y a sus principales rasgos característicos.

Suele considerarse la fecha del 9 de diciembre de 1961 como el inicio de la Canción de Autor en nuestro país. Ese día se desarrolla en Barcelona una «sesión extraordinaria dedicada a la Poesía de la Nova Cançó», según el programa de aquel acto. En realidad aquella sesión era el primer recital de la *nova cançó*, denominación de la Canción de Autor en Cataluña. La presentación de esa nueva canción fue el primer paso de un movimiento que tendría un gran desarrollo no sólo en Cataluña, sino prácticamente en toda España, si bien es cierto que con más fuerza en algunos lugares que en otros.

En los años siguientes, cientos de artistas, miles de canciones, millones de discos vendidos y una gran cantidad de recitales, muchos de ellos prohibidos o censurados, van a configurar un movimiento cultural que se caracteriza por su penetración social, su enfrentamiento al Franquismo, su defensa de la identidad lingüística, su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente y su relación con otros sectores de la cultura. En los primeros años de la transición vivida por nuestro país, el papel de los cantautores parece ampliarse, pues en múltiples ocasiones su figura se encuentra asociada a reivindicaciones de carácter político; pero en la década de los ochenta el panorama es bien distinto: el silencio, cuando no el olvido, ha caído sobre la mayoría de los cantautores.

Son numerosos los críticos que se han ocupado de estudiar la obra de los cantautores. La aportación del periodista Antonio Gómez es muy interesante, pues, aunque prefiere la denominación de canción popular, se arriesga a dar una definición de cantautor: se trata de un creador e intérprete de canciones que, utilizando los más diversos soportes musicales, desde la recuperación folklórica más o menos heterodoxa hasta el rock y sus derivados estéticos e instrumentales, pretende ofrecer a través de las canciones una concepción adulta del mundo y de la vida. Gómez señala el papel desempeñado por los cantautores y proporciona la siguiente relación, que puede ser utilizada también como una enumeración de los atributos de la Canción de Autor:

La difusión de cierta cultura a través de poner música a los poemas. La aparición de una temática adulta en la canción española. La asunción consciente de un papel testimonial, a veces sobrevalorado, pero de reconocida eficacia. La creación de una sensibilidad colectiva de nuevo tipo. La potenciación de las culturas nacionales periféricas, especialmente aquellas que poseen un idioma diferente al castellano: Cataluña, Galicia y Euzkadi. El aglutinamiento de una cierta conciencia resistente. El descubrimiento de unas señas de identidad popular, poco desarrolladas o censuradas por la cultura oficial. (Gómez, 1985, pp. 332-333).

Algunos otros autores identifican este tipo de canción a través de su diferenciación, de su oposición a otra clase de canción, considerada embrutecedora y enajenadora, muy ligada a la industria musical y la entroncan directamente con la poesía (Fleury, 1978). También se señalan como notas distintivas la oposición política al

régimen dictatorial (Feito, 1983), su intento de ruptura con la cultura dominante mediante una reacción ética y estética ante las charangas horteras y triunfalistas (Claudín, 1981) y su carácter de hecho cultural programado, integrado en las intenciones de sectores sociales típicamente regionalistas (Vázquez Montalbán, 1968).

No puede concluir esta presentación de la denominada Canción de Autor sin señalar que nos encontramos ante un movimiento cultural que, pese al silencio que en torno a él se ha hecho, ha tenido una gran relevancia. Pero esta valoración puede apreciarse mejor si recurrimos a la opinión de autores suficientemente reconocidos. Como muestra traemos aquí dos breves apuntes del filósofo López Aranguren y del poeta José Agustín Goytisolo:

Yo no olvidaré nunca la presentación, todavía en una política intimidad, si es que pueden casarse estas dos palabras, y desde luego en una intimidad políticamente asediada, que en la sesión de clausura de un congreso internacional nuestro sobre el «nouveau roman» y el realismo social, hicieron José María Castellet y sus amigos catalanes de la cançó, de Raimon. Fue un acontecimiento memorable. (López Aranguren, 1985, p. 7).

La primera vez que oí uno de mis poemas cantado por Paco Ibáñez me quedé clavado, fue un amor a primer oído. Le dije: «Pon música a todos los que quieras». Tomar la poesía y convertirla en canción es mucho más difícil que escribir un texto y explicar las cosas banales que suelen explicar las canciones [...]. Es algo impresionante, de un valor excepcional. Son canciones que no quieren adiestrar a nadie, sólo conmover el espíritu; llegar a la sensibilidad, pero no meterle ninguna consigna. (Goytisolo, 1994, p. 39).

LA INTENCIONALIDAD EDUCATIVA DE LOS CANTAUTORES

Puede decirse que los cantautores, además de actuar en numerosas circunstancias como testigos comprometidos de su tiempo, también hacen de educadores en muchas ocasiones, pues con sus obras contribuyen a que las gentes realicen una lectura más clara de la realidad social que les rodea, colaboran al enriquecimiento de la afectividad y a la creación de una sensibilidad colectiva diferente y más libre, así como a una formación del componente ético de la personalidad de los oyentes. Naturalmente, para lograr estas influencias educativas se precisa que en las canciones se reflejen sentimientos elevados, se utilicen una amplia variedad de metáforas e imágenes, se recurra a elementos poéticos,... De lo contrario, como ocurre frecuentemente con la denominada canción de consumo, la fórmula sustituye a la forma y se llega, así, a la trivialización de la realidad, a la homogeneización sentimental, a la pereza afectiva, a la falsificación emocional.

Sin embargo, como ya hemos dicho, las canciones pueden realizar una valiosa aportación educativa. Se ha discutido mucho si la educación tiene que venir precedida de una intencionalidad educativa. Pues bien, los propios cantautores manifiestan su voluntad de influir en los otros. Así lo manifiestan Carlos Cano y María del Mar Bonet:

...parto de que la canción popular es un reflejo de la realidad viva y, en consecuencia, posee un sentido crítico

ante la vida, sentido que respeta la libertad del oyente y logra que su conciencia, por razonamiento y no por condicionamiento, tome partido ante el contenido y se desarrolle (Carlos Cano, 1976, p. 53)¹.

...muchas personas no atienden a lo que dices hasta la tercera o cuarta vez que oyen la canción. Es muy interesante que se cante la obra de unos poetas que, de otro modo, no serían conocidos popularmente (M^a del Mar Bonet, 1975, p. 51)².

Pero esta intencionalidad educativa no está presente sólo en sus declaraciones, sino también en las propias canciones, en las que encontramos testimonios de su capacidad educativa. Así, en esta canción de Antton Valverde, el cantante manifiesta lo que aprendió de las canciones: su visión del mundo. En la siguiente, de Raimon, la finalidad educativa es más clara.

... Aprendí a ver el mundo
a través de las canciones del pueblo...
sembraron mi espíritu
de sus ecos sugerentes. (Antton Valverde, 1975)³.

...Siempre canté para quien quiso aprender,
porque yo todavía aprendo de quien me escucha,
de quien me hace callar o no me escucha,
por eso digo:
quien lo sepa todo,
que no venga a escucharme,
que no venga a escucharme. (Raimon, 1974)⁴.

(1) C. CANO: «Carlos Cano o la recuperación de la copla andaluza», en *Triunfo*, 715 (9-10-76), p. 53.

(2) M. del M. BONET: «La nova Canço en el Olympia», en *Triunfo*, 660 (24-5-75), p. 51. 1975

(3) A. VALVERDE: «Una vieja canción» («Doinu zahar bat»). *Antton Valverde*. Edigsa, 1975.

(4) RAIMON: «Quien lo sepa todo» («Qui ja ho sap tot»). *Campus de Bellaterra*. Movieplay, 1974.

El cantautor tiene una función social y cultural y se percibe a sí mismo como un trabajador que, lejos del cantante «estrella» típico de la canción consumo, comparte tarea con los hombres y mujeres a los que se dirigen sus canciones. La fe en las canciones, entendidas como una compañía fiel, y la fe en el pueblo son características de la Canción de Autor:

Quiero un verso caliente
para el frío de tu casa;
verso prendido en la tierra
como crece la mañana.
Quiero estar en tu copla
cuando el viento te acompaña
y repartirme en los vasos
que alimentan tu esperanza...⁵

En los momentos iniciales de la Canción de Autor es muy clara la voluntad de realizar aportaciones educativas. Los primeros recitales de «El Setze Jutges» en Cataluña, origen de la nova cançó, son un ejemplo de ello. Josep Maria Espinàs, fundador del grupo, describe las características de aquel movimiento en esos tiempos. Obsérvese que bajo estas palabras encontramos una deliberada metodología de educación popular:

Espíritu de colaboración. Antes y después de cantar. Antes, interesándonos por si en aquel centro, o en aquel pueblo, hay alguien que escriba canciones o las cante, y si es así, invitándole a compartir el tablado con nosotros. No somos gente aparte, distanciada; al contrario, buscamos la aproximación. Después de cantar no tenemos prisa en desaparecer. Sabemos que hemos llegado a aquel pueblo, o a aquella entidad, para algo más que para dar a conocer unas canciones [...]. Hemos llegado como

tipos raros, nos hemos manifestado a través de la canción como gente preocupada por los problemas colectivos, y hemos de marcharnos como amigos. [...] La última característica que debe tenerse en cuenta es la de fe en el pueblo. Teníamos más fe en la gente que en nosotros mismos; sabíamos que teníamos muchas limitaciones, pero creíamos firmemente que nuestro pueblo tenía unas posibilidades ilimitadas, cuyo alcance podía explorarse, precisamente, con la herramienta de la canción. [...] Nos interesaba más estimular a los escépticos que satisfacer a los ya sensibilizados. No se trata de conquistar un público, sino de conectar con un pueblo (Espinàs, 1974, p. 11).

RECURSOS EDUCATIVOS PRESENTES EN LAS CANCIONES

La potencialidad educativa de las canciones se sirve de numerosos recursos para lograr su efectividad. Sin embargo, todos esos recursos se fundamentan en los dos elementos que, indisociablemente unidos, componen las canciones: la música y la poesía. Precisamente de la unión de la música y de la poesía se obtienen la capacidad apelante o de llamada, que se dirige al sentimiento, y el carácter implicador de las canciones, que se logra mediante una estrecha asociación con la vida emocional del ser humano.

Pero hay otra característica central en este tipo de canciones –no en todas las canciones, pues en algunos casos es un factor secundario, muy poco relevante–, que constituye, cuando se desarrolla, un extraordinario recurso educativo. Nos referimos a la preocupación por la comunicación, elemento central de cualquier

(5) L. PASTOR y C. ÁLVAREZ: «Quisiera un verso manchado». *Vallecas* (Movieplay, 1976).

hecho educativo.

Por una parte, los cantautores quieren llegar de una manera clara, sin distorsiones al oyente. De ahí que su lenguaje intente ser comprensible para gran parte del público. Lo dicen ellos mismos:

La canción para mí es un medio importante de comunicación. Tan importante hoy día como el que más. Pero si la canción se convierte en un producto dedicado exclusivamente a un sector o a un grupo de señores que son los que están en el ajo del asunto, los que de antemano manejan las mismas claves que yo pueda utilizar, entonces se convierte en un juego [...], creo en primer lugar que el lenguaje debe ser asequible, comprensible para el mayor número de personas (Rosa León, 1976, p. 78)⁶.

Pero, paradójicamente, la Canción de Autor no renuncia, pese a su empeño por subrayar una comunicación real y efectiva, a la ambivalencia, a lo implícito, al doble sentido, a la ambigüedad, obligando al destinatario de la canción a aprender toda una clave de símbolos y de imágenes. Así se expresa Luis Eduardo Aute:

A mí me gusta más sugerir que subrayar, y esto en todos los aspectos de la vida [...], lo cierto es que prefiero trabajar dentro de la ambigüedad, de la sugerencia (Luis E. Aute, 1976, p. 88)⁷.

En otras palabras, las canciones buscan ser eficaces en comunicar aquello que quieren transmitir, pero para ello utilizan dos caminos que pudieran parecer contradictorios: el carácter asequible, com-

prendible, de la música y del texto de las canciones y, a la vez, la presencia de numerosas metáforas, de referencias a imágenes.

Precisamente, la utilización del lenguaje metafórico proporciona una gran oportunidad educativa. La metáfora ejerce una función primaria de comprensión de la realidad social, gracias a su poder de sintetizar varias unidades complejas en una imagen superior (Fortes, 1994). En la metáfora, las referencias a la realidad aparecen dibujadas de modo complejo, cargadas de significados polisémicos, de concepciones abiertas. Y lo que es muy importante desde el punto de vista epistemológico, esto se realiza sin afirmar nada, sino que es tarea del destinatario descubrirlo. Esta operación hace posible el inicio de un aprendizaje, mediante el descubrimiento y asimilación del proceso de transformación conceptual que tiene lugar en el juego metafórico.

Pero volvamos al argumento que habíamos apuntado con anterioridad: la canción, a diferencia de otros medios o formatos de comunicación, se caracteriza por algunas particularidades que favorecen la comunicación. Entre ellas, tal como afirma Vázquez Montalbán (1968), pueden citarse:

- La brevedad del texto de las canciones. Esta brevedad permite que el texto sea recordado. Es éste un recurso para que el «mensaje» que se quiere hacer llegar al receptor se almacene con relativa facilidad en la memoria.
- Esa misma pretensión de que lo comunicado se memorice, se fije en la mente del oyente, se ve ayu-

(6) Rosa León en conversación con Francisco López Barrios, en *La Nueva Canción en castellano*. Madrid, Júcar, 1976, p. 78.

(7) Entrevista de Luis Eduardo Aute con Francisco López Barrios en la obra citada, p. 88.

dada por otros recursos: la repetición –la utilización del estribillo–, el énfasis en los aspectos claves que se quieren transmitir –con cambios de ritmo o con un mayor acompañamiento instrumental–, las inflexiones en la voz, etc.

- Las características estructurales de la canción permiten a la misma comunicar cosas elementales sin esforzarse lo más mínimo en demostrarlas. Alguien que se dispone a escuchar una canción se sitúa en el terreno de la imaginación, de los sentimientos, o –en casos en los que quizás no deba hablarse propiamente de escuchar– adopta otra postura: la de la evasión. En todo caso, el oyente no tiende a ubicarse previamente en el ámbito de los conceptos o en el de los razonamientos.
- El poder del convencimiento emotivo de las canciones. Esta facultad se consigue gracias a la alianza de letra y música. Los recitales introducen en numerosas ocasiones a los participantes –no podemos utilizar el término espectador porque el concepto «espectador» no exige una disposición emocional previa para internarse en un proceso que toca de lleno a la sensibilidad– en un estado de exaltación y magnetismo.
- El esfuerzo de los cantautores por utilizar un lenguaje que les acerque al pueblo. Este afán se concreta en la utilización –en algunas zonas de España– de idiomas no oficiales, pero utilizados por el pueblo, o en el hecho de servirse de unas letras cuya sencillez permita llegar a la comprensión de amplias capas sociales, sin abandonar por ello su pretensión de influir en la disposición

emocional de sus oyentes. Josep María Espinàs (1974), uno de los fundadores de la «Nova Cançó» catalana, afirmaba que pretendían servirse de un lenguaje discretamente poético.

- Ese afán de comunicación lleva también a que la música de las canciones sea poco elaborada. Es ya un lugar común la imagen del cantautor que sube al escenario con una guitarra por todo acompañamiento. Espinàs (1974) también recoge esta característica y afirma que la música de los cantautores es sencilla por dos razones. Primero, por decisión propia; la música de una canción no debe ser un obstáculo para la inmediata comprensión de la letra, sino un vehículo de las palabras y una ayuda para recordarlas... La segunda razón para la sencillez musical que cita el sincero Espinàs es más simple: las limitaciones técnicas de los intérpretes, su escasa preparación musical.
- El respaldo de evidencia que proporciona al contenido de una canción su intérprete, si éste consigue características mitificadoras. No cabe duda de que, por las especiales circunstancias políticas y sociales en las que se desarrolla el movimiento de la Canción de Autor, algunos de sus protagonistas se convierten en personajes de referencia para determinados grupos sociales, especialmente para ciertos sectores juveniles.
- El carácter de oposición que tiene este movimiento cultural. La Canción de Autor rompe con un tipo de canción imperante en la época en que aquella surge: frente a la canción que sirve para acompañar las actividades cotidianas o para

ayudar en el establecimiento de relaciones entre jóvenes de uno y otro sexo, (y no hay duda de que la Canción de Autor también ha sido útil para ambas cuestiones) encontramos ahora una canción que quiere decir cosas y cosas diferentes. Así lo expresaba Raimon, cuando, como hemos señalado con anterioridad, decía que *Al vent* no era una canción hecha para bailar en los guateques, señalando así su capacidad de ruptura con la música habitual de su tiempo. Ese antagonismo subraya su influencia.

- Pero la influencia educativa de los cantautores no se produce sólo mediante el contenido de sus canciones, también ocurre a través de los propios cantores: ellos mismos, en ocasiones, se convierten en patrones de conducta, en modelos. El modelo puede determinar múltiples aspectos de la conducta: desde el porte (la forma de vestir, el peinado, el pelo largo o corto), a las inquietudes culturales o de empleo del ocio. El cantante puede servir como una fuente de información de diferentes facetas de la vida, pues los aficionados a este movimiento musical conocerán datos, conceptos, –algunos de ellos musicales, otros políticos, históricos, culturales,...–, que se relacionan con el cantautor, pero también como incitador a explorar aspectos de la realidad, como otras tendencias musicales, otras expresiones artísticas, ciertos aspectos de la realidad social, política o histórica de nuestro país,...

Las canciones, oídas en directo o a través de la radio o de otros medios de reproducción mecánica, alcanzaron gran

difusión en el período al que nos referimos en este artículo, en el final del franquismo y en los primeros años de la transición. En la época citada y en la que vivimos hoy las canciones nos envuelven por todas partes, especialmente a jóvenes y a adolescentes.

CONTENIDOS EDUCATIVOS

En otro lugar (Torrego, 1999) hemos resumido las principales contribuciones educativas de la Canción de Autor. Reflejamos aquí, en primer lugar, un resumen de esas aportaciones y, posteriormente, desarrollamos algunas de ellas sirviéndonos de fragmentos de canciones como ilustración de lo manifestado.

- La persecución de una progresiva toma de conciencia. Esa toma de conciencia se refiere a la situación social, política y cultural que se desarrolla en la etapa histórica concreta en que se está viviendo, y se orienta por valores que se consideran esenciales para una mayor humanización de la persona.
- La Canción de Autor busca despertar, como acabamos de decir, una reacción ética, pero también estética, puesto que quiere romper con el gusto por una música evasiva, falsificada, con contenidos excesivamente superficiales.
- Pretende incidir en la cultura popular de una manera consciente. Quiere que sus canciones tengan valor de uso, no meramente valor de consumo, y que sirvan a las gentes para enfrentar sus problemas y sus momentos felices.
- La intencionalidad cultural de la Canción de Autor es también una intencionalidad educativa: las canciones serán útiles para ayudar en

la normalización del uso de lenguas como el catalán, el gallego o el euskera, para difundir extensas muestras del folklore de cada pueblo o para dar a conocer la obra de nuestros poetas.

- Muy relacionada con la anterior está otra característica: la que persigue descubrir y desarrollar unas señas de identidad popular, minusvaloradas, silenciadas o censuradas por la cultura oficial. En esta tarea se adaptarán las formas del folklore a las circunstancias concretas del tiempo histórico en el que se vive.
- La Canción de Autor contribuirá a la socialización política de las nuevas generaciones, en una época en la que las intenciones y los significados políticos han sido ocultados por el Régimen. La socialización antedicha estará cargada de elementos de oposición al poder y de proclamas democráticas, y se logrará no sólo mediante el contenido de las canciones, sino también por medio del ritual que significa en ciertos momentos la asistencia a los recitales.
- La Canción de Autor ayuda a crear un nuevo tipo de sensibilidad colectiva o, si se quiere, colabora en la educación sentimental de un número considerable de hombres y de mujeres. Es en el sentimiento amoroso –o en el haz de sentimientos que conforman el amor, en opinión de otros autores– en el que se hace especial hincapié educativo.

La aportación educativa realizada por los cantautores que ha gozado de mayor reconocimiento ha sido la difusión de la obra de nuestros principales poetas. Para valorar la magnitud de esta difusión poética quizás sea conveniente recurrir a los datos proporcionados por el historiador

Tuñón de Lara (1982, pp. 446-448), quien afirma que en la España predemocrática del siglo XX son muy reducidas las tiradas de libros dedicados a la poesía. Habla Tuñón de Lara de ediciones de 500 a 3.000 ejemplares y cita títulos como «El alba del alhelí», de Rafael Alberti, o «Poesías escogidas», de Antonio Machado. Compárense estas cifras con los trescientos mil ejemplares de cada disco que vende Joan Manuel Serrat, difusor de la obra poética de Machado o de Miguel Hernández.

En las voces de los cantautores encontramos los poemas de los grandes nombres no sólo de la poesía castellana, sino también de la catalana, de la gallega o de la vasca. Por citar sólo a algunos nombres, diremos que pueden escucharse en las canciones los poemas de Quevedo, de Góngora, del Arcipreste de Hita, de Antonio Machado, de Alberti, de Lorca, de Celaya, de Blas de Otero, de Nicolás Guillén, de Pablo Neruda, de Gabriel Aresti, de Salvador Espriu, de Ausias March, de Joan Salvat-Papasseit, de Celso Emilio Ferreiro, de Rosalía de Castro,... También se recurre a otros poetas, a otras lenguas. En ese sentido, resulta significativa la utilización que se hace de Bertolt Brecht o de Kavafis, por ejemplo. Quizás el momento más significativo de este logro de popularizar la literatura se produce en la primavera de 1969, con la aparición del disco que Serrat dedica a Antonio Machado, que lleva a las listas de éxitos a «La saeta» o a «Cantares» y provoca que las ventas de libros del poeta se multipliquen.

Este intento de relacionarse con la cultura y de ayudar a la difusión de la misma, no se queda sólo en el aprovechamiento de la obra de nuestros grandes poetas, sino que se extiende a otros aspectos, pues el afán por conectarse a otras manifestaciones culturales de su tiempo lleva, por ejemplo, a la canción a recoger en sus portadas la obra de los

principales artistas plásticos. Si repasamos la relación de pintores que se encargan de elaborar portadas de discos para los cantautores nos encontramos con una lista extraordinaria: Salvador Dalí y Antonio Saura intervienen en la confección de las portadas de los discos de Paco Ibáñez, Genovés y Arcadio Blasco en las de Adolfo Celdrán, Joan Miró en las de Raimon, Antoni Tàpies en las de Ovidi Monitor, Guinovart en las de Pi de la Serra, Alberto Corazón en las de Elisa Serna,...

La relación con los poetas, con los pintores,... todo ello forma parte de un esfuerzo deliberado de la canción por vincularse con la cultura de aquella época. Citaremos algún elemento más para probar nuestra afirmación sobre estas relaciones. López Aranguren es el primer traductor de Raimon al castellano, y es precisamente un documental sobre los recitales de este cantautor, realizado por Antoni Durán, uno de los primeros documentales en catalán.

Pero la Canción de Autor ha tenido otros muchos usos profundamente enraizados en la cultura popular: ha servido, por ejemplo, para recordar experiencias históricas. Recuérdese el disco de larga duración «Los Comuneros», del Nuevo Mester ««El rey Al'Mutamid dice adiós a Sevilla», de Carlos Cano o la anónima «La gran pérdida de Alhama», en la voz de Paco Ibáñez, por citar algunos títulos.

También ha sido útil para divulgar tradiciones populares. Hablaremos aquí sólo de las canciones de cuna, algunas de tanta afectividad y ternura como «Mi niña quiere dormirse», de Quintín Cabrera, otras presididas por el deseo de un futuro mejor que el presente, como la «Nana para dormir un niño en la montaña», de José Antonio Labordeta, o las que ahuyentan los miedos con un futuro luminoso

que ya se aproxima, como «Duerme luce-ro», de Rosa León, o proclaman la esperanza en el hijo, como las «Nanas para traer un niño al mundo», de Luis Pastor.

Y si seguimos moviéndonos en el ámbito de la cultura popular, veremos que la Canción de Autor proporciona una contribución de primer orden: su capacidad para reflejar intereses y valores de grupos diversos, fundamentalmente de los grupos no dominantes. La Canción de Autor se constituye, si nos centramos en este aspecto, en un claro movimiento de cultura popular, puesto que ha prestado su voz para recoger el dolor y la impotencia, las ilusiones y la esperanza de aquellos grupos oprimidos, marginados o distanciados del primer plano de la sociedad. La «morralla» de la sociedad a la que canta Carlos Cano con cariño y respeto:

¿Quién vive en casitas bajas
 cerraditas como cajas
 lo mismo qu'una mortaja
 y apretaos más qu'ún limón?.

Los primeros, los obreros,
 los lindos aceituneros,
 los bonitos jornaleros,
 la morrallita señor.

Pos la misma morralla,
 esa que nunca ni pa dios calla
 [...] ¿Quién lleva cuatro pesetas
 y un chorizo en la maleta
 y apuntá en una libreta
 la estación de Duserdó?.

Los primeros, los obreros,
 los lindos aceituneros,
 los bonitos jornaleros,
 la morrallita señor⁸.

Los cantautores han cantado, prácticamente, a todos los problemas y esperanzas del hombre y la mujer de su tiempo: el amor, la pobreza, el consumismo,

(8) C. CANO: «La morrallita». *A la luz de los cantares*. (Movieplay, 1977).

la influencia del dinero, la emigración, la destrucción de la naturaleza, la vida de los pescadores o de los agricultores, la situación de los obreros, el ambiente de la escuela, la hipocresía, la realidad de las cárceles, la violencia, el afán de libertad,... Ésa es la realidad de las gentes. La Canción de Autor proporciona una visión diferente de esa realidad, forcejeando con los códigos de la verdad establecida. Se pretende así una educación crítica de los destinatarios de las canciones.

Del mismo modo, aparecen gran número de canciones que hablan del vacío de la vida cotidiana en las ciudades. Especialmente una ciudad, Madrid, aparece retratada como marco generador de soledad y añoranza, de corazones rotos, en definitiva. En ella se personaliza esa denuncia del vacío, de la monotonía, de las ilusiones rotas:

...Madrid amanece
entre amorosas cadenas,
amarga desidia
y lágrimas ácidas
y ese llanto salado
moja tu paladar.
Madrid amanece
a través del cristal
y te vuelve a recordar
qué solo estás,
en medio de tanta gente
qué solo estás,
una vez más⁹.

...Las niñas ya no quieren ser princesas
y a los niños les da por perseguir
el mar dentro de un vaso de ginebra,
...pongamos que hablo de Madrid.
Los pájaros visitan al psiquiatra,
las estrellas se olvidan de salir,
la muerte pasa en ambulancias blancas,

...pongamos que hablo de Madrid.
El sol es una estufa de butano,
la vida un metro a punto de partir,
hay una jeringuilla en el lavabo,
...pongamos que hablo de Madrid¹⁰.

Pero también aparece en las canciones un tenaz trabajo de reconstrucción de la razón frente al odio a la inteligencia y al dogmatismo político impuesto desde el poder. Estamos ante la razón atropellada por el poder político, no por el consumismo, o el modo de vida imperante. Surgen canciones que invitan a alejarse de las formas de vida impuestas desde el poder y que, además, proclaman su rotunda negativa a identificarse con la verdad oficial, con la vida oficial, por su carácter deshumanizador y, precisamente, por su irracionalidad; una irracionalidad que impone dogmas por la fuerza y el miedo. Es la invitación a la rebeldía:

Ahora que estamos juntos
diré lo que tú y yo sabemos
y que a menudo olvidamos:
Hemos visto el miedo
ser ley para todos.
[...] 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 este mundo¹¹.

Esta invitación a la rebeldía se encarna en la lucha por la conquista de la libertad. Es ésta una aspiración que recorre de parte a parte a la Canción de Autor. No

(9) H. CAMACHO: «Madrid amanece». *La mirada en el espejo*. (Movieplay, 1981).

(10) J. SABINA: «Pongamos que hablo de Madrid». *Malas compañías*. (EPIC-CBS, 1980)

(11) RAIMON: «Digamos no» («Diguem no»). *Disc antològic de las seves cançons*. (Edigsa, 1964).

podía ser de otra manera, puesto que la ausencia de libertad es uno de los condicionantes fundamentales de la época histórica en la que se desarrolla. La libertad es una aspiración permanente, una reclamación constante, tan valorada en la canción que llega a hacerse sinónimo de la vida misma:

...Y tal vez, libertad
eres un sueño hecho bandera, qué
importa;
gritaremos siempre tu nombre
como si vivir no fuera otra cosa
que peregrinar hacia tu fuente¹².

La libertad es cantada, como señala González Lucini (1984), desde dos puntos de vista diferentes: por un lado, se canta a la libertad interior, a la que hay que buscar en la existencia cotidiana, en los pequeños detalles, en las opciones personales de vida; por otro lado, se canta a la libertad como opción colectiva o, mejor dicho, como aspiración colectiva (puesto que la libertad no aparece como una opción que se pueda ejercer sin trabas; todo lo contrario: es una alternativa que se presenta como una conquista que hay que alcanzar). Sin embargo, estos dos enfoques –libertad interior y libertad colectiva, podrían denominarse– no aparecen separados, ni siquiera como algo que forme parte de procesos diferentes. La libertad se presenta como una única extensión, sin discontinuidades entre lo personal y lo social:

Hoy que te amo dejará de ser
la libertad una palabra escrita en la
pared.

Hoy que te amo, el mundo, tú y nosotros,
baila en corro una danza solidaria,
y se buscan las manos y nuestro amor
de golpe
como una lluvia fértil se derrama¹³.

La canción tiene como punto de partida una utopía educativa: el rechazo de la pasividad, su empeño por aparecer ligada a procesos activos, de transformación la creación de un hombre nuevo, con mayores posibilidades y facultades para alcanzar una vida más elevada. Es lo que cantan con versos de Rafael Alberti:

Creemos el hombre nuevo cantando,
el hombre nuevo de España, cantando,
el hombre nuevo del mundo, cantando¹⁴.

La negación de una realidad deshumanizadora y la anticipación de un mañana más libre están presentes en las canciones. Se trata de una utopía presidida por la esperanza. Anunciar el inédito viable del que hablara Freire (1974); he ahí la tarea más clara que puede desempeñar la utopía contenida en la Canción de Autor.

Soñáis;
sí, inevitablemente,
el sueño de hoy como posibilidad del
mañana.
Esperáis demasiado;
pues sí, claro, y no nos avergüenza ser
esclavos de la esperanza.
Queréis demasiado;
pues, sí, claro,

(12) L. LLACH: «Canción de amor a la libertad». ('Cançó d'amor a la llibertat'). *Somnién*. (Ariola, 1979).

(13) P. GUERRERO: «Hoy que te amo». *A cántaros*. (Acción, 1975).

(14) AGUAVIVA - R. ALBERTI: «Creemos el hombre nuevo». *Cada vez más cerca*. (Acción - Zafiro, 1970).

es nuestro rabioso derecho, y más aún, nuestro deber¹⁵.

El mar que fue la palabra
vacía y sin horizontes,
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.
[...] El mar nos está esperando
a poco tiempo del sueño,
sólo es cuestión de unos pasos,
esos que reprime el miedo.
Vayamos pues a abrazarle
como a un amante que vuelve
de un tiempo que nos robaron,
ese que nos pertenece¹⁶.

Los sentimientos conforman un papel crucial en la existencia humana: cualquier experiencia significativa de nuestra vida va asociada a un haz de emociones, de afectos. De ahí la necesidad de conceder a la educación sentimental la importancia que se merece. Los cantautores han ayudado a la formación de una sentimentalidad diferenciada con relación a la predominante en su tiempo. Ellos han resaltado el valor de la interioridad, del sentimiento y han explorado la riqueza del mismo, ofreciendo a sus oyentes no sólo un espejo en el que reconocer su afectividad, sino una luz que ha permitido alumbrar nuevas dimensiones de la sentimentalidad. Esta influencia educativa se ha detenido fundamentalmente en el sentimiento

amoroso, el tema principal de la mayoría de las canciones, sean del tipo que sean, pues, como ya dijimos, no existe ninguna otra cuestión en la que los cantautores empleen tanto espacio y esfuerzo.

En la Canción de Autor los afectos se «realifican», se hacen más reales: cuando un modelo, un personaje, protagoniza una historia sentimental en una canción relevante para nosotros, podemos identificarnos con él y contemplar cómo surgen los afectos. Entonces el amor, la tristeza o cualquier sentimiento, dejan de ser meras palabras y adquieren una dimensión concreta, con unas causas y consecuencias determinadas. La canción es para nosotros, entonces, una realidad vital con una fuerte influencia educativa.

Otro de los contenidos educativos de la Canción de Autor es su llamada a la libertad emocional. Se recurre a un lenguaje alegórico –frecuentemente sencillo– para convocar al despertar de la afectividad o al incremento de la capacidad de sentir. Es una apelación que reviste trazos utópicos, pero que se presenta, al tiempo, como exigencia ineludible de la vida para que sea digna. Esta llamada a la libertad emocional no impide, sin embargo, que las canciones ayuden en ocasiones a hacernos conscientes de las limitaciones de la comunicación afectiva y a aceptar esos límites con realismo. En ese descubrimiento del enemigo, los cantautores suelen hacer centro de sus textos a la rutina, presentado aquí como un personaje que acecha y persigue a una pareja en busca de la felicidad:

Hay veces en las que crezco
de estatura
y toco las nubes con el pelo;
hay veces en las que escondo

(15) L. LLACH: «Soñamos». («Somniem»). *Somniem*. (Ariola, 1979).

(16) L. E. AUTE: «A por el mar». *Albanta*. (Ariola, 1978).

en un bolsillo
 las tranquilas dimensiones
 de mis sueños.
 Hay veces que amo tanto,
 que mi pecho
 estalla en mil pedazos
 y se larga
 a volar, buscando madrugadas
 (salen a darle caza
 las letras impagadas).
 [...] Hay veces que necesito
 estar contigo
 y siempre estás cansada, siempre
 tienes trabajo.
 La rutina nos acecha,
 nos persigue:
 a pesar de los dos, se filtra
 en todos lados¹⁷.

Sin duda, las aportaciones más interesantes de la Canción de Autor en el ámbito de la educación sentimental se centran en el amor. Una de ellas es la normalización del sentimiento amoroso, la puesta al día del amor. Frente a un amor sometido al ocultamiento, dominado por el macho o limitado por un corsé moral propio de aquellos años, los cantautores utilizaron el lenguaje del amor liberado y de la reconciliación con el cuerpo, negado por las canciones y la cultura de la época. Sus canciones han supuesto un salto de muchos años sobre la cultura de masas del bajofranquismo. Puede imaginarse el choque que supuso la escalada provocativa de Serrat, que aparece como amante furtivo de una adolescente, aunque acepte –y recomiende– guardar las apariencias. Esta canción se convirtió en un signo de amor liberado:

Te levantarás despacio
 poco antes de que den las diez

y te alisarás el pelo
 que con mis dedos deshilé
 y te abrocharás la falda
 y acariciarás mi espalda
 con un «hasta mañana»
 y te irás sin un reproche,
 te perderé con la noche
 que llama a mi ventana
 y bajarás los peldaños
 de dos en dos, de tres en tres.
 Ellos te quieren en casa
 poco antes de que den las diez.
 Vete,
 se hace tarde.
 Vete ya...
 [...] Tu madre abrirá la puerta,
 sonreirá y os besaréis.
 la niña duerme en casa...
 y en el reloj darán las diez¹⁸.

Otras aportación muy interesante de los cantautores consiste en la descripción detallada del amor. En sus canciones están presentes los fundamentos del amor reconocidos como tales por las teorías científicas sobre el amor. En las letras de los cantautores aparecen reflejados con nitidez la intimidad, la pasión, la decisión y el compromiso y los elementos que ayudan a conformar estas dimensiones.

Yo que tiritaba de frío,
 mojado por todas las lluvias
 de todos los pobres
 y de todos los mendigos,
 y tú, volcán de miel.
 Yo que estaba solo, al fin,
 en medio de tanta gente,
 buscándote,
 y tú como un bosque lleno de pájaros.
 Llévame oculto en tu pelo,
 llévame en tu cabello,

(17) Q. CABRERA: «Hay veces». *Un largo abrazo de agua*. (Guimbarda, 1979)

(18) J. M. SERRAT: «Poco antes de que den las diez». *Joan Manuel Serrat*. (Nóvola-Zafiro, 1969).

llévame junto a tus senos,
 llévame,
 repósame en tus colinas amorosas,
 llámame a tu fuente,
 donde el placer es húmedo
 y corre, gacela blanca.
 Tú que conoces mi cuerpo
 por todos los caminos dulces
 que has trazado con tus dedos
 y con tu boca,
 deja posar en ti mis ojos,
 cansados de luchar con tanta niebla,
 heridos mis pies de tanto caer,
 de tanto caer.
 Comeré sonrisas de tu árbol¹⁹.

Quizás la aportación más característica sea ayudar a percibir el amor como una palanca que proporciona una energía extraordinaria que puede servir para revolucionar la realidad. El amor generoso apuesta por la utopía de un mundo más justo y convierte a la transformación social en una de sus metas. Los cantautores advierten contra el amor que se asemeja a una cárcel dorada que ayuda a aislarse del mundo y a desentenderse de él.

Sin embargo, el amor no deja de ser presentado como el aliento que abre para los amantes todas las puertas de la vida. El amor es la esperanza en los momentos más difíciles, o, por decirlo utilizando palabras de Buscaglia, se alza más allá de la esperanza, puesto que la esperanza es un principio y el amor es para siempre. Por eso, ni en la noche más terrible –en este caso, la formada por las tinieblas de las últimas condenas a muerte del régimen de Franco, en el año 1975– se puede abandonar el inmenso refugio del amor:

Si te dijera, amor mío,
 que temo a la madrugada,

no sé qué estrellas son éstas,
 que hieren como amenazas,
 ni sé que sangra la luna
 al filo de su guadaña.
 Presiento que tras la noche
 vendrá la noche más larga,
 quiero que no me abandones,
 amor mío, al alba,
 al alba, al alba²⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- CLAUDÍN, V.: *Canción de Autor en España*. Madrid, Júcar, 1981.
- DE FONTCUBERTA, M.: «Medios de comunicación, telemática y educación», en *Comunicación, lenguaje y educación*, 14 (1992), pp. 26-32.
- FEITO, A.: «Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro», en FLEURY, J. J.: *La Nueva Canción en España*. Barcelona, Hogar del Libro, 1978.
- FORTES, A.: *Teoría y práctica de la integración escolar: los límites de un éxito*. Málaga, Aljibe, 1994.
- FREIRE, P.: *Conscientisation et Révolution*. París, Maspero, 1974.
- GÓMEZ, A.: «De la crisis a la renovación», en GONZÁLEZ LUCINI, F.: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Volumen II, pp. 331-344, Madrid, De la Torre, 1985.
- GONZÁLEZ LUCINI, F.: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 4 volúmenes. Madrid, De la Torre, 1984.
- GOYTISOLO, J. A. «La voz y la palabra», en *El País*. Madrid, 16 de marzo de 1994, p. 39
- LÓPEZ ARANGUREN, J. L.: «Prólogo», en GONZÁLEZ LUCINI, F.: *Obra citada*, Volumen 4.

(19) A. PRADA: «Canción de amor número 2». *Vida y muerte*. (Hispavox, 1974)

(20) L. E. AUTE: «Al alba». *Al alba*. (Movieplay, 1975).

- MARTÍN SERRANO, M.: *La producción social de comunicación*. Madrid, Alianza, 1986.
- PALACIOS, J.; COLL, C.; MARCHESI, A.: *Psicología Educativa*. I, Desarrollo psicológico y educación. Madrid, Alianza, 1990.
- TORREGO, L. : *Canción de Autor y educación popular*. Madrid, De la Torre, 1999.
- TUÑÓN DE LARA, M.: *Medio siglo de cultura española*. Barcelona, Bruguera, 1982.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.: *Antología de la nova cançó catalana*. Barcelona, Cultura Popular, 1968.
- YOUNIS, J. A.: *El aula fuera del aula. La educación invisible de la cultura audiovisual*. Las Palmas de Gran Canaria, Librería Nogal, 1993.