

**Universidad de Sevilla**

**Facultad de Comunicación**



**Palabra, música y compromiso. Paco Ibáñez en el  
Olympia**

**Miriam Maeso Díaz Merino**

**Tutor: Manuel Ángel Vázquez Medel**

**Máster Universitario en Comunicación y Cultura**

**Curso 2015-2016**

**Sevilla, 2016**

## ÍNDICE

<b>1. Primer epígrafe. Introducción.....</b>	<b>1</b>
1.1 Un posible prefacio.....	1
1.2 Hipótesis y objetivos.....	9
1.3 Planteamiento metodológico.....	11
1.4 Estrategia y método.....	15
1.5 Justificación del objeto de estudio.....	16
1.6 Propuesta y delimitación del corpus.....	19
<b>2. Segundo epígrafe. Terminología de la música de cantautor.....</b>	<b>20</b>
2.1 Revisión del concepto y características.....	20
2.2 El cantautor: un concepto poliédrico.....	29
2.3 Poesía cantada: diálogo prematuro y perenne.....	32
2.4 Una teoría de la adaptación: del poema a la canción.....	40
<b>3. Tercer epígrafe. El poema hecho canción: contexto histórico-cultural...48</b>	
3.1 Contexto político y social de la España franquista: el germen del cantautor en España.....	48
3.2 El cantautor en el epicentro.....	54
3.3 Contexto cultural en España: sistema cultural franquista impuesto y cultura de la resistencia latente. El cantautor como voz protesta en España.....	59
<b>4. Cuarto epígrafe. Cómo se canta a la conciencia: Paco Ibáñez.....</b>	<b>70</b>
4.1 Un breve esbozo.....	70
4.2 Cómo se lucha culturalmente: la adaptación musical de Paco Ibáñez.....	75
4.3 El Olympia como espacio y tiempo, una realidad de compromiso.....	87
4.4 Paco Ibáñez en el Olympia: a galopar hasta enterrarlos en el mar.....	95
<b>5. Quinto epígrafe. ¿A qué canta Paco Ibáñez en el presente?.....</b>	<b>105</b>
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>109</b>
<b>7. Referencias bibliográficas.....</b>	<b>114</b>
<b>8. Anexo.....</b>	<b>121</b>

## **Agradecimientos:**

Decía Charles Bukowski: “Si estás intentando escribir como cualquier otro, olvídale. Si tienes que esperar a que salga rugiendo de ti, espera pacientemente. Si nunca sale rugiendo de ti, haz otra cosa”. Sé que en diversas ocasiones el camino fue arduo y sinuoso, que hubiera sido más sencillo abandonarse, entregarse, apartarse. Sin embargo, no albergo la duda de que he tenido a mi lado a ciertas personas que me han prestado su voz y su fuerza para seguir rugiendo, para poder decir que *sí puedo más, que aquí no me quedo*. A todos ellos quisiera dedicarles este honesto y humilde estudio:

A mis padres, una suerte de anclaje contra el delirio y la debilidad, por alentarme a vivir contra el olvido, por educarme, por inculcarme todo lo que amo, por hacerme y, especialmente, por dejarme ser.

A la Universidad de Sevilla, por ofrecerme un nueva posibilidad en mi futuro académico.

A Don Manuel Ángel Vázquez Medel, por sus constantes palabras de aliento.

A Salamanca, por sacar de mí mi mejor yo.

A Carmen Panadero, porque no compartimos apellido y, sin embargo, tengo la certeza de que es *familia*, porque siempre nos encontremos *allá por el viejo barrio*.

A Ana Vizuite, por hacer de Anaya un lugar habitable, porque cantemos juntas que la poesía es un arma cargada de presente y siempre más de futuro.

A Virginia Colilla y Viviana López, porque sus risas son una ducha en el infierno.

A Pablo Bedia, por ser una fuente inagotable de poética y política, porque nosotros sí que conocimos en una ocasión a Michi Panero.

A Daniela Rizzo, porque me dejó descubrir que nos unen *lazos de sangre* presentes en la literatura de Borges y de Onetti, por escribir en mí un nuevo libro de los abrazos.

A Marina Segovia, por nuestras conversaciones en las horas más tramposas y deshonestas, *porque si saber no es un derecho, seguro será un izquierdo*.

A Paco Ibáñez, por cantar toda mi infancia desde la cinta magnetofónica de mi padre, por iniciarme en este camino que nunca se termina por recorrer: la poesía.

“Que la vida iba en serio  
uno lo empieza a comprender más tarde.  
-Como todos los jóvenes,  
yo vine a llevarme la vida por delante”  
(Jaime Gil de Biedma)

“Luchar culturalmente debe ser la prioridad”  
(Paco Ibáñez)

## 1. Primer epígrafe. Introducción

“Nada existe como soltar la poesía al viento,  
cantarla, modularla, llenando los oídos del alma de la gente,  
en medio de una plaza, junto al mar, en un lugar cualquiera.  
Hacer lo mismo que el viento,  
que va arrastrando por ahí su bello y tumultuoso silabario”.  
(Rafael Alberti)

### 1.1 Un posible prefacio

La historia de un pueblo es también la historia de sus canciones. Se filtró de noche y a tientas la voz rota del cantautor en una realidad despedazada por la situación sociopolítica que acontecía. Por ello mismo, no supone una novedad afirmar que en infinidad de ocasiones el arte ha funcionado como un vehículo de ideología palpable o latente, ya fuera con el fin de ensalzar o de denigrar un sistema político, una praxis social o un acontecimiento histórico. Nuestro interés se focaliza, principalmente, sobre el aspecto mediante el cual el arte se desarrolla como medio para la crítica social. Existe diversidad de manifestaciones artísticas que destilan este carácter. A nuestra mente, por ejemplo, acude la triste realidad que reflejó Picasso en *El Guernica* (1937), llegando a convertirse en una expresión atemporal del rechazo a la guerra; *El gran dictador* (1940) de Chaplin, asimismo, fue capaz de exhibir una terrible condición humana vertebrada a través del humor; también los versos de Miguel Hernández (1910-1942), a golpe de compromiso y urgencia, son recordados como una muestra de la vinculación entre arte y denuncia; del mismo modo la canción moduló este síntoma desencantado pero cargado de protesta y no es de extrañar que recordemos canciones como *The times they are a changing* (1964) de Bob Dylan o *The partisan* (1969) de Leonard Cohen que actualmente funcionan como auténticos himnos para el colectivo.

Nuestro estudio se centrará, con respecto a las expresiones artísticas que hemos presentado previamente, en la canción de autor<sup>1</sup> desarrollada en España, palabra ligada a la música y viceversa, debido a su gran poder de congregación y de comunidad así como a la evidente proyección que exhibe desde mediados del siglo XX hasta nuestra actualidad. Con ello, podríamos afirmar, sin duda, que la canción de autor logró mantenerse como una constante sociocultural pese a las dificultades que experimentó en

---

<sup>1</sup> Posteriormente explicaremos la controversia de la terminología que se debe emplear.

sus múltiples encuentros con la censura desde sus inicios y por tanto, consecuencia de esto, su fluir social, cultural y político es una evidencia hoy por hoy<sup>2</sup>.

Es conveniente señalar, previo al abordaje del estudio, que existían dos dimensiones que eran utilizadas frecuentemente con el fin de encubrir la crítica por parte de los sectores de la oposición al régimen franquista: la dimensión del humor y la dimensión simbólica.

Por un lado, no es infrecuente que encontremos revistas que se editaron durante el franquismo de contenido poco afín al sistema franquista, siempre articulado bajo un vector humorístico: *La Codorniz* (1941-1978), *Hermano Lobo* (1972) y *Por favor* (1974-1978), revistas que como podemos comprobar se extendieron hasta la Transición como símbolos de resistencia de la prensa de humor española.

Por otro lado, la dimensión simbólica fue el ejercicio más explotado por parte de la canción de autor. No podemos olvidar la canción *L'Estaca* (1968) del cantautor catalán Lluís Llach que, a partir de la metáfora de una estaca, habla de la unión del conjunto para liberarse de las ataduras y así conseguir la libertad:

“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”<sup>3</sup>.

No sería desacertado afirmar que cuando Llach canta a pleno pulmón *tomba, tomba, tomba* se refiere al sistema franquista y no a una estaca. A través de la canción,

---

<sup>2</sup> Con posterioridad desarrollaremos brevemente si la canción de autor hoy en día está muerta o es una realidad vigente.

<sup>3</sup> <http://www.lluisllach.cat/espanol/lestac.htm> [Fecha de acceso: 14/06/2016]

el cantautor propone una idea de conciencia colectiva que permita alcanzar la libertad que tanto se ansía.

No es de extrañar que, con respecto a lo anteriormente mencionado, la censura dirigiese su atención hacia el fenómeno de la canción, tal como indica Gatón Lasheras (2013), “ya por ser considerada blasfema, ya por atentar a la unidad nacional o por considerarse incorrecta al no encajar en los ideales políticos del momento” (p. 18). Esto se debe a que el régimen franquista tuvo la pretensión de controlar todos los aspectos del país. Y con respecto a este control, Torres Blanco hace especial hincapié en la aparición y popularización de la radio como medio propagandístico claro para difundir la ideología franquista y reprimir los posibles conatos de oposición<sup>4</sup>. Este férreo aparato censor se articulaba mediante los siguientes procedimientos que ya indicó Torres Blanco (2013)<sup>5</sup>:

“Solicitados los visados y permisos mediante la presentación de los textos a grabar, generalmente las resoluciones eran éstas: Autorizado y Radiable –se permitía la grabación del texto y su difusión–; Autorizado No Radiable –se permitía la grabación del texto, pero no su difusión pública en radio y otros medios–; Denegado/Prohibido –no se permitía la grabación de los textos y, por tanto, su mera comercialización–; ocasionalmente, las dos primeras resoluciones podían acompañarse de anotaciones del tipo “con las supresiones indicadas” o “con las modificaciones señaladas”. Cada una de ellas con las consecuencias imaginables derivadas de la imposibilidad de crear un producto cultural como el disco, o de no ofrecer difusiones en abierto de los mismos, dañando los intereses artísticos, intelectuales, discográficos, empresariales”.

Esta represión podía, incluso, llegar a situaciones extremas en las que los artistas se verían directamente envueltos, tal es el caso que podemos advertir como las consecuencias de estas alcanzaron un carácter de gravedad ante la detención de cantantes y el exilio de algunos de ellos<sup>6</sup>: “Poco a poco, las canciones se van dividiendo en canciones radiables y no radiables y (...) se suceden las suspensiones de conciertos, los vetos en televisión, las multas gubernativas e incluso las detenciones de los cantantes” (Torrego Egido, 1999, p. 40).

---

<sup>4</sup> <http://m.devuelvemelavoz.ua.es/es/censura/cancion-protesta-censura-y-mensajes.html> [Fecha de acceso: 06/06/2016]

<sup>5</sup> Ibídem

<sup>6</sup> Paco Ibáñez, por ejemplo será víctima de esta censura en 1971 por el régimen franquista, el cual le impide actuar en cualquier parte del territorio español. Ante esta dificultad, Ibáñez decide trasladarse de Barcelona a París para continuar editando sus discos. Como él, muchos artistas españoles como Elisa Serna, Amancio Prada o Xavier Ribalta, acusados por la misma situación, optarán por esta solución.

Es notorio que este tipo de controvertidas situaciones no se dieran únicamente en España, lo que empieza a indicar que la canción se ha establecido siempre como un organismo dinámico de gran calado social. Nos señala estas consecuencias Lynskey (2011) que afirma que “en los casos peores, los cantantes se han visto censurados, arrestados, golpeados e incluso asesinados por su mensaje” (p. 10), por lo que es inevitable que a nuestra mente provenga, inevitablemente, la figura de Víctor Jara, cantautor chileno asesinado bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet.

En relación al cauce propuesto para nuestra investigación, es necesario mencionar que la censura se centrará, especialmente, en el género musical que más interés despertó a partir de los años 60 debido a su enérgica y manifiesta oposición al régimen establecido, como hemos intentado proyectar anteriormente. Será el género conocido como canción protesta o canción de autor, aunque la polémica con respecto a la terminología que debemos utilizar está servida. Pese a la heterogeneidad musical y la innegable pluralidad lingüística que destilaba el género, encontramos un punto de confluencia entre todas las expresiones que se adscriben el movimiento. Torres Blanco (2013) sintetiza esta idea:

“Aunque es necesario destacar que no constituía su característica fundamental, sí compartían un importante punto de unión en la manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra. (...) La mayor aportación que pudieron hacer e hicieron fue la de su actitud contestataria y opositora a los principios del régimen con los que una parte de la población –sobre todo la que no había sufrido directamente las consecuencias de la Guerra Civil – ya no estaba dispuesta a comulgar. Ciertamente, una de las características más conocida es precisamente la creación de letras que podríamos denominar políticamente “comprometidas” dado el contexto dictatorial y los avatares que habrían de superar en el mencionado trabajo de censura previa”<sup>7</sup>.

Será la acentuada actitud de oposición al régimen, como podemos advertir, lo que llevaría a la unión de un número incalculable de artistas y, resultado de ello, a la institucionalización de la canción protesta o canción de autor como género musical así como, tal como intentaremos dilucidar más adelante, a la ejecución de una radiografía sociológica que intentaba brotar en un sistema controlador con voluntad de ocultar cualquier tipo de oposición. Sin embargo, una cuestión inevitable se nos viene a la

---

<sup>7</sup> <http://m.devuelvemelavoz.ua.es/es/censura/cancion-protesta-censura-y-mensajes.html> [Fecha de acceso: 06/06/2016]



mente cuando hablamos de censura y canción: ¿cuál fue la estrategia que utilizaba la canción protesta o de autor para sortear este aparato represivo?

Partiendo de la dimensión simbólica que ya presentamos anteriormente, encontramos vinculada de forma congénita otra respuesta a la censura: la asimilación de un código encriptado, de difícil comprensión y acceso, es decir, el lenguaje poético<sup>8</sup>. Mediante la encriptación de la palabra, el cantautor, en numerosas ocasiones, conseguía esquivar las trabas censoras y, mediante ello, hacía fluir su mensaje de crítica o denuncia. Ya lo indicó Torrego Egido (1999) al señalar la inclusión de estas nuevas fórmulas literarias cargadas de simbolismo que nos trasladan a “una polisemia abierta sustentada en la realidad social” (p. 78). Es inevitable recordar, con respecto a este uso reiterado de la poesía como arma arrojadiza<sup>9</sup>, discos como *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969) o *Miguel Hernández* (1972) del cantautor catalán Joan Manuel Serrat que, mediante la adaptación del verso, consigue destilar mensajes tan combativos y desarraigados en pleno franquismo como, por ejemplo, “para la libertad sangro, lucho, pervivo” (Hernández, 1984, p. 138).

Por otro lado, otro método empleado para evitar la censura desde la canción de autor era la autocensura por parte del propio artista, idea que explica el editor José María Castellet: “La autocensura nos había llevado a crear un código semántico, apto únicamente para nosotros mismos, pero totalmente críptico para cualquier observador extranjero que se hubiera interesado por nuestras obras. Este código, hecho de sobreentendidos, de silencios o de símbolos informó la casi totalidad de la creación literaria y artística española de la larga posguerra” (cit en Camps, 2009, p. 167).

Con respecto a este mecanismo, debemos indicar que la autocensura fue una estrategia que se vería inherentemente ligada a un motivo ideológico. Una muestra evidente que nos sobreviene a la mente será la de la musicalización del poema “El herido” de Miguel Hernández por parte de Joan Manuel Serrat<sup>10</sup>. A partir de él, Serrat da voz a uno de los poetas más vinculados a la Segunda República, convertido incluso en miliciano que luchó por la causa. Por ello mismo, Serrat decide cercenar la parte

---

<sup>8</sup> Torres Blanco califica este uso alternativo del lenguaje como *criptografía de la canción protesta*.

<sup>9</sup> El cantautor podía optar por la adaptación de textos de poetas o por la creación propia, pero este aspecto será desarrollado a lo largo de la investigación.

<sup>10</sup> Hemos querido recuperar el poema que mencionamos previamente en el apartado de censura.

central del poema, quizás por el conocimiento previo de que esta estrofa no sería apta para el régimen franquista y por lo tanto, no conseguiría evadir la censura: “Para la libertad me desprendo a balazos / de los que han revolcado su estatua por el lodo. Y me desprendo a golpes de mis pies, de mis brazos, de mi casa, de todo” (Hernández, 1984, p. 138).

En detrimento encontramos el caso de Paco Ibáñez, quien también toma la decisión de seccionar diversos poemas, aunque en ocasiones su causa se viera más ligada a motivos musicales. Por ejemplo, “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya es cantada a pleno pulmón por el cantautor valenciano, y sin embargo extrañamos la estrofa que ofrece el sentido primigenio al poema: “Tal es mi poesía: poesía-herramienta / a la vez que latido de lo unánime y ciego. Tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho” (Celaya, 1977, p. 58). Asimismo, también ocurre que se produzca una censura intencionada que es requerida por el motivo musical, tal y como sucede con la primera canción que musicalizaría el cantautor valenciano, “La más bella niña”, donde obvia la estrofa cuarta probablemente por contener ruidos y trabas fónicas consecuencia de la segunda persona de singular: “pongáis”, “queráis”, “queréis”, “hagáis”, formas verbales que dificultan a la melodía para una posible adaptación exitosa.

Como podemos comprobar, la casuística de la autocensura encuentra ligazón en impulsos ideológicos –probablemente los más frecuentes– con el fin de sortear los posibles problemas con la censura así como también se descubre en motivos musicales con el objeto de que el sentido rítmico que guarda el poema no sea alterado por la propuesta rítmica que presenta el intérprete. Es pertinente indicar, no obstante, que la autocensura no se trata de evitar decir lo que se pensaba, sino encontrar otra forma de decirlo o dejarlas entrever. Sin embargo, resulta interesante la aportación de Gatón Lasheras (2013) que, con respecto a esto, afirma:

“Hay que tener presente que cuando se habla de censura no se habla de la eliminación legal de ciertas secuencias escritas o de cualquier obra creada, sino de la autoeliminación que el creador realiza de forma consciente y continua sobre sus obras hasta llegar a convertirla en un hábito inconsciente, parte inherente a su proceso artístico y próximo a una actitud de autodestrucción, convergiendo, así, en una lastimosa desvirtuación del producto final” (p. 66).

A partir de lo que hemos expuesto podemos deducir que todo esto creó una atmósfera críptica y hermética con el fin de superar la barrera censora y así declamar nuevos tiempos de libertad. En esta línea de demanda de derechos, de resistencia y de férrea oposición entroncamos con nuestro trabajo de investigación: la figura del cantautor como medio para la transmisión ideológica, en este caso, de oposición al sistema franquista. Debido a la amplitud del terreno que vamos a abordar en tanto al número de cantautores que perpetraron esta práctica, hemos decidido seleccionar y, por lo tanto, centrar nuestro estudio en el cantautor Paco Ibáñez<sup>11</sup>.

Es conveniente señalar, no obstante, que esta práctica no fue solo acuñada en el ámbito español, otros países como Francia mediante figuras como Georges Brassens<sup>12</sup>, Jacques Brel, Leó Ferré y Édith Piaf desarrollaron la canción protesta francesa; en Estados Unidos se forjó el género a partir de Bob Dylan y Joan Baez entre otros; en Latinoamérica supuso una fuerte conquista donde aún resuenan y siguen tan presentes nombres como Víctor Jara, Violeta Parra, Silvio Rodríguez, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa o Pablo Milanés. Todo ello supuso una influencia clara y notoria para el cantautor en España<sup>13</sup>. Asimismo, al igual que en otras esferas del mundo se produjo esta manifestación cultural, también en España aparecieron distintas formas de expresión dependiendo del territorio desde el que se cantase: Paco Ibáñez como principal representante en lengua castellana, fue el primero en musicalizar a los poetas españoles de toda la época; Raimon en Valencia que, en un ejercicio de paralelismo al del anterior cantautor mencionado, musicalizaría a los poetas catalanes; Lluís Llach y Joan Manuel Serrat optarían por la lengua catalana; Mikel Laboa decidiría interpretar sus canciones en euskera; Amancio Prada recogería parte de su obra en lengua gallega. Asimismo encontramos movimientos colectivos que también intervinieron en este clima de resistencia desde la canción: recordamos el caso de Els Setze Jugles en Cataluña, Manifiesto Canción del Sur en Andalucía con Carlos Cano como principal líder, y Ez Dok Amairu en el País Vasco. Todos estos movimientos culturales y artísticos buscaban, además de la necesidad de tiempos escritos bajo el halo de la justicia y la libertad, la creación de una conciencia de identidad de pueblo. Como sabemos, el

---

<sup>11</sup> Con posterioridad justificaremos el motivo de la elección del tema así como una acotación más precisa del estudio.

<sup>12</sup> Quizás suponga la influencia más fuerte para Paco Ibáñez. Más adelante desarrollaremos este tema.

<sup>13</sup> Especialmente es evidente la influencia de la canción francesa y la canción latinoamericana, probablemente por la cercanía geográfica e idiomática.

sistema franquista prohibió el empleo de cualquier lengua que no fuese el castellano en el territorio español. Este hecho generó una tremenda frustración entre la población que hablaba otras lenguas presentes en la Península como son el gallego, el catalán o el euskera. Muchos de los cantautores que hemos mencionado decidieron cantar durante toda su trayectoria en estas lenguas como símbolo de protesta. Es popular el caso de Joan Manuel Serrat que “encendería la mecha, siendo uno de los símbolos de la Nova Cançó y grabando discos también en castellano, con un grandísimo éxito de ventas” (Aragüez Rubio, 2006, p. 2). Con ello, queremos indicar que la demanda de una conciencia identitaria, aparte de la oposición al régimen, se estableció como una prioridad para determinados cantautores, algunos de ellos hasta llegar a denostar la actitud tomada por Serrat.

Tras señalar de manera breve el clima cultural que acontecía en España desde los años 60, nuestra pretensión se forma, como hemos anunciado con anterioridad, sobre la canción de autor que fue desarrollada por Paco Ibáñez. Como hemos advertido, se instituyó como una pieza clave para el posible desarrollo de la canción de autor, entendida como canción declamativa y con ansias de democracia, puesto que consideramos que Ibáñez fue el pionero en España de esta práctica. Creemos que las palabras de Amancio Prada, coetáneo de Ibáñez y compañero de profesión, son esclarecedoras para ello: “Paco Ibáñez abrió las ventanas a una nueva canción. Tenía esa dimensión política tan importante, aunque luego si analizas las canciones no son tan descaradamente políticas. Era más bien la actitud, el símbolo y el ser síntoma de una inquietud, de una contestación” (Fernández de Obeso, 2016, p. 138).

Las armas, verso y guitarra, ya estaban cargadas.

## 1.2 Hipótesis y objetivos

A partir de lo expuesto previamente, podemos concluir que nuestra intención consiste en el análisis de la figura de Paco Ibáñez y su relevancia en el movimiento de la canción de autor durante el franquismo. Con todo ello, creemos firmemente que el caso de Paco Ibáñez es de gran excepcionalidad con respecto a otros cantautores puesto que, además de ser el germen del universo del cantautor, su carrera se basa, íntegramente, en la musicalización de los grandes poetas españoles e hispanoamericanos<sup>14</sup> y, consecuencia de ello, asistimos a una intencionada popularización de la poesía que permite la accesibilidad al pueblo. Asimismo, el ejercicio de Ibáñez –la conjunción que realiza entre poesía y música–, nos lleva a plantearnos cómo se implica su estética en la sociedad a la que asiste, dicho de otra manera, cómo Paco Ibáñez resulta revolucionario cantando, por ejemplo, a Luis de Góngora, sin que su estética se manche de un lenguaje expresamente político y propagandístico –o un lenguaje del poder o de mercado–.

Después de estas aclaraciones, planteamos una hipótesis principal que, aunque refleja un hecho incuestionable, creemos que debe ser analizada desde todas las perspectivas posibles y es por ello mismo que nuestro foco de interés y, por lo tanto, centro de estudio gravitará alrededor de ella:

A partir del concierto del Olympia en París (1969), Paco Ibáñez crea un relato de lucha cultural y oposición política mediante la selección de determinados poemas que abarcan desde la Edad Media hasta la época contemporánea, creando así un sentimiento comunitario de protesta y oposición al régimen franquista.

Con el objetivo de llevar a cabo nuestra propuesta exitosamente, planteamos una serie de objetivos que debemos considerar:

- Definir exhaustivamente conceptos que afectan a nociones como la canción de autor y el cantautor debido a la controversia que genera la terminología que debe ser empleada.

---

<sup>14</sup> También lo hará en base a textos poéticos en francés, pero nuestra atención recaerá, fundamentalmente, sobre los textos en castellano.

- Detallar la relación vinculante que se establece desde la antigüedad entre la música y la poesía así como centrarnos en qué sucede cuando se adapta musicalmente un poema.
- Tratar el contexto político, social y cultural de España durante la dictadura franquista (1939-1975) con el fin de determinar en qué marco se desarrolla nuestra investigación y así poder desentrañar el motivo del nacimiento de la canción de autor.
- Analizar la figura de Paco Ibáñez en el marco de la canción de autor para así determinar su aportación a ella así como dilucidar qué fórmulas o métodos adopta frecuentemente a la hora de adaptar musicalmente un poema.
- Analizar el disco que se grabó del concierto en París en el Olympia para, de este modo, demostrar que a partir del uso del verso y la música se crea en el espectador una conciencia política y social que se traduce en un sentimiento de rechazo y crítica al sistema franquista.

### 1.3 Planteamiento metodológico

Como hemos advertido con anterioridad, el argumento principal que guiará y vertebrará este estudio se basa en la creencia de que existe una transmisión ideológica contraria al régimen establecido a través de la canción de autor. Por ello mismo, no resulta extraño que adoptemos una metodología cualitativa basada en el enfoque propuesto por la Sociología del arte, una disciplina que explora los condicionantes que influyen en la creación de la obra de arte, así como las relaciones que se establecen entre el contexto y la obra. Como bien sabemos, los condicionantes a los que se enfrenta el artista pueden ser de índole muy diversa, como pudieran ser aspectos que van de lo socioeconómico a lo histórico. Con el objetivo de simplificar esta idea nos acogemos a las palabras del estudioso Roche Cárcel (1999): “Desde este punto de vista, la forma artística o literaria es el resultado de un contexto socio-cultural presente en el pensamiento de los protagonistas –de los actores que han participado –de un modo directo o indirecto- en su elaboración; pero sin desdeñar que también es la consecuencia de las propias innovaciones personales de esos protagonistas” (p.3).

Todas estas inquietudes relacionadas con el concepto arte las encontramos desde sus inicios en el ideario marxista de Marx y Engels, que establece que el arte es entendido como una proyección ideológica que la clase dominante utiliza para perpetuarse en el poder y mantener, de este modo, la diferencia existente entre las clases sociales. Hauser, uno de los más reconocidos exponentes de la sociología del arte, defenderá asimismo que la manifestación artística será el reflejo de las estructuras sociopolíticas. Para Hauser (1973) el arte, en definitiva, tiene una clara misión:

“Fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valor morales y estéticos (...) El valor propagandístico de las creaciones culturales y, muy especialmente, de las artísticas se descubrió y ha sido plenamente utilizado desde épocas tempranas en la historia de la humanidad. Han tenido, sin embargo, que pasar milenios hasta que se formulara en una teoría clara y estricta la condición ideológica de la obra artística, es decir, hasta que se expresara el pensamiento de que consciente o inconscientemente el arte persigue siempre un fin práctico y es propaganda clara o encubierta” (p. 18).

Asimismo, creemos que la metodología planteada es la adecuada en tanto que la sociología del arte explora la intencionalidad y significado de una expresión artística mediante el análisis de los componentes que intervienen e influyen en la creación del

mismo: aspectos políticos, económicos, antropológicos, culturales, lingüísticos, filosóficos... Al tratarse, como podemos comprobar, de una rama de conocimiento multidisciplinar deberá tenerse en cuenta todo tipo de componente que interactúe en el devenir de la sociedad.

Con respecto a nuestra propuesta de investigación, trataremos de realizar un exhaustivo análisis partiendo de las premisas aportadas precedentemente, es decir, atendiendo al contexto en el cual Paco Ibáñez desarrolla su obra, a los condicionantes sociales que hicieron emerger en una determinada época a la canción de autor como símbolo de oposición franquista.

Con el objetivo de llevar todo ello a cabo, nos valdremos de diversas fuentes teóricas, tanto biográficas, históricas, literarias, periodísticas y musicales, con el fin de sostener un andamiaje teórico que nos aporte una información válida y adecuada para llevar a cabo nuestra investigación.

Por los motivos expuestos, utilizaremos una serie de herramientas teóricas que nos permitirán la consecución de un análisis cualitativo que se centrará en el concierto del Olympia de Paco Ibáñez en 1969. Por ello mismo, hemos creído necesario utilizar una serie de herramientas teóricas que comienzan con una revisión de los estudios precedentes sobre la canción de autor, lo que nos conduce a estudiosos como el sociólogo González Lucini, del cual hemos precisado los cuatro tomos de *Veinte años de Canción en España (1963-1983)*, en los cuales realiza una extensa y variada recopilación de los cantautores de España durante la bisagra cronológica mencionada. De este autor también hemos utilizado su blog personal (<http://fernandolucini.blogspot.com.es/>) en el cual recoge entrevistas a cantautores y poetas que nos han servido de estímulo y guía así como su nuevo ambicioso proyecto (<http://www.cancioncontodos.com/>), donde hace una extraordinaria recopilación de los cantautores presentes en España desde 1960 hasta la actualidad. Avalada su excelente aportación al mundo de la canción de autor, creímos necesario contactar con González Lucini para realizarle una breve entrevista que se articulara alrededor de la figura de Paco Ibáñez, entrevista que incorporamos en el anexo.

Asimismo, también hemos utilizado las opiniones vertidas por el estudioso Luis Torrego Egido en *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, los artículos de Roberto Torres Blanco y la visión de Víctor Claudín a partir del libro *Canción de autor*



en España. *Apuntes para su historia*, donde realiza un interesante análisis de los cantautores españoles, divididos en zonas territoriales, a través de entrevistas personales<sup>15</sup>.

Conjuntamente, con el fin de aclarar la relación existente entre literatura y música hemos precisado los estudios de Fernando Rodríguez Adrados, quien se remonta a la época griega para encontrar una justificación viable para el nacimiento del cantautor contemporáneo, así como los artículos de Blasina Cantizano Márquez, quien analiza esta relación interdisciplinar desde una perspectiva más contemporánea, lo que implica que decida centrarse en la figura del cantautor contemporáneo. Con el fin de comprender de forma teórica qué supone la adaptación musical para el cantautor y, por lo tanto, para el receptor, nos hemos guiado por los estudios propuestos por Linda Hutcheon, quien en *A Theory of Adaptation* (2006) realiza un estudio teórico sobre la adaptación literaria, aspecto sobre el que hemos basado nuestra idea de que el cantautor se haya condicionado en su interpretación por unos condicionantes tanto políticos como sociales.

Con el fin de comprender el motivo del nacimiento de la canción de autor en España, hemos querido contextualizar política y socialmente la época franquista a través de los estudios de los historiadores Juan Pablo Fusi y Santos Juliá, fundamentalmente, quienes han sido de gran ayuda a la hora de comprender la emersión del fenómeno. También nos han sido de valiosa ayuda la tesis de Cristina Gatón Lasheras titulada *Música, poesía y democracia. Aproximación comunicativa a la obra de Joan Manuel Serrat* (2013) y la disertación de Isabel Gómez Sobrino que lleva el nombre de *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010* (2013), ambas ofreciéndonos sin lugar a dudas visiones muy actuales del fenómeno, las cuales han guiado fielmente este estudio con respecto al contexto cultural que hemos precisado.

En el punto que hemos requerido información para analizar la figura de Paco Ibáñez así como su aportación cultural durante el concierto del Olympia han sido de valiosa ayuda los estudios de Marcela Romano, quien entrevistó al cantautor junto al

---

<sup>15</sup> Aquí nuevamente encontramos una traba académica, puesto que el espacio dedicado a Paco Ibáñez se encuentra escrito bajo la perspectiva de Claudín, debido a que Ibáñez opta por guardar silencio.

poeta José Agustín Goytisolo así como realizó un estudio sobre la relación establecida entre Luis de Góngora y Paco Ibáñez a través de la canción popular de este último. Asimismo, ha contribuido a la viabilidad de este estudio los testimonios ofrecidos en la página web personal del cantautor (<http://xn--pacoibaez-r6a.org/>), donde se recogen muchas de las opiniones de las grandes autoridades culturales de nuestro país así como podemos verificar constantemente la discografía del cantautor. También hemos recurrido a la prensa de la época –principalmente a la revista cultural *Triunfo*, de fácil acceso a partir de su digitalización (<http://www.triunfodigital.com/>)– donde Álvaro Feito, Ramón Chao y José Monleón ofrecen sus perspectivas personales tras la celebración del concierto del Olympia del mismo, fuentes que han supuesto una valiosa información para la posibilidad de este estudio. Y por ello mismo, como también precisábamos de una fuente directa, hemos optado por la visualización de numerosas entrevistas a través de la plataforma *YouTube*, donde Ibáñez conversa sobre su trayectoria profesional, sobre la intencionalidad primaria que le mueve y sus pensamientos como artista.

## 1.4 Estrategia y método

Con el objetivo de que nuestra investigación alcance el éxito deseado, hemos decidido que recurriremos al empleo de un método deductivo que nos permitirá obtener unas conclusiones particulares a partir de lo general. Para ello optaremos por un itinerario que se iniciará desde las propias nociones de *canción de autor* y *cantaautor*, con el fin de definir estos conceptos y desentrañar cualquier tipo de ambigüedad que circule entorno a ellos. Habiendo derribado cualquier tipo de imprecisión terminológica, exploraremos las relaciones existentes entre literatura y música desde sus inicios con el fin de comprender la canción de autor contemporánea e intentaremos explicar en qué consiste una adaptación musical –especialmente la adaptación del poema a la canción– con el fin de observar qué posición toma el cantaautor con respecto a esta adaptación. Tras este apartado, nos guiaremos a través del estudio del contexto político, social y cultural de la época franquista en España, el cual nos conducirá hasta el fenómeno de la canción de autor en España, cuyas características propias nos aportarán información relevante para nuestro objeto de estudio. A partir de aquí, entroncaremos con la nueva canción castellana que nos trasladará inexorablemente hasta la figura de Paco Ibáñez.

Tras alcanzar este punto de la investigación, realizaremos un análisis holístico, que avala una dimensión pluricausal, del disco-concierto de Paco Ibáñez realizado en el Olympia en 1969, basándonos en unas características que se propician en él con el fin de lograr unas conclusiones firmes e irrefutables que sirvan como aportación a la comunidad científica.

## 1.5 Justificación del objeto de estudio

¿Se puede creer que se conoce la historia española contemporánea sin hacer alusión a la Nova Cançó? ¿Podemos llegar al fondo de nuestra sociedad obviando la trascendencia de canciones como “L'estaca”, “Al Alba” o “Andaluces de Jaén”? ¿Es posible disociar la figura de Antonio Machado o de Miguel Hernández de la voz de Serrat o comprender a Quevedo, a Góngora, a García Lorca y a Rafael Alberti alejados de la guitarra de Paco Ibáñez? La respuesta parece, ante todo, evidente: resulta utópico desvincular la movilización de ciertos sectores sociales y una toma de conciencia por parte de estos a través de las canciones y conciertos que ejercieron como modelo trasgresor a un patrón establecido.

La elección de Paco Ibáñez como objeto de estudio nace, como no pudiera ser de otra manera, de la afición íntima y propia, de deudas personales contraídas desde que se tiene conciencia de ser. No sería un despropósito afirmar que Paco Ibáñez se filtró en esos momentos donde la luz de la habitación es una sombra que se expande como un virus de la infancia. A través de su voz y guitarra, generó un diálogo sano y recíproco con la poesía que se dilató hacia una formación académica vinculada a la filología, a la que quedaría estrechamente ligada para siempre. Y, sin embargo, ¿por qué desordenar las palabras propias si otros ya dijeron lo que sentía? Escribe Torrego Egido (1999) que “la vida de quien escribe estas páginas ha estado acompañada desde la adolescencia de los cantautores; esas canciones no han sido ruido de fondo, sino ingredientes de la vida misma” (p. 13).

Por un lado, es innegable la afluencia de investigaciones que se han realizado sobre el mundo del cantautor, ahondando en personalidades tan diversas como importantes: Joaquín Sabina, Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Javier Krahe, Víctor Jara, Violeta Parra... Sin embargo, es evidente que nos enfrentamos a una especie de muro de la vergüenza, a una tapia desbordada de prejuicios, a un profundo desierto de diminutos oasis de los que beber información, a una excesiva complejidad si tratamos de recabar estudios que versen sobre la figura de Paco Ibáñez. A partir de esta intencionada ausencia de datos, consideramos justificante nuestra motivación a la hora de elegir el objeto de estudio.

Por otro lado, creemos que no podemos seguir cerrando los ojos a la trayectoria del cantautor valenciano, ya sea por su compromiso vital e ideológico con la cultura – especialmente con la literatura– o por su aportación a la sociedad con la que, a través de voz y guitarra, permitió la difusión de los versos de los grandes poetas a la inmensa mayoría, entendido el concepto desde la concepción de los poetas Blas de Otero y Gabriel Celaya. Esta democratización poética permitió a un pueblo que vivía entre escombros culturales conocer la poesía precedente a la terrible debacle que marcó la guerra así como los versos subterráneos que intentaban sobrevivir a la dictadura franquista. Y no únicamente esto: también creemos firmemente que Paco Ibáñez ha cantado para numerosas generaciones –incluso a la propia– hasta crear un amplio bagaje cultural que nos permitió un despertar de conciencia, ser autocrítico y percibir la poesía como algo propio y no como algo impuesto y ajeno.

Con todo ello, Paco Ibáñez, de forma constante y consciente, realizó un hermoso ejercicio de recopilación y selección literaria, siempre bajo una articulación ideológica, que, a su vez, produjo simultáneamente un despertar de conciencia comunitario. Uno de los integrantes del grupo Jarcha, Martirio, explicaría lo que el descubrimiento del fenómeno cantautor supuso personalmente: “Decían con palabras hermosas y directas lo que tú sentías y lo que querías aprender” (Fernández de Obeso, 2016, p. 138). Y sería Marina Rossell la más certera al afirmar que “esos cantautores me descubrieron un mundo nuevo” (Fernández de Obeso, 2016, p. 138).

La importancia de esta investigación reside, principalmente, en la necesidad de dar luz a una figura tan relevante como fue el trovador contemporáneo, quien a través de la poesía y la música vertió pinceladas de crítica social y reivindicación para con la sociedad así cómo, a través de las voces de los poetas, logró la accesibilidad de la poesía a la inmensa mayoría: “Poesía para el pobre / poesía necesaria como el pan de cada día” (Celaya, 1977, p. 58).

Sentadas las bases, no sería una sorpresa que nuestro estudio fuese pertinente en nuestra actualidad: si no se avanza recordando, se tropieza –cantaba Carlos Cano–, y tenía razón también Mario Benedetti al escribir que el olvido está lleno de memoria.

Con respecto a Paco Ibáñez, quizás el cantautor más olvidado de todos los cantautores<sup>16</sup>, habla González Lucini (1988):

“Paco Ibáñez es un buen amigo de todas las personas que en este país, tuyo y mío, han tenido y tienen sensibilidad. Paco Ibáñez es un hombre que con su guitarra y que con su voz nos ha hecho amigos de todos nuestros poetas. Paco Ibáñez es un personaje que todavía no viene en los libros de historia porque muchos sesudos historiadores todavía no le han comprendido. Paco Ibáñez es alguien con el que tienes que sentarte y escuchar lentamente porque es mucho más interesante, por ejemplo, que tu libro de literatura o que la Guerra de las Galaxias”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> También avala esta idea Álvaro Feito, quien diría de Ibáñez que “se suele decir, en buena medida, que es un ilustre desconocido entre nosotros, sus compatriotas. (...) Su trabajo artístico musical propiamente dicho sigue, en buena parte, ignorado en toda su extensión entre nosotros (Feito, 1979: 42). Y aunque las palabras de Feito sean de 1979, en la actualidad nos enfrentamos a la misma realidad.

<sup>17</sup> *Donde la palabra se hace música. Entrevista de González Lucini a Paco Ibáñez en 1989.* Véase <https://www.youtube.com/watch?v=USoK46h6m30> (min 31). [Fecha de acceso: 20/05/2016].

## 1.6 Propuesta y delimitación del corpus

Con el fin de hacer viable nuestra investigación, hemos optado por acotar nuestro campo de estudio. Por ello mismo, nuestra pretensión se centrará en el concierto, posteriormente grabado, que ofreció Paco Ibáñez en el Olympia en 1969. El motivo de nuestra elección se fundamenta, principalmente, en que pensamos que se da en él una conjunción de elementos sociológicos que se destilan a partir de la fusión entre música y literatura. Con ello, el disco “Paco Ibáñez en el Olympia (París)”<sup>18</sup> marca para la trayectoria artística de Ibáñez un hito, un antes y un después, así como también lo marcó para los espectadores que asistieron a él; a simple vista, tanto tiempo como espacio ya nos revelan información trascendental: 1969, época politizada que nos conduce inevitablemente al próximo mayo del 68 y a la primavera de Praga; París, país de la libertad, igualdad y fraternidad que encabezó, como ya sabemos, mayo del 68.

Asimismo, los veinticuatro poemas musicalizados no se nos presentan como una información inabarcable, aunque previamente es conveniente conocer profundamente el disco para que el estudio sea llevado a cabo con fidelidad.

Por todo lo mencionado con anterioridad, creemos que la propuesta de nuestra investigación resulta posible en tanto que los elementos que precisamos se encuentran disponibles y a nuestro alcance así como el apasionado interés por el tema ayudará a la confección del estudio.

---

<sup>18</sup> Título que recibe el disco que surge con motivo del concierto multitudinario.

## 2. Segundo epígrafe. Terminología de la música de cantautor

“Pero una canción puede ser algo más,  
puede alertar, ayudar;  
puede ser principio de la revolución  
o puede acercarte a Dios”.  
(Víctor Manuel)

“Cantemos como quien respira.  
Porque eso es la libertad,  
porque es decir que somos quienes somos,  
porque eso es el amor: respirar o cantar.  
Porque ambas cosas son la misma: Poesía”.  
(Gabriel Celaya)

### 2.1 Revisión del concepto y características

Los estudios que revelan la noción cantautor y, con ello, conceptos intrínsecamente subordinados a ella son de carácter profusamente extenso. Igualmente, debemos abordar dicha cuestión partiendo del conocimiento de que los límites que nos permitan concretar una definición cerrada y delimitada son de naturaleza difusa y brumosa, tal como indica Torrego Egido (1999): “No es posible realizar una definición rigurosa, que delimite de una manera tajante a la Canción de Autor, pues los límites en muchas ocasiones no están claramente señalados y se difuminan” (p. 17). Sin embargo, este hecho no debe ser tratado como un laberinto inabordable, sino como un síntoma de la riqueza y del pluralismo que se desarrolla en el movimiento.

Por ello mismo, en este estudio trataremos de determinar en qué sentido aceptamos la música de cantautor, la terminología que emplearemos a lo largo de nuestra investigación e intentaremos definir qué entendemos como cantautor con el fin de hacer posible nuestro estudio.

Para ello mismo, como hemos venido anunciado, hemos decidido acotar nuestra investigación en un marco temporal perfectamente concretado que nos permita el estudio del fenómeno cultural. Su trascendencia histórica hasta la actualidad y su proximidad temporal hace que nuestro trabajo se centre en las décadas de 1960 y 1970. Es evidente, no obstante, que el fenómeno del cantautor nace antes de los 60, Paco Ibáñez ya cantaba en Francia en 1956, pero debemos considerar que serán estas dos décadas las principales impulsoras del fenómeno, en donde estalla su culminación hasta,



paradójicamente, la llegada de la democracia, donde la figura del cantautor comienza a cuestionarse y, fruto de ello, se genere un periodo de silencio para el fenómeno cultural.

En primer término, consideramos el concepto *cultura popular* como principal vehículo para nuestro estudio, en tanto que asume una gran relevancia para la concepción de la música de cantautor entendida como *canción popular*, término que aceptamos en la medida que se trasmite un carácter propagandístico, de difusión y de acercamiento a las masas populares. Con la intención de comprender este concepto, nos acogemos, por un lado, a las ideas planteadas por Héctor Fouce (2008), quien sostiene:

“La aparición de la sociedad de masas en el siglo XX desafía las viejas concepciones de la cultura basadas en la dicotomía culto - popular. Con el nacimiento de la industria cultural y de los medios de comunicación de masas se perfila un tercer espacio entre la cultura de la élite y la cultura tradicional rural de la que hablan los románticos. Es lo que la tradición anglosajona ha llamado la cultura popular” (p. 3).

Por otro lado, el politólogo John Street define en su libro *Política y cultura popular* (2000) a la cultura popular como “entretenimiento que se produce masivamente o resulta accesible para un gran número de personas (...) Es capaz de cimentar una identidad y ésta, a su vez, de generar pensamiento y acción política debido a su habilidad para producir y articular sentimientos” (p. 20-24). Por ello mismo, y con la pretensión de seguir el cauce de nuestra línea de investigación, observamos que, pese a que la mayoría de textos que vamos a tratar contengan una alta calidad literaria —el cantautor puede decidir entre crear sus propios textos o adaptar a los grandes poetas del ámbito hispano—, la intencionalidad primaria consiste en el acercamiento de la cultura a las masas, esto supone en tanto una cultura libre, vertebrada por unos valores democráticos y ajena al sistema franquista imperante. Asimismo, es evidente que la industria cultural y el medio de comunicación proporcionan a esta nueva cultura beneficio, la difusión plena, es decir, la canción de autor, que en principio podría pertenecer al ámbito de la alta cultura, se convierte en una manifestación de la cultura popular. Por ello mismo, no resulta anómalo que Fouce advierta que “la aparición de la cultura popular y la progresiva ampliación de su alcance ha terminado, a estas alturas del siglo XXI, por anular la dicotomía clásica, hasta el punto de que algunos autores hablan de que lo popular-tradicional ya no existe, en tanto todo fenómeno cultural es hoy por hoy cultura popular” (2008).

Consecuencia de todo lo mencionado, es inevitable recuperar nuevamente a Street (2000) al afirmar que la cultura popular “no sólo proporciona un espacio a la expresión de ideas, sino que esas ideas surten efectos reales” (p. 47). Fruto de esta afirmación, supone algo evidente que Gabriel Celaya pudiera sustentar aquello de que “la poesía es un arma cargada de futuro” en pleno franquismo. Y también es posible comprender cómo el mismísimo Víctor Manuel, cantautor asturiano, cantara en un contexto agónico del régimen, a pleno pulmón, “pero una canción puede ser algo más, puede alertar, ayudar; puede ser principio de la revolución o puede acercarte a Dios”<sup>19</sup>. Porque todas estas realidades se descubrieron como una causa palpitante de resistencia, ingobernables, quizás como un atisbo de esperanza<sup>20</sup>.

En segundo término, el primer problema al que nos enfrentamos es la propia terminología que debemos adoptar a la hora de hablar de esta canción que plantea el cantautor: ¿canción de autor, canción protesta, canción de contenido social, movimiento de la canción social y antropológica, canción política, canción testimonial? Sin embargo, pese a la inmensa cantidad de términos que los estudiosos emplean para referirse al mismo fenómeno<sup>21</sup>, todos ellos abogan por una serie de características a las que responde este tipo de canción: ferviente oposición al régimen franquista, reivindicación nacionalista, alternativa a la canción de consumo que era impulsada desde el régimen y vinculación directa con el contexto que se estaba desarrollando.

Por todo esto, Torrego Egido (1999) la define como *Canción de Autor* y la caracteriza como un “movimiento cultural de alternativa” (p. 34), tesis que también contempla el estudioso González Lucini (1984) al describirla como un movimiento de “alternativa musical y cultural a la canción llamada de consumo o de contenido superficial y evasivo, o al nacional-folklorismo tan protegido y promocionado desde el poder” (p. 93).

Resulta interesante la apreciación de Torrego Egido (1999), el cual afirma que esta canción “nace de una especie de impulso claramente político, de oposición radical al sistema establecido y a los valores y comportamientos por él impuestos, así como a los

---

<sup>19</sup> Se trata de *Canción*, escrita por el asturiano Víctor Manuel en 1974.

<sup>20</sup> Así lo cree González Lucini, que dedica el primer volumen de su famoso *Veinte años de Canción en España (1963-1983)* a recopilar, bajo su criterio, todas las canciones de autor que guardaran un halo de esperanza.

<sup>21</sup> Nos decantaremos por el uso de uno de ellos más adelante.

productos culturales que se divulgan desde la cultura dominante” (p. 34). Será inevitable, por tanto, que la ideología se entienda como un aspecto consustancial a ella. Nuevamente González Lucini, completando la definición que había ofrecido con anterioridad, percibe el movimiento como “un movimiento de reacción musical y poética que va a cobrar una importancia radical como alternativa cultural y como vehículo de una concientización y de aliento liberador a niveles populares, pero que también viene dado por el ansia y reivindicación de libertad, necesidad acrecentada en un clima de represión pero observada como meta posible de conquista” (cit en Torres Blanco, 2010, p. 39). Sin embargo, quizás la aportación más interesante y, al unísono, precisa que realiza Lucini (1984) al definir este concepto sea:

“El único elemento que le da unidad, que hace de este conjunto un pequeño *corpus* muy representativo del punto de vista cultural y político, es el de la oposición popular al régimen instaurado en España por Franco en 1939. Esta realidad política es también la única razón de nuestra colección. Las composiciones que se incluyen pertenecen al género de ‘cantos de protesta’; o sea *ese tipo de canto que acompaña ‘acontecimientos históricos, conmociones, reivindicaciones, situaciones revolucionarias de especial malestar o tensión social’, que denuncia de algún modo las injusticias sociales y canta las exigencias de libertad*”<sup>22</sup> (p. 172-73).

Víctor Claudín, en su libro *Canción de Autor en España. Apuntes para su historia* (1981), no define la canción de autor de manera explícita pero sí que ofrece una serie de características que entran en consonancia con las que hemos citado previamente: este tipo de canción nace al margen del círculo comercial existente, está claramente vinculado a otras parcelas de la cultura que también se tornan reacias al sistema impuesto, desarrolla un papel esencial dentro de lo político y rompe con el sistema cultural impuesto: “Se trata de una canción que se va desarrollando al margen de los circuitos comerciales existentes, generalmente vinculada a organizaciones de masas o núcleos culturales independientes. Se convierte en el portavoz de los problemas vivos, ligada al resurgir de la conciencia autonómica de los pueblos” (Claudín, 1981, p. 47).

Asimismo, nos parece notable la concepción que guardaba el estudioso Torres Blanco en su artículo “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico” (2005) sobre este fenómeno, el cual afirma que este movimiento no se enraíza puramente en lo político y que, aunque fuese patentado principalmente desde la élite universitaria, como ya advertiremos posteriormente, no se provocó una adhesión a

---

<sup>22</sup> El resaltado es nuestro.

una élite cultural, por lo que fue un producto que perteneció puramente a la cultura más popular, y es por eso mismo notorio un congénito carácter divulgador de la cultura a la mayoría:

“Trataba de vencer los planteamientos inmovilistas que el ámbito político desconocían o pretendían ignorar la evolución social y económica del país. Esta sería, además, una de las causas que darían lugar a su nacimiento a partir de algunos reductos general aunque no exclusivamente universitarios, pero no por ello ajenos o vueltos de espaldas a la realidad (...) *No se trató, así pues, de un movimiento intelectual liderado o fomentado por grupos burgueses o élite socioeconómicas (...) No fue, tampoco, una expresión exclusivamente político (...) sino un intento de ofrecer, mediante la exposición en realidad más de unos ideales, que de un ideario coherente y fuertemente arraigado en la cultura política de los españoles, una alternativa a la situación de penuria intelectual, social, vital* (p. 245)<sup>23</sup>.

Aceptados los atributos pertenecientes al fenómeno, cabe señalar la terminología que se utilizó alrededor de ella. Tal y como hemos ido observando, González Lucini, quizás el estudioso que más ha profundizado en la investigación de la figura del cantautor, opta por emplear el término *canción de autor* para definir este movimiento, aunque el mismísimo Lucini considera que este término es reduccionista. Esta categoría simplista también la considera Torres Blanco (2005), quien se sitúa reacio al considerar el término *canción de autor* “menos comprometido o más ambiguo, así como el más equivocado” (p. 226).

Consecuencia de ello, Torres Blanco (2005) prefiere el uso del término *canción protesta* por diversas razones:

“Es el término adecuado para referirse a las diversas manifestaciones que, en diferentes puntos geográficos del ámbito español, se desarrollaron bajo la concurrencia de ciertos rasgos comunes. Ante ellos, cualquier diferencia que pudiera mostrarse en textos, actitudes, formas de expresión artística, no tenían por qué serlo- o cualquier otro punto de discordia, quedó definitoria, a saber: todos los cantautores que, escribieran o no sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la “canción protesta”, compartían una manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra. No en vano, se puede observar la existencia de una clara aunque oblicua (...) intención opositora en contra de los más arraigados principios del régimen, basados indefectiblemente en el control y la coartación de las libertades más elementales, comenzando por la libertad de expresión ideológica o artística” (p. 244).

Partiendo de lo mencionado, Torres Blanco basa su tesis en la idea de que la *canción protesta* es una canción cuya letra prevalece sobre la música porque el mensaje

---

<sup>23</sup> El resaltado es nuestro.

declama un cambio de la realidad social, una recuperación del folklore y una demanda de las lenguas prohibidas. Además de ello, la canción protesta se erige como uno de los ejes fundamentales que se van modelando en la misma época en Latinoamérica, Norteamérica y Francia, influencias notorias en nuestra propia canción, por lo que equiparar todas las manifestaciones a un mismo fenómeno cultural, la *canción protesta*, no resultaría algo escandaloso o disparatado. Sobre esta idea se sostiene la opinión de Torres Blanco (2011) ya que esta “alude a un conjunto de manifestaciones que se reúnen en virtud de peculiaridades comunes y por ser uno de los términos más reconocidos y utilizados a la hora de hablar sobre la realidad a la que se refiere” (p. 243). Avala esta posición, a su vez, el Encuentro Internacional de la Canción Protesta. Sin embargo, pese a que muchos cantautores aceptasen esta etiqueta, es conveniente recuperar la voz de diversos cantautores que no se encontraban de acuerdo con la terminología propuesta por Torres Blanco. José Antonio Labordeta, por ejemplo, indica que en España el uso del término *canción protesta* adquirió un sentido peyorativo<sup>24</sup>: “En un principio se nos llamó cantantes protesta para desprestigiarnos. Inventaban historias maravillosas como que Raimon tenía un Mercedes y no sabían de qué protestaban (...) Es un adjetivo despreciativo (...) El 80% de canciones que nosotros hemos hecho tienen más relación social, de amor, de reivindicación de la tierra, de la gente y no protesta en ese sentido”<sup>25</sup>. Para González Lucini, quien también participó en la tertulia, tampoco la canción de la que tratamos podía ser reducida a una visión tan simplista. Y, basada en la opinión de Labordeta y Lucini, Gatón Lasheras<sup>26</sup> confirma en su estudio, centrado en la figura de Serrat, que la mayoría de canciones del catalán responden más a causas sociales o amorosas que a un germen político.

Es pertinente señalar, con el fin de observar la concepción que se tenía fuera de nuestro país, las posturas adoptadas por cantautores no hispanos. Joan Báez, por ejemplo, siempre mantuvo que “odio las canciones protesta, pero algunas se expresan de modo diáfano” (cit en Lynskey, 2015, p. 10); Barry McGuire también matizó que “no se trata

---

<sup>24</sup> En mayo de 1993 el programa *La Clave*, en Antena 3, emitía un apartado llamado *¿Qué fue de los cantautores contestatarios?* En él, los invitados –Carlos Cano, Jerónimo Granda, Javier Krahe, González Lucini, José Antonio Labordeta, Marina Rossell, Chicho Sánchez Ferlosio– se cuestionaban el devenir del movimiento tras el alcance de la democracia y, consecuencia de ello, la época de crisis que sufrió el fenómeno cultural. Asimismo, conversan sobre los apelativos que habían recibido, tanto por parte de la sociedad como de la clase política de izquierdas de la primera época de la democracia.

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YNXwA0XKaFI> [Min 6:00 - *¿Qué fue de los cantautores contestatarios?*]. [Fecha de acceso: 01/06/2016].

<sup>26</sup> Nos referimos a Gatón Lasheras, Cristina (2013): *Tesis Doctoral. Música, poesía y democracia. Aproximación comunicativa a la obra de Joan Manuel Serrat*. Málaga, Universidad de Málaga.

exactamente de una canción protesta. No es más que una canción sobre acontecimientos actuales” (cit en Lynskey, 2015, p. 10); Bob Dylan, pocos años antes de interpretar la famosa “Blowin’ in the Wind” advirtió al público: “Ésta no es una canción protesta” (cit en Lynskey, 2015, p. 10). Por todo ello, considerando que los propios cantautores denostaban esta expresión, no consideramos oportuna su utilización en nuestra investigación.

Algunos críticos, igualmente, optan por el uso de *canción política*, pero nuevamente nos enfrentamos a la problemática planteada por la *canción protesta*. El término se torna simplista y condena a este tipo de canción a un único motivo temático, aspecto que como hemos intentando dilucidar en el uso del término *canción protesta* no se producía.

Asimismo, otros estudiosos definen esta tendencia como una *Nueva Canción, nueva* porque se escribe y se canta en las lenguas prohibidas por la censura –aunque también se hará en castellano– y porque se dirige al pueblo en detrimento de la canción de consumo, también dirigida al pueblo, pero buscando proyectar un modelo de España uniforme en una única lengua, unida y católica. Fleury la define como una canción con una misión:

“Quiere ser una herramienta y ‘poesía urgente’, participa en la lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, para el alba después de tanta noche, para una Nueva España ‘en marcha’. Pero no hay que reducir a esto su papel, pues, además quiere crear una nueva cultura y que una toma de conciencia estética acompañe la toma de conciencia más estrictamente social” (cit en Gómez Sobrino, 2013, p. 25).

A su vez, también José Ramón Pardo avala este uso terminológico –también emplea el término *canción popular* indistintamente–, puesto que considera que la canción se establece en un ámbito político así como forma parte de una reacción cultural que se funda sobre unos determinados textos poéticos:

“La necesidad de que el pueblo la haga suya [la canción popular] y se identifique con el tema, la fuerte carga de intenciones y significados políticos en las canciones, su relación con la reivindicación lingüística y su utilización como instrumento para normalizar el uso de lenguas autóctonas y *su afán por poner música a poetas destacados*<sup>27</sup>” (cit en Torreño Egido, 1999, p. 43).

---

<sup>27</sup> El resaltado es nuestro.

Es la posición adoptada, a su vez, por miembros de este movimiento como Paco Ibáñez, Luis Pastor, Luis Eduardo Aute, Elisa Serna, Julia León, Rosa León, Pablo Guerrero.

Por un lado, Torrego Egido, en detrimento, opta por el empleo de *Canción de Autor* porque “responde a la realidad de que en muchas ocasiones –no en todas, ciertamente–, sean los propios cantantes los autores de las canciones y también a la primacía del texto sobre la música” (Torrego Egido, 1999, p. 44). Esta denominación es también defendida por el estudioso Víctor Claudín. Se defiende este término puesto que es el más extendido y popular para el movimiento. Pese a que refleja la problemática que supone adoptar este término, lo adopta por tratarse de una convención aceptada por la mayoría.

Por otro lado, González Lucini elige el término *canción social y antropológica* puesto que considera que se trata de un movimiento definido por un acercamiento crítico a la vida y a la realidad del hombre y del pueblo en un momento preciso del devenir de su historia. Aunque termina por admitir que este término se vuelve hosco, racionalista y tremendamente simplificador. Opta, en último término, por la elección de *nuevas canciones* (González Lucini, 1998, p. 30).

Habiendo observado brevemente la terminología existente que los investigadores han empleado en el recorrido de sus investigaciones, nuestro estudio se guiará a partir del término *canción de autor* cuando nos refiramos al movimiento que se desarrolló, en tanto que consideramos que es un término que permite abordar toda la realidad presente y englobar diferentes expresiones y manifestaciones de diferente carácter o naturaleza. Asimismo, siguiendo el esquema previsto, queremos señalar que esta investigación se articulará partiendo de la figura de Paco Ibáñez, el cual adapta musicalmente los textos poéticos como medio de difusión y propaganda así como expresión democrática para la cultura, por lo que hablaremos de una *canción popular*, que también guarda tintes sociales, antropológicos y de protesta. Será *canción popular* puesto que Ibáñez consigue traducir la literatura –entendida como fenómeno culto restringido a la élite– a la esfera popular, es decir, democratizar la poesía a través de la canción. Por ello mismo, con respecto a la concepción que dominaremos, nos centraremos especialmente en la adaptación musical de los poemas por parte de Paco Ibáñez.

A modo de conclusión, es conveniente resaltar la última entrevista ofrecida por parte del poeta Gabriel Celaya a González Lucini en 1990 en la que afirma que “con el movimiento musical de la canción de autor lo que se produce es una mutua y recíproca influencia de ambas formas de expresión y ambas se sintieron enriquecidas. Aquello supuso un cambio en el rumbo de la poesía, y también en la forma de entender la canción”<sup>28</sup>. Se creó una nueva concepción, un nuevo andamiaje para la vinculación entre poesía y canción, un género poético-musical que es, en definitiva, de lo que se trata la *canción de autor*<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Entrevista tomada de <http://fernandolucini.blogspot.com.es/2011/04/centenario-de-gabriel-celaya-v-la.html> [Fecha de acceso: 12/06/2016].

<sup>29</sup> Con esto nos referimos tanto a las canciones que se circunscriben a la musicalización de poemas como canciones surgidas de la pluma de los cantautores y que le son propias ya que todas guardan una alta calidad literaria, que juegan con el verso con el fin de eludir la presión que ejerce la censura. Lucini afirma, en la entrevista que se adjunta en el anexo, que las dos manifestaciones se encuentran integradas en el fenómeno cultural.



## 2.2 El cantautor: un concepto poliédrico

Tratando de vertebrar el recorrido que exige nuestra investigación, encontramos que no solo el término *canción de autor*, entendido como fenómeno cultural, deviene en complejos ángulos y matices sobre los que sostenerse, sino que también el propio ejecutante de la actividad artística debe responder a una serie de interrogantes, vacilaciones e incertidumbres al percibirse como un concepto de naturaleza poliédrica. Queremos señalar, no obstante, que no se trata de una cuestión meramente terminológica, sino de algo que afecta al contenido del significado para con el intérprete por lo que creemos que es necesaria una atenta y, en la medida de lo posible, exhaustiva revisión del concepto.

En primer lugar, nos acogemos a la acepción que plantea el Diccionario de la Real Academia Española, motivados por la idea de que, al incluirse en él, se trata de un término aceptado por la mayoría de la sociedad, una entrada normalizada, en detrimento de lo que sucede con el fenómeno cultural, como hemos demostrado. Según DRAE, *cantautor* se define como ‘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’<sup>30</sup>. Partiendo de esta base, ya hallamos la errada concepción que se tiene del cantautor, al considerar que este tiene que ser creador de sus propias letras y música, lo que es innegable, no obstante, que sucede en la mayoría de los casos.

Torrego Egido (1999), a su vez, también comparte esta consideración, al revelar que los componentes de la canción de autor responden a la característica de que “componen las canciones que ellos mismos cantan; es decir, ellos mismos son los autores de la parte literaria y de la parte musical” (p. 34), sin embargo, olvida el autor la adaptación musical de las voces poéticas hispana, práctica que recursivamente se explotó durante la época, y es este hecho el que nos conduce al célebre caso de Paco Ibáñez, quien ha dedicado toda su trayectoria a la adaptación de textos poéticos clásicos y contemporáneos. Avala nuestra tesis el doctor Torres Blanco (2005), quien afirma que “la valía de Paco Ibáñez dentro de la ‘canción protesta’ está fuera de toda duda, siendo habitualmente reconocido como impulsor de algunos grupos relevantes –por ejemplo,

---

<sup>30</sup> El resaltado es nuestro, y con ello queremos focalizar donde se encuentra la polémica o el fruto del desacuerdo.

‘Canción del Pueblo’ –“(p. 227). También el cantautor extremeño, Luis Pastor, reconoce el quehacer artístico de Ibáñez dentro del universo cantautor al señalar que “no sé, creo que Paco Ibáñez, por ejemplo, fue muchísimo más importante. Y *más incluso que por la forma de musicar por las letras, por los textos que manejaba*” (cit en Torres Blanco, 2005, p. 227)<sup>31</sup>. Por esto mismo, resultaría anómalo comprender que la influencia de Paco Ibáñez se instala en unos versos que no le pertenecen, y sin embargo es el uso de estos mismos junto a la incorporación de una música de gran sencillez, lo que convertirá a Paco Ibáñez en uno de los cantautores más aplaudido y aclamado por sus coetáneos. Torres Blanco (2005), por lo tanto, sintetiza la idea que plenamente compartimos y defenderemos a lo largo de este estudio: “los cantautores no tenían que ser necesariamente sus propios letristas y la posibilidad de realizar adaptaciones de textos poéticos constituye, precisamente, una de las notas más específicas de la ‘canción protesta’ (p. 228). Precisamente es en la trascendencia del texto donde reside el foco de interés de la canción de autor, confiando que la cuestión de si la autoría es propia o no se torna como una razón menor para el fenómeno, ya que donde reside el sentido primario es en el mensaje. Avala toda esta exposición, a su vez, la investigadora Ana Luna Alonso (2000):

“La denominación carecía de criterio, desde el momento en que los "cantautores" no siempre cantaban canciones compuestas por ellos mismos, además de que también había un conjunto de compositores de éxito, que no se podían incluir en el grupo anterior. De ahí que la diferencia entre unos y otros haya que buscarla más en la calidad de los textos y las composiciones que en la propia denominación” (p. 208).

Por todo lo expuesto, aceptamos que el cantautor puede ser autor de la letra o no, aspecto que confirma la adaptación musical de los poetas, convertido en una constante para el fenómeno cultural. Nos sobreviene a la mente el recuerdo de un Serrat que musicaliza a Antonio Machado y a Miguel Hernández y no por ello es cuestionada su adhesión al término cantautor<sup>32</sup>; Paco Ibáñez tampoco debiera hacerlo, pese a que dedique toda su trayectoria artística a la poesía hecha canción, en tanto que consideramos que se establece como uno de los pioneros –atreviéndonos incluso a

---

<sup>31</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>32</sup> Sabemos que Serrat dedica su obra no solo a la musicalización de estos poetas –cabe destacar que volvería a hacerlo en 2010 vuelve a musicalizar los poemas de Miguel Hernández en un disco llamado *Hijo de la luz y de la sombra* con motivo del centenario del poeta oriolano– y que también dedica la mayor parte de su obra a la composición de su propia letra. Sin embargo, queremos destacar que estos tres trabajos que Serrat dedica a la figura de Antonio Machado y a la de Miguel Hernández no son considerados menores ni tampoco por ello es cuestionada su adhesión al fenómeno cantautor.

señalarlo como padre de la *canción de autor* en España– en desarrollar este tipo de composición en el país, creando escuela para la futura canción de autor y ofreciendo savia literaria a un desnutrido –culturalmente hablando– público. Habla Caballero Bonald: “Él no es sólo un intérprete, sino, en cierta forma, un protagonista de lo que canta, el cual a su vez convierte en protagonistas a los que escuchan”<sup>33</sup>.

Es necesario advertir, no obstante, que no solo encontramos polémica en la definición del término, sino también la connotación que este implicaba. Señalará Labordeta que existían dos visiones con respecto a esto: por un lado, los que aceptaban el término como tal; por otro lado los que se negaban a admitirlo: “La primera persona que aceptó el calificativo de *cantautor* fue Joan Manuel Serrat, en esa canción, en ese disco que se llama *Tránsito* que dice “Soy Joan Manuel Serrat, de profesión cantautor”. Y a partir de este momento la palabra cantautor tenía dos versiones, por una parte el rollo del cantautor que el mismo Aute se reía de él: ‘Qué me dices, cantautor de las narices’”<sup>34</sup>. Por ello mismo, siguiendo la estela de Luis Eduardo Aute, el asturiano Jerónimo Granda se anima a ironizar sobre este término: “Yo no acepté nunca lo del cantautor y me definí como cantamañanas”<sup>35</sup>.

Atendiendo a lo que presentamos con anterioridad, podemos comprobar cómo el término *cantautor* en cuestión no era aceptado por todos ellos debido al carácter peyorativo inicial que guardaba.

---

<sup>33</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/j-caballero-bonald> [Fecha de acceso: 12/07/2016].

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YNXwA0XKaFI> [Min 6:48] [Fecha de acceso: 19/07/2016].

<sup>35</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2vHzs0gnG6w> [Min 1:00] [Fecha de acceso: 19/07/2016].

## 2.3 Poesía cantada: diálogo prematuro y perenne

“Cuando leemos versos que son realmente admirables,  
que son realmente buenos, tendemos a leerlos en voz alta.

El verso exige la pronunciación.  
El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito.  
El verso recuerda que fue un canto”.  
(Jorge Luis Borges)

“Y me mantengo firme gracias a ti, poesía,  
pequeño pueblo en armas contra la soledad”.  
(Javier Egea)

El estudio de la cultura, entendida como conocimiento, trascendencia, identidad y libertad, genera una realidad que nos resulta ineludible: los vasos comunicantes que se establecen entre las distintas manifestaciones culturales. Por ello mismo, la vinculación histórica entre poesía y música ha sido objeto de estudio desde tiempo atrás. La conexión que se establece entre ambas disciplinas debemos buscarla en el carácter oral de la literatura antes de la invención de la escritura, tal y como presenta Cantizano Márquez (2005):

“Cuando el ser humano sintió la necesidad de expresarse y hacer oír sus sentimientos, utilizó movimientos del cuerpo acompañados de sonidos que progresivamente se fueron enriqueciendo con ritmo, melodía y finalmente con palabras. Haciendo un breve repaso por la historia de la literatura, sea cual sea la lengua a la que pertenezca, se aprecia que, antes de ser escrita, existe una importante tradición de literatura oral, cuentos, historias y leyendas que se han transmitido de generación en generación a través de los tiempos”<sup>36</sup>.

Por ello mismo, a simple vista, no sería ilógico pensar que hallamos una serie de reminiscencias aún presentes en la poesía actual: la necesidad de la rima y el uso del verso, componentes que hacen germinar una musicalidad que colabora en la memorización, aspecto que, por otra parte, se desarrolla eficazmente y será utilizado en la práctica del cantautor.

Como hemos señalado previamente, es conveniente indicar la relación que se estableció entre poesía y música desde la antigüedad, donde tradicionalmente la música cumplía con un papel soporte y vehicular de la palabra, aspecto que igualmente recoge Cantizano Márquez (2005) al afirmar:

---

<sup>36</sup> <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> [Fecha de acceso: 28/06/2016]

“La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile, que inicialmente poseía un carácter litúrgico y sagrado. La música, la canción más bien, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos”<sup>37</sup>.

Como podemos comprobar, primigeniamente la poesía se vería ligada a la música y, sin embargo, debemos indicar que ambas disciplinas se verían subordinadas a la danza de manera irremediable. Este aspecto también será señalado por parte de Francisco Rodríguez Adrados (1976) al sostener que “la palabra y, dentro de ella, la palabra cantada no es otra cosa que un subrayado, una precisión añadida a la danza para determinar más exactamente su significado” (p. 41). Considera el autor, igualmente, que es evidente el carácter comunitario de la fiesta griega, donde poesía cantada y público se interrelacionan. Asimismo, no pensamos que sea una novedad asegurar que en la cultura griega el poeta fuese considerado como el transmisor directo de los mensajes de las Musas, esto quiere decir que funcionaba como pieza intermediaria entre los mortales y los dioses.

Como podemos comprobar, encontramos ciertas semejanzas con respecto a la figura del cantautor contemporáneo, por lo que no creemos un despropósito afirmar que la poesía hecha música es una práctica con una trayectoria indiscutiblemente lejana. Resulta de igual interés lo que señalaría Adrados como la importancia del aedo durante la fiesta griega: en los “agones” o certámenes poéticos el aedo se encargaba de la ejecución cantada del texto poético. Hay que recalcar, no obstante, la diferencia presente entre el aedo y el poeta propiamente. El aedo se trataría del ejecutante del poema en oposición al poeta, que sería el creador de la composición poética, por lo que era ocasional encontrar diversos ejecutantes para un mismo poeta. Esta realidad griega que hemos presentado brevemente nos traslada, inevitablemente, a la labor emprendida por los cantautores contemporáneos debido a que muchos de ellos optaron por musicalizar los poemas de otros poetas<sup>38</sup>. Es interesante, a su vez, la aportación que nos indica Gómez Sobrino (2013) con respecto a esta práctica y a la tesis de Adrados:

“Hay que notar el carácter comunitario y la importancia del público que Rodríguez Adrados ha señalado puesto que es esencial para entender el argumento que introducimos, esto es, que las adaptaciones musicales de textos poéticos son obras de nueva creación en tanto que en su ejecución se añade un elemento ideológico (reivindicación de la libertad, la llegada de la

---

<sup>37</sup> <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> [Fecha de acceso: 28/06/2016]

<sup>38</sup> Paco Ibáñez dedica toda su trayectoria artística a esta destreza en la que el poema se convierte en canción.

democracia, los derechos humanos, el papel de la mujer en la sociedad, reivindicación de la memoria histórica). El carácter comunitario de esta práctica poético-musical permite una rápida difusión de la ideología inmersa en este proyecto musical” (p. 10).

Como podemos comprobar, esta práctica no se instituye como algo anodino o trivial. La adaptación musical supone, en gran medida, un nuevo tacto de posibilidades, un nuevo producto donde se incorpora, de manera irremediable, la interpretación personal del ejecutante a raíz de la lectura del texto poético –y será a raíz de esta lectura donde entrará en juego el contexto social y cultural–. Por ello mismo, durante la época de nacimiento de la canción de autor, era inevitable que los poemas convertidos en canciones –pese a que estos no se correspondieran con una época ciertamente cercana a la que se vivía– se mancharan de connotaciones ideológicas, en su mayoría de signo político de izquierdas en oposición al régimen, por lo que no resulta chocante que en plenos años 60 se cantasen desgarradoramente, por ejemplo, poemas de Arcipreste de Hita (1284-1351) con una gran carga de denuncia social: “Hace mucho el dinero, mucho se le ha de amar/ al torpe hace discreto, hombre de respetar, hace correr al cojo al mudo le hace hablar /el que no tiene manos bien lo quiere tomar”<sup>39</sup>. Pero, sin embargo, también los versos de Antonio Machado –coetáneo a la época–, cargados de una intencionalidad de crítica social, también fueron filtrados en el imaginario social: “Ya hay un español que quiere /vivir y a vivir empieza, /entre una España que muere /y otra España que bosteza. Españolito que vienes /al mundo te guarde Dios. Una de las dos Españas /ha de helarte el corazón”<sup>40</sup>. Podemos comprobar, por tanto, que a partir de la canción de autor se recuperan los grandes clásicos de la literatura hispánica, en tanto desde la época medieval hasta la contemporánea para llenarse de un significado nuevo.

Siguiendo el hilo de lo anteriormente mencionado y partiendo de la naturaleza oral de la literatura que mencionamos en el inicio, aparecen a su vez dos figuras primordiales y necesarias que, sirviéndose de unas determinadas técnicas orales, ejecutan y ponen a disposición del pueblo la literatura presente: el juglar y el trovador medievales. Creemos también pertinente la mención de estas dos figuras concretas puesto que el cantautor del siglo XX opera de la misma forma: tanto juglar y trovador

---

<sup>39</sup> <http://www.cancioneros.com/nc/15944/0/lo-que-puede-el-dinero-juan-ruiz-arcipreste-de-hita-paco-ibanez> [Fecha de acceso: 21/06/2016].

<sup>40</sup> <http://www.iisbachelet.it/biblioteca/camposdecastilla.pdf> [Fecha de acceso: 21/06/2016]

medieval como cantautor contemporáneo sirven de intermediarios entre la poesía y el público.

Por un lado, la figura del trovador queda vinculada a la poesía trovadoresca, escrita en lengua vulgar en oposición a la escrita en latín, y su labor consistía en cantar las composiciones poéticas propias. A partir de aquí podemos afirmar que nace la concepción del cantautor actual, comprendido como creador poético y ejecutante musical. Por supuesto, esta definición tan hierática y cerrada no se corresponde con la realidad –argumentamos con anterioridad esta visión más profundamente– puesto que, por ejemplo, nadie duda de la integración de Paco Ibáñez en el universo del cantautor y, sin embargo, este dedica toda su obra a la musicalización de poemas ajenos. Incluso el poeta José Agustín Goytisolo avala esta tesis:

“Me quedé asombrado: su música y su voz daban una dimensión nueva y para mí desconocida a la letra de aquellos poemas... y sin avisar, cantó dos o tres poemas míos. Me asusté. No tuve tiempo para sentirme halagado, porque me asusté. Me parecían de otra persona, escritos como para ser cantados, o hechos cantando... *sus canciones, no los poemas, eran algo nuevo, hermoso, sorprendente pero también con sabor añejo, entre medieval y renacentista, y en todo caso, trovadoresco...*”<sup>41</sup>.

Y también sostendría esta opinión el autor hispanoamericano Ernesto Sábato al considerar lo siguiente: "A través de su memorable voz, miles de personas han descubierto el universo trascendente de la poesía. Él representa a la antigua tradición de trovadores que, con sus guitarras y su canto, revelaban hechos terribles y nobles, como también los sentimientos más profundos que albergan el corazón de los seres humanos”<sup>42</sup>.

El juglar, por otro lado, se dedicaría a cantar las composiciones que tanto poeta como trovador creaban. Cabe destacar que tanto juglar como trovador realizaban estas actividades siempre en una continua peregrinación, trasladando la poesía de comunidad en comunidad. Este carácter ambulante, a su vez, también será desarrollado, en buena medida, por los cantautores contemporáneos, quienes extenderían la poesía a lo largo de diversos puntos geográficos mediante los conciertos.

---

<sup>41</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/jose-agustin-goytisolo> [Fecha de acceso: 21/06/2016]. El resaltado es nuestro.

<sup>42</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/ernesto-sabato> [Fecha de acceso: 12/07/2016].

Con el fin de asentar todas las ideas que hemos presentado, consideramos relevantes las palabras manifiestas por parte del poeta José Agustín Goytisolo, al realizar, en nuestra opinión, una memorable síntesis y vinculación entre lo de pasado y lo presente:

“Cuando se derrumbaron las civilizaciones griega y romana, en Europa comenzó un largo periodo de retroceso cultural. Desaparecieron los grandes poetas, desaparecieron los grandes teatros donde se escenificaba para un gran público. La cultura se encerró en algunos conventos y estaba al alcance de sólo unas minorías.

Fue en la Provenza, en el siglo XII en donde aparecieron los primeros trovadores (trovador o halladores) de palabras felices, no escribían en latín, sino en la lengua de OC.

Se llamaban así para distinguirse de los intelectuales que escribían en latín. Los trovadores eran gente culta, alegre y satírica que se expresaba en el idioma del ciudadano común. Componían la letra y la música de sus canciones, y este era su oficio. Sus obras eran interpretadas por los juglares, origen de los canto-autores de hoy, que además de saber cantar sabían también dominar diversos instrumentos musicales. A veces estos juglares componían también la letra y la música, como lo hacen los canto-autores de hoy.

El éxito de los trovadores y juglares y su enorme influencia sobre las gentes, asustó muchas veces a los detentadores del poder: el concilio de Letrán prohibió a clérigos y monjas tener trato con los trovadores y juglares, a los que definió como gente disoluta y libertina. Pero también del mismo poder eclesiástico hubo gente que no pensaba lo mismo: Francisco de Asís y sus discípulos rompieron esta prohibición al llamarse ellos mismos “juglares del Señor”.

Los trovadores, juglares y canto-autores de hoy día han mantenido enriquecido este oficio, pero también, como antes han sido mal vistos en muchos países, han sido prohibidos, marginados y hasta encarcelados.

Pero ahí están, trovadores y juglares de hoy, como antiguos y gastados luchadores en favor de la alegría y de la libertad<sup>43</sup> (cit en González Lucini, 2016).

Con el paso del tiempo, la conjunción entre lírica y música se estableció como una constante, tal es así que en una simple mirada al panorama cultural descubrimos a la ópera, producto que, pese a reunir los requisitos musicales y literarios, terminó por pertenecer a la élite, por lo que quedó vedada al pueblo, factor que consideramos esencialmente característico de la canción de autor.

Sin embargo, no queremos dejar en el olvido que, persiguiendo el factor del pueblo que hemos mencionado, a principios del siglo XX la Generación del 27 – expuesta por autores como Federico García Lorca y Rafael Alberti– basó su literatura en el Neopopularismo, tendencia que trató de imitar la métrica y el espíritu popular de la

---

<sup>43</sup> <http://www.cancioncontodos.com/disco/paco-ib%C3%A1%C3%B1ez-en-el-olympia-par%C3%ADs> [Fecha de acceso: 25/07/2016]. Queremos señalar la importancia de esta cita, ya que aparece en la carpeta del disco de “Paco Ibáñez en el Olympia” (1970), lo que en nuestra opinión revela la trascendencia de este disco así como de la innegable integración de Ibáñez en el fenómeno de la canción de autor.



lirica tradicional en consonancia a los motivos populares: los gitanos que vertebran el *Romancero gitano* (1928) quizás sea el ejemplo más célebre. Observamos a simple vista la influencia de la música en la creación del poema: el cante jondo que experimentó García Lorca y el uso del ritmo popular en el *Poema del Cante Jondo*. Señala, característicamente, este hecho Cantizano Márquez (2005), la cual descubre esencial el motivo musical en la obra lorquiana:

“Una obra tan relacionada con la cultura musical de un pueblo debe, necesita, la aportación musical de su protagonista: el flamenco. Es por ello que para una completa comprensión y disfrute de los poemas que lo componen es necesario apreciar su componente lingüístico pero también saber valorar el componente musical subyacente; es decir, por mucho que leamos el “Poema de la seguriya gitana” o el “Poema de la saeta” no alcanzaremos a apreciar su verdadero valor hasta que no aunemos música y literatura como dos disciplinas artísticas íntimamente relacionadas con el pueblo y la cultura de la que proceden, razón por la que Lorca, en sus obras de teatro, incluye canciones y rimas populares que forman parte de la esencia y la cultura ancestral de su pueblo”<sup>44</sup>.

Pese a todo ello, nos cuesta localizar una conexión directa con el pueblo, en la medida en que estos motivos literarios y musicales no se insertan en la conciencia colectiva hasta crear “el espíritu de la tierra”<sup>45</sup>.

Sería la canción de autor, confluencia igualmente entre música y poesía en un mismo vértice, la que encontraría el eje del pueblo como ingrediente decisivo para el alcance de un sentido, quizás porque el cantautor buscaba la unión con la mayoría como motivo primario. En este sentido, es recomendable recuperar la concepción por la que apostaba el poeta Gabriel Celaya, ávido defensor de la poesía social y comprometida con el hombre, que creía firmemente en la poesía como un “arma cargada de futuro”. Pensaba Celaya (1975) que la poesía era motor de cambio para la sociedad, por ello el poeta no duda en afirmar:

"Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad. La poesía no es (no puede ser) intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que apostar al "ahora o nunca" (...) La poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento, entre otros, para

---

<sup>44</sup> <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> [Fecha de acceso: 28/06/2016]

<sup>45</sup> Término acuñado por García Lorca: “No es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la tierra”.

transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es”<sup>46</sup>.

Es clara la influencia, en este sentido, de la poesía social sobre la canción de autor de los años 60. La poesía comprometida o *engagée*, entendida en el sentido expuesto por Jean Paul Sartre, nació en la España de los años 50 y 60. A partir de ella, los poetas declaman una realidad de libertad a través de la confección de una poesía de conciencia para afuera, o dicho de otro modo, sumergida en una lucha colectiva o de conciencia contaminada por el prójimo<sup>47</sup>. Sus máximos exponentes serán, como ya hemos dejado entrever, Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro, entre otros. Por ello mismo, no resultaría extraño que muchos de los cantautores se aferrasen a esta poesía para denunciar y desmembrar el contexto sociopolítico. Creemos que Marcela Romano (1999) define de manera exhaustiva la concepción que guardaba la poesía social de los años 50:

“Los "sociales" de la primera y segunda "generaciones de posguerra" dan muerte a sus "padres" (siguiendo a Bloom) con un gesto radical que invierte la ideología poética precedente: si los "modernos" habían construido la imagen del poeta como un ser superior, vidente, demiúrgico, ahora ese mismo poeta es, simplemente, un obrero especializado de la palabra, en relación igualitaria con el resto de los hombres; si la palabra poética traducía una realidad trascendente y atemporal, ahora es un instrumento de la revolución, un arma para cambiar la historia, o, simplemente, para dar cuenta de la aventura cotidiana, temporal, del hombre concreto; si aquella poesía, por su carácter sagrado, exigía receptores "iniciados", ahora quiere encontrarse con un destinatario colectivo y común, en lo posible no académico; si el hermetismo y la dificultad retórica eran las señas de identidad de esta poesía "experimental", ahora la palabra busca allanarse, coloquializarse, volverse oral, transparente, inteligible” (p. 111).

A partir de aquí, podemos advertir cómo la realidad va trazando una nueva condición y dimensión para el arte durante la época que nos concierne, en este sentido un arte comprometido que ha de mancharse de circunstancia. Es pertinente aclarar, a su vez, un aspecto que Jean Paul Sartre manifestaría en el que “en la literatura comprometida, el compromiso no debe, en ningún caso, hacer oxidar la literatura”, por lo que el arte no debe olvidar que su prioridad es la condición literaria y, por lo tanto, no debe subordinarse a la causa política. Con respecto a ello, encontramos esclarecedoras las palabras del poeta Mario Benedetti (1995) que sostiene cómo el arte está impreso en

---

<sup>46</sup> [http://www.gabrielcelaya.com/edicioneselectronicas\\_historiademislibros\\_norte.php](http://www.gabrielcelaya.com/edicioneselectronicas_historiademislibros_norte.php) [Fecha de acceso: 22/06/2016]

<sup>47</sup> Afirmaría en este sentido el poeta uruguayo Mario Benedetti que “el compromiso sirve, entre otras cosas, para tender puentes al mundo, a la sociedad, y en definitiva al próximo prójimo”. Queremos aclarar con ello esta concepción del compromiso en el arte.

la sociedad y cómo el arte debe edificarse sobre la circunstancia social: “Como señalara otro comprometido, el dramaturgo norteamericano Arthur Miller, "el hombre está dentro de la sociedad y la sociedad está dentro del hombre". Es decir, que la sociedad está dentro de la conciencia, y ésta ya no puede evitar los condicionantes sociales” (p. 127).

Y será a partir de aquí cuando se genere, como nos hemos dedicado a exponer, un arte manchado de causa reivindicativa, cuando el arte sea origen y fin de la lucha contra el régimen. Asimismo, indica Cantizano Márquez (2005) un aspecto que no debe ser olvidado:

“Pese a esta estrecha relación inicial, música y literatura evolucionaron por caminos diferentes hasta llegar a establecerse de forma independiente y autónoma, cada una con sus propias características, géneros y autores. Por fortuna, y al igual que el cine o la televisión, la música es otra de las artes que en los últimos años ha vuelto sus ojos a la literatura para ofrecer versiones, adaptaciones incluso traducciones de textos literarios”<sup>48</sup>.

Por ello mismo, y atendiendo al motivo que concierne nuestro estudio, es pertinente mostrar que la música vuelve sus ojos a la literatura, pero en el caso del cantautor de la España de los 60 y 70, a una literatura siempre escogida y vertebrada a partir de una cuestión ideológica con el fin de hacer frente al sistema establecido y, a su vez, difundir una voz poética del pueblo y para el pueblo.

En conclusión, la conexión entre literatura y música se trata de una relación fructífera que viene desarrollándose desde tiempos atrás, como hemos intentado demostrar. Sin embargo, el diálogo entre poesía y canción durante la España franquista se aúna también en ideología evidente, aspecto que consideramos relevante y propio del fenómeno cultural. Es por ello mismo que este diálogo precisa del motivo popular, no comprendido a la manera lorquiana, sino entendido a la manera de la inmensa mayoría social. Es aquí, por tanto, donde encontramos la diferencia entre lo que se venía practicando desde la antigüedad y la canción de autor.

---

<sup>48</sup> <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> [Fecha de acceso: 28/06/2016]

## 2.4 Una teoría de la adaptación: del poema a la canción

“El poema es un hecho político,  
del mismo modo que una huelga o una revuelta  
son acontecimientos poéticos, y que una obra de arte,  
al definir unas formas y un lenguaje nuevos,  
presta al mismo tiempo claridad y fuerza a la evolución social.”  
(Kevin Power)

La crítica de la adaptación, desde sus inicios, se ha centrado fundamentalmente en la esfera cinematográfica, quiere decir esto que focalizaba su interés en la adaptación de la novela a la gran pantalla. Sin embargo, encontramos que paulatinamente se ha producido un fructífero desarrollo con respecto a las demás artes, por lo que se nos muestra un intento de establecer una teoría de la adaptación que permita el estudio de la obra de arte desde su adaptación a partir del texto original.

Con respecto a esto, es interesante la concepción que vierte Lawrence Venuti en su artículo “Adaptation, Translation, Critique” (2007), al sostener como prioritaria “la diferencia entre la teoría comunicativa de la adaptación basada en la fidelidad con el texto original, considerando como más valiosa la adaptación que más se acerca al texto original” (cit en Gómez Sobrino, 2013, p. 60). Venuti, a su vez, realiza una síntesis de la posición que adopta actualmente la crítica de la adaptación, la cual considera:

“La adaptación es una forma de interpretación por parte del lector, como una forma de *intertextualidad centrando el estudio en la transformación que sufre el texto* y en la diferencia más que en las similitudes con el original. *Es durante el proceso de interpretación cuando se decide qué elementos le llaman la atención al lector y cuáles serán usados para la adaptación en sí*”<sup>49</sup> (cit en Gómez Sobrino, 2013, p. 60).

Podríamos considerar, por esto mismo, que se produce, a través de la adaptación, un interesante proceso mediante el cual los textos poéticos que fueron adaptados musicalmente por el cantautor son consecuencia de una lectura que responden a la interpretación personal del mismo<sup>50</sup>, sin olvidar el contexto sociocultural durante el que se crean. Por ello, los cantautores consideran, a la hora de realizar la selección de textos poéticos que se adaptarán en un futuro, las injusticias sociales de la posguerra y la represión ejercida durante el sistema franquista. Tenemos en cuenta, para ello, la tesis

---

<sup>49</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>50</sup> En el caso de Paco Ibáñez, es evidente que su motivación para la selección que realiza la encontramos en pulsiones puramente ideológicas.

presentada por Gómez Sobrino (2013), la cual resume la idea de que los cantautores “utilizarán la poesía, adaptada como instrumento de reivindicación política con la esperanza de que, si se consigue despertar la conciencia de los jóvenes, se podrá conseguir un futuro de libertad democrática” (p. 2).

Por todo lo expuesto anteriormente, adoptamos la definición de *adaptación* que ofreció Linda Hutcheon en su obra *A Theory of Adaptation* (2006): “Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying” (p. 7). A partir de la definición planteada por la autora, extraemos una conclusión interesante: homenajear copiando. Es esta precisamente una de las intenciones de los cantautores en España, aunque cabe decir que no será únicamente este el fin: a través del original se crea un producto nuevo con el fin de dar voz a un poeta relegado al olvido –o a la censura–, recuperar una lengua prohibida o demandar nuevos tiempos de libertad y justicia.

Hutcheon, sobre la que basamos nuestra tesis, sostiene que se debe producir una serie de condicionantes para que la adaptación sea llevada a cabo exitosamente. En primer lugar, se debe generar una trasposición de un género a otro o de un medio a otro. En nuestro estudio se produce el paso del texto escrito, en este caso el poema, a un medio performativo musical. Cabe señalar que las adaptaciones que vamos a utilizar se encuentran interpretadas en concierto en 1969, concierto que a su vez se encuentra grabado en disco.

En segundo lugar, la autora indica que es esencial para el análisis de la adaptación musical que se ejecute un proceso de creación o recreación que nazca de un texto inicial. Y es en este punto donde encontramos la interpretación personal del cantautor, indispensable para la creación de la canción. Quizás sea pertinente recuperar en este apartado la concepción del crítico alemán Walter Benjamin, quien en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989) desarrolla el concepto *aura*. Benjamin asocia el aura con la experiencia de lo irrepetible, en tanto a la originalidad que guarda una obra de arte por ser única. Sostiene el autor que una vez que la obra se despoja del

carácter ritualístico al ser reproducido en múltiples ocasiones<sup>51</sup>, se provoca una situación en la que el arte se vuelve un objeto cuyo valor no puede anclarse a una tradición:

“En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin, 1989, p. 3).

Por esto mismo, una vez que la obra de arte se despoja de su carácter ritualístico, esta se pone al servicio de las masas, impregnándose irremediamente del contexto social y político que le circunscribe. Benjamin (1989) define este estado como la politización del arte, por lo que “en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual, su fundamentación es una praxis distinta, a saber en la política” (p. 5), lo que quiere decir que el arte produce valores subordinados a lo político, en detrimento a los valores culturales que fomentaba el original.

En el caso de la adaptación musical de los poemas, es relevante tener en cuenta el contexto social y político así como la pulsión ideológica que se sustenta en la elección del texto poético y su consecuente interpretación por parte del cantautor. Si bien la obra de los cantautores será reproducida a través del disco, el acto performativo, en este caso el concierto, nos permitirá reconocer la originalidad de la que hablaba Walter Benjamin ya que el acto performativo será irrepetible en espacio y tiempo<sup>52</sup>. En este argumento sí está de acuerdo Benjamin, ya que considera que cada acto performativo es único, considerando el teatro como un ejemplo evidente donde la actuación se encuentra determinada por el público.

Retomando el planteamiento de Hutcheon, esta sostiene la idea de que se produce un proceso de intertextualidad entre el texto original y la adaptación, producto naciente de la concepción e interpretación propia del cantautor. Naturalmente, el texto original tiene que encontrarse presente en la versión adaptada, aunque sea de forma mínima,

---

<sup>51</sup> Se refiere fundamentalmente a la reproducción que ejercen los medios de comunicación.

<sup>52</sup> Hablamos del carácter aural del concierto, puesto es único e irrepetible en tiempo y espacio.

para que este pueda ser reconocido<sup>53</sup>, es decir, puede responder a una *imitatio* o mimesis perfecta o imperfecta. A partir de la interpretación personal del cantautor, la música se reconoce como actuante transformador del texto poético. Es en la música donde encontramos el factor emocional que el poema guarda para el adaptador, en este caso la música ofrece emociones que provocan a su vez respuestas afectivas en la audiencia. Por ello mismo, un elemento que consideraremos fundamental es la reacción por parte del público, dada la importancia de la naturaleza emocional y visual de la música en directo.

Hutcheon (2006) cree que la adaptación es un producto –nosotros agregaremos que *nuevo*– que puede mantener el mismo sentido inicial que se pretendía o alterarse. Pero también define este concepto como un proceso, en el cual es imprescindible la interpretación del cantautor y el nuevo medio en el que se transforma, por lo que “whatever the motive, from the adapter’s perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new” (p. 20). Por todo ello, no resulta descabellado que el cantautor o adaptador tengan presentes las circunstancias sociales del momento, viéndose claramente influenciados por ellas.

Una vez presentada de forma breve una teoría de la adaptación que permite la vertebración de nuestro estudio, debemos señalar una última conclusión que nuevamente afirma Hutcheon (2006): “An adaptation can obviously be used to engage in a larger social or cultural critique” (p. 94). Por ello mismo, con respecto a esto, no resultaría anómalo que Paco Ibáñez seleccione unos poemas determinados para adaptarlos musicalmente, esto significa que los escoge siguiendo un patrón ideológico con el que comulga. Podemos afirmar, por ello mismo, que el motivo fundamental de la selección de Paco Ibáñez consiste en la difusión de los versos de la literatura tanto española como hispanoamericana, tanto clásica como contemporánea, y en la transmisión de un mensaje de reivindicación de democracia y libertad así como de férrea oposición al régimen franquista. Nos gustaría recuperar la voz de la periodista

---

<sup>53</sup> Puede suceder también que el receptor pierda la referencia original. Con este planteamiento, nos viene a la mente lo ocurrido con el poema *Aunque tú no lo sepas* de Luis García Montero, adaptado por Quique González en primer lugar, y apareciendo posteriormente en la película *Tengo ganas de ti*. En este caso, sucede que el público pierde la referencia original del poema, asociando la autoría al cantautor madrileño o reduciéndolo a la banda sonora del largometraje.

Pilar del Río, quien habla de esta primigenia libertad que ya intuía gracias a la voz de Ibáñez:

“...esos poetas de fácil lirismo tampoco entran en mi foto, aunque sí Paco Ibáñez que, un poco más tarde, desde la lejanía del exilio, nos enseñó a cantar lo mejor de la poesía española, así que cada noche, en la puerta de Mari Lola, de Mari Rosi o de Octavio cantábamos, con las guitarras de las Serrano y la displicencia de Salva y Luisito, las canciones de una libertad que ya intuíamos con fuerza. Porque antes no éramos libres, pero no lo sabíamos. Luego tampoco éramos libres, pero ya sabíamos que Alberti nos mandaba "a galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar" y así empezó la educación sentimental de quienes acabaríamos sabiendo que la libertad de los mejores sueños no se regala, amigo, que se conquista, y cantar fue el primer paso... Los días inquebrantables de la memoria”<sup>54</sup>.

Volviendo a Linda Hutcheon, la autora cree que la adaptación se trata de una conjunción entre algo que ya existía –en nuestro caso el poema–, lo nuevo –el producto final– y lo diferente –la trasposición de un medio a otro– para crear algo nuevo y llamativo. De ahí que el público localice la referencia del poema y por ello se muestre interesado ante la propuesta del cantautor. En palabras de Gómez Sobrino (2013), “la clave de la adaptación, por tanto, es la capacidad de mantener la esencia del poema reinventándolo o recontándolo de manera que sea nuevo para el espectador y que sea reconocido de esta manera como algo antiguo y nuevo a la vez” (p. 66). Se le ofrece al público, por lo tanto, un producto del que guardar referencias pero que asimismo se estipule como una novedad y es en este carácter donde reside nuestro interés.

Asimismo, es preciso aclarar que los cantautores optan por el elemento musical debido a su alto contenido emocional para articular el mensaje poético; debido también a la capacidad melódica, que permite que los versos sean recordados en el imaginario colectivo con mayor facilidad; y debido a su naturaleza de expresividad, permanencia, difusión y rapidez, que otorgan al cantautor una mayor comunicabilidad con el público. Por ello mismo, a través de la canción de autor se intentará transmitir un mensaje de acceso a la cultura para la gran mayoría así como un mensaje de lucha política y social al régimen franquista.

Debemos señalar un hecho que resulta extraordinario dado que es significativo para la sociedad. En numerosas ocasiones puede suceder que el primer contacto con esta literatura sea a través de la adaptación musical, por lo que Hutcheon (2006) opina:

---

<sup>54</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/pilar-del-rio> [Fecha de acceso: 12/07/2016]



“If we do not know that what we are experiencing actually is an adaptation or if we are not familiar with the particular work that it adapts, we simply experience the adaptation as we would any other work. To experience it as an adaptation (...) we need to recognize it as such and to know its adapted text” (p. 121).

A raíz de la situación que hemos mencionado anteriormente, nos viene a la mente las palabras que declaró el poeta José Agustín Goytisolo. Sucedió que la musicalización del poema “Palabras para Julia” se extendió a través de la voz de Paco Ibáñez, convirtiéndose en un hito. Como hemos indicado, Goytisolo afirmó: “Lo bordó, lo bordó; enseguida se dio cuenta de que era un poema para cantarlo. Lo escribí en el 65, en el 68 la canción ya era popular. La cantó en el mayo francés, después la llevó a América Latina y, entonces, empezaron a aparecer niñas que se llamaban Julia por todos lados. Fue impresionante” (Salmón, 1990, p. 35), así como también agregó que recordaba el día exacto en que nació la canción, pero no el poema. Este hecho nos resulta significativo en tanto que muestra que la canción se inserta en la memoria del propio poeta más allá del poema, por lo que creemos que existe un efecto que desborda desde la obra de Ibáñez: la canción se vuelve viral y gregaria y el poema puede quedar únicamente reducido a tinta dispuesto para una élite cultural. Creemos que este es el sentido que exporta el mismísimo poeta también, considerando no obstante que la poesía ha de deshacerse libre, carácter que alcanza a partir de su conjugación con la canción:

“Para mí la poesía no es una escritura que se agota en sí misma, y por lo tanto su finalidad va mucho más allá de lo estético y de su divulgación escrita. El hombre piensa con palabras y tiene que poner en palabras esa realidad para captarla, para hablar de los otros, y, en última instancia, *un poema se justifica como tal cuando llega al lector El apoyo de la canción en ese sentido es formidable*. La gente entiende los textos por el oído, por la música, ya partir de allí se atreve a comprar el libro. La venta de mis libros se ha disparado a partir de las canciones de Paco, porque lo que la gente infiere es: “Vamos, éste escribe para mí” Cuando yo escribí esa canción para mi hija, “Palabras para Julia”, muchas muchachas se acercaron y me dijeron: “Julia soy yo” *Escribir es poner en palabras lo mío y, a través de lo mío, lo de otros Claro que yo no escribo para toda la gente, no escribo, por ejemplo, para un capitán general de caballería Lo descarto sólo por ser un capitán general de caballería No puedo pensar que ese señor tenga un tierno corazón*” (cit en Romano, 1994, p. 324)<sup>55</sup>.

Tras señalar este hecho tan significativo, es necesario, no obstante, indicar que los cantautores españoles siempre recordarán que la letra no es propia, especificando, por

---

<sup>55</sup> El resaltado es nuestro.

ejemplo, que la música pertenece al cantautor y la letra al poeta en cuestión. Sin embargo, puede suceder –y sucede– que el poema no se encuentre completo, que encuentre alterado el orden original, que se haya realizado una adaptación que es fruto de un único verso<sup>56</sup>, que el cantautor incluya partes propias<sup>57</sup> o que el propio cantautor altere una palabra del verso con el fin de revitalizar el mensaje<sup>58</sup>. Estos elementos son los que nos interesan puesto que son parte de una lectura personal por parte del intérprete. Dependiendo de esta lectura, podemos encontrar diferentes versiones de un mismo poema<sup>59</sup> donde música y verso pueden diferir considerablemente entre las diferentes propuestas musicales. Es por ello mismo que volvemos a reiterarnos: fruto de un mismo poema pueden surgir diversos productos nuevos.

Queremos hacer hincapié, asimismo, que no consideramos la labor del cantautor como una degradación del poema ni un *kitsch* del verdadero arte, como podrían considerar algunos críticos, sino que nace en función a unos intereses concretos por parte del autor, de la circunstancia y del público. No obstante, no queremos dejar sin abordar la polémica y por ello, partiendo de esta preconcebida idea negativa que conlleva a una vejación al verdadero arte, nos encontramos con la opinión de Marcela G. Romano (1993), quien apunta lo siguiente:

“Creemos que la mayoría de los hipotextos transcodificados en letras de canción posee, en su diseño original, una virtualidad oral (adscribirle a las poéticas de tono “social”, más allá

---

<sup>56</sup> En este caso recordamos el poema *Aunque tú no lo sepas* de Luis García Montero que mencionamos con anterioridad, donde el cantautor Quique González mantiene pocos versos del poema original. Aunque sin duda, el caso más extraordinario será el del cantautor asturiano Nacho Vegas, quien a partir de un verso de Luis Cernuda crea una canción íntegra que gravita alrededor de él, sin mencionarlo: “Las inmensas preguntas”. Recordamos los versos de Luis Cernuda: “Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos”; Vegas hace esta única alusión en su canción de la siguiente forma, y sin embargo vertebra toda esta canción alrededor de esta máxima: “Hicimos el amor una vez que sentimos el frío y el resultado fue, ya lo ves, más o menos como en los erizos”.

<sup>57</sup> En esta ocasión recordamos la adaptación que hizo Joan Manuel Serrat del poema de Antonio Machado y que dio origen a la canción *Caminante, no hay camino*. En ella, Serrat incluye partes que de manera clara no pudieran haber sido escritas por el poeta sevillano: “Murió el poeta lejos del hogar / le cubre el polvo de un país vecino / al alejarse lo vieron llorar”.

<sup>58</sup> Paco Ibáñez altera el sentido del poema de Gabriel Celaya “La poesía es un arma cargada de futuro”, en donde se refiere a la situación sociopolítica que nos acontece: “Maldigo la poesía de quien toma partido / partido hasta forrarse” en detrimento al original “Maldigo la poesía de quien no toma partido / partido hasta mancharse”.

<sup>59</sup> Sucede, por ejemplo con Paco Ibáñez y Joan Manuel Serrat. Ambos musicalizan tanto a Antonio Machado como a Miguel Hernández, y sin embargo encontramos diferente estilo de música: Serrat opta por una melodía más orquestal en oposición a Ibáñez, que opta por la guitarra; Serrat canta “Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios / una de las dos Españas te ha helado el corazón” y Paco Ibáñez opta por “Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios / una de las dos España ha de helarte el corazón”.

de sus zonas “generacionales”, lo cual supone una común actitud ante el discurso poético y, fundamentalmente, una compartida “pretensión referencial”) que permite su puesta en música sin degradar ni desnaturalizar su constitución primera” (p. 63).

Con ello, consideramos que Romano se torna reacia a aquellas musicalizaciones que rompen con la creación original del poeta, por lo que esta se plantea el peligro que implica acercar la poesía a la “sociedad de consumo”, en tanto como un experimento más del *kitsch* que degrada al arte original y ofrece una versión vacua y espuria del mismo. Sin embargo, es conveniente señalar que la autora, sin embargo, acepta aquellas musicalizaciones que tengan como fin una transmisión ideológica o meramente educativa.

Nuestra posición al respecto se basa en la idea que ya modeló Gabriel Celaya, al considerar que la oralidad es el único camino para llegar a las masas, por lo que la canción es necesaria para que esta sea democratizada y no quede cercada para uso exclusivo de determinadas clases sociales.

En conclusión, aceptamos que la adaptación se torna como un producto nuevo que es realizado a partir de una lectura personal y consiguiente interpretación del cantautor, el cual, sometido a las diversas circunstancias sociales y políticas de la época, hace suyo el poema original y le confiere una nueva naturaleza.

### **3. Tercer epígrafe. El poema hecho canción: contextualización histórico-cultural**

#### **3.1 Contexto político y social de la España franquista: el germen del cantautor en España**

“Ellos, los vencedores  
Caínes sempiternos,  
De todo me arrancaron.  
Me dejan el destierro”.  
(Luis Cernuda)

No resultaría descabellado iniciar este epígrafe con una breve mención a la consabida guerra civil española debido a la importancia de sus efectos a posteriori. Como ya conocemos, la contienda se inició en 1936 y concluiría tres años después. En ella bando republicano –en este caso el legítimo del gobierno– y bando nacional –dirigido por el general Francisco Franco, Emilio Mola y José Sanjurjo entre otros– se disputaron en una terrible guerra el territorio español. Con el fin de sintetizar lo que supuso el conflicto para España y sus consecuencias, nos acogemos a las palabras del historiador Juan Pablo Fusi (2012):

“La Guerra Civil española, que tuvo profundas connotaciones ideológicas y políticas y cuya causa última fue –como en el caso de otras guerras civiles– fue la división moral del país, dejó una memoria trágica, el recuerdo de un horror incomprensible y probablemente innecesario e inútil. El historiador Jover Zamora la definiría como una verdadera crisis de civilización” (p. 227).

Escribiría el famoso periodista y escritor George Orwell, que vivió la Guerra Civil española en primera persona, una frase lapidaria que resuena aún en la memoria colectiva como un epitafio y que resulta, no obstante, esclarecedora para comprender la debacle que se produjo: “La historia se paró en 1936”.

La victoria del ejército sublevado trajo como consecuencia el establecimiento de la dictadura del general Francisco Franco, la cual respondía a un esquema claramente definido y delimitado:

“Basado en las ideas fascistas de Falange Española, en el pensamiento de la iglesia y en los principios de orden, autoridad y dictadura personal, el arquetipo de régimen autoritario: totalitario y filofascista, y alineado con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini entre 1939

y 1945; católico y anticomunista desde 1945-1950 al hilo de la Guerra Fría; tecnocrático y desarrollista desde 1957-1960” (Fusi, 2012, p. 229).

Con todo ello, en sus inicios se generó un Estado basado en el miedo, en el que las ejecuciones a los republicanos y la represión estaban a la orden del día, lo que condujo a que el exilio fuese la alternativa más viable para los que apoyaron al bando republicano. En detrimento, los maquis –la guerrilla o resistencia española– hicieron su propia oposición desde las montañas, dilatándose hasta 1948, pero la represión y el bloqueo pronto acabarían con este conato. De este estado anclado en el terror habla de forma reveladora Santos Juliá (1999):

“El Nuevo Estado se edificó sobre una represión metódica e implacable, que ya no podía tener como meta la consecución de una victoria sino la erradicación de los virus que habían infectado el cuerpo de la patria: el anarquismo, el socialismo, el comunismo, el republicanismo, la masonería, el separatismo, pero más allá, en zonas más profundas, el liberalismo, origen auténtico de todos los males (...) Tal fue el programa del Nuevo Estado. Su léxico es revelador: erradicar, depurar, purgar, expurgar, liquidar, borrar, arrancar, destruir, abominar, arrumbar, suprimir” (p. 145-146).

Con respecto a la economía, el país se sostuvo en la autarquía, lo que generó irremediablemente un grave deterioro para la población y un retroceso palpable en donde la miseria y el hambre actuaron como gravitantes perennes. En 1959 se produjo el Plan de Estabilización mediante el cual se rompió de forma concisa con esta práctica económica de la época de los primeros años y se inició una apertura económica que permitió el crecimiento del país durante los años 60. Sin embargo, el despegue económico también trajo importantes contrapartidas como pudieron ser el estancamiento de la agricultura, los graves desequilibrios regionales, el hacinamiento de la población industrial en barriadas de dudosas garantías sociales, el éxodo rural... Así, consecuencia de esta nueva realidad, la conflictividad se intensificó de forma inmediata. Indica nuevamente Fusi (2012), de forma aclaratoria:

“La década del desarrollo vio, como contrapartida, la reaparición de la conflictividad. Los estudiantes e intelectuales se rebelaron en demanda de libertades y derechos democráticos. Los trabajadores, a cuya movilización contribuiría la aparición a partir de 1960 de nuevos sindicatos clandestinos de oposición, y ante todo de Comisiones Obreras, bajo creciente influencia del Partido Comunista desde 1964, reclamaron libertades sindicales y derecho de huelga” (p. 235).

Sin embargo, no debemos olvidar que estos síntomas de conflictividad social venían dándose desde tiempo atrás. Santos Juliá (1999) retrata fielmente la imagen de

esta lucha desde la oposición cuando los años habían pasado y la guerra parecía haberse enfriado:

“La oposición al régimen fue incesante entre los estudiantes universitarios, que mantuvieron sin tregua sus movilizaciones y convirtieron la Universidad en territorio patrullado y cercado por la policía: el estado de excepción decretado en febrero de 1969 fue la respuesta de la dictadura a una situación que desde 1956 nunca pudo tratar sino como problema de orden público. Los sindicatos obreros clandestinos –USOE, UGT, CNT, STV, Comisiones– tampoco redujeron la intensidad y frecuencia de las huelgas hasta los primeros años setenta, con varios trabajadores muertos en graves enfrentamientos con la policía y la detención de sus dirigentes. Desde 1959, en Euskadi, la dictadura hubo de hacer frente a la nueva estrategia de oposición desarrollada por ETA que, a partir de 1968, inició una serie de atentados (...) Todo esto, que fue muy amplio y persistente, si extendió por la sociedad española la deslegitimación del régimen y la convicción de que las cosas tenían que cambiar, no plasmó sin embargo en una oposición capaz de organizar una acción decisiva que pusiera de manifiesto la debilidad de la dictadura, como había sido el insistente objetivo del PCE al convocar huelgas generales pacíficas o políticas” (p. 201).

El foco más incendiario de esta oposición se localizó, como ya ha advertido Santos Juliá, en la universidad, donde los estudiantes se mostraron reacios al régimen desde un principio, aunque el incremento de la conflictividad se mostró de forma evidente en la segunda etapa de la dictadura:

“La historia de la universidad española en la segunda etapa de la dictadura franquista (1959-1975) se puede condensar en tres palabras: *crecimiento, protestas y reformas*. (...) Durante los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta, especialmente en las universidades grandes –Madrid y Barcelona–, no habían faltado pequeños grupos de oposición clandestinos con alguna actividad, aunque escasa incidencia en los demás compañeros; y cómo desde mediados de los cincuenta la disconformidad amplió su área de influencia. (...) La rebeldía de los jóvenes universitarios se hizo más abierta, más participativa, más amplia, más *social*” (Hernández, Ruiz y Baldó, 2007, p. 155).

Como podemos comprobar, 1960 supuso para España la inmersión en una terrible crisis económica que generó una serie de huelgas y levantamientos en las universidades. Esta oposición universitaria –la intelectualidad– optó por una orientación política clara y manifiesta con respecto a la dictadura:

“Lo que era evidente es que la conciencia política y social de los universitarios había cambiado; sus lecturas eran otras, y la impermeabilización absoluta ya no era posible. Su orientación empieza a ser antiburguesa con toda claridad y así es percibida incluso en fuentes y publicaciones oficiales: «La universidad actual ha asimilado una cultura marxista, guste o no»”. (Hernández, Ruiz y Baldó, 2007, p. 156).

Por todo ello, la universidad se mostró como una de las manifestaciones que más se opusieron al régimen establecido. Indica Fusi (1999) que “la cultura de la oposición

desempeñaría –al menos en los ámbitos universitarios– el papel de conciencia crítica de la sociedad y, como tal, su mera existencia, cualquiera que fuese su calidad, contribuyó sustancialmente a erosionar los fundamentos ideológicos del franquismo y a crear las ideas y valores sobre los que se fundamentaría la democracia del país” (p. 126).

Y sería de este modo, fruto de esta oposición política, cómo los estudiantes tuvieron que enfrentarse a una dura represión por parte del Estado:

“Lo que llamamos represión en términos sociológicos y políticos supone un conjunto amplio de acciones de castigo, con empleo de la violencia física y psicológica, que dificulta la acción colectiva, aumentando sus costes personales y obstaculizando las comunicaciones entre los individuos. Por razones meramente materiales y físicas, o permitiendo que se expanda el miedo, las organizaciones se desarticulan y obstruyen, rompiendo sus canales de comunicación. La represión fue consustancial al régimen de Franco, como sucede en toda dictadura” (Hernández, Ruiz y Baldó, 2007, p. 217).

Hemos querido ahondar fundamentalmente en el espacio universitario porque creemos que, al margen de la lucha política por parte de los partidos políticos clandestinos como pudieran ser el Partido Comunista Español (PCE) o la oposición social de la clase obrera y el sindicato clandestino de Comisiones Obreras (CCOO), los universitarios se erigieron como una pieza clave en el universo del cantautor. Muchos de los cantautores que hemos venido anunciando en la nota preliminar de nuestro estudio fueron llamados a las aulas magnas y paraninfos de las universidades con el objeto de ofrecer conciertos y recitales que guardaban un marcado carácter declamatorio de libertad y democracia. Recordaba este tipo de situación en este marco tan frecuente la cantautora Elisa Serna (2007): “Otro colega catalán, Raimon, vino a la Facultad de Económicas, como se sabe, a decirnos que pusiéramos la cara Al Vent y no al Sol, que estábamos «todos llenos de noche, buscando a Dios» (al Dios desconocido, al Dios de Aristóteles, buscando la mejor celada de nuestra lógica contra la Dictadura, se sobreentendía)”<sup>60</sup>.

Por ello mismo, es pertinente manifestar que, fruto de estas situaciones universitarias y como respuesta a la canción de autor, se sucedió un escenario especial: la ideología franquista tuvo la pretensión de llevar a cabo una despolitización de, fundamentalmente, las clases medias:

“Nos encontramos en pleno cambio de hegemonía interna: la gran burguesía agraria y el falangismo ceden el paso a una oligarquía financiera que va a establecer sólidos lazos con el

---

<sup>60</sup> <http://www.fundanin.org/serna1.htm> [Fecha de acceso: 17/06/2016]

capitalismo monopolista mundial, especialmente el norteamericano. (...) Pero el desarrollismo y el consumismo no pueden sustentarse en una ideología carismática y providencialista y por eso la dictadura busca una nueva mentalidad en la que sujetarse. No se trata ahora de galvanizar a las masas sino, al contrario, despolitizarlas; de inocularles una especie de vacuna frente al proyecto ideológico de las clases dominadas; convencerles de que su nivel de vida será cada vez mejor sin meterse en política, que el sistema les dará paz y bienestar. Algunos ámbitos de la canción persiguen lo contrario” (Torrego Egido: 1999, p. 25).

Siguiendo con el guion establecido desde un inicio, es pertinente aludir que no sólo la universidad se mostraría como la oposición más firme al régimen, nacería asimismo un sentimiento de descontento principalmente en Cataluña y en el País Vasco, fruto de la represión directa que sufrían ante acciones como, por ejemplo, la prohibición de las lenguas de estos territorios –hasta quedar vedadas al uso exclusivamente doméstico–, por lo que la reivindicación de cultura y lengua propia adquirirían una forma de conciencia identitaria. Ya señalamos con anterioridad que muchos de los cantautores utilizarían esta situación como vector de protesta, utilizando la lengua autóctona y el folklore como símbolo de libertad.

Otro ejemplo que confirma este escenario represivo fue la formación en el País Vasco de la organización independentista y marxista de ETA, que desde 1968 optó por recurrir al terrorismo como forma de lucha armada, rompiendo con la paz pretendida por el régimen franquista.

También la Iglesia, que en sus inicios había avalado y legitimado el golpe de Estado y, por lo tanto, el régimen, presentó disidencias y protestas, especialmente a partir del Concilio Vaticano II en 1964 y de la reorganización de la jerarquía episcopal española entre 1964 y 1974. Hecho significativo sería que “en 1971, la Asamblea Episcopal pidió perdón por la parcialidad con la que la iglesia había actuado durante la Guerra Civil” (Fusi, 2012, p. 237).

Tras múltiples gobiernos dirigidos por Carrero Blanco en primer lugar –asesinado por ETA en 1973– y posteriormente por Arias Navarro (1974-1975), el hecho definitivo que supuso el fin del franquismo se trataría de la muerte del general Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975, lo que permitió la transición de España hacia la democracia:

“Posibilitada por el desarrollo económico de los años 1960-1974, la crisis del franquismo desde 1969, la necesidad de la nueva monarquía de liberarse de su origen franquista y dotarse de



legitimidad propia y democrática, y el contexto internacional –caídas de las dictaduras portuguesa y griega, apoyo de Europa a una España democrática–, la transición española fue especialmente significativa” (Fusi, 2012, p. 238).

En conclusión, habrá que estimar por ello que los aspectos internos que contribuyeron a la germinación de la canción de autor en España se tratarían de la crudeza de la posguerra, la dictadura que asfixiaba, la censura que cercenaba y la desigualdad social que levantó las ansias de libertad del cantautor.

Con todo ello, la Transición nos trasladaría inexorablemente a nuevos tiempos en donde la libertad comenzaría a reescribirse. Y será a partir de aquí, viendo consumadas las peticiones del cantautor, cuando asistamos a un interrogante ineludible: ¿cuál es la misión del cantautor ahora que el franquismo ha muerto?<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Trataremos de ofrecer una respuesta durante el trayecto futuro de nuestra investigación. No obstante, podemos ir avanzando qué esta fue una de los motivos más palpitantes para el fenómeno del cantautor. En boca de Raimon: “Después de la dictadura se instaló la sensación de que ya lo habíamos hecho, que ahora ya no tocaba seguir tocando la guitarra. Se instaló este tipo de razonamiento: contra la dictadura, estos tipos hicieron lo que había que hacer; pero una vez que no había dictadura, ¿qué coño hacen aquí? ¡Fuera, basta!” ([http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007_850215.html)). [Fecha de acceso: 05/06/2016].

### 3.2 Contexto cultural: el cantautor en el epicentro

“La revolución: otros parámetros estéticos,  
enamorarse de otra forma,  
cambiar el canon”.  
(Rafael Chirbes)

Para comenzar a hablar del surgimiento de la canción de autor en España, habrá que tener en consideración el contexto internacional durante el que brota. Con respecto a esto, nos referimos fundamentalmente a la canción protesta que se desarrolló en Latinoamérica, Francia y Norteamérica, la cual actuará como marco contextual para comprender la emersión de la canción de autor en España.

Atendiendo a Latinoamérica, surgiría esta manifestación artística en países, por ejemplo, como Chile, que encabezó la Nueva Canción Chilena. Su desarrollo se inició en la década de los años 60 y se proyectó hasta la primera mitad de los 70. Son populares las figuras icónicas de Víctor Jara y Violeta Parra, entre otros. Este movimiento se dedicó a la recuperación del folklore tradicional chileno y pretendió explotar la lírica declamatoria con versos manchados de contenido social hasta que en 1973, tras un golpe de Estado que deponía el gobierno democrático de Salvador Allende, Augusto Pinochet estableció una dictadura militar, lo que obligó a los cantautores chilenos a refugiarse en el exilio –tal es el caso de, por ejemplo, Quilapayún– o bien acabaron siendo asesinados, como fue el conocido caso del malogrado Víctor Jara<sup>62</sup>. Es relevante el carácter revolucionario de la canción chilena especialmente en el cantautor Víctor Jara, el cual declara que “un artista, si es un auténtico creador, es un hombre tan peligroso como un guerrillero, porque su poder de comunicación es mucho” (Peris, 2000, p. 95). Esta declaración nos parece un acertado reflejo del carácter comunitario y gregario que la canción de autor chilena proyectaba.

A su vez, este escenario también se produjo en la Cuba de Fidel Castro, donde apareció la Nueva Trova Cubana, un movimiento que surgió a finales de 1967 y comienzos de 1968, lo que implica que fue posterior a la revolución cubana de 1959.

---

<sup>62</sup> Es curioso que el caso siga tan presente en la sociedad puesto que fue en 2016 cuando por fin se determinó quien fue el asesino:  
[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/06/28/america/1467069993\\_188903.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/06/28/america/1467069993_188903.html) [Fecha de acceso: 29/06/2016].

Este tipo de canción se carga de gran compromiso político y de un ferviente apoyo a las ideas de transformación política y social concebidas por la revolución cubana. Tuvo como principal referente al cantautor Carlos Puebla, verdadero cronista del proceso de la revolución cubana, y en el movimiento surgen nombres tan populares como pudieran ser Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Es necesario puntualizar que la Nueva Trova Cubana vuelve sus ojos hacia la trova tradicional, pero difiere en su propuesta puesto que las canciones se cargan de connotaciones implícitamente políticas. Es por ello mismo que no resulta sorprendente afirmar que la Nueva Trova Cubana se asocia, fundamentalmente, con un canto a la revolución cubana. Debido a esta concepción, se crea una canción reivindicativa inspirada en la poesía más coloquial, cargada de un sentir revolucionario así como de un fuerte y palpable vínculo entre poesía y canción: “Queremos hacer poesía de, desde, por la Revolución. Una literatura revolucionaria no puede ser apologética. Existe, existirán siempre, conflictos sociales. Una literatura revolucionaria tiene que enfrentar esos conflictos. No renunciamos a los temas no sociales porque no creemos en temas no sociales” (cit en Sanz, 2006, p. 82)<sup>63</sup>. Por todo lo mencionado con anterioridad, no resulta sorprendente que Silvio Rodríguez base sus canciones en los textos de José Martí y César Vallejo y que Pablo Milanés adapte a poetas como Nicolás Guillén<sup>64</sup>, así como a José Martí.

En Argentina, aunque el gobierno de Juan Domingo Perón fuese elegido de forma democrática, a efectos reales actuaba como una auténtica dictadura. Las acciones empleadas por el gobierno de Perón fueron denunciadas por célebres cantautores como Atahualpa Yupanqui<sup>65</sup>, el cual fue censurado frecuentemente y encarcelado en numerosas ocasiones. Relata esta situación el mismísimo cantautor, palabras que queremos recoger porque nos parecen esclarecedoras para comprender la fuerza que podía guardar la canción de autor para denunciar una situación sociopolítica:

“En tiempos de Perón estuve varios años sin poder trabajar en la Argentina... Me acusaban de todo, hasta del crimen de la semana que viene. Desde esa olvidable época tengo el índice de la mano derecha quebrado. Una vez más pusieron sobre mi mano una máquina de escribir y luego se sentaban arriba, otros saltaban. Buscaban deshacerme la mano pero no se

---

<sup>63</sup> Nos referimos al manifiesto “Nos pronunciamos” de 1966.

<sup>64</sup> También lo hará Paco Ibáñez al adaptar “Soldadito boliviano” en el concierto del Olympia de 1969.

<sup>65</sup> Paco Ibáñez también recupera alguna de sus canciones en el disco *Fue ayer* del 2004, como por ejemplo “La vasija de barro”, en la que el cantautor argentino homenajea a su ascendencia indígena. Ibáñez, junto a Brassens, considera que Yupanqui fue el que le despertó el interés por la canción de autor.

percataron de un detalle: me dañaron la mano derecha y yo, para tocar la guitarra, soy zurdo. Todavía hoy, a varios años de ese hecho, hay tonos como el si menor que me cuesta hacerlos. Los puedo ejecutar porque uso el oficio, la maña; pero realmente me cuestan”<sup>66</sup> (Pellegrino, 1996).

Asimismo, no solo se desarrolló este fenómeno en la América del Sur, también las garras y la fuerza de la canción de autor o social se trasladó a Estados Unidos, en donde encontramos las voces de Pete Seeger, Joan Báez o Bob Dylan, los cuales desde su posición denunciaron la Guerra de Vietnam, protestaron en favor de la igualdad social y declamaron fervientemente por los derechos humanos, dando cobertura al futuro movimiento *hippie* y adoptando una actitud de no violencia que explotaron durante todas sus carreras artísticas. Atendiendo a la canción protesta estadounidense, es significativa la conclusión de Gómez Sobrino (2013), basada en los estudios realizados por el investigador Rodnisky, puesto que sitúa a la canción protesta estadounidense, encumbrada por la música folk, como primera manifestación de la canción de autor: “La unión entre la música folk, la izquierda y el nacimiento de la canción protesta es la fuente de la que beben los cantautores franceses, latinoamericanos y españoles” (p. 32). Nos gustaría resaltar que, en la estela anglosajona, a finales de los 60 destaca otra personalidad canadiense –en sus inicios poeta– que también participó del universo cantautor: Leonard Cohen, que además de formular su propias canciones vinculantes alrededor de la religión, la política y la sexualidad, llegó a adaptar un conocido poema del poeta Federico García Lorca, titulado *Take the Waltz*, que terminó convertido en un símbolo para su trayectoria artística<sup>67</sup>.

Tras observar la articulación de la canción de autor o social en el continente americano, es necesario mencionar que esta también esta se deshizo en el viejo continente. En Italia encontramos figuras como Fabricco de André y Luigi Tenco; en Grecia a Mariza Koch y María Farantouri, esta última homenajeando al mismísimo Federico García Lorca; Inglaterra acogió las voces de Ewan MacColl y Albert Lancaster Lloyd; Francia, quizás el país junto con toda Latinoamérica que más dejó su huella en la canción de autor española, con las influyentes voces de Jacques Brel, Leó Ferré y el conocido cantautor Georges Brassens –allanando el camino hacia el mayo del 68–,

---

<sup>66</sup> <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/yupanqui/bio.htm> [Fecha de acceso: 29/06/2016].

<sup>67</sup> Es interesante mencionar la repercusión que tuvo este tema, ya que diversos cantantes del mundo hispano se han atrevido a cantarla. Y aunque difieran en algunos aspectos, como pudiera ser que ya el poema se presenta en su lengua materna, la música que incorpora Cohen se mantiene. Nos sobrevienen a la mente nombre como los de la clásica Ana Belén o la joven Silvia Pérez Cruz.

traducido y versionado en España por cantautores como Joan Manuel Serrat y Paco Ibáñez, este último sintiéndose un devoto por su compromiso y percepción para con la música:

“Brassens me inició a la canción, es el poeta que llegó a convencerme que la canción no es solamente un mero pasatiempo, sino una forma de expresar mensajes muy profundos con palabras además sencillas. (...) Un padre espiritual (...) siempre envuelto en su gran humanidad”<sup>68</sup> (González Lucini, 1989).

Las palabras de Paco Ibáñez nos trasladan, de forma irremediable, a examinar la trascendencia de la canción protesta francesa con respecto a la española. Señala Alonso que la canción francesa es significativa en tanto que supone uno de los primeros ejemplos de apertura de la España franquista al extranjero:

“La situación era bien distinta en la Barcelona de los años sesenta, donde se gestó una pequeña sociedad de consumo, con suficiente poder adquisitivo como para poder saltarse la censura e importar discos de contrabando. Fue entonces cuando se dieron a conocer las canciones de Léo Ferré, Jacques Brel o Georges Brassens. (...) Canciones que despertaron el interés de un cierto sector del público español que vivía los años de la poesía de combate, días en que la palabra adquiría una gran importancia trascendiendo el sentido literal” (Alonso, 2000: 208).

Como podemos comprobar, pese a las influencias anglosajonas de Bob Dylan y Joan Báez, los poetas *beatniks* abanderados por Jack Kerouac, el *rock n’roll*, el *blues* y el *jazz*, existe un gran influjo por parte de la canción francesa, cuya línea reivindicativa y declamatoria se intensificaría durante la revolución de mayo del 68. Asegura el investigador David Loosely que la música popular francesa integra tanto a los que componen sus propias letras y las cantaban así como los que interpretaban las letras que otros habían creado, hasta llegar a catalogar a la *chanson* como una nueva fórmula de la poesía popular. Asimismo, es interesante la tesis que nos ofrece Loosely en tanto que considera que la canción protesta francesa es una muestra de lo que una canción puede guardar de naturaleza política y social, así como también puede permitir una búsqueda de identidad nacional ya que “a music is genuinely ‘popular’ when it is born of, ‘natural’ to and expressive of a national community” (Loosely, 2003, p. 9).

Y será a partir de este entramado geográfico cuando no dudemos en señalar que la lucha social a través de la cultura, especialmente a partir de la fusión de música y

---

<sup>68</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=voBzB2SnuDM> Donde la palabra se hace música. Entrevista a Paco Ibáñez y Xavier Ribalta por González Lucini. (Min. 50) [Fecha de acceso: 15/05/2016].

literatura, era ya una realidad en los años 60. La canción de contenido social se establecía no como una propuesta individual de cada país, sino como, a partir del trazado de las diferentes realidades de cada país, una idea colectiva que permitía –y permite– la comprensión de un nuevo modelo de lucha ante la opresión causada por la supresión de libertades sociales; una nueva forma de expresión por la consecución de ciertos ideales gravitantes en torno a la justicia y a la democracia. Por ello mismo, encontramos necesarias las palabras con las que concluiría el Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta, como cita Díaz Pérez (2001): “La canción es un arma al servicio de los pueblos, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos (...) La tarea de los trabajadores de la “canción protesta” debe desarrollarse a partir de una toma de posición definitiva junto a su pueblo, frente a los problemas de la sociedad en que viven” (p. 52)<sup>69</sup>. A partir de esta resolución, es evidente la ligazón establecida entre pueblo y cantautor y, por ello mismo, fruto de esta vinculación es esperable que encontremos un angosto y sinuoso camino por parte del sistema para con el cantautor, el cual deberá enfrentarse, en diversas ocasiones, a la censura, al exilio e, incluso, a la muerte.

---

<sup>69</sup> *Resolución final* del I Encuentro Internacional de la Canción Protesta, Casa de las Américas, agosto 1967.

### 3.3 Contexto cultural en España: sistema cultural franquista impuesto y cultura de la resistencia latente. El cantautor como voz protesta en España

“Aquí me tienen señores  
aún vivo y coleando  
y en estos versos cantando  
nuestras verdades de ayer  
que salpican el presente  
y la mierda pestilente  
que trepa por nuestros pies”.  
(Luis Pastor)

A partir de esta breve pincelada sobre las diferentes manifestaciones de la canción de autor a lo largo del mapa internacional, cabe cuestionarnos qué papel ocupó el cantautor durante la España franquista. Por ello mismo, ya dedicamos un apartado al análisis de la realidad política y social que se generó durante los años del franquismo. Hemos descrito cómo España sufrió una dictadura militar que se extendió casi cuarenta años, la cual sometió a la población a una férrea represión que generó una oposición latente al sistema y una cultura de la resistencia. Esta oposición manifiestamente cultural –era imposible la existencia de una oposición política– estaba caracterizada por tratarse de una generación de jóvenes –los hijos de los vencidos– que no temía a la sinrazón de la dictadura ya que no habían vivido la guerra civil en primera persona, pero, debido a esta situación, la cicatriz y las astillas del recuerdo que guardaban de esta se convirtieron en una constante vital que evolucionó hacia un ideal de democracia. Son significativas, al hilo lo mencionado, las palabras del cantautor valenciano cuando se refiere a la canción *Al Vent* como un himno de esta juventud:

“Yo tenía 18 años cuando la hice. Y fue posible por la ebullición que había en la universidad, en Valencia. Se producía un redescubrimiento, entraba en juego la generación que pierde el miedo. Nosotros lo hemos vivido como reflejo del miedo paterno, pero éramos unos tíos de 18 o 19 años e irrumpíamos en un tipo de sociedad en la que hay que ir a la contra. En ese clima hice *Al vent*. Me gustaba la música y la poesía, e iba con la guitarra al castillo de Xàtiva. (...) Un profesor de literatura nos hizo leer a Sartre y a Camus. Alrededor había la atmósfera que hizo nacer finalmente esta canción, que es como un deseo de ir contra la adversidad”<sup>70</sup> (Cruz, 2006).

Esta generación fue la que se lanzó, de las diversas ramas artísticas que coexistían y guardaban misma intencionalidad crítica hacia el sistema, a la canción de autor y la concibió como una inmediata contestación al sistema establecido:

---

<sup>70</sup> [http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007_850215.html) [Fecha de acceso: 30/06/2016].

“Así pues, frente a la ya descrita educación franquista, basada en la propaganda de unos ideales inflexibles que justificaban una “buena educación moral”, puesta con mano dura y protegida por el consistente sistema censor en todo medio de comunicación, aparece un movimiento que irá cobrando fuerza hasta convertirse, quizá sin esperarlo, en una de las hachas de guerra más duras y críticas con la dictadura y, por tanto, blanco al que destruir: la canción social. Su hipnotizadora manera de captar a los sectores oprimidos que hacían suyos los versos entonados por aquellos, entonces, jóvenes artistas, convertía cada tema en un símbolo, cada poema en un himno hacia la libertad, cada verso en una esperanza (...) Se fue transformando en una herramienta educativa, destapando y describiendo, ya con un lenguaje simbólico que jugaba con las reglas impuestas por el régimen, ya a través de los versos de los poetas españoles considerados, en su mayor parte, *non grati*, los horros de una guerra reciente y del propio sistema imperante” (Gatón Lasheras, 2013, p.75).

Sin embargo, previo a abordar esta cuestión, es acertado revelar que esta canción de autor se erigió como réplica y alternativa a una política cultural impuesta por el sistema franquista. La política cultural de Franco se orientó hacia una cultura propia, reservada fundamentalmente al retraining. Bajo dos ideas claves para comprender esta política cultural –orden interior y supervivencia– la dictadura trató de defender sus principios contra una ideología latente de oposición, lo que terminó por convertirse en una norma general tras la victoria de 1939.

Esta imposición cultural se asentaba, principalmente, sobre un aparato censor, “organismo confidencial al que no se piden justificaciones” (Cisquella, Erviti, Sorolla, 2002, p. 22), que controlaba cualquier producto cultural surgido durante la época, lo que por ende también incluía a la canción de autor. Alentado por la censura, el nuevo sistema establecido parecía acogerse más a la idea del *mueran la inteligencia* gritado por Millán Astray que por cualquier ejercicio que favoreciese a la cultura. Asimismo, debemos resaltar que la censura pretendía controlar todos los aspectos posibles que pudiera abarcar, no sólo culturales, también políticos, económicos o sociales y, por ende, cualquier factor que respondiese a una pulsión ideológica.

Resultado de todo lo planteado con anterioridad y atendiendo a un punto de vista sociocultural, el régimen franquista quedó más definido por “la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial (...) porque esa cultura de masas, una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popularidad y difusión pública, favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo régimen” (Fusi, 1999, p. 109). De ahí que la cultura española viva, sobre todo en los inicios de la posguerra, un estado



definido por el estudioso Jordi García Soler como “industria de manipulación”, cuyas características fueron:

“1/el destino histórico y universal de España, de toda España con una unidad de hierro y monolítica, sin ninguna diversidad interna. 2/ La inexistencia de conflictos sociales y políticos interiores, por pequeños que sean, frente a un mundo que conoce grandes tensiones. 3/La moral más puritana, mantenida con mano de hierro, con intervenciones de lo más ridículo en los sectores más diversos. 4/ La uniformidad del país tanto a nivel cultural e ideológico como a nivel lingüístico y político” (cit. en Fleury, 1978, p. 13).

Por ello mismo, no resulta anómalo afirmar que el sistema franquista no solo combatía a una ideología de resistencia, sino que también diluyó sus propios esquemas ideológicos a través de la cultura, como indica Juan Pablo Fusi (1999): “Fútbol, toros, literatura de quiosco, cine, radio, integraron la “cultura de la evasión” (en palabras de Raymond Carr) del país: forjaron un “silencio artificial”, según la expresión de la novelista Carmen Martín Gaité, sobre los problemas reales de la sociedad” (p. 115).

El carácter dictatorial del gobierno, como hemos demostrado, se impuso en todos los aspectos culturales. Se potenciaron, asimismo, unos valores del ser español que incluían una unidad territorial íntegramente impuesta. Por ello mismo, se prohibió cualquier expresión lingüística que difiriese del castellano, por lo que el catalán, el vasco y el gallego quedaron vedados en el nivel educativo y administrativo<sup>71</sup>. Con respecto al proyecto educativo que se había instaurado desde la época de la República, se ignoró el trabajo intelectual y cultural que había consistido en la aproximación de la educación a la clase popular, tarea llevaba a cabo por la Institución Libre de Enseñanza de Fernando Giner de los Ríos y la Residencia de Estudiantes, donde personalidades como Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Pepín Bello desarrollaron sus capacidades artísticas. Sin embargo, es relevante mostrar que a partir de los años 60 –coincide con el nacimiento de la canción de autor– se presentó una época de recuperación de estos valores que practicaba la Institución Libre de Enseñanza, así como paulatinamente se produjo el rescate de la obra de escritores adscritos a la República como Antonio Machado y Manuel Azaña, entre otros. Igualmente, también

---

<sup>71</sup> Como podemos comprobar, este aspecto sería explotado por los cantautores, que cantaron las lenguas prohibidas. Nos vienen a la mente Amancio Prada que cantó en gallego, Lluís Llach que lo hizo en catalán y Mikel Laboa que optó por el vasco.

se ejerció la recepción de la obra que se estaba desarrollando en el exilio de autores como Max Aub, Ramón J. Sender y Francisco Ayala, aunque es conveniente señalar que sus obras fundamentales continuarían estando prohibidas. Y en esta atmósfera cultural, cabe preguntarnos qué aconteció con otros sectores vitales para la cultura. Cabe decir que la ausencia de libertades generó un sentimiento que se extendió a todas las artes. Mientras la censura y la prohibición aniquilaban la cultura española arrojándolas a las fórmulas más vetustas y rancias, genios como Salvador Dalí o Pablo Picasso, cantantes como Alfredo Krauss, novelistas como Max Aub, poetas como Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti o Luis Cernuda, triunfaban desde el exilio lo que, de forma inmediata, generó un empobrecimiento cultural en España, ya que la censura se encargó de borrar cualquier tipo de huella que hubiesen dejado estos artistas en nuestro país.

Siguiendo con la política cultural franquista, no olvida tampoco Fusi lo que aconteció con la canción puesto que se fomentó un tipo de canción afluencada, asociada al régimen, que fue importada a toda Europa<sup>72</sup>. Muchos de los críticos consideran esta expresión como una “canción ligera, popularizada por la radio (...), vehículo de la sentimentalidad de la sociedad española de la posguerra, de una España del subdesarrollo y la miseria (...) que hallaba en aquellas formas de entretenimiento un ocio ameno que le compensaba de las dificultades de la vida cotidiana” (Fusi, 1999, p. 115). Por ello mismo, es lógico que la canción afluencada, movimiento denominado como nacionalflamenquismo<sup>73</sup>, se encontrara denostada, principalmente, por las fuentes de oposición al régimen. Torrego Egidio (1999) la define como una canción “caracterizada por el degradante uso de las formas tradicionales y folklóricas, entre ellas, el *afluencamiento* y el falso andalucismo” (p. 29).

Al hilo de esto, encontramos significativo el debate que se produjo entre la cantautora catalana Marina Rosell y el cantautor andaluz Carlos Cano en el programa *¿Qué fue de los cantautores contestatarios?* (1993). Por un lado, en él Rosell afirma que “en aquel momento esta música de la que tú hablas fue impuesta por el

---

<sup>72</sup> Ante este hecho, es inevitable pensar cómo las pautas marcadas por un sistema dictatorial ya desaparecido marca la identidad cultural de un país hasta la actualidad: el folklore andaluz y el falso andalucismo, con ello toda una imagen de España exportada al resto de Europa.

<sup>73</sup> Término acuñado por Francisco Almazán.

franquismo”<sup>74</sup>. Cano, por otro lado, defiende este tipo de composición, de su calidad, y creemos que ofrece la clave para justificar el uso de esta canción por parte del régimen al afirmar que “el poder siempre utiliza los elementos populares, los elementos que funcionan, no elige Andalucía por gusto. La copla no es ni franquista ni republicana, pero si tuviéramos que remontarnos, su origen es la República”<sup>75</sup>.

A partir de lo presentado, encontramos el motivo esencial por el cual la copla fue elegida como producto cultural franquista: el elemento popular es más accesible al pueblo y, por lo tanto, guarda mayor éxito<sup>76</sup>. Y es por ello que se patenta un estilo musical inspirado en la creación de una España basada en una lengua única, el castellano, y en una nación católica y unida.

Asimismo, cabe señalar otro tipo de música, coincidente con la apertura al exterior de España, respuesta a la canción de autor o social, que ha sido denominada por González Lucini como *canción moderna*, representada especialmente por grupos como el Dúo Dinámico, definida por Lucini (1987) como “una canción en gran medida igual de superficial y ramplona en sus planteamientos, aunque con aires distintos, con unas perspectivas más abiertas, más de ruptura –siempre dentro de un “orden”– atendiendo al reclamo de las nuevas generaciones (p. 172). De forma simultánea, se introduce la canción latinoamericana, también de carácter liviano y consumista<sup>77</sup>, el *rock’n’roll* exportado por Norteamérica y voces italianas como Reneto Carosone, todas ellas exportadas a partir de la radio, medio que fue clave para la difusión de los ideales franquistas.

---

<sup>74</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YNXwA0XKaFI> [Min 26. Fecha de acceso: 01/06/2016].

<sup>75</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YNXwA0XKaFI> [Min 26. Fecha de acceso: 01/06/2016].

<sup>76</sup> Carlos Cano sustenta esta teoría y además defiende a la copla como género: nace en sus inicios del pueblo, no fruto de un sistema político, sino como raíz de las clases bajas. Termina concluyendo con un alegato ferviente, pasional y hermoso, a nuestro juicio: “Las canciones sobreviven por su fuerza, por su calidad. (...) A parte es como el tema contestatario, como el tema romántico, ¿por qué cuando hago canciones de amor me dicen que si soy romántico en un sentido peyorativo, de culebrón imbécil? Y no es así. Yo pienso que gente que es capaz de escribir y de cantar “si tú me dices ven, lo dejo todo” lo puedes enfrentar a cualquier situación: social, política, económica. Que va a reaccionar con una ética concreta, con una valentía concreta y con una generosidad ante la vida. La gente que es capaz de enfrentarse al amor y ser generosa en eso es capaz de ser generosa en todo y de tirarse al monte en todo, incluso en el amor, que es mucho más difícil que tirarse al monte”.

<sup>77</sup> Con respecto a esto, nos referimos a la canción que desarrollaban grupos como *Los cinco latinos*, en oposición a otro tipo de propuestas musicales que se introducían en nuestro país, de perfil más crítico y denunciante, como pudieran ser las letras de Violeta Parra, Víctor Jara o Atahualpa Yupanqui.

Sin embargo, mientras que en España la influencia de grupos como los *Beatles* llevaba al surgimiento de grupos como Fórmula V o Los Diablos, es necesario mencionar que otros artistas se sintieron identificados con otro tipo de planteamientos o, dicho de otro modo, “la estética musical de Jacques Brel y la actitud vital y forma de contar de George Brassens calaban hondo en un grupo más reducido de artistas” (Aragüez, 2006, p. 86), entre los que hemos demostrado con anterioridad se encontraba un Paco Ibáñez fascinado por la canción cínica e irónica de Brassens, hasta llegar a considerarlo un mentor para su estética futura. Y será Paco Ibáñez, tras la presentación del entramado cultural fomentado por el régimen, cuando en 1956 decida traducir las canciones de Brassens e interpretarlas por primera vez en el teatro Olympia francés<sup>78</sup>. Este hecho no supone algo trivial, al contrario, simboliza que el cantautor se sitúa como padre de la canción de autor en España, situándose temporalmente anterior a la *nova cançó*, movimiento catalán que ha sido considerado de forma general como el primer síntoma de la canción de autor en España.

Por todo ello, la canción como fenómeno cultural igualmente sufrió el filtro de la censura, por ser considerada una de “las principales expresiones artísticas y de efectiva inserción social (...) Creadas como letras de música o extraídas de la producción poética contemporánea, estas poesías producían efectos de sentido en la realidad dictatorial, contribuyendo a la difusión de los trabajos de los poetas a través de la industria fonográfica, televisiva, radiofónica y de espectáculos” (Fiuza, 2008, p. 2). Y más especialmente nos referimos a la canción de autor, que, a partir de una serie de estrategias, debió sortear el proceso censorio debido a un carácter de combustible simbólico de luchas específicas. Nos suponen reveladoras las palabras del cantautor y político José Antonio Labordeta para comprender cómo funcionaba la censura con la canción de autor: “Cantar en esos años era dificultoso porque la censura anulaba canciones, versos, textos y comentarios. Había que pasar las letras por una censura nacional; luego te la podían pedir en una censura regional, provincial o local. Nunca sabías muy bien por qué en unos lugares te dejaban cantar unas letras y en otro no” (cit. en Gatón Lasheras, 2013, p. 65)<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Como hemos indicado, este será su primer contacto con el Olympia, pero su auge se sucederá en 1969, cuando Paco Ibáñez realice el célebre concierto que es motivo de nuestro estudio.

<sup>79</sup> Entrevista realizada por la doctora Gatón Lasheras al que fuera político y cantautor D. José Antonio Labordeta, en mayo del 2010, e incluida en el Anexo I de *Tesis Doctoral. Música, Poesía y Democracia. Aproximación comunicativa a la obra de Joan Manuel Serrat* (2013).

Estas estrategias que hemos mencionado radicaban, principalmente, en dos sentidos. El primero de ellos consistía en la autocensura, mediante la cual el creador cercenaba parte de su obra de forma consciente, en un principio, con el objetivo de que la censura no se opusiera. Es interesante la definición que presenta Gatón Lasheras (2013) sobre este ejercicio ya que considera que se trata de un ejercicio consciente “hasta llegar a convertirse en un hábito inconsciente, parte inherente a su proceso artístico y próximo a una actitud de autodestrucción, convergiendo, así, en una lastimosa desvirtuación del producto final” (p. 66). Por ello mismo, el éxito del sistema cultural impuesto por el franquismo estaba asegurado: el artista claudicaba al sistema de una forma inconsciente. Con el fin de entender todo este sistema resulta trascendental la canción de Rosa León (1976) titulada *Las canciones que ahora nacen*:

“Las canciones que ahora nacen,  
nacen sólo a la mitad;  
en algunas ocasiones,  
¡es tan difícil cantar!  
(...) Se oyen a medias y a veces  
suenan casi sin sonar.  
Las canciones que ahora nacen,  
nacen sólo a la mitad,  
entre palos y entre gritos,  
¡es tan difícil cantar!  
Cantos que quieren ser libres,  
son duros de soportar  
para quien quiere el silencio  
y en silencio gobernar<sup>80</sup>”.

El otro sentido que hemos mencionado, una vía de escape para la libertad de expresión, vinculante a la dimensión simbólica y fruto de este cercenamiento, sería el uso de un lenguaje alternativo: un lenguaje expresivo y poético, críptico para la censura, “como medio para tratar con éxito (o, simplemente, para tratar) ciertos temas y asuntos que, de otra manera, jamás habrían visto la luz” (Torres Blanco, 2010, p. 16). Mediante este sistema, quizás el más exitoso entre las alternativas a las que podía acogerse el cantautor, se diluía una cultura de resistencia, de oposición al sistema franquista. El cantautor podía optar por formular su propia letra o bien inclinarse por la adaptación de poetas vinculados a la izquierda española y, por tanto, de versos que guardaban intrínsecamente un discurso de oposición. Por ello mismo, no resulta extraño que se

eligieran poetas como Miguel Hernández, el poeta que se lanzó al calor de la contienda y que arengaba a los milicianos con su poética; Antonio Machado, poeta adscrito de forma evidente a la República española; Gabriel Celaya y Blas de Otero, padres de la poesía social en nuestro país; Rafael Alberti, poeta comprometido con la República y exiliado que, a su regreso, decidió participar en la política a través del recién legalizado PCE; Federico García Lorca, asesinado por el régimen en agosto de 1936 y convertido en un símbolo para la República; entre otros muchos otros poetas exiliados como pudieran ser el nobel Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y León Felipe<sup>81</sup>.

En definitiva, se recurrió a un sistema donde el juego poético –la metáfora– se tradujo en la “superación de la barrera de la censura mediante un lenguaje simbólico lleno de riqueza y atravesado de parte a parte por sutiles complicidades” (Torrego Egado, 1999, p. 41). Y será a raíz de este hecho cuando González Lucini (1998) no dude en elevar a la canción a las más elevadas cotas culturales:

“La posibilidad de expresar a través de la canción es un lenguaje directo y sencillo y con su riqueza simbólica y proyectiva, la necesidad de recuperar la identidad perdida, la vida en libertad y, en general, la proclamación y la defensa de los derechos y de los valores fundamentales que, en aquel momento, y desde hacía ya años, se negaban y se acribillaban brutalmente” (p. 58).

Señaladas las estrategias adoptadas por el cantautor, cabe señalar que, tras el primer contacto que hemos esbozado anteriormente por Paco Ibáñez, los principales indicios que condujeron a un movimiento cultural asentado<sup>82</sup> de la canción de autor despertaron en Cataluña, donde surgió la presentada con anterioridad *Nova Cançó*. En 1958 apareció un artículo de Lluís Serrahima, “Ens calen cançons d’ara”, tratado por numerosos investigadores como Torrego Egado y García Soler como el manifiesto fundacional de la denominada *Nova Cançó*. Expone a su vez Torrego Egado (1999) la importancia de este movimiento puesto que “el 9 de diciembre de 1961 se desarrolla en Barcelona una sesión extraordinaria dedicada a la Poesía de la nova Cançó. (...) En realidad aquella sesión era el primer recital de la *nova cançó*. La presentación de esa

---

<sup>81</sup> Será este último sentido, la adaptación musical de los versos de los grandes poetas, en el que nos centraremos debido a que Paco Ibáñez desarrolló su actividad íntegra a este ejercicio de adaptación.

<sup>82</sup> Paco Ibáñez sí que es el primero que con su guitarra musicaliza a Brassens en 1956 y, en el mismo año, se dedica a la musicalización de “La más bella niña” de Luis de Góngora. Sin embargo, percibimos que Paco Ibáñez se sitúa como un caso aislado en sus inicios, por lo que consideramos que la *nova cançó* catalana sí que es el primer movimiento cultural donde una serie de cantautores comparten mismo tiempo y espacio así como causa por la que cantar; en conclusión, Paco Ibáñez es el padre que inicia la canción de autor y la *nova cançó* es el primer movimiento cultural establecido.

nueva canción fue el primer paso de un movimiento que tendría un gran desarrollo no sólo en Cataluña, sino en prácticamente toda España” (p. 11). Por ello mismo, a partir de esta expresión artística, el fenómeno cultural va extendiéndose a lo largo de toda la península.

Con el objetivo de entender qué fue la *nova canço* para el imaginario cultural, Alonso (2000) señala que “la *nova canço* fue el más importante influyente movimiento musical en los primeros años sesenta. Esta escuela de cantantes catalanes se formó alrededor de un núcleo de poetas, músicos y estudiantes que proponían renovar la canción de su tierra, con un marcado espíritu nacionalista” (p. 207). Este espíritu nacionalista no es anodino: la *nova canço* hunde sus raíces, principalmente, en la demanda de una identidad cultural, fruto de las prohibiciones lingüísticas perpetradas por el sistema. Con respecto a esto, concluye Rodríguez Martos (2006):

“No por casualidad el movimiento de los cantautores apareció en Cataluña. La influencia de los autores franceses fue enorme y, a las motivaciones políticas antifranquistas hay que sumarle un fuerte sentimiento de identidad propia que estaba especialmente afectada por el régimen franquista. Raimon, María del Mar Bonet, Lluís Llach y Joan Manuel Serrat componen los primeros himnos que claman con un grito doblemente reivindicativo al lanzar metáforas de libertad y cantarse en catalán: *Al vent, L'estaca, Què volem aquesta gent y Ara que tinc vint anys* son canciones sencillas, con mensajes claramente comprensibles para unas masas ansiosas de libertad y que intentan, sin conseguirlo, burlar la acción de la censura de un régimen agonizante” (p. 32).

Sin embargo, pese a que la *nova canço* se estableció como la primera sombra de la canción de autor en España, es inevitable mencionar otros movimientos que, prolongación de la manifestación catalana, anidaron también en nuestro país:

“La Canción de Autor conoce luego otras encarnaciones colectivas en diferentes lugares: el colectivo *Ez Dok Amairu* (No Hay Trece) en el País Vasco, *Voces Ceibes* (Voces Libres) en Galicia o la Canción del Pueblo en Castilla. Junto a ellos, también hay que considerar personalidades independientes, pero con gran influencia, como es el caso de Paco Ibáñez, que se dedica a poner en forma de canción la poesía de alguno de los autores más importantes de nuestra literatura” (Torrego Egido, 1999, p. 11).

Sin embargo, cabe destacar que olvida Torrego Egido otro movimiento pertinente en este clima cultural que se va sucediendo: Manifiesto Canción del Sur en Andalucía donde Carlos Cano se erige como su principal líder y donde grupos como Aguaviva y

Jarcha comienzan a despuntar, estos últimos también participando de la musicalización de textos poéticos<sup>83</sup>.

Todas estas manifestaciones, como venimos anunciando a lo largo del recorrido de nuestro estudio, van a implementar un movimiento cultural cuyos atributos esenciales serían una implantación social, el rechazo al franquismo, la defensa de la lengua propia, la creación de una sensibilidad colectiva y la vinculación con otras áreas de la cultura. En definitiva, la canción de autor fue, en boca del escritor Vázquez Montalbán, “el elemento cultural de masas más universal, más poderoso y más temido” (cit. en Torrego Egido, 1999, p. 12). Y es, por esto mismo, que se sitúa frente a la cultura franquista que ya describimos como un arma arrojadiza, como una esperanza que respira.

Con el fin de seguir el trazado propuesto para nuestra investigación, queremos adentrarnos más profundamente en lo que supuso la Nueva Canción Castellana para, de esta forma, entroncar con nuestro objeto de estudio. Señala Víctor Claudín (1981) que la nueva canción castellana fue un fenómeno cultural conocido que difería en la propuesta catalana por una serie de razones:

“No ocurría como en Cataluña, donde contaban con el apoyo de la burguesía nacional y se trataba de un movimiento homogéneo dentro de su amplia gama de variantes musicales y temáticas. En Castilla se trataba de elementos desperdigados que en ocasiones procuraron la actividad colectiva; gentes que estaban en los primeros cursos de carrera o, en pocos casos, no fueron nunca a la Universidad, como Elisa [Serna] y Julia León. Tendríamos que remontarnos en búsqueda retrospectiva, hasta finales de los años cincuenta para saber del auténtico comienzo augurador de un movimiento establecido a partir de la influencia que provoca la introducción de la música foránea.” (p. 165).

Sin embargo, es este innegable carácter heterogéneo donde encontramos una gran riqueza temática y musical. Son referentes de este movimiento cantautores de la talla de Chicho Sánchez Ferlosio, Elisa Serna, Alfonso Celdrán, Antonio Resines, Luis Eduardo Aute, Luis Pastor, Pablo Guerrero, Ricardo Cantalapiedra, Javier Krahe, Ricardo Cantalapiedra y Joaquín Sabina y, por supuesto, Paco Ibáñez<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Recuperamos el “Andaluces de Jaén” de Miguel Hernández al que pondría música el grupo Jarcha. Paco Ibáñez también musicalizaría este poema.

<sup>84</sup> Nos guiamos por la clasificación que realiza el estudioso Víctor Claudín en su obra *Canción de autor en España. Apuntes para su historia* (1981). Por supuesto, sabemos que la clasificación de Claudín



Sin embargo, el gran movimiento de la Nueva Canción Castellano fue el grupo *Canción del pueblo*, contemporáneo de *Els Setze Jutges* en Cataluña. Sus integrantes se dedicaron a la musicalización de poemas de Antonio Machado, Pablo Neruda, Jorge Guillén, Miguel Hernández, León Felipe o Arcipreste de Hita en recopilatorios como *Ensayo I* (1968), *Ensayo II* (1968) y *Ensayo III* (1968). Esta facción tuvo que hacer frente a una más fuerte presencia de la censura en sus actuaciones debido a que operaban desde el centro neurálgico del franquismo: Madrid. Sus principales pilares se sostenían sobre dos tareas: difusión y oposición. Es en estos dos motivos donde también podemos ligar a Paco Ibáñez, ya que las pulsiones que guiarán a Ibáñez hacia la canción serán las mismas. Creemos muy oportuna la consideración que desarrolla Víctor Claudín (1981) con respecto al movimiento que hemos mencionado: “Paco Ibáñez. Punto de referencia cuando se habla de la nueva canción castellana (...) Indudable la inyección de vitalidad y creatividad que propuso a la música popular de aquellos años. Paco Ibáñez. El mito” (p. 172). A modo de conclusión, aceptamos las palabras de Alonso (2000) con el objetivo de entroncar con nuestro objeto de estudio: “La voz de Paco Ibáñez fue el germen del movimiento musical en lengua castellana que ha dado en llamarse "Canción del pueblo" Su obra representó parte de la nueva resistencia española que ofrecía una fuente de riqueza para la juventud universitaria de mediados de los años sesenta” (p. 209).

---

responde a un eje geográfico y no a un eje cronológico, en ella se aúnan cantautores de los 60 y 70, como pudiera ser Paco Ibáñez, con cantautores que despuntaron a partir de los años 80, como Joaquín Sabina.

#### 4. Cuarto epígrafe. Cómo se canta a la conciencia: Paco Ibáñez

”Nutre el espíritu del ser humano (...),  
Existe y siempre va a existir, es universal  
y siempre será un arma cargada de conciencia  
y de futuro”.  
(Paco Ibáñez)

“¡Cantad alto! Oiréis que oyen otros oídos.  
¡Mirad alto! Veréis que miran otros ojos.  
¡Latid alto! Sabréis que palpita otra sangre.  
No es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo encerrado.  
Su canto asciende a más profundo cuando, abierto en el aire,  
ya es de todos los hombres”.  
(Rafael Alberti)

##### 4.1 Un breve esbozo

Paco Ibáñez es verdad, es memoria y también es libertad. Paco Ibáñez no solo ha musicalizado la poesía de este país porque también lo ha hecho con la vida de los que lo escuchamos. Paco Ibáñez es ese difusor de cultura que sigue sin aparecer en un libro de literatura o de historia<sup>85</sup>, pero que muchos –incluso desde mi temprana generación– todavía lo cantamos para sentir las voces de García Lorca, de Rafael Alberti o de Miguel Hernández como la propia. Paco Ibáñez sabe a palabra nueva, a libro viejo y a familia porque ha iniciado a muchos en este arduo camino que es el descubrirse a la poesía y terminar por reconocerse en ella. Paco Ibáñez es ese ser atemporal que recupera a Góngora y no le tiembla el pulso porque crea a un Góngora que es carne de lo popular y lo desviste de ingente culteranismo: “Hablar de Paco Ibáñez es hablar de poesía musicalizada en lengua española. Y, en este sentido, resulta necesario precisar y definir este objeto, que no es "poesía", en los términos institucionales en que se habla de ella, ni tampoco "canción", porque en su constitución aparece como insoslayable su remisión al sistema de la poesía consagrada, académica, "cultura"” (Romano, 1999, p. 106).

Francisco Ibáñez Gorostidi nació en Orihuela (Alicante) el 20 de noviembre de 1934. No obstante, muy pronto se trasladaría a Barcelona, donde vivió la Guerra Civil.

---

<sup>85</sup> Dirá González Lucini que “Paco Ibáñez siempre ha sido una persona incómoda por su libertad de expresión. Su coherencia personal molesta a muchos periodistas e historiadores. Es la "memoria viva contra el olvido” y esto sigue siendo muy incómodo e insoportable para mucha gente”. Se incorporan estas palabras en la entrevista que recogemos en el anexo.

Sucedida la contienda, su familia decidió trasladarse a Francia debido a la militancia anarcosindicalista en la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT) por parte de su padre. Por ello mismo, conocería por primera vez el exilio, condición vital de la que jamás se desligaría, como demostraremos en un futuro.

Como consecuencia de la ocupación nazi de París, ciudad donde residía la familia, su padre sería arrestado y enviado a un campo de concentración. La madre de Paco Ibáñez decidió regresar a España y asentarse cerca de San Sebastián, en el caserío familiar, donde Ibáñez viviría hasta los catorce años. Más tarde, en 1948, la familia volvería nuevamente a atravesar la frontera para reunirse con el padre en Perpiñán. Sería en esta época cuando el futuro cantautor comenzaría a iniciarse en la música, aunque optaría por el violín en un inicio, pronto se decantaría por la guitarra. Instalado de forma definitiva en París a principios de los años cincuenta, descubriría la canción protesta francesa en la voz de Georges Brassens, Jacques Brel, Edith Piaf y la canción revolucionaria argentina en la figura de Atahualpa Yupanqui, a los que consideraría un referente tanto en el plano estético como en el ideológico. Llegaría a afirmar el cantautor valenciano con respecto a Brassens:

“El primer (Paco Ibáñez) cantante aparece cuando descubrí a Georges Brassens. (...) Cuando descubrí una canción de él que se llama “Pobre Martín, pobre miseria / cava la tierra sin descansar” me di cuenta de la profundidad de su canción, de la profundidad de su sentimiento, de su pensamiento, de su poesía. (...) Ahí empecé a descubrir la canción, que antes era solo un adorno, un entretenimiento (...) Una canción que tú ofreces al público, que si la recoge es para siempre: eso es Brassens”<sup>86</sup> (Coscia, 2012).

Esta afirmación nos conduce irremediablemente a una realidad presente y actual desde la que contemplamos que es muy fácil adaptar musicalmente un poema que, en principio, únicamente está concebido para ser leído. Sin embargo, no dudamos en sostener que Paco Ibáñez fue uno de los pioneros de esta práctica que, en la época, supuso toda una innovación en España. Como hemos indicado anteriormente, el cantautor español debe esto a la influencia que supuso Georges Brassens:

“En España fue una innovación —aunque ya estaba Josep María Espinàs—, pero yo esto lo saco de Francia: Léo Ferré, Charles Trenet, Georges Brassens. Si no fuera por Brassens ahora no estaríamos aquí. En todo caso no hubiera llegado a componer las canciones que he compuesto porque fue él primeramente quien me convenció que valía la pena vivir por una canción. Con una canción puedes transmitir mensajes muy profundos y duraderos. Brassens ha

---

<sup>86</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZMY8B1FihZ0&app=desktop> [Min 12 – Paco Ibáñez. Entrevista de Jorge Coscia en *Puerto Cultura*] [Fecha de acceso: 19/07/2016]

hecho canciones con poemas de Víctor Hugo, François Villon, Antoine Pol, Louis Aragon. Si yo no lo hubiera visto, a lo mejor no se me hubiera ocurrido hacerlo”<sup>87</sup> (Pintanel, 2012).

Al hilo de lo que mencionamos con anterioridad, también guardaría afectivas palabras para Atahualpa Yupanqui: “Para mí los dos ejes que me han sostenido son Atahualpa Yupanqui y Brassens. Han confirmado que se puede vivir, incluso dedicar su vida, a la canción”<sup>88</sup> (Coscia, 2012).

A raíz de todo esto, en 1956, la foto de una mujer andaluza vestida de negro daría lugar a la canción “La más bella niña”, inspirada en el poema de Luis de Góngora, lo que supondría su primera adaptación musical:

“Brassens ponía música a poetas franceses y por inercia, por mimetismo, un día alguien me regaló un libro sobre Andalucía y se veía a una mujer de espaldas mirando al mar y en cada foto venía ilustrado un poema (...) y lo ilustraron con la canción de Luis de Góngora, “La más bella niña”. Me encontré con ese poema, pues ya te digo, por mimetismo, me puse a buscarle música”<sup>89</sup> (Coscia, 2012).

En 1964 nace su primer disco donde se musicalizan poemas de García Lorca y de Luis de Góngora. En 1966 funda junto a otras personalidades culturales que también se encontraban en la capital francesa “La Carraca”, donde se fomentan espectáculos en lengua castellana como representaciones teatrales, exposiciones pictóricas, coloquios literarios, manifestaciones musicales y proyecciones fílmicas, es decir, una fundación que se encargaba de todas las artes posibles, dejando entrever el concepto y la trascendencia que el arte guardaba para el cantautor.

En 1967 aparece el disco “España de hoy y siempre” donde incrementa la colección de poetas a los que musicalizará: Rafael Alberti, Luis de Góngora, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Miguel Hernández y Francisco de Quevedo. En 1968 se produce su primer concierto en territorio español, en Manresa, durante la “Primera Trobada de Canço de Testimoni”. Será a partir de aquí cuando Ibáñez comience a forjarse como una leyenda para el fenómeno de la canción de autor y un referente para todos los cantautores venideros. Su estela será aclamada en la universidad, emblema del futuro. Se instala en Barcelona, donde conoce a José Agustín Goytisolo, con el que crea un estrecho vínculo

---

<sup>87</sup> <http://www.cancioneros.com/co/4475/creditos/paco-ibanez-los-poetas-jovenes-ni-yo-se-donde-estan-ni-ellos-saben-donde-estoy> [Fecha de acceso: 19/07/2016].

<sup>88</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZMY8B1FihZ0&app=desktop> [Min 22:17 Paco Ibáñez. Entrevista de Jorge Coscia en *Puerto Cultura*] [Fecha de acceso: 19/07/2016].

<sup>89</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZMY8B1FihZ0&app=desktop> [Min 14:11 Paco Ibáñez. Entrevista de Jorge Coscia en *Puerto Cultura*] [Fecha de acceso: 19/07/2016].

que deriva en diversas colaboraciones conjuntas –*El lobito bueno, Palabras para Julia* o *No sirves para nada* ya pertenecen a nuestro imaginario colectivo–. Diría el poeta barcelonés, la primera vez que lo escucho:

"...llegó a mi casa con una guitarra... al fin comenzó a explicar que le gustaba poner música y cantar ciertos poemas de ciertos poetas. Eso debió ser en 1968 o por ahí, no recuerdo bien... lo cierto es que al poco de charlar ya estaba cantando poemas... Me quedé asombrado: su música y su voz daban una dimensión nueva y para mí desconocida a la letra de aquellos poemas... y sin avisar, cantó dos o tres poemas míos. Me asusté. No tuve tiempo para sentirme halagado, porque me asusté. Me parecían de otra persona, escritos como para ser cantados, o hechos cantando... sus canciones, no los poemas, eran algo nuevo, hermoso, sorprendente pero también con sabor añejo, entre medieval y renacentista, y en todo caso, trovadoresco..."<sup>90</sup>.

El 12 de mayo de 1969 realizó un concierto en La Sorbona, en donde los estudiantes franceses lo anunciaron como “Paco Ibáñez, la voz libre de España”. A partir de aquí, muchos franceses lo acogieron como un símbolo de libertad. Este mismo año editó su tercer disco que se articula a través de las voces de Rafael Alberti, León Felipe, Gloria Fuertes, Antonio Machado, Luis Cernuda y José Agustín Goytisolo. Es en este mismo año, el 2 de diciembre, cuando acontece su memorable actuación en el Olympia de París, un concierto inolvidable que se ha convertido en todo un hito para su trayectoria artística.

En 1970 conoce al poeta chileno Pablo Neruda en París, quien al escuchar por primera vez al valenciano le dice lo siguiente: “Tú tienes que cantar mis poemas porque tu voz está hecha para cantar mi poesía”<sup>91</sup>.

Por todo ello, Paco Ibáñez entra en la lista de censurados, prohibiéndose cualquier tipo de actuación en España, por lo que asiste a un “largo silencio en el panorama musical español motivado, cuando no por cortapisas de la censura, por un deseo de seguir siendo fiel a su ideario y a su sentido de la responsabilidad social” (Claudín, 1981, p. 172). Por este hecho, decidió regresar a París, desde donde inició sus viajes por todo el mundo para empaparse de diversas culturas, especialmente de la latinoamericana. A la muerte del dictador en 1975, su música elude, por fin, el veto que tenía que asumir en España.

---

<sup>90</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/jose-agustin-goytisolo> [Fecha de acceso: 13/07/2016].

<sup>91</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZMY8B1FihZ0&app=desktop> [Min 17:33 – Paco Ibáñez. Entrevista de Jorge Coscia en *Puerto Cultura*] [Fecha de acceso: 19/07/2016].

Hemos pretendido efectuar una breve pincelada de lo que fue la vida del cantautor en el pasado, una memoria significativa que bordea al trovador contemporáneo que ha sido y que continua siendo. Sin embargo, no queremos abandonarnos a lo superfluo y consideramos que nuestras palabras quizás alberguen más sentido si encuentran las que ya escribió Bernardo Atxaga:

“Como una tela se extiende la vida  
en la tela aún más extensa del tiempo;  
algunas veces, entre los hilos brillantes,  
aparece un hilo inesperado, raro.

así en la vida de Paco Ibáñez,  
así en la tela,  
tejida, sí  
en las calles de París,  
en el escenario del Olympia,  
en compañía de Brassens,  
en la casa de Moustaki o de Saura.  
en la labor de repartir quevedos y góngoras  
como quien reparte leche de casa en casa;

pero tejida también, éste es el hilo raro,  
en una colina del País Vasco,  
donde este hombre,  
entonces solo un niño,  
cuidaba vacas y terneros,

recogía la hierba con el rastrillo,  
desgranaba las mazorcas de maíz,  
llenaba los sacos de manzanas rojas,  
buscaba los huevos escondido de las gallinas”<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/bernardo-atxaga> [Fecha de acceso: 13/07/2016].

## 4.2 Cómo se lucha culturalmente: la adaptación musical de Paco Ibáñez

Como afirmamos con anterioridad, el primer paso al que se debe enfrentar la adaptación consiste en la interpretación personal, en nuestro caso, del cantautor. No sería ilógico pensar que esta interpretación personal se muestra condicionada por unos factores sociales y políticos. Ya apuntaba esta condición Wolfgang Iser (1978) en *The Act of Reading* al sostener que “The focal point now is the interaction between the text and, on the one hand, the social and historical norms of its environment and, on the other, the potential disposition of the reader” (p. 14). Atendiendo a lo mencionado, no resulta descabellado tener presente, de una forma constante y consciente, las circunstancias históricas y sociales que se desarrollaron durante la dictadura franquista así como una elección voluntaria de determinados textos que se escogen fruto de una lectura, intencionada o no, que versa sobre la represión del régimen, las injusticias sociales y la demanda de unos derechos civiles. Finalmente, el intérprete –en este caso el cantautor– ofrecerá un producto final –la canción– que responde a unas influencias externas inevitables que han surgido de una lectura personal condicionada.

Sin embargo, es conveniente resaltar que, en un proceso previo a la adaptación, el cantautor deberá elegir a unos determinados poetas con el fin de adaptarlos musicalmente. Esta elección se ejecuta ya sí de forma consciente y, en la mayoría de ocasiones, responde al gusto personal del intérprete. Una vez elegido el poeta o poema que en un futuro se musicalizará, el cantautor se enfrenta al poema, en un primer término, como lector con el objetivo de realizar una lectura personal que deviene en una interpretación única y exclusiva. Como hemos indicado de forma recursiva, esta lectura se verá influenciada por el momento histórico en el que se encuentra el cantautor. Por ello mismo, no resulta anómalo que incluso desde la adaptación esta condición se establezca intensamente, esto quiere decir que el cantautor de los años 60 y 70 –buscaba la demanda de una sociedad más justa y libertaria– adapte desde una pulsión ideológica en tanto que decida la propia elección del poema así como mecanismos que le permitan focalizar cierta relevancia: acortar el poema original, utilizar recursivamente un verso como estribillo... Todo ello articulado en vista a la transmisión de un mensaje ideológico que se busca y se desea. Asimismo, el mensaje que se transmite, sustentado sobre una base poética, pretende guardar un carácter didáctico que permita agitar las conciencias, por ello mismo la elección de algunos de los poemas también responde a

esta pulsión, no solo meramente ideológica como planteamos anteriormente, sino también didácticamente intencional.

Habiendo abordado lo que sucede con el mensaje, no debemos olvidar la música que también participa de la adaptación. Sin embargo, es relevante asegurar que en la mayoría de las ocasiones la música se muestra secundaria, lo que nos lleva a la aseveración de que prima el mensaje sobre esta, por lo que la melodía por la que se opta no es de una excesiva complejidad. Por ejemplo, el caso de Paco Ibáñez con respecto a ello es ejemplificador: apenas unos cómodos acordes de guitarra sirven para adaptar a las grandes voces poéticas.

A partir de estos breves apuntes, abordaremos la concepción interpretativa y adaptativa de Paco Ibáñez con el fin de desentrañar qué aspectos son los más recursivos en sus adaptaciones. Consideramos a Ibáñez como uno de los de adaptadores más fructíferos debido a su ejercicio de recopilación de un gran número de poetas, que van desde la Edad Media hasta la edad contemporánea así como a su labor íntima con poéticas de todas las regiones hispanas, tanto de España como de Latinoamérica. Por ello mismo, Paco Ibáñez considera a la poesía como un sustento global donde lo que prima es el mensaje que se destila de ella. Paco Ibáñez explica qué motivos le llevaron a la adaptación:

“Empiezas porque te gusta cantar, porque yo ya cantaba en el vientre de mi madre; y luego por un gusto personal muy tuyo por el que vives cantando como respiras. Primero es un entretenimiento y luego, descubres una canción, y te das cuenta que *esa canción cierra un mensaje profundo y que a partir de una canción puedes expresar mensajes muy densos y de gran profundidad. Y entonces escoges la canción como medio de expresión*” (cit en Gómez Sobrino, 2013, p. 75)<sup>93</sup>.

El mensaje es lo que prevalece en toda la intencionalidad del cantautor, como podemos comprobar. Y opta por la poesía puesto que, como diría su amigo poeta Gabriel Celaya, la considera un arma cargada de futuro expansivo: “Nutre el espíritu del ser humano (...) Existe y siempre va a existir, es universal y *siempre será un arma cargada de conciencia y de futuro*. Algo que está expresando lo que tú eres, lo que tú

---

<sup>93</sup> El resaltado es nuestro.



quieres ser. En el fondo, *la poesía es el espejo del alma de cada uno de nosotros* (cit en Gómez Sobrino, 2013, p. 75)<sup>94</sup>.

Por un lado, como hemos indicado, Paco Ibáñez aúna en sus discos a diferentes voces poéticas que en numerosas ocasiones se encuentran dilatados en el espacio geográfico y temporal. Y sin embargo, Ibáñez consigue imprimirles un carácter relacional y vinculante. Por ejemplo, podemos encontrar en el disco “Paco Ibáñez en el Olympia (París)” (1970) voces tan dispares como Góngora o Quevedo entremezcladas con la poesía social de los años 50 –Gabriel Celaya y Blas de Otero principalmente– o, incluso, poetas latinoamericanos como Nicolás Guillén. También esta práctica es utilizada –este disco nos parece el que quizás mejor defina este estado– en *A flor de tiempo* (1979) donde convive la voz medieval de los romances anónimos con poetas de la talla de Gil de Biedma o José Saramago. Poetas y poemas que, aparentemente, poco tienen que ver en su relación debido a su lejanía geográfica, cronológica o desde su propia inserción en diferentes cosmologías poéticas y que, sin embargo, se ven envueltos en un mismo clima, en una misma composición, en un mismo espacio –el concierto en directo, el disco grabado, la voz de Paco Ibáñez en definitiva–. Es, a partir de este sentido congregacional, cuando Paco Ibáñez despierte nuestro interés y el del público que lo escucha debido al sentido pedagógico que le imprime a la poesía como género.

Por otro lado, debemos señalar otro aspecto que nos parecer relevante. Al principio del epígrafe hablábamos de cómo Ibáñez desviste al Góngora que participa de la estética de la dificultad, pero este hecho resulta significativo debido a que una de las intenciones de Ibáñez reside en el acercamiento de la poesía a la masa. Pese a la dualidad existente en la estética de Góngora, el Góngora esteticista de *Polifemo* y *Galatea* y el Góngora de las letrillas populares, la simple elección del poeta más inescrutable de la tradición española supone un interrogante que no podemos eludir. Marcela Romano en un estudio que lleva a cabo llamado *Un diálogo selecto: Góngora y Paco Ibáñez* (1999), se pregunta qué llevó al cantautor a musicalizar a un poeta hermético, hiperculto, oscuro, si la intencionalidad de Ibáñez residía, principalmente, en un acercamiento de la poesía –principalmente coloquial y comunicacional– a las masas.

---

<sup>94</sup> El resaltado es nuestro.

Por ello, Marcela Romano (1999) cree, entre otros aspectos, que lo que conduce a Paco Ibáñez a la musicalización de Luis de Góngora será:

“Góngora es un poeta de la tradición española que debe ser conocido por un público más amplio que el de los claustros académicos y el de las escuelas poéticas. En este sentido, Ibáñez en particular, y la canción de "autor" en general se proponen, a través del espectáculo y de los medios masivos, la promoción de una canción "diversa" de la llamada "de consumo", pobre y repetitiva en su estructura musical y verbal; de esta forma, la apelación al repertorio de la literatura consagrada garantiza, en principio, la concreción eficaz de esta voluntad "cultural"; 2. Góngora es un poeta barroco, período que coincide con la crisis del imperialismo español y la consecuente crisis financiera y política: época de cuestionamientos al statu quo, como los 60; 3. Góngora constituye, en el imaginario, lo opuesto a Garcilaso, el autor "faro" de las poéticas falangistas de la primera posguerra, que cuajaron en grupos y emprendimientos editoriales (revistas) como "Garcilaso" y "Escorial"; 4. Góngora fue, antes de la guerra, reivindicado, también como "faro", por la Generación del 27. Si bien la vanguardia española no fue, en comparación con la francesa, programáticamente política, algunas de sus figuras se pronunciaron ideológicamente, y, por los 60, cristalizaron, efectivamente, como mitos políticos: Federico García Lorca, el "mártir" desaparecido y muerto, y Rafael Alberti, el "exiliado eterno" (p. 113).

Por ello mismo, nuevamente volvemos a afianzar la creencia de que la intención de Ibáñez reside, fundamentalmente, en el mensaje, pero no un mensaje vacío y fútil, sino un mensaje plenamente ideológico que, incluso desde la elección del propio poeta, se erige como un símbolo político y social. No debemos obviar, no obstante, que a la hora de realizar la adaptación musical de los poemas, incluido Góngora, Paco Ibáñez opta por la supresión de las partes literarias que más complejidad albergan con el fin de que el público receptor sea capaz de desentrañar el mensaje que se diluye a través de la canción. Este aspecto, no obstante, será comentado en un futuro.

Otro aspecto que llama nuestra atención con respecto a la práctica de Ibáñez es la consecución de una revitalización de los grandes clásicos que, inevitablemente, quedan alejados cronológicamente para el público contemporáneo. Por ello mismo, consecuencia de esta revitalización, es natural que Ibáñez utilice a los clásicos para tratar temas del presente. Por ejemplo, no duda en adaptar “Es amarga la verdad” de Francisco de Quevedo o “Lo que puede el dinero” de Arcipreste de Hita con el fin de denunciar aspectos sociales del presente. Mediante ello, Ibáñez consigue que el Arcipreste de Hita medieval y el Quevedo barroco ya no se postulen como poéticas densas y alejadas para nuestra perspectiva actual y presente:

“Paco Ibáñez al ponerle música a la voz de los poetas, marcó una de las características clave de la llamada nueva canción: *la conversión de la poesía, clásica o contemporánea, en canción popular*. Iniciativa que él mismo ha cultivado a lo largo de toda su vida artística y que las nuevas generaciones de músicos e intérpretes siguen cultivando” (González Lucini, 2006, p.51)<sup>95</sup>.

Los motivos que conducen al cantautor valenciano a la elección de determinados poetas son variados. Como ya hemos explicado, Paco Ibáñez conjuga la tradición literaria con lo contemporáneo, principalmente de la poesía social de los años 50: “En Paco Ibáñez conviven la cultura "pop" y la barroca, el siglo XX y el XVII, el autor popular y el elitista, el afán por la comunicación y el experimentalismo lingüísticos, lo popular/culto y lo culto/popular, en una suerte de síntesis” (Romano, 1999, p. 118).

A parte de ofrecer luz a los textos tradicionales pertenecientes a la literatura y enlazarlos con los textos contemporáneos con el fin de demostrar que es imprescindible el conocimiento de la tradición literaria, vincula estos textos medievales, renacentistas y barrocos a la realidad presente de los años 60 de la España franquista –también con el fin de que estos nuevos poetas se incorporen al canon literario–. Este hecho es posible en tanto que los poemas que elige tratan de temas universales que se canalizan a lo largo la literatura: la pobreza, el poder, la muerte, el amor, la poesía como tópico autorreferencial... Ya lo indicaba González Lucini al considerar que “Paco Ibáñez canta a los poetas y a los sentimientos más profundos del ser humano –esa es la poesía en estado puro– por eso su canto es atemporal y es siempre liberador. (...) esos sentimientos son radicalmente antropológicos, permanentes, característicos de la condición humana y sensible”<sup>96</sup>. Sin embargo, estos textos son tratados, ya hemos precisado esta cuestión, con un fin revitalizante, es decir, hacerlos partícipes del momento actual. Ello es posible en vista a que se utiliza la poesía, como anunciamos con anterioridad al hablar de la censura, como recurso metafórico para vehicular las ideas revolucionarias opuestas al régimen franquista.

Por todo lo expuesto con anterioridad, las adaptaciones poético-musicales de Paco Ibáñez hablan de la libertad, de la guerra, de la memoria, pero también lo hacen del paso del tiempo, de la muerte y del amor. Por ello mismo, a través de lo atemporal que puede ser la literatura de la que se sirve, Ibáñez también convierte su trabajo en algo que no

---

<sup>95</sup> Entendemos, por lo tanto, que se produce una democratización y un acercamiento de la poesía más alejada y, por lo tanto, más compleja y densa para las masas. A través de Ibáñez, la poesía culta se vuelve popular. Es por ello que optamos por hablar de una *canción popular* cuando hablamos de la propuesta que realiza Paco Ibáñez.

<sup>96</sup> Véase la entrevista que incorporamos en el anexo a Fernando González Lucini.

roza lo caduco o lo obsoleto. Señala este carácter Antoni Batista: “Paco Ibáñez está más allá del contexto de los tiempos, y si son clásicos los poetas que elige, clásico es ya él con su música y su interpretación”<sup>97</sup>.

Por ejemplo, no es extraño que aún cantemos “Apología y petición” de Gil de Biedma, poema escrito por el barcelonés en 1966, ya que la canción adopta nuevos ecos y nuevas inflexiones para nuestro tiempo presente<sup>98</sup>. Lo mismo sucede desde la propia perspectiva del cantautor, consciente de este fenómeno, cuando canta “Maldigo la poesía de quien toma partido / *partido hasta forrarse*”<sup>99</sup> en detrimento al original “Maldigo la poesía de quien toma partido / partido hasta mancharse” de Gabriel Celaya. Habla de este hecho Vázquez Montalbán: “La provocación de Paco es esencialmente cultural... Han pasado más de 20 años de “Andaluces de Jaén” o de “A galopar” y no han perdido su sentido fundamental de poesía al servicio del conocimiento de la emancipación individual y social... Hoy son una crítica desnuda y directa contra los sucesivos enemigos de esa emancipación”<sup>100</sup>.

En definitiva, habiendo desarrollado con el máximo rigor posible la intencionalidad pretendida por Paco Ibáñez, no debemos obviar el estilo adaptativo y las fórmulas de las que se sirve para ello el cantautor. Con respecto a esto, creemos que es preciso seguir las pautas establecidas por la estudiosa Marcela Romano (1999), quien realiza un análisis muy interesante sobre lo que sucede con la adaptación musical articulada a partir de un poema:

“El poema es transcodificado para su ingreso en un sistema de signos más complejo, donde encontramos, en un nivel de existencia virtual, el texto verbal originario, en su hechura inicial, o (lo más frecuente), transformado y reorientado: el mismo pudo ser abreviado, sus versos estribillados, sus estrofas reubicadas o combinadas con otras de otros poetas o de la autoría del cantautor. Convive con el texto verbal un texto musical, creado por el compositor, adaptado a las pautas musicorrítmicas del primero o adaptado, por lo mismo, de éste último” (p. 106).

---

<sup>97</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/antoni-batista> [Fecha de acceso: 20/07/2016].

<sup>98</sup> No solo nos referimos al momento histórico que vivió Paco Ibáñez cuando adaptó el poema, nos referimos a la actualidad en la que vivimos. Nos acogemos a un ejemplo claro: el actor Alberto San Juan recita en 2014 el poema en el programa *La Tuerka*. Aquí, partiendo de la idea de este contexto, el poema adopta tintes sociales y políticos de nuestro presente. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=fCX44aVni4M> [Fecha de acceso: 20/07/2016].

<sup>99</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>100</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/vazquez-montalban> [Fecha de acceso: 20/07/2016].

A partir de aquí, es evidente que contamos con un nuevo producto, como ya indicamos con anterioridad, que se incorpora a nuevos formatos que se encuentran alejados del medio escrito del original: “De este modo, el texto "fuente", "original", "inicial", que pertenecía excluyentemente al sistema escrito de la literatura consagrada, ha sido "traducido", y, con este acto, se ha desprendido (en parte) de su naturaleza escrituraria para ingresar en dos sistemas de los que se distanciaba: los medios de comunicación y el espectáculo, desde una nueva formulación, ahora oral” (Romano, 1999, p. 107).

Este carácter oral que indica Romano es evidente, principalmente, en el disco “Paco Ibáñez en el Olympia (París)” (1970), grabado durante el celeberrimo concierto en el Olympia (1969), al tratarse de un *espectáculo*, como la autora lo define, por encontrarse *in live* y suponer, por ello, un hecho irrepetible y único, pese a que a su posterior grabación en disco nos permita su reproducción. Con todo ello, observamos cómo se crea una atmósfera donde la poesía se vuelve más oral que nunca, participa del contexto, se impregna con el auditorio, como ya trataremos de demostrar más adelante.

Basándonos en todo lo expuesto con anterioridad, resulta claro que uno de los aspectos primordiales de nuestra investigación consiste en la creación de un modelo de cotejo comparatístico que nos permita observar las transmutaciones que se producen en el nuevo producto que parte del poema o, lo que es lo mismo, los procedimientos que Paco Ibáñez utiliza reiteradamente en su adaptación musical:

1. La reducción del poema original es una de las constantes en la fórmula adaptativa de Ibáñez. Por ello, en muchas ocasiones el cantautor decide cercenar parte del poema original. Esto pudiera deberse a que, por un lado, la adaptación musical se vertebra también a través de la música –aunque consideramos que el mensaje fluye por encima de esta–, por lo que la cuestión musical impone una estrofa o no, dependiendo de si la letra comulga con la melodía o no lo hace. Esto sucede con la primera canción que adapta el cantautor valenciano, “La más bella niña”, en la que obvia la estrofa cuarta probablemente por contener trabas fónicas debido al uso castizo de segunda de singular: “pongáis”, “queráis”, “queréis”, “hagáis”, formas verbales que entorpecen el ritmo musical que precisa la melodía para la consecuente adaptación.

Por otro lado, Paco Ibáñez selecciona diferentes partes del poema en función de la trascendencia y relevancia que considere que tengan, esto se debe a la interpretación personal que previamente ha debido realizar el cantautor. Por ello, Ibáñez explora constantemente un mensaje didáctico que permita la agitación de la conciencia. El caso más significativo para este último motivo que hemos expuesto es el que sucede con la icónica “La poesía es un arma cargada de futuro”. Paco Ibáñez disminuye el texto en función al mensaje que pretende comunicar, por ello selecciona en vista a una relevancia desde la perspectiva didáctica que hemos mencionado. No aparece, significativamente, la estrofa que da título al poema: “Tal es mi poesía: poesía-herramienta a la vez que latido de lo unánime y ciego. Tal es, arma cargada de futuro expansivo /con que te apunto al pecho” (Celaya, 1977, p. 58).

2. Con frecuencia asistimos también a la repetición como modelo discurso de las adaptaciones de Paco Ibáñez. Ibáñez selecciona un verso o un grupo de versos que se repiten a lo largo de toda la canción. Esto sucede, por ejemplo, en “Palabras para Julia” cuando se repiten ciertas palabras que no lo hacen en el poema original: “Pero tú siempre acuérdate de lo que un día yo escribí pensando en ti / *pensando en ti*<sup>101</sup>/ como ahora pienso” en oposición a la versión goytisoliana de “Y tú siempre siempre acuérdate / de lo que un día yo escribí / pensando en ti /como ahora pienso”. O la estrofa original del poema “La vida es bella / tú verás como a pesar de los pesares / tendrás amor, / tendrás amigos” en detrimento de la canción “La vida es bella / ya verás como a pesar de los pesares / tendrás amigos / tendrás amor / tendrás amigos”.

Este aspecto también se desarrolla intensamente en el poema “Como tú” de León Felipe, donde reitera cada una o dos estrofas el estribillo “como tú”, no siendo tan frecuente en el original. También sucede con el poema de Luis de Góngora “Déjame en paz, Amor tirano” donde nuevamente Paco Ibáñez vuelve a reiterar palabras que en el original no se encuentran presentes: “Por el alma de tu madre / que murió siendo inmortal, / de envidia de mi señora / que no me persiga más / *que no me persiga más*”<sup>102</sup>. También sucede en “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya, donde Ibáñez repite: “Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas personales, me ensancho, *me ensancho*”<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> El resaltado es nuestro. Se trata de la repetición que no se produce en el poema original de Goytisoló.

<sup>102</sup> El resaltado es nuestro y se centra en la repetición que Paco Ibáñez realiza.

<sup>103</sup> El resaltado es nuestro.

A partir de este suceso, crea un patrón recursivo que sirve para vehicular el resto de estrofas presentes en el poema. Estas reiteraciones y patrones colaboran en cierta medida a que el público memorice el poema musicalizado, aunque puede suceder –y ocurre con frecuencia– que la audiencia recuerde las partes del poema musicalizado, lo que implica que la versión que se imprime en el imaginario colectivo no sea la versión original que creó el poeta.

3. Otro de los mecanismos que utiliza Ibáñez, fruto de estas asiduas reiteraciones que hemos mencionado, son las creaciones de estribillos que pueden o no aparecer en el poema. Por ejemplo, con respecto al célebre “Palabras para Julia” que mencionamos antes, ocurre que el verso “Pero tú siempre acuérdate de lo que un día yo escribí / pensando en ti / pensando en ti / como ahora pienso” se desarrolla como un estribillo que se alterna con las estrofas que no lo son, lo que permite la ejecución de la canción. También se genera esta situación en “La poesía es un arma cargada de futuro” donde Paco Ibáñez considera que el verso vehicular debe ser “Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan / decir que somos quienes somos, / nuestros cantares no pueden sin pecado un adorno / Estamos tocando fondo / estamos tocando fondo<sup>104</sup>”. Como indica Gómez Sobrino (2013), “el propósito de dicho patrón es exhortar al público a llevar a cabo un cambio en la sociedad española y a valorar la poesía como un “arma” que puede transformar el mundo” (p. 79). En conclusión, esta elección del estribillo responde a un simple gusto personal –el verso llama la atención del intérprete– o a una tempestiva carga ideológica que se produce desde la interpretación inicial del poema. No obstante, puede suceder lo contrario, es decir, que el estribillo que originalmente contemplaba el autor no se ejecute en la versión de Ibáñez. Por ejemplo, el poema “Nocturno” de Rafael Alberti tiene como verso reiterativo –estribillo– “Balas, balas”, palabras que Paco Ibáñez elude en su versión para optar por el establecimiento de un estribillo alternativo: “Manifiestos, escritos, comentario, discurso / humaredas perdidas, neblinas estampadas / qué dolor de papeles que ha de barrer el viento / qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua. / La palabras entonces no sirven, / son palabras”.

4. Se produce, asimismo, una intencionada supresión de las zonas herméticas en favor de la comprensión de un receptor no iniciado en el acto poético. Por ello mismo,

---

<sup>104</sup> Con respecto a esta reiteración, ocurre que Ibáñez actualmente altera el verso con tal de conectarlo con la realidad presente: “Estamos tocando fondo / *seguimos tocando el fondo*”.

en “Que se nos va la Pascua, mozas”, un romance gongorino donde se recrean los tópicos del “carpe diem” y el “tempus fugit”, Ibáñez opta por la supresión de ciertas zonas cargadas de metáforas literarias o complejas estructuras lexicalizadas propias del estilo sentencioso y filosófico del poeta cordobés:

“En su versión, Ibáñez elimina dos estrofas de las siete que componen el texto. Su selección en esta oportunidad resta dos estrofas de la primera parte introductoria para dejar sólo la primera. El criterio empleado ha sido aquí, claramente, el de facilitación. Las dos estrofas suprimidas dificultan la comprensión frontal del texto en más de un sentido: la segunda (“Vuelan los ligeros años”) introduce, como metáfora del tiempo fugaz, la figura de las “harpías” griegas, que robaban los manjares de Fineo; difícilmente un receptor común pueda comprender este guiño, que remite a lecturas pormenorizadas de la enciclopedia clásica; la tercera (“Mirad que cuando pensáis...”) ofrece complejidad en su sintaxis y alusiones culturales, por la presencia del hipérbaton en los primeros cuatro versos, y la mención de una expresión lexicalizada en tiempos de Góngora (“por mayores de la marca”), hoy desaparecida” (Romano, 1999, p. 115).

Igual sucede –significativamente de nuevo con Góngora– en la canción “Ándeme yo caliente”, en la cual Ibáñez excluye la quinta y sexta estrofa, en las cuales aparecen nombres pertenecientes a la mitología como son Hero, Leandro, Píramo o Tisbe, nombres correspondientes a mitos poco extendidos en un público poco iniciado en la andadura poética.

5. Sucede, a su vez, que Ibáñez puede alterar y cambiar ciertas palabras del poema original. Ocurre este hecho en “Nocturno”, poema del gaditano Rafael Alberti, donde Ibáñez altera una palabra: “Manifiestos, *artículos*, comentarios, discursos, humaredas perdidas, neblinas estampadas” del original en detrimento al “Manifiestos, *escritos*, comentario, discurso, humaredas perdidas, neblinas estampadas” de la adaptación de Ibáñez.

6. También debemos mencionar que aparece un fuerte carácter pedagógico que se diluye a través de la canción. Por ello mismo, no resulta anómalo que se intenten expresar a través de la canción popular de Ibáñez unos ideales o valores necesarios para una sociedad sumida en la más profunda debacle –cultural, política, social y económica– que supuso el franquismo. Paco Ibáñez por ello mismo opta por los poetas adscritos a la izquierda política, de carácter revolucionario y opositor al régimen, por los poetas que también fueron víctimas del régimen como fueron García Lorca, Miguel Hernández o Antonio Machado –pese a que las muertes de los tres poetas difieran



considerablemente: el asesinato de Lorca, la represión en la cárcel y la muerte por tuberculosis debido a las condiciones en las que se encontraba de Miguel Hernández y la muerte tras el exilio en Colliure de Antonio Machado—. Este carácter elector ya lo señala Marcela Romano (1999): “Como muchos de los musicalizadores de su tiempo, y en función de su inscripción artística e ideológica, elige zonas determinadas de la literatura española para operar: estas zonas son las de las poéticas llamadas, en un sentido general, "sociales", "realistas", "referenciales", "populares", en polémica con otras poéticas, llamadas, también en un sentido general, "experimentales", "rupturistas", "esteticistas”.” (p. 110).

De estos tres poetas que hemos mencionado musicaliza, por ejemplo, un “Andaluces de Jaén” de Miguel Hernández tan conocido y popular que se ha convertido en todo un símbolo para el campesino, “Proverbios y cantares” de Antonio Machado donde realiza una selección de los versos más famosos del sevillano y “Canción del jinete” de García Lorca donde Ibáñez, a través de la guitarra, imprime un fuerte carácter andaluz que recrea el fenómeno del bandolero en Sierra Morena.

En conclusión, “los poetas seleccionados responden de un modo u otro a un tipo de figura y/o poesía que le sirve al cantautor para reivindicar la falta de libertad social y lingüística, la escasa libertad de expresión, el deseo de la tan ansiada democracia” (Gómez Sobrino, 2013, p. 100). La autora se refiere con esto a los valores o ideales de los que hablábamos en un principio.

7. La utilización de una música fácil, sencilla y diáfana que ayudará a la recepción y consiguiente memorización de los versos. Paco Ibáñez, como hemos señalado con anterioridad, se acompaña únicamente por su guitarra –a través del punteo y del rasgueo– y su voz con el fin de crear un carácter emocional que parte desde la música para hacer más accesible la poesía al pueblo. Este carácter emocional que se arraiga a partir de la música ya lo comentaban Abbate y Alonso (2002): “La idea de la música como lenguaje de la expresión directa de los sentimientos y las emociones sigue siendo una tesis fuerte en la actualidad como respuesta a la pregunta sobre su estatuto semiológico, y en concreto sobre su significado” (p. 7).

A modo de conclusión, queremos rescatar que Paco Ibáñez selecciona el poema o el poeta que musicalizará, principalmente, basándose en el mensaje que desea transmitir al público receptor. Este mensaje nace primeramente de una lectura y consecuente

interpretación que el cantautor efectúa, afectado por los condicionantes sociales y políticos que el cantautor experimenta, por lo que no es de extrañar que la adaptación se nos muestre como un producto nuevo en detrimento al poema original. Mediante una serie de técnicas que hemos intentado dilucidar con la máxima precisión posible, Ibáñez focaliza lo que, en su opinión, contiene mayor trascendencia para la transmisión –ya sí, ideológica– a un público receptor al que desea hacer partícipe de la poesía así como que la poesía se haga partícipe de él.

### 4.3 El Olympia como espacio y tiempo, una realidad de compromiso

“(…) Podrían –y más la propia voz directa– rescatar al verso de la galera del libro  
y hacer que las palabras suenen libres,  
vivas,  
con dispuesta espontaneidad.  
Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera,  
habrá poesía”  
(Blas de Otero)

2 de diciembre de 1969. París. Así comienza este lúcido instante, esta suerte de anclaje que se resuelve reivindicativo, celebratorio y gregario. Eran tiempos convulsos para la libertad en España, donde la tinta no debía derramarse en exceso y las voces que pretendían ser libres se veían envueltas en un clima angosto e irrespirable. Sin embargo, como apuntaría el propio cantautor: luchar culturalmente debe ser la prioridad.

Paco Ibáñez alzó su vuelo en un auditorio colmado de gente, el Olympia de París. Consideramos adecuada, primeramente, la observación de que, a través del celeberrimo concierto, Paco Ibáñez adquiriría una nueva dimensión –más longeva, más sobresaliente– como cantautor. Existen, asimismo, una serie de factores que, aunque *a priori* puedan parecer evidentes o superficiales, creemos que deben ser mencionados para llevar a cabo un análisis significativo que parta de unos contextos interrelacionados. Tal y como refleja la página personal de Ibáñez, “esta grabación es testimonio de unos momentos de gran carga de compromiso social”<sup>105</sup>.

Por un lado, el concierto, como hemos apuntado con anterioridad, se desarrolló en París, ciudad y símbolo del popular “libertad, igualdad y fraternidad”, lema que ya entra en clara disonancia con la propuesta que se venía practicando desde la España franquista. No obstante, creemos que el motivo de elección del país o ciudad no se encuentra exclusivamente vinculado a esta naturaleza libertaria congénita del país, debemos recordar que es aquí, Francia, donde la canción protesta abanderada por Brassens, Léo Ferré y Jacques Brel comenzará a gestarse como acicate para la futura canción de autor española. Es necesario señalar, igualmente, que la canción protesta francesa convivió, durante la época de la que nos ocupamos, con otros procesos pertenecientes a subculturas juveniles que responden a movimientos contraculturales,

---

<sup>105</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/discografia/olympia> [Fecha de acceso: 10/08/2016].

como fueran la cultura *underground*, el movimiento *beatnik* y el *hippie*. Esta juventud ensalzaba, como veremos, a unos propios ídolos los Beatles y los Rolling Stones y a cantautores como Bob Dylan y Léo Ferré, todos ellos entendidos como modelos contraculturales que cuestionaron y criticaron el nuevo estilo formado a partir de la sociedad consumista y la organización capitalista de posguerra.

Igualmente, consideramos importante hacer referencia a que uno de los países, junto a los pertenecientes a Latinoamérica o incluso Estados Unidos, que más exiliados recibió como consecuencia del fin de la guerra civil española fue Francia. Por ello, no es de extrañar que un conjunto elevado de españoles, habiendo superado la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración nazis, se encontrara asentado en Francia durante la celebración del famoso concierto de Paco Ibáñez.

Por otro lado, no solo el espacio durante el que se desarrolla resulta significativo. Asimismo, el año durante el que el concierto se proyectó también nos proporciona una información reveladora. Como hemos indicado, este se realizó en 1969, año colindante al mayo del 68 parisiense, contexto que conlleva, implícitamente, una época fuertemente politizada, llevada a cabo, en este caso, por grupos estudiantiles de izquierdas que se oponían a la sociedad de consumo imperante. Como hemos advertido anteriormente, esta juventud se sostenía sobre unos pilares contraculturales y se mostraba reacia a la nueva sociedad que iría conformándose.

Sin embargo, cabe mencionar que no solo este contexto fuertemente politizado se desató en París, también coincide con el desarrollo de la Primavera de Praga (1968), durante la cual se produjo un intento de desestalinización de Checoslovaquia, lo que se conoce como la implantación de un *socialismo de rostro humano*<sup>106</sup>, a lo que rápidamente la URSS respondió con la ocupación del país, lo que produjo una reacción que se tradujo en una serie de protestas por parte del pueblo checo.

En Estados Unidos también encontramos impreso este espíritu revolucionario, palpable en las protestas contra la Guerra de Vietnam y en el Movimiento en favor de los Derechos Civiles, aunque este último más dilatado en el tiempo pero coincidente en el año 1968 con la muerte de Martin Luther King y de Kennedy. Asimismo, en dicha

---

<sup>106</sup> Se buscaba una apertura progresiva de la sociedad checa, la cual se encontraba bajo la órbita soviética. Se demandaba la legalización de partidos políticos y sindicatos, el derecho a huelga, la libertad de expresión y prensa, entre otros muchos factores.

época se produjo la mayor manifestación del movimiento hippie, uno de los movimientos contraculturales que ya mencionamos con anterioridad, el Festival de Woodstock (1969).

Partiendo del Mayo Francés, la Primavera de Praga y los sucesos acaecidos en Estados Unidos, en España se sucedieron una serie de manifestaciones y huelgas que rápidamente fueron reprimidas por el gobierno franquista. Es significativo, no obstante, la naturaleza que adoptaron este tipo de intentos de oposición en tanto que la juventud española siempre trató de vincular las movilizaciones universitarias españolas con las que paralelamente se estaban desarrollando en otros países, ligazón que se establecía a través de otros jóvenes españoles asentados en países como Londres, Estados Unidos o París. Sin embargo, los actos culturales solidarios con las movilizaciones obreras fueron los que más impacto lograron en nuestro país, especialmente el multitudinario concierto de Raimon que tuvo lugar en varios recintos de la Universidad Complutense de Madrid<sup>107</sup>.

Como podemos comprobar, el espíritu del 68, mecanismo puramente ideológico, se instaló en la época de forma innegable<sup>108</sup>. Por ello mismo, no es sorprendente que Paco Ibáñez realizase este concierto en París en 1969 y tampoco resulta anómalo que el público asistente se volcase de forma apasionada y desaforada en él. Con todo ello, pretendemos demostrar de esta manera cómo el contexto histórico, social y político es capaz de impregnar e influenciar a la manifestación artística, tal como es el caso del concierto de Paco Ibáñez en el que se canta a la libertad y a la justicia, a nuevos tiempos que están por venir.

Habiendo analizado el contexto externo –refiriéndonos al histórico, político, social y cultural–, no parece descabellada la observación directa de un contexto interior que se produjo en el concierto, es decir, qué propia naturaleza alberga el cantautor durante la actuación en directo y qué trascendencia supone que el concierto sea una

---

<sup>107</sup> Nuevamente aquí volvemos a conectar la idea de cantautor y universidad como oposición directa al sistema franquista.

<sup>108</sup> Nos viene a la memoria, inevitablemente, la canción del cantautor Ismael Serrano, “Papá, cuéntame otra vez”, en la que el cantautor canta a las expectativas frustradas, a la utopía perdida de *la revolución de 1968*.

*performance* y si este carácter *per se* altera o no la intencionalidad declamatoria del mismo.

Por ello, en primer lugar, queremos centrar nuestra atención en la actuación del cantautor, al cual consideraremos como un *intelectual orgánico* a la manera que ya postuló Antonio Gramsci<sup>109</sup>. Señala el estudioso italiano que “el intelectual no es un ente aislado del resto del mundo, sino que forma parte de una clase específica y tiene una función concreta en el seno de la sociedad” (Gramsci, 1972, p. 27-37). Esto hace referencia a la posibilidad que tiene el autor de despertar la conciencia de la masa a través de la obra de arte. Retorna a esta idea el estudioso Héctor Fouce (2008), el cual afirma que “los intelectuales orgánicos serían precisamente los encargados de que la clase en ascenso (el proletariado) tome conciencia de su posición subordinada en la sociedad. Los intelectuales, serían, pues, los encargados de diseñar un proyecto hegemónico que posibilitase una revolución completa de las estructuras sociales y la superación de la sociedad burguesa dominante” (2008). Por ello mismo, este intelectual orgánico optaría por un compromiso con las clases más desfavorecidas, aspecto que sin lugar a dudas se resalta en Paco Ibáñez durante su actuación en el Olympia ya que el cantautor se muestra comprometido con la situación política que acontece y quiere transmitir este compromiso a través del verso al público asistente. Con respecto a ello, afirmaría Paco Ibáñez lo siguiente:

“Yo he cantado al pueblo, he cantado al futuro, pero también he cantado a la flor. Me gustará cantar en España cuando nadie me empuje ni se quede con uno solo de mis temas. No creo en los “slogans” con música. Este tipo de relación está fuera de los propósitos de un cantante. Uno lo que quiere es proyectar la complejidad, que se valore la letra y también la música; *establecer los compromisos a través de la comunicación de la obra y no de apriorismos suscitados por la simple presencia física...* Todo ello, claro, salvo casos y circunstancias muy excepcionales”<sup>110</sup> (Monleón, 1976).

Ya demostramos en el anterior apartado cómo la propia concepción de adaptación que presenta Paco Ibáñez se muestra comprometida con el pueblo, es decir, Ibáñez

---

<sup>109</sup> Gramsci diferencia varias posiciones del intelectual respecto a la cultura popular. Con ello, partimos primeramente del intelectual elitista, a la manera entendida por Ortega Gasset, que se posiciona reacio a esta nueva muestra híbrida de la cultura –la cultura popular –, y es por ello que se crean clubes restringidos y elitistas que tienen como misión educar a la masa iletrada. El intelectual no debe dejarse llevar por los gustos insípidos e irrelevantes de las masas. Este intelectual se posiciona como el *establishment* cultural.

Gramsci diferencia, partiendo de esta base, entre el intelectual orgánico y el intelectual colectivo, y será el primero el que aquí recuperemos.

<sup>110</sup> El resaltado es nuestro.

adapta sus poemas bajo un criterio ideológico pero siempre intenta que los versos que canta sean lo más didácticos y relevantes posibles, así como que no alberguen una excesiva complejidad para que pueda darse la futura comprensión de estos por parte de un receptor no iniciado en la poesía.

Es interesante resaltar el hecho de que el cantautor, sabedor de su fuerza hegemónica desde su posición como intelectual, diluye a través de su discurso unos ideales que pretenden albergar un cambio político y social<sup>111</sup>. Por ello mismo, esta fuerza discursiva se acentúa a partir del modo en el que el discurso se transmite, por ello mismo creemos que merece especial atención la idea de que el concierto como *performance* alberga una naturaleza comunicativa que va más allá –incluso que puede superar– del disco o la cinta magnetofónica. Al inicio de este epígrafe hablaba el poeta Blas de Otero sobre este aspecto: “El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión puede –podrían: y más la propia voz directa- rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad” (Otero, 1980, p.2)<sup>112</sup>. Nos resulta interesante cómo esta oralidad que se desprende del acto performativo es capaz de crear una *comunidad interpretativa*<sup>113</sup> que comulga con el mensaje ideológico del cantautor. Este aspecto es esencial para la comprensión del concierto del Olympia que Paco Ibáñez realizó, donde contemplamos la idea de que, a través de él, se crea un relato de lucha cultural que no se traduce únicamente a partir de las canciones expuestas, sino alrededor, también, de una atmósfera gravitante durante todo el concierto. Este hecho es de posible comprensión gracias a la idea que expone Gómez Sobrino (2013):

---

<sup>111</sup> Es interesante señalar que, con respecto a esta posición hegemónica del *intelectual orgánico*, Bauman considera que este intelectual gramsciano sí que se involucra con el pueblo pero que aun así sigue manteniéndose en un plano superior debido a la creencia de que debe ser este intelectual el que tiene que guiar al pueblo y conducirlo hacia una hegemonía social. En detrimento, Bauman postula un nuevo intelectual, fruto de la posmodernidad que nos articula, el cual se aleja de esta superioridad y pretende una eficaz comunicación entre las diferentes comunidades. Es significativo el hecho que se nos presenta aquí: Paco Ibáñez se muestra como *intelectual orgánico* porque es fruto de una modernidad cultural, donde el artista se implica vehementemente con el contexto.

<sup>112</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>113</sup> Término acuñado por Staleny Fish que tiene como fin el análisis de textos literarios. Con ello, Fish sostiene que la interpretación no se trata de una labor individual, sino que se encuentra condicionada por la comunidad a la que pertenece el individuo. Esta comunidad se basa en una serie de normas de lectura determinadas por unos condicionantes del tipo histórico, académicos, sociales... Es por ello que un mismo texto puede responder a una diferente interpretación en consecuencia a la comunidad a la que se le exponga.

“Dependiendo del horizonte de expectativas específico de la audiencia y según el contexto social y cultural, se transforma la respuesta que se consigue del texto en cuestión. Es precisamente el horizonte de expectativas del cantautor lo que permite la adaptación musical de los textos escogidos y posteriormente transmitidos a través de conciertos. Esto da lugar a una adaptación en un tiempo histórico al momento en que dichos textos se originaron. *El texto se lee desde el presente, se interpreta y se pone en común en el acto performativo a manera de recitales, conciertos, lecturas poéticas acompañadas de adaptaciones*” (p. 161)<sup>114</sup>.

Por ello mismo, no parece descabellado pensar que las estrategias interpretativas que formula el cantautor también sean compartidas por el auditorio al que se dirige: el éxito comunicativo del mensaje en el acto performativo está asegurado.

Por todo lo expuesto, la puesta en escena a través del Olympia establece una relación conexas entre un emisor –Paco Ibáñez en nuestro caso– y un receptor –el público asistente– que genera una comunidad que se ve envuelta en la demanda de unos mismos ideales, a saber, la reivindicación de libertad ante la falta de esta en un país gobernado por una dictadura franquista, la demanda de una libertad de expresión plenamente afianzada y la defensa de las lenguas censuradas y, con ello, las culturas periféricas.

Siguiendo el hilo propuesto, nos parecen relevantes las palabras de Álvaro Feito (1976) quien, tras el concierto de Lluís Llach en 1975 también en el Olympia, señala que el acto performativo crea “un diálogo sensible con el oyente, una sensibilidad que no se queda en lo más sentimental del término, sino que arrastra una serie de *connotaciones ideológicas y sociológicas mucho más amplias al tiempo que exclusivamente musicales*” (p. 7)<sup>115</sup>.

No obstante, antes de iniciar el análisis del concierto, es preferible mencionar que encontramos una cantidad ingente de estudiosos que se han dedicado a la investigación del carácter performativo que alberga la conjunción entre poesía y música sobre un escenario. Pese a las diferencias que puedan presentar, todos encuentran confluencia en el argumento de que la puesta en escena de este nuevo género poético-musical se encuentra condicionada por los elementos que envuelven al acto performativo, es decir, el emisor, el receptor y el contexto. Es evidente: sin receptor no hay posibilidad de comunicación y sin la interacción del cantautor con su público tampoco es posible este hecho. De este hecho habla especialmente Edward T. Cone, quien indaga en el vínculo

---

<sup>114</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>115</sup> El resaltado es nuestro. Con ello, pretendemos demostrar este contexto interno del que venimos hablando donde se produce una atmósfera reivindicativa y declamatoria en pos de unos ideales que tanto cantautor como público comparten.



que se establece entre cantautor y audiencia aludiendo a un síntoma de identificación entre ambas partes:

“The listener may, in common parlance, “identify with” the singer of the character –a form of participation that takes his attention away from the music. He is especially likely to find the object of such identification in the personality of a singer of his own sex and age, and he will try to participate in the life of the vocal protagonist by investing it with the charms of that personality. In his eyes, or ears, the singer becomes the character, and he can “identify with” both –a daydream particularly inviting to young or naïve listeners” (cit en Gómez Sobrino, 2013, p. 188).

Por ello mismo, no resulta extraño que el cantautor se identifique, a su vez, con los problemas sociales y políticos del pueblo, y es por ello que canta a un ideal de libertad capaz de derrocar a un sistema dictatorial. Entra en consonancia y empatiza de esta forma el público asistente, que se ve identificado con las demandas del cantautor.

Igualmente, dentro de este contexto interno, consideramos determinante el carácter aural que proporciona el concierto, es decir, la comunicación oral permite que se produzca un espacio y un tiempo que jamás volverá a repetirse.

Nos resultan interesantes, al hilo de lo comentado, las palabras del poeta Gabriel Celaya (1979), quien realiza un gran aporte con respecto a la poesía oral, para considerar el hecho de que Paco Ibáñez recree la poesía de una forma adaptativa y, con ello mismo, consiga formular una comunidad interpretativa:

“Una poesía oída, en cambio, contagia, crea comunidad, es radicalmente popular (...) Oír exige menos atención que leer. El oído es el más primario de los sentidos. El más global, el más emocional, el más indistinto y el más unitario: el que “populariza”, el que “recuerda” sabiendo o sin saber. (...) Considero que el acceso a la “inmensa mayoría” sólo se conseguirá por vía oral” (p. 210-211).

Partiendo de esta idea, es necesario argumentar nuevamente que la interacción existente entre el cantautor y el público también comunica, es decir, esta conexión y el mensaje es el que crea un espacio ideológico, sociológico y antropológico. Tal y como indica Gómez Sobrino (2013) creemos también que la música “a través del acto performativo donde interviene el público, crea un tipo de mensaje, una manera de

entender el mundo creando un lazo afectivo y emocional específico de la cultura popular así como un compromiso del cambio en la juventud que absorbe este mensaje” (p. 184).

En conclusión, las canciones seleccionadas, el tipo de público asistente, el momento histórico-cultural durante el que el concierto se desarrolla, la interacción entre cantautor y público son motivos y elementos que se traducen a un mensaje claro y diáfano. Por ello, no es inusual que Gómez Sobrino (2013) apueste porque “la puesta en escena en vivo de la música de cantautor permite unir de una manera única e irrepetible el contenido de la canción (...) con el contexto específico” (p. 190).

#### 4.4 Paco Ibáñez en el Olympia: a galopar hasta enterrarlos en el mar

“Se ganan más batallas con las yemas de los dedos  
que con los puños”.  
(José Luis Cuerda)

Habiendo ofrecido las pautas necesarias con el fin de comprender teóricamente nuestro cometido, nos centraremos en el análisis del concierto del cantautor Paco Ibáñez en el Olympia de París en 1969.

Como hemos venido anunciando a lo largo de nuestro estudio, Paco Ibáñez sube al escenario del Olympia en 1969, época fuertemente politizada como ya intentamos dilucidar en anteriores epígrafes, y aspecto que no debemos perder de vista en ningún momento ya que consideramos trascendental la influencia que supuso el espíritu del 68 para la posible realización del concierto así como para la implicación del público asistente.

Asimismo, comenzaremos nuestra observación por el apartado más evidente: las canciones –en este caso los poemas adaptados musicalmente– que se cantaron aquel 2 de diciembre en la voz arraigada y estable de Paco Ibáñez. Debemos advertir que este concierto fue recogido en un doble disco que se editó en 1970, por lo es frecuente que no solo escuchemos la voz de Paco Ibáñez, sino también la del propio público asistente así como los aplausos constantes y los gritos espontáneos entre canción y canción, gestos que nos revelarán, como intentaremos exponer más adelante, información válida y trascendental para nuestra investigación.

A continuación exponemos una enumeración que recoge las canciones a las que nos referimos con anterioridad así como indicaremos el poeta al que pertenece el poema original:

1. Déjame en paz, amor tirano (Luis de Góngora - Paco Ibáñez)
2. Es amarga la verdad (Francisco de Quevedo - Paco Ibáñez)
3. Lo que puede el dinero (Juan Ruiz Arcipreste de Hita - Paco Ibáñez)
4. Nocturno (Rafael Alberti - Paco Ibáñez)
5. Soldadito boliviano (Nicolás Guillén - Paco Ibáñez)
6. A galopar (Rafael Alberti - Paco Ibáñez)
7. Canción del jinete (Federico García Lorca - Paco Ibáñez)

8. Coplas por la muerte de su padre (Jorge Manrique - Paco Ibáñez)
9. Y ríase la gente (Luis de Góngora - Paco Ibáñez)
10. Como tú (León Felipe - Paco Ibáñez)
11. España en marcha (Gabriel Celaya - Paco Ibáñez)
12. Balada del que nunca fue a Granada (Rafael Alberti - Paco Ibáñez)
13. Proverbios y cantares (Antonio Machado - Paco Ibáñez)
14. Palabras para Julia (José Agustín Goytisolo - Paco Ibáñez)
15. Érase una vez (José Agustín Goytisolo - Paco Ibáñez)
16. La mauvaise réputation (La mala reputación) (Georges Brassens – Paco Ibáñez)
17. Me llamarán (Blas de Otero - Paco Ibáñez)
18. Me queda la palabra (Blas de Otero - Paco Ibáñez)
19. Villancico (Gloria Fuertes - Paco Ibáñez)
20. Me lo decía mi abuelito (José Agustín Goytisolo - Paco Ibáñez)
21. Un español habla de su tierra (Luis Cernuda - Paco Ibáñez)
22. Andaluces de Jaén (Miguel Hernández - Paco Ibáñez)
23. La poesía es un arma cargada de futuro (Gabriel Celaya - Paco Ibáñez)
24. A galopar (Rafael Alberti - Paco Ibáñez)

A simple vista, podemos advertir una evidente convivencia entre textos poéticos que van desde lo medieval hasta lo contemporáneo, aspecto ya hemos señalado reiteradamente a lo largo de nuestra investigación. Sin embargo, quizás nuestra pregunta radica en cómo puede el cantautor aunar a textos de naturalezas tan diferentes debido a su pertenencia a diversas cosmologías poéticas. Tal y como hemos ido indicando a lo largo de nuestro estudio, el cantautor las selecciona respondiendo a un vector ideológico, es decir, parte de una interpretación personal condicionada por unos factores políticos y sociales. Por ello mismo, no resulta anómalo que, por ejemplo, los poemas de Arcipreste de Hita, Jorge Manrique, Góngora y Quevedo –probablemente los más alejados desde nuestra visión actual y posmoderna– se manchen de circunstancia y reivindicación en un espacio y tiempo que les eran propicios. Es por ello que encontramos en esta suerte de síntesis poética poemas que hablan abiertamente de la cuestión política<sup>116</sup>–“Soldadito boliviano”, “A galopar”, “España en marcha”,

---

<sup>116</sup> Con ello nos referimos a poemas que tratan o hacen referencia abiertamente a un suceso político. Por ejemplo, “A galopar”, “España en marcha”, “Proverbios y cantares”, “Me llamarán”, “Un español habla

“Proverbios y cantares”, “La mala reputación”, “Me llamarán”, “Un español habla de su tierra”, “La poesía es un arma cargada de futuro” –, que tratan la denuncia social<sup>117</sup> – “Déjame en paz, amor tirano”, “Es amarga la verdad”, “Lo que puede el dinero”, “Nocturno”, “Canción del jinete”, “Y ríase la gente”, “Me queda la palabra”, “Villancico” “Andaluces de Jaén” –, que versan sobre el camino de la vida<sup>118</sup> – “Coplas por la muerte de su padre”, “Como tú”, “Palabras para Julia”, “Érase una vez”, “Me lo decía mi abuelito” –, e incluso poemas que recuperan la voz del poeta víctima del asesinato<sup>119</sup> – “Balada del que nunca fue a Granada” –.

Es por ello que, habiendo observado brevemente la temática de los poemas, podemos afirmar que Ibáñez realiza una selección holística que versa sobre todas las inquietudes que vertebran a la sociedad española, a saber, la dictadura franquista en lo político, la injusticia social fruto de las desigualdades sociales y una cuestión más longeva y palpitante como es la propia vida.

Es importante señalar que todos los poemas guardan cierto matiz gregario, es decir, todos ellos se impregnan de un *nosotros* que podemos observar fundamentalmente a partir de la letra. Así, no es fruto de la casualidad que en el concierto se cantasen cuatro de los poemas que pertenecen a la poesía social –Blas de Otero y Gabriel Celaya–, ejemplos preclaro de esta colectividad: “España en Marcha” comienza con “*Nosotros somos quien somos / basta de historia y de cuentos / (...) A la calle que ya es hora de pasearnos a cuerpo y pensar que pues vivimos anunciamos algo nuevo*”<sup>120</sup>; “Me llamarán” que, aunque el título se torne individualista, rápidamente el poeta hace desdoblarse constantemente al yo poético como se demuestra en “Me llamarán, *nos*

---

de su tierra” o “La poesía es un arma cargada de futuro” hablan de forma evidente de la guerra civil española, de la posguerra o de la dictadura franquista.

<sup>117</sup> En este apartado creemos que se tratan de los poemas que denuncia ciertos aspectos sociales derivados de la posguerra, es decir, “Andaluces de Jaén” habla sobre la explotación del jornalero, “Canción del jinete” sobre la cuestión del bandolero en Andalucía; “Nocturno” o “Me queda la palabra” habla de la falta de la libertad de expresión y, fruto de ello, una consecuente censura; muchos de ellos critican la exacerbación de la religión católica y su hipocresía, aspecto que se palpan en canciones como “Lo que puede el dinero” o “Villancico”; otras de ellas denuncian aspectos más universales, como la pobreza y, por ende, la desigualdad social, como pueden ser “Déjame en paz, amor tirano” o “Es amarga la verdad”.

<sup>118</sup> En este aspecto nos referimos a las canciones que tratan sobre el ámbito metafísico, es decir, la vida como camino. Esto lo demuestran canciones como la celeberrima “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique o “Palabras para Julia” de José Agustín Goytisolo.

<sup>119</sup> En este apartado se mezcla lo político con el recordatorio al poeta caído –en “Balada del que nunca fue a Granada” se refiere a Federico García Lorca– pero creemos que prima la idea del homenaje al poeta frente al aspecto político, aunque este matiz político también nos resulta ineludible y haremos hincapié en él. En detrimento, encontramos “Soldadito boliviano”, en la que, pese a que se cante al recuerdo del guerrillero Ernesto Che Guevara, prima el aspecto político por el simple hecho del carácter que se establece entre esta figura y la propia revolución.

<sup>120</sup> El resaltado es nuestro.

*llamarán a todos / tú y tú y yo nos tornaremos en tornos de cristal ante la muerte / y te expondrán, nos expondremos todos / a ser trizados ¡zas! por una bala. / Bien lo sabéis, vendrán por mí, por ti, por todos / (...) Tú, yo, él*<sup>121</sup>; “La poesía es un arma cargada de futuro” en “*Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan decir que somos quienes somos / nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno / estamos tocando fondo / estamos tocando fondo*”.

Es por ello que reforzamos nuestra teoría de que la elección de los poemas que Ibáñez musicaliza no son únicamente consecuencia de un gusto personal, sino que estos son escogidos a conciencia y persiguen un patrón ideológico preestablecido por el cantautor, lo que permite la trasplatación de otros patrones lingüísticos y culturales ajenos a los que se planteaban desde el poema original. Por esto mismo, nos atrevemos a afirmar que las canciones que vertebran el concierto del Olympia también son elegidas de forma consciente ya que todas guardan una idea de congregación. Por un lado, es necesario mencionar, aunque recogeremos esta idea posteriormente, que, consecuencia de esta vinculación ideológica, se desarrolla un sentimiento de colectivo a lo largo de todo el concierto, carácter congregacional que también podemos advertir a partir de canciones como “A galopar”, significativamente la única que es cantada repetidamente en dos ocasiones –la última vez a petición expresa del público– hasta cerrar el espectáculo, lo que demuestra la fuerza que contiene el poema musicalizado para el colectivo, ya que sabemos que la canción que finaliza el espectáculo siempre es la más aclamada. Es por este hecho que no resulta extraño que las voces espontáneas del público se entremezclen con la de Paco Ibáñez –sucede a lo largo de todo el concierto– pero que especialmente este aspecto se incremente en esta última canción, donde Ibáñez pide a su público que vierta su voz con la de él en un espectáculo memorable. Este aspecto congregacional ya lo reconocería González Lucini (1998) al hablar de “La poesía es un arma cargada de futuro”, conocida como una canción que tempranamente se entendió como “una especie de himno compartido de lucha y esperanza” (p. 64). Atendiendo a todo el concierto del Olympia, Ramón Chao (1969) refleja también este carácter en la revista *Triunfo*: “Avalancha en la entrada, espectadores hasta en el escenario: comunión perfecta entre artista y asistencia” (p.56).

---

<sup>121</sup> El resaltado es nuestro y pretende dilucidar como constantemente el poeta comienza siempre desde un yo poético que deviene en un nosotros colectivo y gregario, aspecto que fomenta la inmersión del público asistente en la demanda de una misma causa.

Asimismo, encontramos en numerosas de las canciones presentadas muchas de las consabidas consecuencias de posguerra, a saber, el exilio o la ausencia de libertad de expresión. Es por ello que las canciones que hablan del exilio como pudieran ser “España en Marcha” de Gabriel Celaya, “Balada del que nunca fue a Granada” de Rafael Alberti, “Un español habla de su tierra” de Luis Cernuda o “Me llamarán” de Blas de Otero –esta última haciendo alusión a los asesinatos perpetrados por el régimen franquista así como a la persecución a la disidencia política durante la dictadura– son jaleadas por el auditorio así como vitoreadas y aplaudidas con intensidad. Afirmaría por ello, no sin falta de razón, el estudioso González Lucini que “el concierto del Olympia es el símbolo de la presencia de la España viva en el exilio”<sup>122</sup>. Lo mismo sucede con las canciones que hablan sobre la ausencia de libertad de expresión como sucede con “Me queda la palabra” de Blas de Otero y “Nocturno” de Rafael Alberti, esta última concluyendo con un verso que recuerda a un epifonema: “Siento esta noche / heridas de muerte / las palabras”.

Queremos hacer una breve mención a tres canciones que despiertan nuestro interés en tanto que suponen la única voz femenina musicalizada, la traducción del francés al español y la única voz hispanoamericana presente en el concierto.

A lo largo de todo el concierto Paco Ibáñez únicamente musicaliza una voz poética femenina, la de la poeta Gloria Fuertes, aspecto que no podemos dejar eludido. No resulta, no obstante, anómalo, puesto que las voces femeninas que Ibáñez recoge a lo largo de su trayectoria artística son significativamente escasas: Gloria Fuertes, Alfonsina Storni y Fanny Rubio. En el concierto del Olympia, aparece Fuertes con su poema “Villancico”, el cual le sirve a Ibáñez para criticar, a partir del recurso de la ironía, el estado confesional en el que se encontraba España durante el régimen dictatorial.

Igualmente, la sombra de Brassens también aterriza en el teatro Olympia de París debido a la traducción que realiza Ibáñez de su famosa “La mauvaise reputation”, canción que interpreta por primera vez en el multitudinario concierto y canción que simboliza un guiño al padre espiritual que supuso para Ibáñez el cantautor francés. Nos parecen realmente esclarecedoras en este sentido las palabras de Santos Quiroz (2015)

---

<sup>122</sup> Véase la entrevista a González Lucini que se incluye en el anexo.

que, haciendo un análisis de la figura de Brassens y su trascendencia en la cultura hispana, comenta lo siguiente: “Con esta versión, Ibáñez busca y tiene un objetivo en concreto. Este critica y se dirige directamente a la dictadura franquista, y de esta manera contextualiza las palabras que tradujera Pierre Pascal en un plano político y acaba con la ambigüedad de Brassens” (p. 20). Por ello, no es de extrañar que la letra que creó Brassens se traslade al imaginario cultural hispano, por lo que cantar “Cuando es la fiesta nacional, yo me quedo en la cama igual / que la música militar nunca me supo levantar” sirva para una sociedad de resistencia que se oponía al franquismo, apoyo que se avala a través del aplauso espontáneo de todo el teatro. Por ello mismo, nuevamente el producto que ofrece Ibáñez asume unas nuevas características que pueden diferir con lo que en un inicio planteó Brassens o puede erigirse como un símbolo de resistencia universal, es decir, la canción que Brassens escribió para la sociedad francesa ahora también es extrapolable a la sociedad hispana.

Asimismo, la única voz hispanoamericana presente durante el Olympia será la del poeta cubano Nicolás Guillén. Paco Ibáñez musicalizará su poema “Guitarra en duelo mayor” –nombre el cual cambiará Ibáñez para su futura canción, optando por “Soldadito boliviano”–. Es la primera voz de Latinoamérica que Ibáñez musicaliza y graba en un disco y probablemente tampoco sea consecuencia del azar: Ibáñez canta al mito de Ernesto Che Guevara y nuevamente descubrimos esta pulsión ideológica que transita todo el pensamiento del cantautor.

Por todo lo expuesto, podemos asegurar que Paco Ibáñez conoce a ciencia cierta que la poesía se alza como un fermento revolucionario frente al terreno del conformismo y la entiende como una obsesión insobornable que alienta al despertar de la conciencia. Sintetiza esta idea el poeta Gabriel Celaya:

“Paco Ibáñez además de cantarse a sí mismo hace algo más colectivo y más difícil, incorpora en su música y su voz a los poetas clásicos y contemporáneos... Se identifica con ellos dándoles a cada uno el tono y el estilo que le corresponde, aunque imprimiendo en todos el sello de su inconfundible personalidad o quizá de una secreta comunidad. Toda la poesía española, y yo particularmente, en cuanto soy un pequeño representante de ella, debemos mucho a la propagación y la vida que Paco Ibáñez ha dado a nuestros versos. Pero estoy seguro que su satisfacción más que la mía será la que está ya dándole el pueblo, público, en el que estamos con él los poetas”<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/gabriel-celaya> [Fecha de acceso: 02/08/2016].



Por ello mismo, no resulta extraño que Vidal-Beneyto considere que las dos fuerzas motrices que han permitido, no solo durante el concierto de Ibáñez en el Olympia pero especialmente enfatizado en el Olympia, sea la oposición al régimen franquista y la reivindicación de los poetas más eternos y condenados al olvido de nuestro país: “Paco no es sólo el grito de ruptura contra la mordaza franquista, no es sólo el marginal inconformista que se declara incompatible con esta civilización del dinero y del privilegio, sino que su enhiesto combate contra la dictadura viene emparejada con la lectura más fervorosa y entrañable del amor en la poesía española”<sup>124</sup>.

Habiendo intentado ilustrar de la manera más precisa posible los poemas que se eligieron para ser musicalizados, queremos centrarnos en otros aspectos –o contextos internos– que también participaron del concierto y que también nos ofrecen una información veraz y relevante para nuestra investigación. Como podemos advertir, las dos intenciones primarias de Ibáñez residen en la oposición al sistema franquista así como en la difusión de las voces poéticas de nuestro país. Atendiendo al segundo aspecto, queremos señalar que el motivo que guía Ibáñez a ello es la recuperación de una señas de identidad perdidas –u obligadas a ser perdidas–, las cuales Ibáñez considera esenciales<sup>125</sup> para una culturización del pueblo y su decidido despertar de conciencia. Dirían Huerta Floriano y Pérez Morán (2012) que “varias generaciones mejoraron su nivel de cultura española con poemas de Miguel Hernández –“Andaluces de Jaén”–, Francisco de Quevedo y Rafael Alberti –“A galopar”, entre otros” (2012). Este aspecto se desarrolla, fundamentalmente, a partir del carácter pedagógico que imprime en cada una de sus canciones: Ibáñez inicia cada canción –salvo en “Déjame en paz, amor tirano” por tratarse del inicio del concierto, pero que realiza antes de cantar “Es amarga la verdad”– con una breve explicación en francés acompañada por los primeros acordes de la canción –nos encontramos en Francia, de ahí que el idioma por el que se opte sea este– sobre lo que el poeta pretende transmitir a partir de sus versos –olvida aquí Ibáñez que su interpretación personal también se conjuga en esta explicación–. Por ello mismo, cada canción es contextualizada en otro contexto diferente al que se desarrolla en el concierto, el propiamente poético, lo que implica de

---

<sup>124</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/j-vidal-beneyto> [Fecha de acceso: 09/08/2016].

<sup>125</sup> No es por ello extraño que Paco Ibáñez continúe cantando hasta nuestra actualidad, en 2016, con el mismo temario, puesto que nunca deja de recuperar las señas de identidad.

forma inherente un acceso de la cultura a la masa. Queremos decir, con ello, cómo Paco Ibáñez explica quién es el poeta y cuáles son sus pretensiones así como traduce al francés el estribillo –la parte que guarda la intención primaria y trascendental del poema para Ibáñez– con el fin de que llegue al máximo número de espectadores –consideramos que el público asistente era francés y español, este último sector naturalmente perteneciente al grupo de exiliados que tras la guerra se vieron obligados a abandonar España–. Este carácter pedagógico y didáctico que se muestra congénito e inherente en la obra de Paco ya lo señalaba Pilar del Río:

“Aunque sí Paco Ibáñez que, un poco más tarde, desde la lejanía del exilio, nos enseñó a cantar lo mejor de la poesía española, así que cada noche, en la puerta de Mari Lola, de Mari Rosi o de Octavio cantábamos, con las guitarras de las Serrano y la displicencia de Salva y Luisito, las canciones de una libertad que ya intuíamos con fuerza. *Porque antes no éramos libres, pero no lo sabíamos. Luego tampoco éramos libres, pero ya sabíamos que Alberti nos mandaba "a galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar" y así empezó la educación sentimental de quienes acabaríamos sabiendo que la libertad de los mejores sueños no se regala, amigo, que se conquista, y cantar fue el primer paso... Los días inquebrantables de la memoria*”<sup>126</sup>.

Otro aspecto que también merece nuestra atención es la interacción constante que se establece entre el cantautor y el público, principalmente a través de esta presentación previa a la que hicimos referencia con anterioridad y durante las canciones. Con respecto a esta presentación que anticipa cada canción, es aquí donde el público jalea y solicita las canciones que desea escuchar, por lo que el concierto va deshaciéndose a través de Paco Ibáñez, que es el que propone las canciones, así como también a través del público, que grita las piezas que desea escuchar: sucede esto, como señalamos anteriormente, con “A galopar”, donde un espectador le propone cantarla nuevamente al cantautor, a lo que Ibáñez en un principio responde: “Ya la he cantado antes”. Sin embargo, la propuesta de Ibáñez se torna nueva ya que esta vez el cantautor valenciano pide que todo el auditorio se vuelque con él y con la interpretación, hasta conseguir cantarla colectivamente al unísono: “A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar”. Por ello, por un lado, podemos afirmar, por tanto, que desde la confección del concierto ya se marca este carácter implícitamente colectivo y congregacional. Por otro lado, esta breve nota preliminar que se antepone a cada poema musicalizado, nos deja entrever qué poemas son los predilectos por el público, por ello podemos afirmar que se

---

<sup>126</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/pilar-del-rio> [Fecha de acceso: 09/08/2016]. El resaltado es nuestro.

aplauden más a los poetas sociales como Blas de Otero y Gabriel Celaya y al poema de “Andaluces de Jaén” de Miguel Hernández, poeta y símbolo de la izquierda española. Es por ello que creemos que al inicio del concierto el público se encuentra más contenido y comedido y que, paulatinamente, va volcándose cuando reconoce el poema que presenta Ibáñez: sucede este hecho con los poemas de los contemporáneos Rafael Alberti, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Miguel Hernández, Antonio Machado y José Agustín Goytisolo principalmente. Probablemente la aclamación a estos poetas se deba a que son los más próximos a la época del Olympia, algunos de ellos vivieron la guerra civil española, se les vinculaba a la izquierda española y desde su pluma escribieron versos reivindicativos del tipo “Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / Una de las dos Españas / te ha helado el corazón” contrarios al régimen franquista. Estos versos quedan memorizados en la mente del público, que desde el país vecino canta y anhela un futuro regreso a España desde el exilio.

Siguiendo con la interacción que se establece entre cantautor y público, encontramos continuamente al finalizar cada canción vítores al grito de “¡Paco, Paco!” y aplausos incendiarios y vehementes. Podemos llegar a escuchar, incluso, al inicio de “La poesía es un arma cargada de futuro” o al final de “Andaluces de Jaén” una voz que grita “¡Paco asesino!” en referencia a Francisco Franco, lo que vuelve a afianzar nuestra teoría de lucha cultural en contra al sistema franquista. Al finalizar “Me llamarán” de Blas de Otero, canción muy arraigada en el colectivo asistente al Olympia, se grita continuamente “¡Libertad, libertad!”, palabras que también se escuchan en “Un español habla de su tierra” de Luis Cernuda, donde se conjugan los gritos de “¡Libertad, libertad!” con los de “¡Amnistía, amnistía!”.

En conclusión, a partir de la selección precisa e intencionada de los poemas por parte del cantautor, se establece un relato de lucha cultural que demanda nuevos tiempos de libertad para la sociedad española, por lo que la hipótesis que realizamos al inicio de nuestro estudio resulta verificada. A lo largo de todo el concierto, Ibáñez imprime una manera de lucha “para transmitirle al público una conciencia –o sentimiento, que es bien pronto conciencia– lo más rica posible de lo real” (Monleón, 1976, p. 56).

Sin embargo, cabe destacar que al inicio de nuestro estudio consideramos que únicamente este relato de lucha se producía a través de la determinada disposición y selección de poemas musicalizados, aspecto que sin lugar a dudas se produce pero que,

sin embargo, como hemos tratado de demostrar, no es solo uno de los condicionantes determinantes: también el público y el propio artista comprometido así como el contexto durante el que se realiza son factores que posibilitan este relato. Por ello mismo, el Olympia se estipula como una antología musicalizada de la Literatura Española e Hispanoamericana donde música, política y poesía se aúnan en un mensaje de reivindicación en consonancia con un público que jalea y vitorea al cantautor. Es por ello que consideramos a este concierto como un universal, sin pretensión de caer en la hipérbole, para la canción de autor y para la sociedad de resistencia española. Sobre esta naturaleza inherente al cantautor habla el escritor Caballero Bonald:

"Paco Ibáñez no utiliza otra arma que la musical transmisión de una poesía obstinada en decir la verdad. Él no es sólo un intérprete, sino, en cierta forma, *un protagonista de lo que canta, el cual a su vez convierte en protagonistas a los que escuchan...* Su voz actúa como un acicate: nos emplaza a definirnos y a responder a las propuestas de esa poesía. *No hay opción a la neutralidad...* nada funcionaría igual si la música que Paco Ibáñez ha creado para potenciar cada poema fuese otra... todo sería distinto si la iracunda mansedumbre o mejor, la lección de honestidad de Paco Ibáñez no consintiese en una forma de sublevación contra el silencio"<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> <http://xn--pacoibaez-r6a.org/han-dicho/textos-de-autor/j-caballero-bonald> [Fecha de acceso: 09/08/2016]. El resaltado es nuestro.

## 5. Quinto epígrafe. ¿A qué canta Paco Ibáñez en el presente?

Las nuevas propuestas musicales también avalan este universo en el que nos hemos precipitado, queremos decir con ello que mucho de los cantantes actuales –ya sean cantautores propiamente, cantaores de flamenco o estilos más cercanos al rock español– vuelven sus ojos a este fenómeno cultural que supone la adaptación musical de las grandes voces poéticas. Mucho se ha hablado de si la canción de autor, entendida como arma de denuncia política y social, murió paradójicamente con el advenimiento de la democracia<sup>128</sup>. Queremos, no obstante, dejar constancia que, desde nuestra opinión, el fenómeno de la adaptación musical así como el del cantautor no ha desaparecido en tanto que, pese a que los factores y condicionamientos sociales se hayan alterado, aún quedan voces que reclaman una sociedad más justa frente a los problemas que hoy en día nos recorren. Por ello mismo, estamos de acuerdo con la tesis que presenta Rodríguez Martos (2006), quien creemos que sintetiza lo ocurrido:

“Los años 80 serán un periodo en el que la lucha por alcanzar la libertad se verá sustituido por la denuncia de la marginalidad y la diferencia social, la profundización en la faceta más lírica de los artistas y la aparición de un nuevo movimiento cultural en el entorno musical con el que van a tener que compartir espacios: la movida. Nuevos cantautores aparecen en los años 90, cuyos modelos están en la generación anterior: Javier Álvarez, Ismael Serrano, Pedro Guerra, o Quique González son algunos de los nombres más destacados de la última ola. Autores que no han vivido la dictadura y dejan traslucir en sus letras otros universos estéticos, comprometidos con nuevas realidades. *Las injusticias ya no vienen de la falta de la libertad, sino del mundo globalizado* (p. 33)<sup>129</sup>.

Consecuencia de esta creencia, no resulta extraño que, en nuestra actualidad, nos sobrevenga a la memoria discos como *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011) del cantante de rock Loquillo, quien musicaliza la voz del poeta Luis Alberto de Cuenca. A partir de aquí, Loquillo denuncia a través del recurso de la ironía –tan característico de la poesía de Luis Alberto de Cuenca– una realidad correspondiente a los problemas sociales actuales: el problema de convivencia entre diferentes culturas en un mismo espacio, el etnocentrismo occidental, la condición sexual... Por ello Loquillo y Luis Alberto –incluso el poeta llega a aparecer en el videoclip– hablan abiertamente a través de la conjunción entre poema y canción de todo ello:

---

<sup>128</sup> Este debate ya se produjo, como hemos indicado anteriormente, en el programa *¿Qué fue de los cantautores contestatarios?* de 1993 que emitió Antena 3.

<sup>129</sup> El resaltado es nuestro.

“Sé buena / dime cosas incorrectas desde el punto de vista político. (...) Que no crees que Occidente sea un monstruo de barbarie / dedicado a la sórdida tarea de cargarse el planeta. (...) Otro ejemplo: que el multiculturalismo es un nuevo fascismo, / solo que más hortera. (...) Dime atrocidades que cuestionen verdades absolutas como “yo no creo en la igualdad” / Dime cosas terribles como que tú me quieres aunque no soy de tu sexo”<sup>130</sup>.

Otro ejemplo que nos sobreviene a la mente es el de Quique González, quien musicalizaría la voz de Luis García Montero –articulada en un plano amoroso– y la de Ángel González, este último poeta a través de un poema musicalizado, “Todos ustedes parecen felices” (2015) que denunciaría la hipocresía del mundo actual en el que nos movemos así como el odio lacerante e inherente a la sociedad posmoderna: “Todos ustedes parecen felices y sonrían, a veces, cuando hablan. Y se dicen, incluso, palabras de amor. Pero se aman de dos en dos para odiar de mil en mil. Y guardan toneladas de asco por cada milímetro de dicha”<sup>131</sup>.

Otro ejemplo será el de Miguel Poveda, cantaor flamenco que realizaría el trabajo *Sonetos y poemas para la libertad* (2015), donde musicalizaría a diferentes voces tanto contemporáneas como medievales –aspecto que nos recuerda al trabajo realizado por Paco Ibáñez– así como españolas y latinoamericanas. Aquí aparecen las voces de Miguel Hernández, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Francisco de Quevedo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Jaime Gil de Biedma, Ángel González –todas ellas símbolos universales de problemas universales para la sociedad– así como las conjuga con las grandes voces de los cantautores precedentes como pudieran ser Joaquín Sabina o Luis Eduardo Aute.

Alejándonos paulatinamente de la adaptación musical del poema, encontramos al cantautor asturiano Nacho Vegas, el cual aunque haya adaptado la voz de Luis Cernuda como hemos indicado anteriormente, se sostiene en la actualidad como una de las voces más comprometidas con el panorama social y político. Por ello mismo, no es anómalo que, por ejemplo, en su disco *Resituación* (2014), la canción “Runrún” acoja palabras como “nos quieren en soledad, nos tendrás en común”, lo que irremediamente nos conduce al contexto sociopolítico al que asistimos en la actualidad.

---

<sup>130</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GHP5kawtd8> [Fecha de acceso: 11/08/2016].

<sup>131</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TKVcgGUBkt4> [Fecha de acceso: 11/08/2016].

Y habiendo abordado estos tres ejemplos de forma mínima, pero los cuales comprendemos como esclarecedores, no podemos eludir la pregunta: ¿a qué se refiere Paco Ibáñez en la actualidad cuando canta “a galopar hasta enterrarlos en el mar”? Podemos observar de manera obvia que los condicionantes sociales no son los mismos, es decir, la dictadura franquista ya no existe y, por lo tanto, la interpretación que ahora pudiera hacer el público así como la del propio cantautor debiera diferir de la propuesta inicial que se cantó en el Olympia. Por ello mismo, nos gustaría precisar que no nos resulta anómalo que Paco Ibáñez persista en esta canción, en un ejercicio de memoria, de esos días inquebrantables de la memoria de los que hablaba Pilar del Río, porque si no se avanza recordando, se tropieza. Cantaría, junto al poeta Rafael Alberti<sup>132</sup>, en 1991 esta canción y, como podemos comprobar, el público mantiene esta idea de colectividad, marcando el ritmo a través del aplauso y acompañando a Ibáñez y a Alberti con sus voces durante el estribillo. Por ello mismo, podemos afirmar que el sentimiento de lucha y de reivindicación por una memoria que no se ha respetado se mantiene fuerte y vibrante a través del concierto. Dirá González Lucini que Paco Ibáñez “es la memoria viva contra el olvido”<sup>133</sup>.

Es por ello que nuevamente el contexto sociopolítico vuelve a modelar la intención del cantautor y, con ello, la de todo el público que se ve envuelto. Señala este aspecto Gómez Sobrino (2013):

“Paco Ibáñez es un ejemplo fundamental de compromiso político, tanto en la elección de sus textos y adaptaciones como en la puesta en escena. De ahí que, a pesar de su exilio en Francia, nunca perdió de vista su labor de cantar contras las injusticias de su país. La ideología del cantautor está en concordancia con su vida, de ahí que, *según va cambiado en contexto social e histórico de España, el cantautor modela sus adaptaciones y actuaciones en función de sus propios intereses personales y de los de la colectividad a la que se dirige*” (p. 187)<sup>134</sup>.

Este carácter actual también se imprime en la canción “La poesía es un arma carga de futuro” de Gabriel Celaya, desde la cual Ibáñez altera el sentido del poema para conferirle una naturaleza más presente y actual: “Maldigo la poesía de quien toma partido / *partido hasta forrarse*”. Y nuevamente el contexto sociopolítico y la pulsión ideológica vertebran la realidad musical de Ibáñez, como podemos comprobar, ya que

---

<sup>132</sup> Comienza el poeta gaditano leyendo el poema original, continúa Ibáñez cantando la adaptación musical y nuevamente se repite esta adaptación musical, pero en este último caso el poeta y el público se vierten en la adaptación y se lanzan a cantar, en un estado de congregación absoluta, el A galopar que ya consideramos tanto de Rafael Alberti como de Paco Ibáñez.

<sup>133</sup> Véase la entrevista de González Lucini que incorporamos en el anexo.

<sup>134</sup> El resaltado es nuestro.

Ibáñez ahora hace una referencia evidente a la corrupción presente en la actual política española. Por ello mismo, hablar de Paco Ibáñez es hacerlo intrínsecamente de poesía, música y compromiso en cualquiera de sus tiempos.



## 6. Conclusiones

A través de la presente investigación, hemos querido demostrar la trascendencia sociocultural que el fenómeno cantautor supuso para nuestra sociedad. Por ello mismo, a continuación detallaremos una serie de objetivos que hemos pretendido alcanzar así como las complicaciones que se nos han podido presentar a lo largo del recorrido del estudio:

1. En un inicio este estudio se presentó como una tarea ardua y compleja debido a la escasa información académica de la que disponíamos. Sin embargo, nuestro afán de investigación con respecto a nuestro objeto de estudio permitió que constantemente insistiéramos en esta idea que nos ha acosado desde que tenemos uso de razón. Asimismo, también el hecho de que nuevamente volvamos a la senda marcada por el fenómeno cantautor en nuestra actualidad –como hemos querido demostrar en el anterior epígrafe– alentó nuestra pretensión de estudiar la figura que marcó un hito y fue el predecesor de todo el fenómeno cultural: Paco Ibáñez. Por ello mismo, creemos pertinente señalar la importancia de la correlación de datos y la puesta en contacto entre fuentes diversas puesto que de este modo se nos ha permitido arrojar una nueva luz dentro del fenómeno del cantautor.

Con respecto a lo mencionado con anterioridad, en este proyecto hemos tenido en cuenta las voces que han supuesto un faro para comprender el fenómeno de la canción de autor así como el de la propia adaptación musical. Entre ellos, destacamos estudiosos como Fernando González Lucini, Luis Mariano Torrego Egido, Blasina Cantizano Márquez, Víctor Claudín, Marcela Romano, Manuel Vázquez Montalbán, Cristina Gatón Lasheras, Isabel Gómez Sobrino, Linda Hutcheon, Fernando Rodríguez Adrados y Roberto Torres Blanco, entre otros muchos que hemos precisado. También hemos recurrido a fuentes teóricas que nos han ayudado a comprender la realidad y el contexto político y social de la dictadura franquista, por lo que hemos acudido a los historiadores Juan Pablo Fusi, Santos Julia Díaz, Elena Hernández Sandoica, Miguel Ángel Ruiz Carnicer, Marc Baldó Lacomba, entre otros. A su vez, debemos precisar que las fuentes citadas anteriormente nos han ofrecido una visión general del fenómeno pero que, sin embargo, hemos necesitado de una fuente teórica que hemos encontrado, en la

mayoría de ocasiones, a partir de la página web personal del cantautor (<http://xn--pacoibaez-r6a.org/>), donde hemos localizado una cantidad exhaustiva de información que va desde la propia recopilación de discos que el valenciano ha editado hasta los testimonios de célebres personajes del mundo de la cultura que han expresado su opinión con respecto al cantautor y que, sin lugar a dudas, no hemos dudado en utilizar para sostener nuestro estudio. Conjuntamente, la prensa de la época –como es la revista *Triunfo*, la cual se encuentra digitalizada (<http://www.triunfodigital.com/>)– también nos ha aportado información válida sobre el concierto del Olympia que hemos incluido en nuestra investigación. Como podemos comprobar, hemos requerido de fuentes de diversas ramas de conocimiento, avalados por una teoría de los polisistemas y una realidad pluricausal.

2. La presente investigación ha intentado, alentado por los estudios precedentes que hemos señalado, realizar una aportación a la comunidad científica que consiste en el análisis del concierto de Paco Ibáñez en el Olympia en 1969 como ejemplo de relato de lucha cultural, política y social así como muestra preclara de la transmisión ideológica que fomentó el cantautor desde su posición contraria al régimen franquista. Para ello hemos prestablecido un itinerario que comenzó con un repaso bibliográfico de los estudios más trascendentales sobre la canción de autor, lo cual nos ha permitido afianzar una posición clara con respecto a la definición que tratamos en este estudio así como terminología por la que hemos optado a lo largo de nuestra investigación. Es necesario recalcar, por ello, la importancia del microanálisis que hemos realizado para el avance de nuestra investigación, optando por enfocar el estudio en la figura de Paco Ibáñez – conociendo previamente que el fenómeno cantautor es extenso y profundo– con el objetivo de, finalmente, centrarnos en la importancia de un único disco, con el fin de delimitar el objeto de estudio y hacer posible su estudio.

3. Asimismo, hemos intentado dilucidar la relación instituida entre literatura y música desde los inicios de ambas artes hasta intentar demostrar una conexión perenne y longeva así como temprana. Consecuencia de ello, nos cuestionamos qué papel juega la adaptación musical de la literatura en tanto que supone un nuevo producto que difiere del poema original –aunque persiste una íntima

relación– y que es creado por parte del cantautor a partir de unas causas políticas y sociales que, indudablemente, afectan a esta interpretación. Por ello mismo, es necesario tener en cuenta que el cantautor ha realizado una lectura desde un momento histórico y social que ha devenido en una interpretación ideológica concreta. Por todo lo expuesto, creemos obligatorio señalar esta relación entre palabra y música que tan palpitante se mostró durante el tardofranquismo.

4. Hemos considerado preciso adentrarnos en el contexto político, económico y social de la España franquista al considerar trascendental este contexto para el surgimiento de la canción de autor en España, es decir, consideramos que si este contexto no hubiese estado presente, probablemente la propuesta comunicativa de la canción de autor hubiera sido muy diferente. Fruto de ello, hemos tratado de señalar el contexto internacional de la música de cantautor, lo que permite aclarar y observar que la canción de autor en España no es un hecho aislado en nuestro país. Por ello mismo, este contexto internacional nos devuelve, de manera inmediata, al contexto cultural en España, lo que nos permite observar una política cultural impuesta por parte del sistema franquista – el nacionalflamenquismo como canción del sistema franquista– y una cultura subterránea y de resistencia que se postula como un férreo mecanismo que se muestra en oposición al franquismo. Dentro de este sistema cultural de resistencia encontramos el fenómeno de la canción de autor, donde encontramos numerosos movimientos que se van desarrollando desde las diferentes partes de la península, lo que nos conduce a la “Canción del Pueblo”, movimiento de la canción de autor en castellano que nos dirige a la figura de Paco Ibáñez y nos permite afirmar que es el cantautor más temprano de nuestro país.

5. Tras la revisión bibliográfica necesaria y el análisis político, económico, social y cultural de la época franquista, hemos realizado un análisis del cantautor Paco Ibáñez, donde tratamos brevemente su biografía –esencial para comprender su obra, puesto que Ibáñez entiende la resistencia al franquismo como una causa vital y profesional– así como la forma en la que Ibáñez selecciona y adapta los poemas musicalmente, quedando demostrado que se guía por una pulsión ideológica, subrayando las estrofas más trascendentales para comunicar al público a partir de una serie de mecanismos que hemos señalado y ejemplificado, es decir,

Ibáñez incorpora, mediante la sobrecodificación, a un código ya establecido –la palabra– un código nuevo –la música–, lo que permite una nueva lectura.

6. Habiendo analizado esto, nos centramos en el disco que recoge el concierto del Olympia de 1969, germen y fermento de una lucha cultural que podemos observar a partir del contexto durante el que se desarrolla, de las canciones seleccionadas, del propio cantautor y del público asistente a partir de las interacciones entre ambos. Al tratarse de un disco que recoge un concierto en directo, el hecho comunicativo se vuelve más intenso y más claro, por lo que el espíritu de oposición al régimen franquista desde el exilio se vuelve palpable y evidente. Por ello mismo, la hipótesis que aventuramos en un inicio queda demostrada certeramente.

Sin embargo, nos gustaría precisar que en un principio consideramos que únicamente serían los poemas seleccionados los que vertebrarían esta lucha cultural pero durante la investigación creímos necesario tener en cuenta que se trataba de un concierto en directo y que, por ello, las interacciones previas a las canciones así como los gritos esporádicos del público también ofrecían una información que era necesaria para entender este sentimiento de colectivo y comunidad –que no es sino ideología– contra el régimen franquista. Por ello mismo, se ha demostrado como el acto performativo –la *performance*– favorece al nacimiento de una comunidad interpretativa que comparte las estrategias interpretativas del cantautor, ligadas y modeladas ambas partes por un mismo contexto compartido.

7. Tras haber realizado un análisis de los múltiples factores que aparecen en el Olympia, hemos querido concluir nuestra investigación con un breve repaso de nuestra actualidad en tanto a la pregunta que muchos de los cantautores se hicieron tras el advenimiento de la democracia: ¿la canción de autor ha muerto? Con ello, hemos querido dejar constancia que tanto la adaptación musical de la poesía así como la canción escrita por el propio cantautor siguen vigentes en nuestra actualidad y que persisten en la denuncia, pese a que los factores sociales y políticos ya no se correspondan con los que se habían dado desde el inicio del fenómeno. Por ello, hemos querido precisar que, pese a que las canciones de Ibáñez se mantengan casi inamovibles y se sigan cantando, estas adoptan un

nuevo sentido posible debido a una nueva realidad. Por ello, cuando Paco Ibáñez canta “a galopar, a galopar hasta enterrarlos en el mar” ya no se refiere directamente al fascista contra el que escribió Rafael Alberti, ahora creemos que Ibáñez canta a la memoria, al recuerdo de una época que aún parece no terminar de sangrar. Asimismo, este contexto también puede hacerse palpable directamente en la letra de la canción y no únicamente a través de la nueva interpretación, como ocurría con “A galopar”, sino que ahora Ibáñez altera la letra de alguna canción para ponerla en relación directamente con nuestro contexto. Así, por ello mismo, puede tomar un poema de la poesía social de los años 50 como es “La poesía es un arma cargada de futuro” y cantar “Maldigo la poesía de quien toma partido / partido hasta forrarse”, lo que indudablemente conecta con el estado actual de corrupción presente en la política española. Por todo ello, hemos querido dejar entreabierto esta línea –la actualización de las voces poéticas– como posible ventana de investigación, ya que la extensión requerida de nuestro estudio así nos lo exige.

En definitiva, nuestra hipótesis planteada en un inicio se materializa no únicamente a partir de los poemas seleccionados y adaptados posteriormente, también entra en juego la interpretación que el cantautor debe llevar a cabo –interpretación que, como hemos dicho, está condicionada por el contexto histórico y social del momento en el que el cantautor se encuentra con el poema–, el público que empatiza con los ideales del cantautor, por lo que se crea una comunidad interpretativa que comparte unas mismas estrategias de interpretación –también afectadas por el contexto histórico y social– y, por supuesto, el contexto durante el cual se desarrolla el concierto. También hemos querido demostrar –aspecto que no tuvimos en cuenta desde nuestra hipótesis inicial– cómo Paco Ibáñez se presenta como un acicate de cultura en tanto que democratiza las voces de los poetas que eran parte de la disidencia contraria al régimen y, por ello, habían sido censurados o desterrados al olvido. Paco Ibáñez recupera, de esta manera, la cultura subterránea de un país que forzó al olvido a muchas de las voces poéticas de nuestro país. Permítasenos la ofensa de recuperar unas palabras que ya escribimos con anterioridad: Paco Ibáñez es *verdad*, es *memoria* y también es *libertad*. Paco Ibáñez no solo ha musicalizado la poesía de este país porque también lo ha hecho con la vida de los que lo escuchamos. Paco Ibáñez es ese difusor de cultura que sigue sin aparecer en un libro de literatura o de historia, pero que muchos –incluso desde mi

temprana generación– todavía lo cantamos para sentir las voces de García Lorca, de Rafael Alberti o de Miguel Hernández como la propia. Paco Ibáñez sabe a palara nueva, a libro viejo y a familia porque ha iniciado a muchos en este arduo camino que es el descubrirse a la poesía y terminar por reconocerse en ella.

## 7. Referencias bibliográficas

-Abbate C., y Alonso, S. (2002): *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco.

-Alonso, A. (2000): “La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador intérprete de George Brassens”. En *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española 1* (pp. 205-17). Print.

-Aragüez Rubio, C. (2006): “La nova Canço catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo” En *Revista de Historia Contemporánea Pasado y Memoria*, 5, (pp. 81-97). Alicante, Universidad de Alicante.

-Benedetti, M. (1995): “Convalecencia del compromiso” En *El ejercicio del criterio* (pp. 127-135). Madrid, Alfaguara.

-Benjamin, W. (1989): “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” en *Discursos Interrumpidos I* (pp. 2-25). Buenos Aires, Taurus.

-Cisquella, G., Ervitti, J.L., Sorolla, J.A., (1977): *Diez años de represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona, Anagrama.

-Camps, A. (2009): *Italia-España en la época contemporánea: estudios críticos sobre traducción y recepción literaria*. Berna, Peter Lang.

-Chao, R. L., (1969): “Paco Ibáñez, en el Olympia” En *Triunfo*, 393, (pp. 5). Print. [Publicación en línea] Disponible desde Internet en: <<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXIV&num=393&imagen=56&fecha=1969-12-13>>] [con acceso el 02/08/2016].

-Claudín, V., (1981): *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid, Ediciones Júcar.

-Celaya, G., (1977): *Cantos íberos*. Madrid, Ediciones Turner.

-Celaya, G., (1976): *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*. Barcelona, Planeta.

-Díaz Pérez, C., (2001): *Pablo Milanés: con luz propia*. Navarra, Editorial Txalaparta.

-Feito, Á., (1976): “Lluís Llach (Olympia de París)” En *Ozono: revista de música y otras muchas cosas* (pp. 7). Print.

-Feito, Á., (1979): “El retorno de Paco Ibáñez” En *Triunfo*, 847 (pp. 42). Print. [Publicación en línea] Disponible desde Internet en:

<<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXXIII&num=847&imagen=42&fecha=1979-04-21>>] [con acceso el 02/08/2016].

-Fernández de Obeso, J. F. S., (2016): *Podemos m15m*, Leioa.

-Fiuza, A. F., (2008): “La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la Dictadura Franquista” en *No es país para jóvenes*. [Publicación en línea] [Disponible desde Internet en: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4716460>>] [con acceso el 26/07/2016].

-Fleury, J.-J., (1978): *La nueva canción en España*. Barcelona, Hogar del Libro Print.

-Fouce, H., y Pecourt, J., (2008): “Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición.” En *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 12. [Publicación en línea] [Disponible desde Internet en < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2789727>>][con acceso el 15/06/2016].

-Fusi, J. P., (1999): *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons.

-Fusi, J. P., (2012): *Historia mínima de España*. Madrid, Turner.

-Gatón Lasheras, C., (2013): *Tesis Doctoral. Música, poesía y democracia. Aproximación comunicativa a la obra de Joan Manuel Serrat*. Málaga, Universidad de Málaga.

-Gramsci, A., (1972): *Cultura y literatura*. Barcelona, Ediciones Península.

-Gómez Sobrino, I., (2013): *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010*. Cincinaty, Universidad de Cincinaty.

-González Lucini, F., (1998): *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1977*. Madrid, Alianza Editorial.

-González Lucini, F., (1984): *Veinte años de Canción en España (1963-1983)*. Madrid, Grupo Cultural Zero.

-González Lucini, F., (2006): *Y la palabra se hizo música: la canción de autor en España*. Madrid, Fundación de Autor Print.

-Hauser, A., (1975): *Sociología del arte*. Madrid, Guadarrama.

-Hernández, M., (1984): *El hombre acecha; Cancionero y romancero de ausencias; edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia*. Madrid, Cátedra.

-Hernández Sandoica, E., Ruiz Carnicer, M, A., y Baldó Lacomba, M., (2007): *Estudiantes contra Franco (1939-1975) Oposición política y movilización juvenil*. Madrid, La Esfera de los Libros.



- Huerta Floriano, M. A., y Pérez Morán, E., (2012): *El cine popular del tardofranquismo. Análisis fílmico*. Castellanos de Moriscos (Salamanca), Editorial Los Barruecos.
- Hutcheon, L., (2006): *A Theory of Adaptation*. New York. Routledge.
- Ibáñez, P., (1969): *Paco Ibáñez en el Olympia*. Polydor.
- Iser, W., (1978): *The act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore. John Hopkins University Press. Print.
- Juliá Díaz, S., (1999): *Un siglo de España. Política y sociedad*. Madrid, Marcial Pons.
- León, R., (1976): *Oído por ahí*. Ariola.
- Looseley, D., (2003): *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, politics, Debate*. New York, Berg Print.
- Lynskey, D., (2015): *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*. Barcelona. Malpaso Ediciones.
- Monleón, J., (1976): “Paco Ibáñez y la canción política” En *Triunfo*, 688, (pp. 54-55), *Print*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXX&num=688&imagen=55&fecha=1976-04-03>] [con acceso el 01/08/2016].
- Otero, B., (1980): *Verso y prosa*. Madrid, Cátedra.
- Peris Llorca, J., (2000): “Porque ahora somos tantos. Víctor Jara o la repolitización de la voz del pueblo” En *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. (pp. 95-101). Baeza, Congreso de la Asociación Española de los Estudios Hispanoamericanos, Print.
- Salmon, A., (1990): “25 años de Palabras para Julia” En *El Mundo Cultura*, 35. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Sanz, J., (2006): *Silvio, memoria trovada de una revolución*. Navarra, Ediciones Txalaparta.
- Street, J., (2000): *Política y cultura popular*. Madrid, Alianza.
- Torrego Egido, L. M., (1999): *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- Torres Blanco, R., (2005): “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico” En *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, (pp. 223-246). Print.
- Torres Blanco, R., (2010): *La oposición musical. Canción protesta y censura discográfica en España*. Bilbao. Brian's record.

- Roche Cárcel, J. A., (1999): “Epistemología de la complejidad y sociología del arte y la literatura” En *Arte, individuo y sociedad*, 11 (pp. 91- 102). Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Adrados, F., (1976): *Orígenes de la lírica griega*. Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- Romano, M., (1993): “Canción popular hispana: la otra voz de la poesía.” En *España en América y América en España*. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de Buenos Aires. Print.
- Romano, M., (1994): “Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez.” En *Revista del Cehelis*, 4, (pp. 323-331). Print.
- Romano, M., (1999): “Un diálogo selecto: Góngora y Paco Ibáñez” En *Revista Letras*, 52 (pp. 105-120). Curitiba, Editora da UFRP.
- Rodríguez Martos, C., (2006): *Poesía y cantautores: una propuesta de historia de la literatura española*. Salamanca. Universidad de Salamanca.
- Santos Quiroz, F. A., (2015): *Análisis del traslado al castellano de la obra de Georges Brassens y su influencia en la música y cultura española*. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Serrat, J. (1969): *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. Zafiro/Novola.
- Serrat, J. (1972): *Miguel Hernández*. Zafiro/Novola

### Referencias bibliográficas en línea:

- Cantizano Márquez, B., (2005): *Poesía y música, relaciones cómplices*. Almería, Universidad de Almería. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>>] [con acceso el 28/06/2016].
- Cruz, J., (2006, 15 de enero): “El hombre que dijo no” En *El País*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <[http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007_850215.html)>] [con acceso el 05/06/2016].
- Coscia, J., (2012): “Paco Ibáñez” en *Puerto Cultura*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMY8B1FihZ0&app=desktop>>] [con acceso el 29/07/2016].
- Celaya, G., (1975): “Ediciones electrónicas. Historias de mis libros” En *Gabriel Celaya*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde

<[http://www.gabrielcelaya.com/edicioneselectronicas\\_historiademislibros\\_norte.php](http://www.gabrielcelaya.com/edicioneselectronicas_historiademislibros_norte.php)>]  
[con acceso el 22/06/2016].

-González Lucini, F., (2016): “Paco Ibáñez en el Olympia (París)” En *Canción con todos*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://www.cancioncontodos.com/disco/paco-ib%C3%A1%C3%B1ez-en-el-olympia-par%C3%ADs>>] [con acceso el 25/07/2016].

-González Lucini, F., (2011): *Centenario de Gabriel Celaya. La última entrevista*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://fernandolucini.blogspot.com.es/2011/04/centenario-de-gabriel-celaya-v-la.html>>] [con acceso el 12/06/2016].

-González Lucini, F., (2013): *Qué fue de los cantautores contestatarios*. Programa *La Clave* emitido el 7 de mayo de 1993 y subido al blog del sociólogo Fernando González Lucini en los meses de febrero y marzo de 2013, en cinco enlaces. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://fernandolucini.blogspot.com.es/2013/02/la-clave-7-de-mayo-de-1993-que-fue-de.html>>] [con acceso el 01/06/2016].

-González Lucini, F., (1988): *Donde la palabra se hace música. Entrevista a Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<https://www.youtube.com/watch?v=USoK46h6m30>>] [con acceso el 20/05/2016].

-González Lucini, F., (1989): *Donde la palabra se hace música. Entrevista a Paco Ibáñez y Xavier Ribalta*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<https://www.youtube.com/watch?v=voBzB2SnuDM>>] [con acceso el 15/05/2016].

-González, Q. y DuMMie (2015): *Todos ustedes parecen felices*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<https://www.youtube.com/watch?v=TKVcgGUBkt4>>] [con acceso el 11/08/2016].

-Ibáñez, P., : *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/>>]

-Ibáñez, P.,: “Paco Ibáñez en el Olympia” en *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/discografia/olympia>>] [con acceso el 10/08/2016].

-Ibáñez, P.,: “Textos de autor. Antoni Batista” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/antoni-batista>>] [con acceso el 20/07/2016].

-Ibáñez, P.,: “Textos de autor. Bernardo Atxaga” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/bernardo-atxaga>>] [con acceso el 13/07/2016].

- Ibáñez, P.,: “Textos de autor. Caballero Bonald” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/j-caballero-bonald>>] [con acceso el 12/07/2016].
- Ibáñez, P.,: “Textos de autor. Ernesto Sabato” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/ernesto-sabato>>] [con acceso el 12/07/2016].
- Ibáñez, P.,: “Textos de autor. Gabriel Celaya” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/gabriel-celaya>>] [con acceso el 02/08/2016].
- Ibáñez, P.,: “Textos de autor. José Agustín Goytisolo” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/jose-agustin-goytisolo>>] [con acceso el 21/06/2016].
- Ibáñez, P.,: “Textos de Autor. J. Vidal-Beneyto” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/j-vidal-beneyto>>] [con acceso el 09/08/2016].
- Ibáñez, P.,: “Textos de Autor. Pilar del Río” En *Web oficial de Paco Ibáñez*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://xn--pacoibaez-r6a.org/handicho/textos-de-autor/pilar-del-rio>>] [con acceso el 12/07/2016].
- Llach, L., : *Lluís Llach web site oficial*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://www.luisllach.cat/>>] [con acceso el 14/06/2016].
- Loquillo (2011): *Political incorrectness*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<https://www.youtube.com/watch?v=GHP5kawtd8>>] [con acceso el 11/08/2016].
- Machado, A., (2011): *Campos de Castilla*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://www.iisbachelet.it/biblioteca/camposdecastilla.pdf>>] [con acceso el 21/06/2016].
- Montes, R., (2016, 28 de junio): “EEUU halla culpable del asesinato de Víctor Jara a un exmilitar chileno” en *El País*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/06/28/america/1467069993\\_188903.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/06/28/america/1467069993_188903.html)>] [con acceso el 29/06/2016].
- Pellegrino, G., (1996): “Vida de Atahualpa Yupanqui. El nido y las ramas” en *El País Cultural*, 345. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/yupanqui/bio.htm>>] [29/06/2016].
- Pintanel, X., (2012) “Paco Ibáñez: “Los poetas jóvenes, ni yo sé dónde están, ni ellos saben dónde estoy”” En *Cancioneros, diario digital de música de autor*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde

<<http://www.cancioneros.com/co/4475/creditos/paco-ibanez-los-poetas-jovenes-ni-yo-se-donde-estan-ni-ellos-saben-donde-estoy>>] [con acceso el 19/07/2016].

-Serna, E., (2007): *La lucha de los cantautores por las libertades democráticas*. Fundación Andreu Nin. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://www.fundanin.org/serna1.htm>>] [con acceso el 17/06/2016].

-Torres Blanco, R., (2013): *Canción protesta: censura y mensajes*. [Publicación en línea] [Disponible en Internet desde <<http://devuelvemelavoz.ua.es/es/censura/cancion-protesta-censura-y-mensajes.html>>] [con acceso el 06/06/2016].

## 8. Anexo

### **Entrevista al sociólogo y estudioso de la canción de autor Fernando González Lucini.**

Fernando González Lucini nació en Gerona, el 11 de febrero de 1946. A los dos años se trasladó, junto a su familia, a Jaén, donde vivió su infancia y su adolescencia.

Maestro Nacional y Licenciado en Pedagogía, trabajó durante veinte años en la Escuela Primaria.

Durante los años 1980 a 1988 impartió clases en ESCUNI (Escuela Universitaria de Formación del Profesorado, de Madrid), donde, entre otras asignaturas, desarrolló una optativa sobre la música popular y la canción de autor, titulada Música, canción y pedagogía.

Durante los años 1989 a 1992, desempeñó la dirección editorial y pedagógica de la Editorial Alhambra, asumiendo la responsabilidad de afrontar el reto que supuso, en aquellos años, la implantación y la puesta en marcha de la LOGSE (Ley de Ordenación General del Sistema Educativo). En esos años creó y desarrollo tres importantes proyectos: *Cuadernos para la Reforma* –revistas bimensual de información y de debate, dirigida a profesores y profesoras–, *Documentos para la Reforma* –pequeños manuales monográficos dedicados a temas básicos relacionados con la implantación de la LOGSE–, y el *Proyecto ALBANTA*, proyecto de innovación didáctica, centrado en la renovación curricular experimentada en los programas de Educación Infantil, Primaria y Secundaria, y en su desarrollo global desde una perspectiva profundamente humanizadora; proyecto por el que le fue concedido el *Premio Emilia Pardo Bazán*, del Ministerio de Educación.

En 1993 creó y dirigió el *Centro de Apoyo para el Desarrollo de la Reforma Educativa (CEADRE)* en el que puso en marcha el *Proyecto ALAUDA*; proyecto, específicamente comprometido con la Educación en los Valores, que se tradujo en la edición de una colección de libros titulada, genéricamente, *Hacer Reforma*; y en la organización de cursos y conferencias dirigidas a madres y padres de familia y al profesorado.

En 1994, Anaya le propuso a González Lucini la integración de su *Proyecto ALAUDA*, dentro del programa educativo que en aquel momento estaba desarrollando aquel grupo editorial. Tras la concreción y la firma del acuerdo, surgió el *Proyecto ALAUDA-ANAYA*, del que Lucini fue director entre 1994 Y 2001.

Dentro del Proyecto *ALAUDA-ANAYA*, González Lucini continuó desarrollando la colección de libros *Hacer Reforma*; organizó el primer *Congreso sobre Educación en Valores, Transversalidad y Reforma Educativa*, celebrado en Madrid –en colaboración con la Fundación Germán Sánchez Ruipérez– del 19 al 21 de mayo de 1994; puso en marcha un nuevo proyecto didáctico de Educación en los Valores, titulado *Aprender a Vivir*; y diseñó un *Programa de Cooperación Iberoamericana sobre Educación para la Paz, los Derechos Humanos y la Democracia*, que personalmente lideró en países como Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay o Puerto Rico.

A partir de 2001, abandonó Grupo Anaya y empezó a colaborar, como asesor y autor, en Editorial Edelvives, donde ha desarrollado, entre otros, su último Proyecto de Educación en los Valores: *Cuadernos de a bordo* –para Educación Infantil, Primaria y Secundaria–, y los materiales curriculares, de Educación Primaria y Secundaria, correspondientes al área de Educación para la Ciudadanía.

Simultáneamente a su actividad pedagógica, Fernando González Lucini ha desollado también una intensa actividad en el ámbito de la creación musical, como crítico, como comentarista y como investigador; actividad expresada, de forma particular, en sus obras *Veinte años de canción en España. 1963-1983* (Grupo Cultural Zero, 1984), *Crónica cantada de los silencios rotos* (Alianza, 1998) y, más reciente, en la trilogía *...Y la palabra se hizo música* –publicada por Ediciones Autor, de la SGAE, en 2006 y 2007.

En 1983, fue cofundador y vicepresidente de la *Asociación de la Música Popular*.

Ha sido colaborador del programas de radio *Las voces de la música*, de Antena 3, y director, durante seis años, de los programas *Donde la palabra se hace música* y *La isla del hombre libre*, en Radio Popular (COPE); programas por los que recibió los premios: *Manos Unidas*, y el *Premio Nacional “Bravo” 1988*.

Posteriormente reapareció en Radio Círculo –del Círculo de Bellas Artes– con el programa *La isla del hombre libre* (Segunda etapa).

Dos de sus grandes pasiones han sido, desde siempre, el estudio de la canción popular española del exilio –durante la dictadura franquista–; y la investigación sobre la asociación entre arte, música y poesía puesta de manifiesto, como característica peculiar, en el género conocido como la “canción de autor”. Pasiones que ha desarrollado y ha expresado –como creador y como comisario– en las siguientes exposiciones:

- *Arte y canción*. Círculo de Bellas Artes, de Madrid. Sala Juana Mordó. Febrero-marzo

de 1998.

- *Cantemos como quien respira*. Casa de los Morlanes, de Zaragoza. Marzo-Abril de 2004.
- *Arte y canción*. Sala Vincorsa, de Córdoba. Enero-febrero de 2006.
- *¡Volad, canciones, volad!* Biblioteca Nacional, de Madrid. Sala Hipóstila. Marzo-abril-mayo de 2006. (Exposición itinerante que también fue presentada en Melilla, Santa Cruz de Tenerife, San Sebastián, Pamplona y Oviedo).
- *...Y la palabra se hizo música*. Cartagena de Indias (Colombia). Sala del Museo Naval. Marzo de 2007. (Exposición celebrada con motivo del IV Congreso Internacional de la Lengua Española).

## **Publicaciones**

- *Nueva canción, discoforum y otras técnicas*. Colección Educación 96. Ed. Publicaciones ICCE, Madrid, 1975.
- *Música, canción y pedagogía*. Colección Audiovisuales. Ediciones Don Bosco, Barcelona, 1980.
- *Carlos Cano*. Biografía. Colección Los Juglares. Ediciones Júcar, Gijón, 1983.
- *Pueblo que canta*. Obra colectiva. Artículo titulado: Nuestros más hermosos sueños a la luz de la esperanza. Ed. Grupo Cultural Zero-Zyx y Asociación de la Música Popular, Madrid, 1984
- *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Vol. 1: *De la esperanza y apéndices*. Ed. Grupo Cultural Zero-Zyx, Madrid, 1984. Reedición en Ediciones de la Torre, Madrid, 1989.
- *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Vol. 2: *Libertad, identidad y amor*. Ed. Grupo Cultural Zero-Zyx, Madrid, 1985. Reedición en Ediciones de la Torre, Madrid, 1989.
- *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Vol. 3: *Los problemas sociales y la solidaridad*. Ed. Grupo Cultural Zero-Zyx, Madrid, 1986. Reedición en Ediciones de la Torre, Madrid, 1989.
- *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Vol. 4: *De un tiempo y de un país*. Ed. Grupo Cultural Zero-Zyx, Madrid, 1987. Reedición en Ediciones de la Torre, Madrid, 1989.



- *Aute*. Biografía. Colección Testimonios musicales. Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1987.
- *Canciones de ida y vuelta. (Sobre la emigración española)*. Libreto y tres discos. Ed. Ministerio del Trabajo, Madrid, 1988.
- *Cuadernos para la Reforma*. Publicación bimestral. Ed. Alhambra Longman, Madrid, 1989 a 1991.
- *Educación en valores y diseño curricular*. Colección Documentos para la Reforma. Ed. Alhambra Longman, Madrid, 1990.
- *Fonoteca literaria*. Obra trabajada en colaboración con Pilar González de Mendoza. Ed. Alhambra Longman, Madrid, 1990.
- *Canciones de ida y vuelta. (Sobre la emigración española)*. Nuevo libreto y dos nuevos discos. Ed. Ministerio del Trabajo, Madrid, 1990.
- *Los objetivos educativos. Vol. 1 y 2*. Colección Documentos para la Reforma. Ed. Alhambra Longman, Madrid, 1991.
- *Temas transversales y educación en valores*. Colección Hacer Reforma. Ed. Alauda-Anaya, Madrid, 1993.
- *Temas transversales y áreas curriculares*. Colección Hacer Reforma. Ed. Alauda-Anaya, Madrid, 1994.
- *Degustación poética. Amor, esperanza y vida*. Caja con tres libros. Ed. Aura Comunicación, Madrid, 1995.
- *De un tiempo y de un país. Un tiempo para la esperanza y un tiempo para el amor*. Ed. Fonomusic, Madrid, 1995.
- *Sueño, luego existo. Reflexiones para una pedagogía de la esperanza*. Ed. Alauda-Anaya, Madrid, 1996.
- *Aprender a vivir. Programa de cooperación iberoamericana sobre educación para la paz, los derechos humanos y la democracia*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Grupo Anaya, Madrid, 1996.
- *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997*. Ed. Alianza, Madrid, 1998.
- *Cuadernos para la Reforma Educativa Venezolana*. Ocho cuadernos. Ed. Estudios-Alauda Anaya, Venezuela, 1998.
- *La educación para la salud del siglo XXI* Obra colectiva. Artículo titulado: Educación en valores y transversalidad: un nuevo reto para la educación contemporánea. Ed. Díaz de Santos, Madrid, 1998.

- *Labordeta. Nueva visión*. Biografía. Ediciones Pramer, Zaragoza, 1999.
- *El proceso de globalización mundial. Hacia la ciudadanía global*. Obra colectiva. Artículo titulado: Educar en valores. Ed. Intermón, Barcelona, 2000.
- *La educación a debate*. Obra colectiva. Artículo, compartido con José Antonio Pérez Tapias, titulado: Los valores comunes de la democracia. Ed. Fundación Alternativas, Madrid, 2000.
- *La educación como tarea humanizadora. De la teoría pedagógica a la práctica educativa*. Colección Anaya 21. Ed. Anaya, Madrid, 2001.
- *Documentos para un debate sobre la Ley de Calidad de la Educación*. Ed. Edelvives, Zaragoza, 2002, 2003.
- *Aprender a convivir en la escuela*. Obra colectiva. Artículo titulado: La educación como tarea humanizadora. Ed. Akal, Madrid, 2003.
- *Hablamos de... Siete títulos: Libertad, Esperanza, Igualdad, Solidaridad, Paz, Ternura y Marcelino Champagnat*. Ed. Edelvives, Zaragoza, 2004.
- *Manifiesto canción del Sur. De la memoria contra el olvido*. Ed. Fundación Autor, Madrid, 2004.
- *Reivindicación de la ternura*. Ed. Edelvives, Buenos Aires, 2006.
- *La palabra más tuya. Cantando a...* Trece CD. Ed. Factoría Autor, Madrid, 2006.
- *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España. Vol. 1 y 2*. Ed. Fundación Autor, Madrid, 2006.
- *...Y la palabra se hizo música. El canto emigrado de América Latina*. Ediciones Autor, Madrid, 2007.
- *Canción y literatura. Miguel Hernández. ¡Dejadme la Esperanza!*. Ediciones Autor, Madrid, 2009.

### **Proyectos didácticos**

- *Aprendo a convivir*. Proyecto dirigido al Primer Ciclo de EGB, elaborado en colaboración con Mercedes Lavía, Marcelo Arroyo y Gabriel Molinero. Ed. SM, Madrid, 1981.
- *Don Don y Doña Doña vienen al cole*. Proyecto basado en dieciocho personajes de Roger Hargreaves, dirigido a los Ciclos Inicial y Medio de EGB. Ed. Alhambra, 1988.
- *Aprender a vivir*. Proyecto dirigido a Educación Primaria y Secundaria, elaborado en colaboración con María Belén Espeso Diez, Diana García Corona, Antonio García de Quesada, Roberto García Velasco, Reyes Hernández Castilla, Ángela Zamora Sáiz, Olga Casanova Caballero y Lourdes Bazarra Rodríguez. Ed. Alauda-Anaya, Madrid,

1996 y 1997.

• *Cuadernos de a bordo*. Proyecto dirigido a Educación Infantil, Primaria y Secundaria. Ed. Edelvives, Zaragoza, 2002-2004.

• *Educación para la ciudadanía*. Proyecto dirigido a Educación Primaria y Secundaria. Ed. Edelvives, Zaragoza, 2007.

**Pregunta: Nos encontramos con Fernando González Lucini, personaje públicamente conocido y reconocido. Sin embargo, le agradecería que hablase un poco sobre quién es, su trayectoria, sus inquietudes...**

**Respuesta:** Yo soy simplemente una persona que he tenido el placer de encontrar – aparte de a las personas a las que amo y me aman– otros dos grandes amores o pasiones: la pedagogía –la educación– y la "canción de autor". En eso se resume todo y se concreta y amplía en el currículo que te adjunto en un documento aparte [Véase la presentación que nos ha facilitado el entrevistado y que hemos incorporado al inicio].

**P: Bueno, tal como le comenté, mi estudio trata sobre la transmisión ideológica, en este caso de oposición al régimen, a través de la canción de autor. ¿Podría decirnos qué supuso la figura del cantautor para la época franquista?**

**R:** Durante la dictadura la canción tuvo tres funciones esenciales:

-La denuncia evidente, clara y apasionada de la injusticia y de la falta de libertades, de la ausencia de los derechos humanos.

- La reivindicación de esos derechos y la lucha por hacerlos posibles en nuestro país utilizando "la canción como arma de futuro".

-La creación de ámbitos de "esperanza", de "ilusión", de "posibilidad", de "sueños posibles" que al final lo fueron.

**P: Dice el director José Luis Cuerda que tenemos más poder en la yema de los dedos que en los puños y yo quiero extrapolar este sentido a la figura de Paco Ibáñez. Paco ha dedicado toda su trayectoria artística a la adaptación musical de los grandes poetas de este país y de Latinoamérica. Resultaría interesante que nos ofreciera su visión personal sobre Paco Ibáñez dentro del fenómeno de cantautor.**

**R:** Hay creadores que son realmente "referentes" en la historia de la democracia de

nuestro país en estos últimos tiempos. Paco Ibáñez, es sin duda uno de ellos, por sus canciones "dándoles voz alada a nuestros grandes poetas"; por su coherencia personal permanente; por su sensibilidad *ÉTICA* y *poÉTICA*; por su humildad que le hace ser grande... Paco es una de las expresiones más lúcidas de la libertad conseguida en nuestro país durante el franquismo y en el post-franquismo... Por otra parte ha sido también un referente personal para muchos hombres y mujeres que hemos crecido bebiendo de sus fuentes y de su testimonio.

**P: Cuando intenté documentarme académicamente sobre Paco Ibáñez, encontré muchos obstáculos debido a que realmente se ha escrito poco y en poca profundidad sobre él. ¿Por qué cree que Paco Ibáñez sufre este terrible silencio?**

**R:** Felizmente, hoy ya hay mucho escrito sobre Paco: yo mismo le he dedicado bastante espacio en el primer tomo de mi libro *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España* y más recientemente en la web "Canción con todos". Paco siempre ha sido una persona incómoda por su libertad de expresión. Su coherencia personal molesta a muchos periodistas e historiadores. Es la "memoria viva contra el olvido" y esto sigue siendo muy incómodo e insoportable para mucha gente.

**P: ¿Qué es Paco Ibáñez dentro de la canción de autor? Quiero decir, si nos acercamos a la acepción recogida por DRAE, donde se nos dice que el cantautor escribe sus propias letras, parece que Paco no responde a las pautas en sentido estricto, y sin embargo yo no puedo evitar considerarlo indispensable y esencial para la música de cantautor.**

**R:** La canción de autor en nuestro país desde los pasados años sesenta se ha hecho presente a través de dos tipos de manifestaciones:

-La de los "cantautores" autores de la letra y de la música. El primer referente sería Raimon y la canción "Al Vent".

-La de los "cantautores" que musicalizan poemas de nuestros grandes poetas. El primer referente es Paco Ibáñez y la canción "La más bella niña" creada sobre un poema de Luis de Góngora.

Estas dos manifestaciones a veces se juntan en el mismo "cantautor" que practica las dos. Pero tanto una como otra entran en ese género al que llamamos "canción de autor".

**P: Bien, centrados en la figura de Ibáñez, hablaremos del concierto del Olympia, quizás su disco más conocido. ¿Qué supuso este concierto y este disco para la sociedad? Me refiero tanto para el público del concierto como para los que desde sus casas pueden escuchar –incluso en la actualidad– el disco.**

**R:** El concierto del Olympia es el símbolo de la presencia de la España viva en el exilio. Si analizas lo que allí cantó Paco en 1970 –pleno franquismo– la respuesta a tu pregunta es evidente...

**P: Tengo veintidós años y no viví la época franquista. Sin embargo, la primera vez que escuché este disco, al escuchar ‘Andaluces de Jaén’ de Miguel Hernández, yo sentí que algo en mí se despertó, llámelo conciencia social, ¿usted cree que la música de Paco es atemporal, que canta a unos problemas sociales que, tristemente, siguen conviviendo con nuestro tiempo presente? ¿A qué cree que canta ahora el público cuando grita eso de ‘A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar’?**

**R:** Paco Ibáñez canta a los poetas y a los sentimientos más profundos del ser humano – esa es la poesía en estado puro– por eso su canto es atemporal y es siempre liberador. Con esto te contesto a la siguiente pregunta: esos sentimientos son radicalmente antropológicos, permanentes, característicos de la condición humana y sensible. Hoy un joven al escuchar "A Galopar" me imagino que pone a "galopar" sus sueños posibles, sus libertades, sus aspiraciones todavía reprimidas o por alcanzar... Esa es otra de las grandezas del canto de Paco: sus canciones son latidos de hoy, de ayer, de mañana y de siempre... Ya lo decía él en sus primeros discos.

**P: ¿Usted cree que la canción de autor murió con la democracia? Quiero decir, la realidad es muy diferente a la del nacimiento del fenómeno, sin embargo a mí se me viene a la mente el cantautor asturiano Nacho Vegas, no sé si lo conocerá, que canta en su disco *Resituación* (2014) la canción “Runrún” donde dice versos como “nos quieren en soledad, nos tendrán en común” y es por ejemplos como este que**

**aún confío en que se canta a la desigualdad y a la injusticia, aunque obviamente los condicionantes sociales no sean los mismos.**

**R:** La canción de autor puede sentirse sometida a más o menos "crisis", por lo que tiene de crónica real de la realidad, por su claridad a nivel de latidos o de sentimientos profundos, y por lo que tiene de molesta para ciertos sectores dominantes de la sociedad... Pero, desde mi punto de vista, la canción de autor –y repito– lo es de hoy, de ayer, de mañana y de siempre porque como dijo y cantó Horacio Guarany "si se calla el cantor, calla la vida", o aquello otro de Víctor Jara: "Yo no canto por cantar ni por tener buena voz, canto porque mi guitarra tiene sentido y razón".