



MARIÑAS, Eva. "Lo popular: música y literatura, voz de autor, cultura de masas". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3 (septiembre-diciembre 2006), 12pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/marinhas.pdf>

ISSN: 1886-5623

LO POPULAR: MÚSICA Y LITERATURA, VOZ DE AUTOR, CULTURA DE MASAS

EVA MARIÑAS

Resumen

Muchas obras de música clásica y de música popular de autor están inspiradas en la tradición anónima del pueblo. Este artículo analiza cómo muchos cantautores de hoy (Ana Belén, Joan Manuel Serrat, etc.) han utilizado el folclore como fuente de inspiración (a veces a través de poetas mediadores como Antonio Machado, Federico García Lorca o Miguel Hernández), y cómo sus obras han vuelto, a veces, a ser asimiladas por la propia tradición del pueblo.

Palabras clave: Música popular. Literatura oral. Folclore infantil. Canción popular. Improvisación. Antonio Machado. Federico García Lorca. Miguel Hernández. Ana Belén. Joan Manuel Serrat.

Abstract

Many titles of classical and popular music are inspired in anonymous folk tradition. This paper analyzes how popular singers such as Ana Belén or Joan Manuel Serrat have used folklore as a source of inspiration. Sometimes using poems of Antonio Machado, Federico García Lorca or Miguel Hernández. The paper analyzes some of this pieces and the way they are assimilated by popular tradition.

Key words: *Popular music. Oral Literature. Folklore. Children's folklore. Folksong. Improvisation. Antonio Machado. Federico García Lorca. Miguel Hernández. Ana Belén. Joan Manuel Serrat.*

No aspiramos a empezar este artículo con una definición de la *música*, cuestión tan simple y tan compleja al mismo tiempo que se halla, muy probablemente, fuera de los alcances de un simple artículo. Entre la canción de cuna que canta la madre a su criatura y la ópera total de Wagner hay un océano de posibilidades y de sensibilidades sobre el que lo más fácil es decir, con modestia, que la música es el lenguaje de los sonidos que intentan transmitir sensaciones y emociones a los otros. Y estas palabras valen igual para lo que comúnmente se conoce como música popular y para lo que suele etiquetarse como música no popular, aunque nadie haya acuñado, hasta hoy, términos unívocos e inambiguos para denominar estas posibles categorías, dado que los de

música del pueblo, música tradicional, música intelectual, música de las élites, música culta, etc., son notoriamente inconcretos e insatisfactorios.

Antes de dar inicio a nuestras reflexiones, quizá convenga recordar algunos conceptos importantes, al menos como punto de partida:

La literatura oral, también llamada literatura de transmisión oral o literatura de tradición oral, es el corpus de literatura que se transmite esencialmente por vía oral, aunque puede tener también algún tipo de transmisión escrita subsidiaria.

La literatura oral se contrapone, básicamente, a la que se transmite por la vía de la escritura, aunque puede darse el caso de que una misma obra literaria pueda transmitirse por las dos vías. Efectivamente, cuando una obra literaria que se cuenta o que se canta de viva voz en el seno de una comunidad es transcrita y convertida en un texto escrito, sucede que la misma obra tiene la doble naturaleza y la doble transmisión, oral y escrita. También puede suceder al revés, que una obra ideada para la escritura pueda oralizarse e incluso tradicionalizarse. Así, se conocen composiciones poéticas de Garcilaso de la Vega, Pedro Calderón de la Barca, Gustavo Adolfo Bécquer o Rubén Darío, que fueron en algún momento memorizadas por sus lectores o por los oyentes de sus lecturas públicas, y transmitidas desde entonces de forma oral entre muchas personas. La literatura de cordel escrita en pliegos de ciego que, hasta el siglo XX, ha sido cantada en las calles y plazas de todos los países de Occidente, solían ser aprendida de memoria por su auditorio, normalmente analfabeto, con lo que desarrollaban, a partir de entonces, otra forma de transmisión, de naturaleza esencialmente oral y no dependiente en primera instancia del prototipo escrito.

El término de "literatura oral" es muy general y relativamente ambiguo. Puede abarcar todas las obras literarias que, en algún momento, se hayan transmitido de forma oral: desde un cuento folclórico hasta una canción de los Rolling Stones, y desde un refrán hasta un pregón o edicto que se lee en voz alta y públicamente en una plaza. Sus fronteras pueden confundirse a veces con las de la "literatura popular", que engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales (una canción folclórica) o escritas (un pliego de ciego, un folletín por entregas o una fotonovela). También pueden solaparse con las de la "literatura folclórica", que resulta ser un sinónimo más o menos absoluto de la "popular". Además, la "literatura oral" suele englobar a la "literatura tradicional", que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en "versiones" siempre diferentes de su "prototipo"¹.

Tras dejar sentada esta base, podemos asomarnos a los juegos infantiles con música, partiendo del hecho de que arrastran una vieja tradición y de que se ajustan a un complejo y muy variado abanico de posibilidades performativas (fórmulas, retahílas, apoyos mímicos, gestuales, deportivos, etc.) que desmienten la primera impresión (la de que son un arte simple e ingenuo) que mucha gente alberga. Lo mismo podría decirse del (no complejo, sino complejísimo) arte poético-musical de pueblos iletrados o no alfabetizados, aunque este otro tipo de repertorio será comentado a su debido momento.

¹ José Manuel Pedrosa y Sebastián Moratalla, *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, método, textos* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2002) pp. 15-16.

Primera cuestión: los juegos infantiles se hallan enmarcados en una tradición y en un contexto muy densos de relaciones sociales, de procesos de aprendizaje, de tradiciones poéticas aprendidas y en perpetuo proceso de evolución y de adaptación:

El juego ejerce una función de adaptación al grupo, de captación a las condiciones sociales más accesibles y de participación en la vida colectiva. Esto se aplica a la canción infantil y, por eso, la inmensa mayoría de ellas se cantan en grupo.

En este período de los primeros aprendizajes predomina la afectividad y la actividad, y pocas actividades están tan cargadas de afectividad como el canto-juego. Es por ello por lo que estas canciones no se olvidan; el adulto –que antes fue niño– recuerda aquellas canciones de su parte más lúdica. No podemos soslayar, además, que –en muchas ocasiones– este aprendizaje se realiza en un entorno cercano al niño: la familia y la escuela, que son los dos ejes de la transmisión de la cultura².

Los juegos infantiles están sujetos a las reglas de la armonía, a los procesos de variación músico-poética, a los duros e implacables filtros que con que opera cualquier repertorio tradicional, en el que sólo entran piezas muy depuradas por la labor del grupo, por el paso del tiempo, por el sometimiento a la estética que la colectividad (en este caso los niños) ha elegido como suya.

Cuando el repertorio popular infantil converge con otros tipos de artes, de estéticas, su maridaje ha de resultar, por fuerza, conflictivo en el sentido de estimulante y de creativo. Atengámonos a un ejemplo: el de un grupo de músicos profesionales y famosos que, en diciembre de 2002, sacaron a la luz un álbum (etiquetado como obra social de BMG, hoy Sony-Bmg) de versiones de lo más granado del repertorio infantil hispánico. Grupos y artistas como Celtas Cortos, Javier Álvarez, Los Piratas, Poncho K, El Canto del Loco, Antonio Vega, La Cabra Mecánica, Siniestro Total, Mago de Oz, Maestro Pocero, Maita Vende Cá, Vicentico, Andy Chango y Pereza pusieron las voces y las músicas a este reto, que obligó a que todos ellos se sometieran a las reglas no escritas pero absolutamente evidentes, estrictas, de la estética lírica infantil, y, en paralelo, a que ésta quedase, de algún modo, impregnada de la sensibilidad artística de cada uno de esos músicos. Porque los caminos de la tradición son de ida y vuelta, y es posible que muchos niños del globalizado y mediatizado mundo de hoy se hayan asomado al folclore infantil y lo hayan asimilado a partir de este producto discográfico, o de algún otro parecido

Conozcamos la letra de la versión que Antonio Vega hizo de *La Tarara*:

LA TARARA

Tiene la tarara un vestido blanco
con lunares rojos para el Jueves Santo.

La tarara sí, la tarara no,
la tarara, niña, que la bailo yo.

² DÍAZ G. VIANA, Luis (coord), *Juego de niños. Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural*, Vol. I (Madrid: Colección de Antropología y Literatura, Sendoa, 1997), p. 61.

Tiene la tarara un dedito malo
que curar no puede ningún cirujano.
[estribillo]

Tiene la tarara unos pantalones
y de arriba abajo todo son botones.
[estribillo]

Baila la tarara con bata de cola
y si no hay pareja bailotea sola.
[estribillo]

La letra que el cantante de la década de los 1980 cantó es la misma que en muchos pueblos se ha cantado siempre al son de *La Tarara*. El acompañamiento musical es, sin embargo, muy diferente: batería, guitarras acústicas, guitarras eléctricas y bajo. Las dos estéticas, de algún modo, chocan. Y de ese choque nace una estética diferente, que no es, desde luego, la del cancionero tradicionalmente infantil, aunque tome elementos suyos (la letra, la melodía). El resultado podrá ser valorado de maneras distintas por cada oyente. Pero, ¿puede ser aceptado, sin más, como un eslabón último y legítimo de la inmemorial tradición del cancionero infantil? ¿O se quedará fuera, como un cuerpo extraño, como un experimento que no llegó a cuajar, o que hay que clasificar en una casilla diferente de la del más arraigado cancionero infantil?

Pues depende, porque, como ya hemos apuntado, habrá niños que hayan conocido *La Tarara* gracias justamente a la versión de Antonio Vega. Pero habrá otros que la hayan escuchado de labios de sus mayores. Para cada receptor, esa diferencia marcará su relación con esa música, y dentro de esa relación tendrá un papel su posible conocimiento previo de la tradición, y su propia memoria de lo poético y de lo musical. Y, ciertamente, no es lo mismo aprender canciones infantiles a partir de un registro fonográfico (por muy bien pensado y realizado que esté) que aprenderlas de la madre o de la abuela, de su voz, de su entonación, de su gestualidad, de su sensibilidad. Téngase en cuenta, además, que la versión de Antonio Vega ha quedado fijada para siempre, inmutable, pétrea, en su registro del tema. Y que las Tararas de la gente, del pueblo, están siempre cambiando: de tono, de matiz, hasta, a veces, de letra, como siempre sucede con la literatura de transmisión oral, que jamás se atiene a un texto fijo y que está siempre inmersa en un sutil pero imparable proceso de evolución. Como literatura tradicional que es, y que se atiene a la célebre definición de Menéndez Pidal: “la literatura tradicional vive en variantes”. La poética y la estética de *La Tarara* de Antonio Vega y de *La Tarara* de las abuelas, de las madres y de los niños anónimos difieren, sin duda, en puntos muy esenciales.

El cotejo con la versión de Federico García Lorca puede ser también muy revelador. Lorca (quien estuvo siempre muy cerca del folclore, aunque no fuera un folclorista en el sentido científico del término) armonizó una versión de *La Tarara* que no hace mucho ha sido registrada por la cantante Ana Belén y por el pianista y arreglista Michel Camilo. Las letras de Lorca y las de Vega son muy diferentes. Hasta el estribillo (único punto de relativa coincidencia) muestra alguna discrepancia:

LA TARARA

La Tarara, sí;
La Tarara, no;
la Tarara, niña,
que la he visto yo.

Lleva mi Tarara
un vestido verde
lleno de volantes
y de cascabeles.

Luce mi Tarara
su cola de seda
sobre las retamas
y la hierbabuena³.

No podríamos dar cuenta de todos los casos que, de modo similar, trasponen canciones orales y tradicionales al mundo de la reproducción mecánica, en lugares y condiciones muy diferentes. Pero fijémonos en otra simple muestra: la de la célebre canción *El cóndor pasa*, que mana de la veta de lo popular (más que de lo folclórico o tradicional en sentido estricto), y que como tal ha estado y está sometida a continuos procesos de variación. Y que, además, es patrimonio cultural, oficialmente, de Perú, desde 1933, lo cual no ha impedido que haya llegado a ser objeto de litigio diplomático entre este país y Ecuador, porque en varios lugares se reclaman la propiedad de sus raíces y de su tradición. *El cóndor pasa* nació como zarzuela peruana en 1913, con libreto de Julio Baudouin y Paz, y música de Daniel Alamillo Robles⁴. Muy cerca, indudablemente, del folclore andino que pretendía reflejar, y con el que se ha mimetizado muchas veces. Aunque también se haya separado de él en innumerables ocasiones, porque no hay que olvidar que, hoy, han sido contabilizadas unas 4500 versiones distintas del tema (y su número no deja de crecer), algunas de ellas muy sofisticadas y muy alejadas de su tono y de su estilo originales.

El cóndor pasa, tantas veces interpretado por la simple voz y por el escueto acompañamiento de queñas, charangos y zampoñas andinas, fue adaptado a otro mundo estético por el dúo norteamericano Simon & Garfunkel en 1966. La traducción al inglés fue realizada por ellos mismos, y para la grabación de las pistas instrumentales se contó con la colaboración del grupo andino Los Inkas. De esta forma, los artistas norteamericanos preservaron algo del barniz folclórico de la composición, aunque su idioma, su estilo, su ideología, su función, el circuito de difusión y promoción en el que fue lanzada, cambiaron radicalmente. Del mismo modo que cambió también, en cierta medida, *El cóndor pasa*, porque mucha gente lo ha conocido a través del arreglo de Simon & Garfunkel, muchos oyentes (sobre todo norteamericanos) han estado y están convencidos de que ellos son los autores del tema, y hoy en día el concepto de prototipo original ha quedado absolutamente

³ Reproduzco la letra cantada por Ana Belén en *Lorquiana*: poemas de Federico García Lorca / Ana Belén; dir. y arreglos musicales Michel Camilo (Madrid: BMG Ariola, 1998).

⁴ PINILLA, Enrique, "La Música en el Perú", *La Música en la República. Siglo XX* (Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica, 1985) pp. 139-140.

perdido y solapado dentro del ovillo de tantas reelaboraciones. Hasta el punto de que muchas versiones andinas acusan hoy la influencia de las versiones que han hecho el viaje de vuelta desde fuera.

Volvamos al homenaje que Ana Belén quiso rendir a Federico García Lorca en el álbum (en el que aparecía *La Tarara*) bautizado con el nombre de *Lorquiana*. Aquella producción fonográfica no sólo lanzaba al mercado nuevas versiones de varias de las canciones populares antiguas que el poeta granadino recogió de la tradición oral, armonizó en arreglos para voz y piano, y llegó a grabar, él mismo, acompañando a la célebre Argentinita, en 1931). Pues bien, en el disco al que puso voz Ana Belén y piano Michel Camilo fueron puestos en música otros poemas de creación personal lorquiana, que tenían escasa o ninguna relación con el folclore: *Son de Negros en Cuba* (García Lorca / arreglo musical de Michel Camilo), *Romance de la Pena Negra* (García Lorca / Páez), *Herido de Amor* (García Lorca / Serrat), *Pequeño Vals Vienés* (García Lorca / Cohen), *Nocturnos de la Ventana* (García Lorca / Guerra), *Siete Corazones* (García Lorca / De Diego), *Romance de la luna, luna* (García Lorca / Domínguez), *Canción Tonta* (García Lorca / Veneno), *Muerto de Amor* (García Lorca / Hnos. Carmona), *Por Tu Amor Me Duele el Aire* (García Lorca / Rubial), *Canción del Gitano Apaleado* (García Lorca / Veneno) y *Alma Ausente* (García Lorca / San José).



Portada del álbum *Lorquiana* (1998).

Las letras de todas estas versiones fueron extraídas de poemarios diversos del gran autor granadino: de *Canciones* (1927) fueron tomados la *Canción tonta* y *Nocturnos de la ventana*; del *Romancero Gitano* (1928) son el *Romance de la luna, luna*, el *Romance de la pena negra* y *Muerto de amor*; del *Poema del Cante Jondo* (1931) son es la *Canción del gitano apaleado*; en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1935) tenemos el *Alma ausente*; y, finalmente, de *Poeta en Nueva York* (publicación póstuma de 1940) son el *Pequeño vals vienés* y el *Son de negros en Cuba*.

Estas versiones de los poemas lorquianos, con sus nuevas melodías, sus nuevas estéticas, sus nuevos modos de difusión, su nuevo espíritu, son nuevos productos artísticos, que sólo tienen una cosa en común (la letra) con los poemas lorquianos originales. Y, sin embargo, una vez más, mucha, muchísima gente, ha llegado a (o al menos se ha acercado, o ha conocido el nombre de) Lorca por esta vía, gracias a la difusión masiva que ha alcanzado el álbum de Ana Belén y de Michel Camilo. Apreciamos, pues, la paradoja de que el difundidísimo álbum que salió al mercado en 1998 volvió a poner en circulación entre el pueblo canciones de origen folclórico que Lorca arregló, y también

canciones que nunca fueron folclóricas y que Lorca construyó de nueva planta, pero que ahora encontramos más o menos popularizadas, inscritas con rasgos indelebles en la memoria de toda la generación que ha escuchado el disco de Ana Belén y de Michel Camilo. Como se puede apreciar, el espacio que separa lo popular de lo no popular no está muy bien delimitado, y circulan por él corrientes de ida, de vuelta, transversales y erráticas, que al final convierten el concepto de folclore y de memoria tradicional en una amalgama en la que es muy difícil distinguir (al menos para el gran público) los originales de sus secuelas, los prototipos de las versiones.

Mucho antes del álbum de Ana Belén, el cantautor Joan Manuel Serrat, en *Dedicado a Antonio Machado, poeta*⁵ (1969) había puesto música y dado nuevos estilo y estética a poemas de Antonio Machado. Entre las nuevas composiciones alumbradas a partir de los versos del escritor sevillano figuraban *Cantares* (Machado-Serrat / Serrat), *Retrato* (Machado / Cortez), *Guitarra del mesón*, *Las moscas* (Machado / Cortez), *Llanto y coplas*, *La saeta*, *Del pasado efímero*, *Españolito*, *A un olmo seco*, *He andado muchos caminos*, *Parábola* (Machado / Serrat). *La elegía a Coulliure* (Serrat / Serrat), el pueblo francés en que cerró los ojos el infeliz poeta exiliado, tiene letra y música compuestas por el cantautor como homenaje especial al poeta.



Portada del álbum *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969).

En 1972, vuelve Joan Manuel Serrat a rendir homenaje musical a otro gran poeta, con el disco titulado *Miguel Hernández*⁶. Los poemas elegidos son *Menos tu vientre*, *Elegía*, *Para la libertad*, *La boca*, *Umbrío por la pena*, *Nanas de la cebolla*, *Romancillo de mayo*, *El niño yuntero*, *Canción última* y *Llegó con tres heridas*. Todos con arreglos musicales de Serrat, excepto las *Nanas de la cebolla*, que fueron musicadas por Alberto Cortez.

⁵ SERRAT, Joan Manuel, *Dedicado a Antonio Machado, poeta* / Joan Manuel Serrat (Barcelona: Zafiro/Novola, 1969). En la página <http://www.jmserrat.com/>, se pueden escuchar las canciones que vamos a comentar y obtener datos esenciales sobre la producción artística de este músico.

⁶ SERRAT, Joan Manuel, *Miguel Hernández* / Joan Manuel Serrat (Barcelona: Zafiro/Novola, 1972).

García Lorca, Machado, Hernández... Poemas que van del mundo del pueblo al del artista individual, y viceversa, que en el camino se encuentran con un número insospechado de receptores y de transmisores, y que se visten con trajes en que lo popular se halla a mitad de camino entre lo puramente folclórico y lo singularmente autorial.

La tenue y cambiante línea que separa ambos dominios la vemos vacilar en muchas más obras artísticas. Recordemos, por ejemplo, la música que el compositor noruego Edvard Grieg compuso para el drama *Peer Gynt*, a propuesta de su autor Henrik Ibsen. Dos artistas y dos artes en apariencia de élite, pero tras los cuales se aprecia el fantasma de lo popular. Como ha dicho un crítico musical,

Es, pues, Grieg, **popular** solo a medias, ya lo hemos dicho, si nos atenemos a lo que de su obra llega con frecuencia a las salas de conciertos o a los anaqueles de las tiendas de discos, aunque las piezas que este disco recoge sean conocidísimas hasta por los no aficionados a la música clásica. Es el debate de siempre entre la historia de la cultura y la historia del gusto que un crítico literario como Northrop Frye ha sabido analizar con aguda inteligencia. Por así decir, hay una evidente descomposición entre la oferta y la demanda en su producción artística que lleva a la consideración de cómo la obra de un creador es definitivamente juzgada por una posterioridad muchas veces dividida en dos realidades: la del público y la de los expertos. Es verdad también que estos últimos han mirado a Grieg, con excesiva frecuencia, por encima del hombro, incluyendo en esa mirada en muy primer lugar a piezas como las que este disco contiene. Naturalmente, hay dos raseros que se aplican aquí de forma rígida: la comparación con la época. Decir que Grieg no es Wagner o que su Concierto para piano y orquesta está claramente influido –e indudablemente lo está– por el de Schumann –escrito en la misma tonalidad de la menor–, es caer en la evidencia, pero no explicar nada. Lo mismo ocurre al afirmar que las piezas para piano inspiradas en temas populares noruegos o las sonatas para violín y piano son superiores a las obras que vamos a escuchar⁷.

De nuevo, el enredado ovillo en que lo popular, lo comunitario, lo anónimo, se combina con lo intelectual, con lo autorial, con lo clásico. En las reflexiones del crítico musical al que acabamos de leer, pero también de un anuncio televisivo de galletas que ha utilizado la música de Grieg por sus resonancias y potencialidades “populares” precisamente.

Otro caso parecido nos lo ofrecen los popularísimos fragmentos de la *Sinfonía n.º 9 del Nuevo Mundo*, de Dvořák, que escuchamos que se utilizan, de forma muy recurrente, en anuncios televisivos. Hace tiempo lo descubrimos enmarcando la imagen de un perro abandonado. Luego serviría para ilustrar muchas más imágenes televisivas, además de incontables bandas sonoras para la pequeña y hasta para la gran pantalla. Recordemos que bastantes de las melodías desarrolladas en la sinfonía de Dvořák fueron tomadas por él de las canciones de populares que escuchó (a los negros, por ejemplo) en América. De hecho, a Dvořák se le considera uno de los precursores de la utilización “culta” de la música popular afronorteamericana. Pues bien, los ingredientes de emotividad, de conexión ágil, directa y “pegadiza” con la sensibilidad musical del pueblo que llevaron a Dvořák a

⁷ SUÑÉN, Luis, *Prólogo a Concierto para piano y Peer Gynt de Edvard Grieg* (Madrid: ediciones El País, 2004).

seleccionar y a desarrollar esas melodías en su célebre sinfonía, siguen operando, de algún modo, cada vez que se utiliza esa música para captar la atención de la agente que ve y escucha los anuncios televisivos que la han elegido como música de fondo. Más de un siglo después, lo popular sigue ahí: en forma diferente, en mundos diferentes. Pero ahí está.

Miremos ahora hacia músicos que componen un siglo después de Grieg y de Dvořák. Al cantautor madrileño Joaquín Sabina, autor de poemas sofisticadamente complejos pero a los que él ha hecho enormemente populares. Recordemos también las letras y las músicas, delicadísimas y singularísimas, pero tan conectadas con las expectativas de recepción del pueblo, de John Lennon, o de Bob Dylan, o de Cat Stevens. ¿Tan diferentes son de las letras y de las músicas de los trovadores (llámense decimistas, payadores, bertsolaris, etc.) que siguen hoy poetizando y cantando en tierras de España y de Hispanoamérica con el título y la condición de populares?

Fijémonos en lo que ha dicho un gran teórico de la improvisación popular:

Pero la improvisación, por sus características *sui generis*, necesita de la fusión de ambos estudios (literarios y musicólogos) o, más aún, de unos estudios particularizados, para su comprensión y para la reivindicación de su importancia. No basta con estudiar la décima como estrofa o las tonadas con que se canta la décima como variedad musical, para comprender el *repentismo*, como no bastaría estudiar, desentrañar los mecanismos y piezas de un instrumento para el aprendizaje o el estudio de la música. Lo perentorio, lo impostergable, es el estudio de la improvisación como fenómeno de la cultura popular que emplea la décima como estrofa y la música campesina como forma de acompañamiento. Y esto es lo que intentaremos con el presente libro que, realizado con el gravamen, y a la vez estímulo, de explorar una realidad contradictoria y casi virgen, en una invitación al diálogo, y una pequeña piedra del gran monumento bibliográfico que debe erigirse a este arte que no tiene por qué seguir siendo propiedad del viento⁸.

Violeta Parra o Atahualpa Yupanki, grandes figuras de la música popular hispanoamericana del siglo XX, fueron grandes improvisadores y grandes poetas, grandes autores de poesía individual y de música popular. Todos los grandes genios de la historia del jazz, desde los precursores hasta las grandes estrellas de hoy, han tenido a gala improvisar. Hasta cuando ejercen de músicos instrumentistas, y no de vocalistas, su patrón ha sido muchas veces la voz, y en concreto, la voz del pueblo, las canciones con música y letra de generaciones anónimas que las transmitieron desde la noche de los tiempos. Pues bien, todos estos músicos (los latinos, los del jazz) han influido en la estética de los grandes cantautores de hoy y han constituido un eslabón más de engarce entre lo folclórico y lo autorial que nos está preocupando. Porque, de unos a otros, se han ido pasando, hasta hoy, la voz. La voz que nació del pueblo, que hoy pasa por ellos, y que enseguida vuelve al pueblo.

⁸ Sobre la tradición popular de improvisar versos, véase DÍAZ-PIMIEN, Alexis, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, prólogo de Maximiano Trapero (Guipúzcoa: Colección de Antropología y Literatura, Sendoa, 1998), que remite a su vez a una extensa bibliografía sobre el tema. Las palabras que reproducimos son de la página 37.

La voz. Volvamos al siglo XIX, y evoquemos unos versos maravillosos del *Song of myself* (*Canto a mí mismo*) del gran poeta norteamericano Walt Whitman, reflexión al mismo tiempo misteriosa y clarísima sobre lo popular y lo autorial, sobre la colectiva voz del pueblo y sobre la escritura privada del individuo:

[...]

Oigo el sonido de la voz humana... un sonido que amo,
oigo todos los sonidos según se templan para su uso...
los sonidos de la ciudad y los sonidos de fuera... los
sonidos del día y la noche;
niños locuaces con quienes los aman... la cantinela de
los pescadores y fruteros... la fuerte risa de los
obreros en la mesa,
el tono bajo airado de la amistad truncada... los tonos
débiles de los enfermos,
el juez con las manos firmes en la mesa, sus temblorosos
labios pronunciando una sentencia de muerte,
el grito de los estibadores que descargan los barcos junto al [muelle...
el estribillo de los marineros que levantan anclas;
el repiqueteo de los timbres de alarma... el grito de
fuego... el zumbido de las veloces máquinas y coches
de bomberos con su campanilleo premonitorio y luces de
colores,
la sirena de vapor... el pesado rodar del tren y de los
vagones que se acercan;
la lenta marcha que tocan por la noche a la cabeza del
cortejo,
van a hacer guardia a un cadáver... las banderas
llevan crespones negros en lo alto.

Oigo el violonchelo o el lamento del corazón del hombre,
y oigo la corneta que da el tono o tal vez el eco del ocaso.
Oigo el coro... es una gran ópera... ¡esto sin duda
es música!

Un tenor de voz poderosa y fresca como la creación me
llena,
la flexión orbica de su boca se derrama y me llena por
completo.

Oigo la disciplinada soprano... me crispera como el
clímax de mi abrazo amoroso;
la orquesta me hace describir órbitas más vastas que las de urano,
arranca ardores en mi pecho,
me hace palpar con tragos del más profundo horror,
me hace navegar... entro con los pies desnudos...
que lamen las olas indolentes,
me quedo sin protección... cortado por un granizo
amargo y envenenado,
saturado de dulce morfina... mi traquea se comprime
en un simulacro de muerte,
vuelvo de nuevo en mí para sentir el enigma de los enigmas,
y eso que llamamos el Ser.
[...]⁹.

⁹ WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba. Antología bilingüe*, selección, introducción y traducción de Manuel Villar Raso (Madrid: Alianza Editorial, 1999) pp. 115-119.

En *Un episodio de la vida de Marin Marais*, Quignard defiende que el instrumento cuya tesitura más se asemeja a la voz humana es la viola de gamba (que el músico francés Marais dominó como nadie). Y también que la más bella música es la que sale de la más bella voz:

Ambicionaba imitar los “más bellos floreos de la voz humana”, o al menos eso es lo que Le Blanc afirma en 1740 a propósito de Sainte Colombe; él sólo habría aportado perfeccionamientos tales a la técnica del bajo de viola que le permitieron imitar las alteraciones más bellas de la voz con la que hablan los hombres de mayor o menor edad¹⁰.

En otro relato de Quignard, *La lección de música*, la voz se identifica con la pura emoción que unifica todas las emociones posibles: las del pueblo, las de las élites, las de todos:

Jean Rousseau decía que al intérprete de viola se le encomendaba la misión de imitar todo “lo que de encantador y agradable puede provocar la voz”, con la ternura, la delicadeza, con la tristeza y con el espanto que se proponía hacer sentir. Tenía que mantener esos afectos, esas voces diferentes y al mismo tiempo siempre independientes, y **aturdir** a aquél que les prestase oído hasta el punto de que se sorprendiera ante el hecho de que una sola fuente sonora pudiese hablar tantas lenguas y disponer de tantas emociones¹¹.

La voz, oral, escrita, musicada, siempre vuelve a encontrarse consigo misma, siempre está pasando del pueblo a las élites, y de las élites al pueblo, y del niño al adulto, y del adulto al niño, y de todo emisor a todo receptor, y viceversa, y de aquí para allá, y de allí para acá. Ha dicho Gianni Rodari, en su *Gramática de la fantasía*:

La voz de la madre no habla sólo de Caperucita Roja o de Pulgarcito: le habla de sí misma. Un semiólogo podría decir que el niño, en este caso, no sólo está interesado en el contenido y en sus formas, no sólo en las formas de expresión, sino también en la sustancia de la expresión, es decir en la voz materna, en sus matices, volúmenes, modulaciones, en su música que comunica ternura, que suelta los nudos de la inquietud, hace desvanecer los fantasmas del miedo [...] Desde este punto de vista, el cuento representa una útil iniciación a la humanidad [...] El arte de escuchar es un entrenamiento. El cuento tiene para él la misma seriedad y verdad del juego [...] Se proyecta, en el “eje de la audición”, la sombra de temores inconscientes, de experiencias de soledad: el recuerdo de aquella vez en que el niño, al despertar, llamó y volvió a llamar sin obtener respuesta. La “descodificación”, pues, no se produce según leyes iguales para todos, sino según leyes privadas, personalísimas. Sólo en líneas generales se puede hablar de un “oyente” tipo: de hecho, no hay un oyente igual a otro¹².

De algún modo, toda poesía (hasta la más abstrusa y sofisticada poesía de autor) es popular, porque toda debe algo a la voz inmemorial que nos ha ido haciendo como somos desde que nos la empezaron a transmitir nuestros antepasados, remotos y próximos. Muchas veces se ha dicho que todos estamos presos en las redes de nuestra tradición, y lo cierto es que el propio concepto de tradición es siempre colectivo, querámoslo o no. Puede que una conclusión como ésta parezca excesivamente vaga e inconcreta, pero si lo adornamos con frases como ésta, puede que sea más llevadera: “lo popular, lo colectivo, lo compartido, lo que la voz de cada uno y de todos permite

¹⁰ QUIGNARD, Pascal, *La lección de música*, pp. 15-16.

¹¹ QUIGNARD, Pascal, *La lección de música*, p. 21.

¹² RODARI, Gianni, *Gramática de la fantasía* (Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000) p. 131-133.

compartir con los demás, es el sustrato y el superestrato imprescindible de toda forma de cultura (y de toda forma de literatura y de música).

Tiempo habrá de hacer más reflexiones y acotaciones, pero tener esto presente es el punto de partida necesario para cualquier otra exploración que se haga.

Información adicional

-Información sobre el disco de versiones de canciones infantiles:

<http://www.popes80.com/noticiasdeportada02.htm>

-Página web con información de Ana Belén:

http://www.todomusica.org/ana_belen/index.shtml

-Página web oficial de Joan Manuel Serrat:

<http://www.jmserrat.com/>