

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...  
Lope de Vega (Epístola séptima)

**Ensayos:**

- Del corrido al narcocorrido: algunos aspectos de la evolución y de los efectos culturales de la mitificación y apoteosis del tráfico de narcóticos en la poesía popular cantada mexicana  
*José Adrián Badillo Carlos* 1-39
- La poesía de Antonio Colinas y la arqueología de los orígenes  
*Jaime María Ferrán* 40-54
- La poesía de Don Juan de Arguijo: Expresión de una comunidad  
*Olympia B. González* 55-67
- “Ahora soy independiente”: la evolución de la figura del antihéroe en la poesía popular cantada relacionada con el fenómeno ‘hipster’ en España  
*Verónica Soria Martínez* 68-82

**Nota:**

- La voz y la mirada en Julián del Casal  
*Santiago Daydí-Tolson* 83-90

**Reseña:**

- La autobiografía poética de Soledad Álvarez  
*Basilio Belliard* 91-93

Del corrido al narcocorrido: algunos aspectos de la evolución y de los efectos culturales de la mitificación y apoteosis del tráfico de narcóticos en la poesía popular cantada mexicana

José Adrián Badillo Carlos  
Michigan State University

Temas: Influencia del corrido en la cultura mexicana / teorías sobre la génesis del corrido / evolución histórica y temática de este género musical / su manifestación moderna: el narcocorrido / los corridos a raíz de la Revolución Mexicana / reelaboración del género: nuevos cometidos y nuevas intenciones / temas, impronta y personajes del narcocorrido / el propósito del narcocorrido y su correlación con la situación actual de la sociedad mexicana / figuras destacadas en el narcocorrido / modos y presencia de la mujer en el narcocorrido / popularidad del narcocorrido a ambos lados de la frontera / aspectos peculiares del narcocorrido y de la subcultura que lo sustenta

Por poco más de un siglo, el ámbito musical ha adquirido un fundamento más robusto en la cultura mexicana ya que, además de tener distinguidas cualidades en cuanto al ritmo y la letra, también llega a ser representante de la cultura, de la ideología y de los valores que reflejan el nivel socioeconómico de sus seguidores y creadores. En esto México no se distingue de las demás naciones, por supuesto. Lo que sí contrasta es en la naturaleza, intención y rango de cierto género de música popular, o poesía cantada; me refiero al género lírico-musical conocido como ‘corrido’. Desde la Revolución Mexicana hasta la actual guerra en contra del narcotráfico, este tipo de poesía popular cantada ha funcionado como una voz colectiva de expresión o de protesta. Dependiendo de las épocas y de las circunstancias, el pueblo mexicano ha optado por expresar su sentir o sus rabias a través de los corridos.

Generalmente, al principio del siglo XX, se escribían corridos que romantizaban las anécdotas y las acciones en contra del gobierno por parte de los revolucionarios de aquellos años. Desde la época revolucionaria y posrevolucionaria, la gente va a hacer uso del corrido también como expresión popular o himno de identidad y de valores representados en los héroes rebeldes mexicanos. Con el paso de los años, este género evoluciona hacia el narcocorrido, hoy convertido en un tipo de mitificación y apoteosis muy popular en la cultura juvenil que, a pesar de ser considerado un género de inspiración criminal, está cambiando algunos conceptos populares de la cultura mexicana al justificar e inmortalizar esa actividad altamente delictiva por medio de la música y de un lirismo populista. Como resultado, el gobierno mexicano ha decidido someter a los narcocorridos a la censura oficial, como una medida más para combatir el crimen organizado

En este ensayo comentaré sobre varios aspectos de esa evolución. «El corrido de los Pérez», que data del año 1911, puede servir de hito, pues contiene las características típicas del corrido tradicional. El corrido «El barzón», posterior, va a ser adaptado por la sociedad en distintas épocas para expresar un sentimiento colectivo de desaliento. «Contrabando y traición» ya se refiere a la manera en que el tema del narcotráfico se incorpora al corrido tradicional en la época de los años 70. Debido al éxito de la integración del tema del narcotráfico con el corrido, artistas como Chalino Sánchez aprovechan la coyuntura para lanzarse a la fama y expandir el subgénero del narcocorrido. Más adelante la industria discográfica y la cultura popular harán del narcocorrido un género lírico-musical polémico pero bastante lucrativo, donde la narcocultura y sus elementos característicos lo conforman. La industria discográfica ha seguido el curso del género para aprovecharse de esa narcocultura y de otros elementos relacionados con las drogas y la violencia, para generar ganancias multimillonarias. Varios artistas han incluido la violencia gráfica en sus poemas cantados para crear una herramienta de comercialización del género, y así adquirir fama y éxito. A pesar de que la función del corrido tradicional mexicano ha sido, fue, tradicionalmente el relatar anécdotas de valentía y el glorificar a los líderes revolucionarios, hoy en día el narcocorrido se ha establecido como el género lírico-musical más afamado y celebratorio del mundo de las drogas y de toda la violencia y brutalidad que connota.

Antes que surgiera el narcocorrido, el corrido tradicional consistía en narrar una historia basada en elementos reales, con lugares, fechas, enfrentamientos concretos, para entretener, y al mismo tiempo, informar/instruir a la sociedad mexicana sobre las hazañas heroicas de sus protagonistas (Castro 75-76). Existen varias teorías que ofrecen una explicación sobre el origen del corrido. En su *Corrido histórico mexicano*, Antonio Avitia Hernández se vale de una definición de Celedonio Serrano Martínez para describirlo: “El corrido es un género épico-lírico-trágico, que asume todas las formas estróficas [...] comprende todos los géneros [...] usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima, el cual se canta al son de un instrumento musical y relata en forma simple y sencilla, todos aquellos sucesos que impresionaron hondamente la sensibilidad del pueblo” (22). En otras palabras, el corrido es un mosaico literario experimental, pues parece no estar limitado por estructuras o regiones predeterminadas. Según Avitia Hernández, hay cuatro tesis que intentan especificar el origen del corrido. Primero, se cree que el origen puede ser ibérico o peninsular, al haber datos que lo indican como una derivación del romancero español que se importó a América hace varios siglos. La segunda tesis sugiere que proviene del evento mismo de la colonización o de su proceso, mientras que la tercera apunta a un efecto del mestizaje cultural posterior a aquella. La cuarta tesis, la regionalista, es la que tal vez mejor describe al corrido mexicano, aunque contradice las tesis anteriores (Avitia Hernández 9-13).

Uno de los expertos que apoyan la tesis ibérica o peninsular es Vicente Mendoza. Al igual que Avitia Hernández, ambos definen el corrido como “género épico-lírico”. Pero en el tema de su métrica no están de acuerdo. Según Mendoza, el corrido está compuesto de “cuartetos de rima variable y asonante en versos pares” y se basa en “una frase musical” (22). Gabriel Delgado López alega que el ‘corrido’ adopta lo épico del romance (como combinación métrica) tradicional español. En otras palabras, “mantiene normalmente la forma general del mismo, conservando su carácter narrativo de hazañas, guerras y combates, creando una historia por y para el pueblo” (65). Otros señalan que la región originaria del corrido se halla en la zona central de México, y que posteriormente tomó fuerza y popularidad en las comarcas del norte, antes de expandirse al resto del país (More Arellano 7).

En el mismo artículo, Delgado López también menciona a otros, como Thomas Stanford, que se han sumado a la exploración y aportan nuevas ideas acerca del origen del corrido. Según este nuevo enfoque, el corrido hubiera surgido en la época colonial, ya que existe una semejanza con la *jácara*. La Real Academia Española la define como un romance alegre en el que se cuentan hechos de una vida licenciosa. Según Delgado López, el término *corrido* también se pudiera derivar del *courante* francés debido al estilo similar de su característica música (65). Por estas y otras razones –me refiero a las semejanzas del corrido mexicano con estilos musicales de otros países–, es algo difícil el determinar su origen.

Ante este hecho, el no haber encontrado un vínculo directo entre el corrido y otros estilos musicales del pasado, ha surgido una nueva teoría, la cuarta antes mencionada, que intenta definirlo. En la *Revista Nueve-Seis*, Antonieta Carracedo publicó un artículo titulado «Una protesta legendaria: el corrido». Según ella, todas las anteriores tesis propuestas tienen su defecto, a pesar de las semejanzas que puedan existir entre el corrido y los modelos anteriores. También descarta que el corrido tenga raíces en el romancero español, a pesar del tema de la métrica de ambos géneros. Además, algunos de los romances eran ficticios o adaptados al gusto individual, más que al colectivo. Carracedo apoya en consecuencia la teoría de que el corrido es local, regionalista, porque se le puede considerar de muchas maneras según esa variante: “Tragedia, versos, bola, mañanas, corrido, danza, narración, historia, recuerdos”. El contenido de la letra puede cambiar dependiendo de la región o el estado donde se escriba (Carracedo).

Quizás ésta, la tesis regionalista, sea la que describa mejor el corrido. Así y todo, no se puede determinar con exactitud la fecha ni el lugar de origen. Otros investigadores alegan que el corrido se inició durante la época de la Revolución Mexicana, para funcionar como una

escuela ambulante de la historia, rescatando los ecos escondidos en las haciendas, en las tiendas de raya; ahí donde más hondamente el látigo y la miseria hirió la

imaginación del pueblo. Fue el arte de la masa anónima, la democracia cantada por los de abajo, de aquellos que no tenían dinero pero sí mucho coraje. (González Moreno 649)

De esta manera, el corrido se presenta como expresión popular, en el que se desea desahogar penas y opresiones. Dado el bajo nivel de educación del pueblo (intérpretes y aficionados), su lírica se convierte en un género musical admirado y en una forma de conmemorar a los revolucionarios olvidados (González Moreno 652).

Recapitulando, el corrido es un género de canción narrativa en forma de balada, que ha servido como el comentario popular de algunos eventos que han dado forma a ciertos aspectos de la historia mexicana en los últimos cien años. Funciona como una crónica de amoríos, enfrentamientos armados, catástrofes, pero sobre todo destaca las hazañas de héroes, que en su mayor parte han sido hombres. La balada narra un evento popular con fechas específicas, con el propósito de exaltar las aventuras de miembros específicos de la clase obrera o de la gente común. Por lo general, las historias recitadas en los corridos tienden a ser incidentes, trifulcas, discordias y peleas de hombres por mujeres. Típicamente, los hombres componen los corridos para cantarlos, tanto para sí mismos como para los demás, con el fin de que se aprenda de las vidas y de las muertes intrépidas de sus congéneres masculinos (Castro 75-76).

Según Vicente Mendoza, experto en el tema del corrido, existe una degeneración en el género del corrido hacia el final del periodo revolucionario, porque se cesa de admirar a los héroes revolucionarios para convertirse en algo “culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter, auténticamente popular” (xvi). Para el folklorista John H. McDowell, sin embargo, el corrido ha mantenido la misma función desde el comienzo de la Revolución Mexicana hasta la actual guerra contra las drogas en México: “The corrido has persisted as a vital resource for the people of Greater Mexico, used by them to address successive phases in their historical destiny”; el corrido “is close at hand as the Mexican people live through the unbearable trauma of the drug wars, fueled by the lucrative market in the United States for illicit products. Situación exarcebada por el flujo y contrabando de armas desde los Estados Unidos a México, fenómeno que ha contribuido decisivamente a la muerte de 50,000 personas desde los tiempos del presidente Felipe Calderón, cuando éste declarara la guerra a muerte a los cárteles de la droga, “and unleashed the army on the civilian population of Mexico”(McDowell 251).

Al igual que Mendoza, McDowell coincide en que los corridos en tiempos pretéritos se enfocaban en los líderes revolucionarios. El género se ha vuelto después, en un sentido que no deja de ser altamente irónico, más democrático, menos elitista. En lugar de cantar a los héroes, protagonistas individuales de la historia, pasa a celebrar al colectivo. De ser loa a próceres, ahora

se utiliza como herramienta para manifestar el sentir popular sobre diferentes y candentes temas actuales. Entre ellos, y muy predominante, el tráfico de drogas y todo el submundo relacionado con el mismo.



A finales de la década de 1920, algunos años después de que la Revolución Mexicana llegara a su fin, surgieron varios corridos acerca de la reforma agraria. Van a permanecer como himnos de la voz colectiva del pueblo, de ocupación agrícola entonces en su mayoría. La tradición corridista se mantiene presente desde 1911 con «El corrido de los Pérez». Éste contiene los elementos esenciales de tal práctica justo después de la Revolución Mexicana. Fue muy popular durante el siglo XX y aun sigue siendo ejemplo de la tradición corridista; la cual, como se ha indicado, tiene como fundamentos historias, fechas y eventos factibles. Según dice la crónica, en 1910, tres hombres – Jesús, Isidro y Mariano– dejan sus tierras para ir al norte en busca de un futuro mejor. Una vez al otro lado de la frontera, mandan traer un encargo de ropa, armas y dinero con los Oropeza, que supuestamente son sus amigos de confianza. El encargo nunca llega a su destino, y cuando los Pérez regresan a México las autoridades aceptan la tarea de recuperar sus pertenencias de los Oropeza, motivo de vergüenza para todos los involucrados, al pedirse ayuda de las autoridades para dirimir la disputa.

Comúnmente, los habitantes de los pueblos mexicanos se reúnen para celebrar eventos colectivos, carreras de caballos, corridas de toros, o serenatas. En una de estas contingencias coinciden las dos familias. A pesar de la humillación sufrida por ambas partes, no se da de principio la polémica ni el enfrentamiento entre ambos clanes, los Oropeza y los Pérez. Todo esto cambia cuando don Mónico de Luna, quien con su indiscreción será el causante de la tragedia posterior, empieza a difundir rumores, colmando de manera negativa así los ánimos y creando fricciones entre ambas familias:

Carreras tan desgraciadas,  
esas carreras del cerro,  
perdieron vida y caballos  
y perdieron su dinero.  
Fue don Mónico de Luna  
el que la mecha prendió  
y a los primeros balazos  
fue el primero que corrió.

Una carrera de caballos, que había sido programada para el 21 de abril de 1911, casi no ocurre debido a que los ánimos entre los Pérez y los Oropeza ya están muy exaltados. Un integrante de esta última familia presiona a los Pérez públicamente: “¡Los cobardes se rajan!”, clama. Al señor Longino Pérez, padre de los tres hermanos, le molesta mucho este comentario y le indica a su compadre, don Cesáreo, que continúe con la carrera, así y todo. Según un testigo, don Juan Muñóz, sólo se pudieron presenciar tres o cuatro carreras antes de que el tiroteo comenzara. Los hermanos, desarmados, discuten de viva voz antes de caer al suelo con los brazos abierto, en forma de cruz, en una muerte altamante simbólica (Rodríguez).

Gabino Pérez decía  
muy macizo en sus razones  
yo también muero en la raya  
no soy cría de correlones.

Isidro Pérez decía  
déjalo ya por la paz  
pues así nos convendría  
sea por dios no digo más.

Gabino Pérez decía  
nos pegaron a la mala,  
si hubieran hablao derecho  
otro gallo nos cantara.

Isidro cayó pa'l sur,  
pa'l norte cayó Jesús,  
Mariano para el oriente  
como formando una cruz.

Existen varias versiones de este corrido en que cambia el orden de los eventos, pero el contenido de la letra permanece igual.

Esta poesía popular se aprendía por el público de forma oral, al ser analfabeto gran parte del mismo. Los grupos locales o trovadores transmitían musicalmente ésta y otras historias de pueblo

en pueblo, muchas veces en cantinas, plazas, fiestas en todo el territorio mexicano.<sup>1</sup> Ha sido grabado por varios grupos musicales de la talla de los Huracanes del Norte, los Cadetes de Linares, las Jilguerillas y una serie de conjuntos locales.

Los acontecimientos históricos, sociales o culturales, han inspirado, conservado y reconfigurado el género musical del corrido durante varias épocas. Conforme la sociedad cambia, el corrido también lo hace. «El barzón» es un corrido que refleja bien cómo este género musical ha devenido una herramienta clave de expresión popular en el marco de los nuevos derroteros. Por ejemplo, la versión de «El barzón» de 1930 criticaba la corrupta administración de un gobierno que hacía muy poco por mejorar el estilo de vida y las condiciones de trabajo de la clase obrera. Seis décadas después, la sociedad se enfrenta ante una situación similar en la que la administración favorece a los sistemas bancarios y perjudica a los agricultores. Razonablemente, los campesinos forman en la primera mitad de los años 90 un movimiento social conocido como “El barzón”; la situación socioeconómica y los abusos son ahora muy similares a aquellos de los años 30 (Ibáñez 110). Se populariza una nueva versión del corrido. En las dos versiones de la composición se rastrea la influencia de sucesos sociales de diferentes épocas.

En 1930, un agricultor de nombre Miguel Muñiz, se vale de una antigua versión del corrido «El barzón» y le modifica la letra. (Hernández 103). Muñiz se sirve de este corrido para criticar, en primera persona, las injusticias que sufre un peón para poder sobrevivir durante el movimiento agrario. Al peón regresar a casa le cuenta a la esposa que el dueño de las tierras les ha quitado la cosecha y que debe continuar trabajando para pagar la deuda contraída:

Cuando llegué a mi casita,  
me decía mi prenda amada:  
¿on' ta el maíz que te tocó?  
le respondí yo muy triste:  
el patrón se lo llevó  
por lo que debía en la hacienda,

pero me dijo el patrón  
que contara con la tienda.  
Ahora voy a trabajar

---

<sup>1</sup> Son de destacar las semejanzas que existen entre los compositores e intérpretes de corridos con los juglares y trovadores de la Edad Media. Al igual que los conjuntos musicales modernos, los juglares transmitían importantes acontecimientos sociales, noticias, historias, experiencias personales e inclusive técnicas musicales y poéticas. Esto se hacía con el propósito de entretener oralmente a una audiencia generalmente indocta (v. Rodríguez).



para seguirle abonando,  
veinte pesos, diez centavos  
son los que salgo restando.

La esposa comienza a llorar y le dice al peón que su hermano y su yerno han tenido muy buenos resultados al cosechar tierras del gobierno, en cambio. Le recomienda por ello que se reúna con los miembros del comité agrario local para pedirles que pongan su nombre en la lista de espera para conseguir las. En aquel entonces, la iglesia católica y los dueños de las tierras tenían una buena relación, como suele, y a menudo la primera trataba de desanimar a sus creyentes para que no se unieran al movimiento agrario. Por esta razón la esposa del peón, desesperada y llorosa, no ve otra opción y le aconseja a su esposo que no siga los apremios del padre de la iglesia ni de sus creencias religiosas, encargo que acarrea el desarreglo posterior en las vidas de sus protagonistas.

La función de este corrido, como de muchos de la época, aparte de criticar al gobierno de entonces, es expresar y propagar, en la conciencia del pueblo, los eventos que afectan el estilo de vida o la personalidad propia de sus sujetos (McDowell 250). La canción describe un estilo de vida apurado, con numerosas carencias para la clase obrera, víctima de atropellos por parte de los terratenientes y de sus aliados ideológicos.

Varias décadas después, durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), la nación se encuentra una vez más en una situación económicamente difícil debido a las nuevas enmiendas que van a permitir turbadores cambios en el sistema financiero y en el bancario. Estas modificaciones afectan a los dueños de pequeñas tierras y ejidatarios que contaban con préstamos para continuar con sus cosechas. Sin previa notificación, ahora los bancos podrán alterar los intereses del préstamos, e incluso apropiarse de las propiedades cuyos dueños no pueden solventar. Consecuentemente, los campesinos se unen y es así como se crea el movimiento social conocido como “El barzón” (Hernández 105-106), inspirado por el corrido homónimo, y se verifica que el estilo de vida del que parten ambos, canción posrevolucionaria y movimiento finisecular, y los abusos que denuncian, son afines, a pesar del lapso transcurrido.

De este modo, algunos grupos musicales ven la oportunidad de revivir el corrido de 1930 y adaptarlo al momento, con la intención de mantener una misma función de expresión social y de censura al gobierno. Tal es el caso de la banda de *rock* conocida como Maldita Vecindad, que adopta el corrido original y modifica los últimos 18 versos, para transformar lo que fuera un corrido de propaganda anticlerical y antilatfundista, en una reprobación a las prácticas del presidente Salinas de Gortari. El nuevo corrido asume ahora que hay nuevos enemigos añadidos a aquellos ya conocidos (la iglesia y los terratenientes) del periodo posrevolucionario. Los enemigos adicionales son el gobierno federal y los medios de comunicación que manipulan las verdades y las mentiras

de cara al pueblo que las consume (Hernández 107). Para la comparación:

(Versión de Muñiz)

Nomás me quedé pensando,  
me decía mi prenda amada:  
¡Que vaya el patrón al cuerno  
cómo si estuviéramos muertos de hambre!  
Si te has seguido creyendo  
de lo que te decía el cura,  
de las penas del infierno.

¡Viva la revolución!  
¡Muera el supremo gobierno!  
¡Se me reventó el barzón  
y siempre seguí sembrando!

(Versión de Maldita Vecindad)

Nomás me quedé pensando  
pues que dejé a mi patrón  
me decía mi prenda amada:  
“que vaya el patrón al cuerno,  
como si estuviéramos muertos de hambre,  
si te has de seguir creyendo  
lo que dicen en los medios,  
pura manipulación  
y mentiras del gobierno.

En el campo está el patrón,  
los finqueros y asociados,  
guardias blancos y matones,  
nomás explotando pueblos,  
van secando nuestra tierra.  
Y allá en las ciudades

los policías corruptos,  
los mafiosos y banqueros,  
nomás chupando la sangre  
a la gente, a los obreros.  
Es por eso que Zapata  
ahora cabalga de nuevo:  
la revolución civil,  
viva el autogobierno.

Este ejemplo podría pasar por una saludable excepción a la supuesta regla que fundamentaba el argumento de Mendoza –el corrido, recordemos nos dice, se vuelve con el tiempo “culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular”. Se podría sugerir, empero, con esta muestra significativa que el corrido no ‘degenera’ en su totalidad, sino que simplemente se adapta en importantes ocasiones a las nuevas experiencias sociales y laborales del país. El movimiento agrario le brinda su impulso implícito, y le proporciona un vehículo social de apoyo. Al respecto escribe McDowell: “The genre was there for them as they experienced the social violence of agrarian reform in the wake of the Mexican Revolution, as they endured the hardships of migration into the United States in search of gainful employment, as they organized into agricultural unions and fought for better working conditions” (251).

En contraste con la versión original de Muñiz, *Maldita Vecindad* reemplaza al cura y sus penas del infierno por los “medios de comunicación, “la pura manipulación / y mentiras del gobierno”. En la época de Muñiz, las creencias religiosas eran valores bien establecidos. *Maldita Vecindad* crea un paralelismo al insertar la manipulación de la información como una suerte de religión o efecto/ejercicio de una religión. Además, la banda expande la letra para denunciar la desigualdad, el abuso y la explotación que sufren los obreros –el proletariado de las ciudades– por parte del gobierno, de las burocracias de la clase dirigente y de los patrones de la industria. El corrido se vuelve explícito en sus censuras. También, el mensaje se radicaliza de modo considerable, al incitar a la gente a una “revolución civil”. No en balde, la censura del gobierno hubo de hacer acto de presencia en el manejo oficialista de este tipo de corridos, que, sin embargo, no cae todavía en el ámbito del narcocorrido.



Hoy en día, los temas predominantes en los corridos son el tráfico de drogas y la violencia, relacionada o no directamente con este fenómeno, para crear un subgénero llamado ‘narcocorrido’. La mayor parte de los corridos ha olvidado aquel sentimiento de protesta en contra de los abusos e injusticias relacionados con la tierra, su cultivo, la clase obrera (González Moreno), todo lo que fue

una raíz importante de inspiración en aquellos tiempos. Los cantantes y compositores del momento adaptan el corrido para contar las historias relativas al trasiego de “la inmensa metáfora”, como llama Rodrigo Tenorio Ambrossi (19) al tráfico de estupefacientes y drogas que se mueve ilegalmente en el mundo.

Para lograr entender la trascendencia del narcocorrido, es importante tomar en cuenta el contexto histórico, social y cultural que, de alguna manera u otra, ha influido a través de los años en la letra y su contenido. El narcotráfico no fue, parecería una obviedad afirmarlo, una manifestación común en los corridos tradicionales del periodo posrevolucionario; hoy en día se ha convertido en un elemento primordial de ellos, empero. El narcocorrido aumenta su popularidad en los últimos años de modo paralelo a la conciencia que las autoridades vienen a tomar cuenta de su basamento; es decir, después de que el entonces presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012) militarizara la guerra contra el narcotráfico. El día 11 de diciembre de 2006 Calderón da la orden de desplegar cinco mil soldados como parte de la “Operación conjunta michoacana” para combatir al narcotráfico en ese estado. Desde entonces, los esfuerzos para combatir al crimen organizado se han expandido al resto del país, lo cual marca el inicio de lo que llamamos hoy en día la guerra contra el narcotráfico en México.<sup>2</sup> El gobierno mexicano decidió censurar los narcocorridos en las estaciones de radios y eventos públicos como un esfuerzo adicional en la guerra contra el narcotráfico. Poco a poco la violencia ha ido aumentando y la dimensión de vigilancia en las calles se ha incrementado hasta llegar a los cincuenta mil hombres de seguridad (actualidad.rt.com). El alto índice de salvajismo generalizado ha contribuido como un incentivo para crear un género de música y lírica, bautizada como narcocorrido, que refleja la situación por la que pasa el país.

A la vez que su actividad criminal los inspira, estos narcocorridos han sido adoptados por los *capos* de la droga, quienes, a pesar de ser codificados como criminales, benefician a sus comunidades por medio del dinero sucio proveniente de sus actividades. A estas donaciones se les conoce como narcolimosnas. Ellas también pueden ayudar a entender la popularidad de estas canciones. Ya sea por medio de los narcocorridos o de las narcolimosnas, los traficantes de drogas adquieren una cierta imagen de poder y prestigio. Este tipo de mitificación y celebración se ha traducido a y en un movimiento popular en la cultura juvenil de la clase popular, que inmortaliza a esos capos como ídolos, a través de la música y de su lírica.

A pesar de estar los narcocorridos bajo censura oficial, esta medida no ha disminuido el índice de violencia en México ni ha ayudado en la lucha contra el narcotráfico. La corrupción se ha convertido en una herramienta para los cárteles, que suelen sobornar la policía a cambio de

---

<sup>2</sup> Para más información, consúltese en internet: <http://actualidad.rt.com/actualidad/view/20857-México-cuatro-años-de-guerra-contra-narcos.-Con-qué-resultados>.

protección, y de libertad para extorsionar a comerciantes e intimidar a la población. Esto ha afectado la economía, porque muchos dueños de comercios se han visto obligados a cerrar sus negocios por miedo y porque las cuotas de “protección” que cobran los cárteles son muy caras. Probablemente, la mala economía, junto a la inseguridad, han sido razones suficientes para que muchos mexicanos emigren hacia los Estados Unidos en los últimos años.

Además, como contraposición, en varios municipios del estado de Michoacán, por ejemplo se han alzado ciudadanos en armas para combatir al crimen organizado porque ya están cansados de la inseguridad y de los abusos por parte de los narcotraficantes. Estos grupos se hacen llamar “las autodefensas” y han combatido al crimen organizado en ese estado de modo cotejable al ejército. Existen aproximadamente quince mil hombres civiles armados sólo en el estado de Michoacán. Tiene la situación casi todas las modalidades de una guerra civil.

El género musical del narcocorrido representa un grado de hibridez cultural ya que su impacto no incide solamente en ciertas –o todas las– clases sociales, sino en una forma de expresión e identidad que ya ha sobrepasado fronteras. Debido a la irregular economía de México, muchos emigran al norte en busca de otras oportunidades. Así, los que logran cruzar la frontera se adaptan o se integran a la cultura estadounidense, convirtiéndose poco a poco en consumidores de la misma. En esta circunstancia, para muchos, los narcocorridos vienen a funcionar como una suerte de himno de identidad y como recordatorio nostálgico e íntimo de sus raíces mexicanas. Esto crea un bastante penoso dilema para los que no se sienten pertenecer por completo a la cultura estadounidense, los que a diario coexisten entre dos culturas, dos idiomas y dos sistemas de valores diferentes. Esta música, y la lírica relacionada con ella, valen entonces como herramienta de resguardo, o como posición de rebeldía para mantener la individualidad mexicana y no resultar sumergidos por completo en la cultura estadounidense, al mismo tiempo que aspiran ser sus valedores y clientes y así lograr adquirir un estilo de vida más elevado o más refinado del que antes carecían.

En una entrevista para Billboard, Los Tigres del Norte, grupo musical con casi cuarenta años de trayectoria artística, intérpretes de varios éxitos en este género y ganadores de un Grammy, expresaron que “en México ya no se pueden hacer corridos de Pancho Villa ni de la Revolución Mexicana, porque ahora se viven otros tiempos, dramas, sucesos y momentos que no se pueden evitar ni esconder” (Burr). McDowell hace hincapié en estas diferencias entre el corrido tradicional y el corrido contemporáneo. Él se adentra más aún en la cuestión planteando una dicotomía; para él existen dos maneras o estilos de corridos hoy en día: el corrido relativo al narcotráfico (*narcocorrido*) y el corrido ‘de remedio’ (*remediation corrido*). Así la explica:

Narcocorridos, ballads that celebrate and glamorize the trade, to sample a zone of commemorative practice where narcocorridos share a space in the national

consciousness with two additional manifestations of the contemporary genre: corridos of trafficking, which tell drug-world stories in a level-headed manner, and corridos of remediation, which seek to ameliorate the devastation wrought upon the Mexican people by the drug wars of the early twenty-first century. (249)

Se percibe, pues, la evolución natural del género, conforme al momento histórico de México y a la coyuntura nacional. Así y todo, de una manera u otra, se retienen las características generales a través del cambio. Aunque el narcocorrido, en sus dos variantes, incorpora disparidades en cuanto al ritmo en su musicalidad, aún mantiene elementos comunes con el corrido tradicional, y aquí me refiero al contenido subyacente, pues hay una historia que se cuenta/canta, el proceder de situarla en el tiempo concreto, la presencia de ‘héroes’ –ahora por necesidad entrecomillados–, y la resonancia, que se encuentra en ellos, de fenómenos sociales reales.

El corrido del narcotráfico parte de musicalizar y poetizar las historias o los reportajes de violencia que se transmiten por televisión y periódicos sobre todos los aspectos del tráfico de drogas. La lírica de este corrido de hoy glorifica y resalta los valores, los ideales y las cualidades de los nuevos ‘héroes’, aquellos que son, según Tenorio Ambrossi, los “malos amigos” o “pervertidos traficantes” (57). A menudo en estos narcocorridos se exagera o se recrea en grado considerable la crónica con el propósito de hacer el producto más atractivo para el consumidor y aumentar su venta o popularidad. El corrido de remedio, por su parte, intenta tamizar esa brutalidad por medio de las historias paralelas al tráfico; ahora el narcotraficante deja de ser un paladín de la sociedad en general y se convierte en un relativo adversario de la misma.

Es dable pensar que una de la modalidades intrínsecas del mundillo de la droga y de su tráfico tienda a exaltar e amplificar las cualidades humanas de los protagonistas traficantes, hasta el punto de convertirlos en una especie de superhombres, si bien por el lado negativo. Por ello es dificultoso separar la realidad de la fantasía. Es difícil entonces determinar cuáles elementos de las historias son reales y cuáles son ficticios. Según Ramírez-Pimienta, “los corridos y narcocorridos tienen tanto elementos de ficción como reales” («Del corrido» 22). ¿Quizás la idea de Mendoza, mencionada anteriormente, de cómo el corrido pasa a ser “culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular” (xvi), concuerde y se aplique con y a un segmento de los actuales narcocorridos?

El grupo Los Tigres del Norte alega por su parte que el contenido de los corridos que interpretan es ficticio. Ramírez-Pimienta va más al fondo y presenta como evidencia de esta afirmación el corrido que revive el género en la década de los 70, «Contrabando y traición», que hizo famosos a Los Tigres del Norte («Del corrido» 22), agentes clave en la comercialización y popularidad de este corrido. El autor de la composición, Ángel González, reveló que la historia del

corrido no es verídica: “Conocí a una amiga mía que se llama Camelia pero no es de Texas. Y en mi familia hay un Emilio Varela, pero ni se conocen entre sí siquiera [...] ninguno de los dos tiene nada que ver con el mundo de las drogas” (Wald 19). Fue tan popular este corrido, que derivó en otros, también populares, como «Ya encontraron a Camelia» y «El hijo de Camelia».

Enrique Franco, director artístico de Los Tigres durante 15 años, corrobora la impresión:

Esas canciones no dicen nada. Además eran ingenuas, fíjate, traían las llantas del carro repletas de marihuana. ¿Tú sabes lo que le cabe en las llantas del carro de marihuana? No hubieran pagado ni la gasolina. Pero la canción tenía otra historia, era amor, traición. ¿Sí, me entiendes? El narcotráfico era un elemento de la canción, pero era una historia de amor. (Ramírez-Pimienta, «Del corrido» 22)



A pesar del título, «Contrabando y traición», la primera vertiente en aquel no conforma el eje de la historia. Más importante es la segunda, pues hay una supuesta deslealtad por el personaje Emilio que hace a la historia dar un giro y terminar en desgracia. Una mujer, Camelia, desafía la superioridad del hombre. Esto fue innovador para su época y lo diferencia de otros corridos de esquema tradicional. Podría compararse con «El corrido de los Pérez», ya que en ambos ocurre la traición, una subsiguiente humillación y la tragedia. Pero la imagen de la mujer como protagonista, en un nivel más notorio que el del hombre, lo distingue con fuerza. Rompe con la norma típica de la aventura y de las peleas entre hombres, que morirían de forma ‘heroica’ y, en la interpretación, machista. Esto lo hizo icónico en la década del 70. Hasta entonces los corridos se habían escrito para ensalzar al hombre (Hernández 102-103).

Ramírez-Pimienta, en «Narcocultura a ritmo norteño», hace mención de cómo la imagen de la mujer se engrandece y se sitúa al mismo nivel que la del hombre. Cita a Anajilda Mondaca Cota, analista del papel que ocupa la mujer en los narcocorridos, para exponer la importancia de Camelia en «Contrabando y traición»: “Si la traición es ya el peor crimen en la sociedad de los traficantes, para Camelia, ser despreciada en el amor adquiere el mismo sentido de la traición en el negocio; a esta infidelidad responde con la muerte de su amado infiel” (255).

Quizás un factor importante, que contribuye a la popularidad de este corrido, es la coyuntura de la década, cuando surgen grupos feministas en la mayoría de los países iberoamericanos (Mérola 112). Para ese entonces, la mujer adquiere igualdad de derechos y oportunidades; de manera irónica, el corrido refleja así el papel de Camelia en el tráfico de drogas, actividad antes exclusiva de los hombres. A partir de Camelia la texana, empresaria y narcotraficante por derecho propio, el papel de la mujer se modifica gradualmente, hasta el punto de convertirse en ‘heroína’ asimismo, a la par

con los hombres. No estorba que, además de entenderse como agraciada, sea inteligente y leal para y en los negocios. Camelia se convierte en un prototipo de mujer sanguinaria, característico del propio narcotráfico, no importa el sexo (Ramírez-Pimienta, «Narcocultura» 261). Sobre el impacto de Camelia en el género, en los 70:

El compositor Ángel González tuvo la capacidad de crear una historia que trastocó por completo la forma de concebir el corrido, existe un antes y un después de «Contrabando y traición». Antes de él algunas historias de gomeros difundían mensajes moralizantes sobre el tráfico de sustancias ilícitas, hablaban de gallos jugados, de plebes con mucho valor, de toros que ostentaban el poder y que no lo compartían con nadie, mucho menos con una mujer. Ahí radica parte de su importancia histórica. (Montoya Arias 222)

Aunque han transcurrido ya más de treinta años desde «Contrabando y traición», la imagen de la mujer en el ámbito del narcotráfico aún se plasma como campeona y empresaria, en esta doble presentación. Este es el tema principal de «La reina del sur», narcocorrido grabado por Los Tigres del Norte, que se basa en la novela, del mismo título, de Arturo Pérez-Reverte, y que tiempo después se adaptara para la televisión. Teodoro Bello lo escribió para el grupo. Al igual que el personaje de Camelia en «Contrabando y traición», la Teresa del español Pérez-Reverte demuestra que el ser mujer ya no es un impedimento para entrar en un mundo dominado por los hombres, y, una vez dentro, hacerse con el poder. Ella se aprovecha de las oportunidades que se le presentan, y ante ellas utiliza sus fortalezas y cualidades de carácter, para su conveniencia.

En el corrido donde se anima Camelia se canta sobre el concepto de que la traición y el contrabando son cosas incompatibles, y ésta es la razón por la cual ella mata a Emilio Varela. En la novela, ocurre algo similar con Teresa cuando decide vengarse del dueño del burdel después que se le roba y humilla a la primera. Luego procede de la misma forma con el padre de su propio hijo, que la había asimismo engañado. De esta guisa, tanto Teresa como Camelia se hacen presentes y se autodefinen como integrantes femeninos de pleno valor en el mundo del narcotráfico. Así y todo que en los dos casos los personajes son ficticios, la idealización del prototipo viene a la postre a aceptarse en la población, siquiera porque sugiere un peculiar potencial de movilidad social en una sociedad donde el nivel de pobreza se mantiene constante, sobre todo para la mujer. El personaje de Teresa demuestra cómo la astucia y el engrandecimiento de ciertos valores, en los narcocorridos, operan para hacer promover y ornamentar una imagen social de la mujer en las nuevas circunstancias históricas. A pesar de los estigmas sociales, Teresa demuestra que puede ser exitosa:



Es esta mujer, este personaje, este inmigrante, que aunque negado y proscrito a un tercer o cuarto plano dentro de la sociedad española, se yergue como miembro activo de un espacio social para participar no sólo de su economía bullente sino para satisfacer sus propias necesidades como mujer, porque recordemos que no sólo es extranjera, sino mujer, y sin embargo adquiere un rol primordial dentro del desarrollo económico y, luego, promueve una incipiente integración, y aceptación dentro del contexto español y europeo. (Vergara-Mery 207)



En «El narcocorrido global y las identidades transnacionales», Miguel A. Cabañas explica cómo, a finales del siglo XX, este género empieza a ser censurado y marginalizado a nivel oficial, tanto en México como en los Estados Unidos. Como reacción, algunos jóvenes, en busca de una identidad propia, se interesan por el género y encuentran en él “rasgos auténticos”, que ellos habrán de identificar como parte de una “cultura de rancho”. De esta manera intentan expresar la inconformidad que sienten hacia las culturas “hegemónicas de México y de los Estados Unidos” (Cabañas 520).

La popularidad de los narcocorridos y de sus protagonistas ofrece la oportunidad a muchos grupos musicales para explorar y explotar económicamente esta categoría de música y lírica. Uno de los artistas que más se hubo beneficiado de este nuevo filón de los narcocorridos fue Chalino Sánchez. En ese mismo artículo, Cabañas hace referencia a Sam Quiñones, periodista experto en la vida y música de aquel, para notar que:

el llamado “Chalinazo” constituyó un cambio fundamental en la apreciación del corrido y se convirtió en moda contracultural para los jóvenes llevar las botas y los sombreros nortños, así como escuchar corridos sobre migrantes y narcos. Gracias al corrido a comisión inventado por Chalino, cualquier persona que quisiera podía tener un corrido propio. Este fenómeno constituye una revalorización de las culturas regionales nortñas que se popularizan de vuelta en México desde el espacio diaspórico. (Cabañas 520)

Chalino se apercebe de este fenómeno socio-cultural y comienza a escribir corridos por pedido, poco tiempo después de que compusiera uno en memoria de su hermano ya difunto. Los corridos los grababa él mismo en casetes y después los vendía a sus clientes. Con el tiempo, sus producciones adquieren mayor nivel profesional y las ventas aumentan; pasa a dar conciertos públicos de gran asistencia. La consagración llega de forma paradójica, cuando en una de sus

presentaciones, un hombre en estado de ebriedad le dispara. Chalino contesta a la acción y descarga su pistola en el agresor. El asaltante resulta herido y otro joven, presente, muere. Este acontecimiento causa conmoción en el país y le otorga a Chalino categoría de ídolo popular. Pero también hace revelar al público que el narcocorrido no solamente trata de historias imaginadas, y que existe una correlación entre el arte de este tipo de canción y la dureza causada por el tráfico de drogas. Es una prueba de cómo la vida informa al arte y éste a la vida en el tema de los corridos/narcocorridos.

Chalino, por otra parte, va a demostrar, con el incidente, poseer cualidades de hombre ajustado, osado y atento al pundonor, las que caracterizaban a los personajes de los corridos antiguos. Ramírez-Pimienta explica: “Para sus seguidores él no solamente escribía de la vida peligrosa sino que la vivía. Lo suyo no era pose sino una realidad. Independientemente de lo acostumbrado que haya estado a la violencia, el episodio lo marcó”. Varios meses después, al salir de una presentación en Culiacán, Sinaloa, varios individuos en camionetas tipo *Subirían* le cierran el paso al vehículo en el que viajaba y le obligan a acompañarlo. Pocas horas más tarde, unos campesinos encuentran el cadáver de Chalino con dos disparos en la cabeza («Del corrido» 33-34).

Antes que Chalino ingresara triunfalmente en este campo artístico, los corridos tradicionales se contaban en tercera persona y generalmente hablaban sobre asesinatos y traiciones. Las composiciones de Chalino innovan el género porque imponen un nuevo estilo. Chalino parte de la idea de que no es necesario para una persona inmolarse para hallar cabida honrosa en su canción. Así es que compone corridos para cualquiera que pueda pagarlo y quiera presumir de audacia y de decoro ante sus amigos y la comunidad. A Chalino se le paga para que destaque la bravura y las hazañas de los protagonistas que lo contactan personalmente (Wald 73-74). Él mismo lo expresa en sus corridos; por ejemplo en «Rico Coria»:

En vida quiere el corrido  
para poder escucharlo  
tomando con sus amigos  
quiere a la vez disfrutarlo

Estos versos los compuse  
pa' alguien que les hace honor  
y al nombrar a un buen amigo  
se me alegra el corazón

Este corrido por encargo ya no procura expresar la voz colectiva. Aquel antiguo comentario nutrido por las carencias y maltratos sufridos por los revolucionarios, se ha tornado en un negocio donde la brutalidad, el dinero, el tráfico de estupefacientes y otras características afines describen al nuevo presuntuoso protagonista y determinan la historia que se cuenta.

Debido al violento contenido y a su mensaje, el gobierno mexicano censura los nuevos corridos en un esfuerzo más de la guerra contra el narcotráfico. Esto ha creado un movimiento de reacción en la industria del narcocorrido, pues se producen canciones cada vez con mayor contenido furibundo y ofensivo. Algunos artistas famosos han sido asesinados en la estela del narcocorrido.



El impacto que ha causado el narcocorrido, en la industria musical y en la cultura popular mexicanas, ha sido inmenso. Esto ha generado polémicas, naturalmente, pues, por un lado, está la censura del gobierno, que quiere atacar la exaltación y el alto contenido de violencia, la orientación de las canciones centrada en la validez de la consecución de riquezas y poder, no importa los medios para lograrlos y la estela de muertos en el ascenso hacia aquellos. Por el otro, la industria musical ha encontrado en la cultura del narcotráfico un filón de oro, una herramienta de comercialización que genera ganancias multimillonarias.

Con la creciente popularidad de los narcocorridos, también ha aumentado el interés por conocer más sobre el ámbito del narcotráfico, en el que no solamente existen drogas, es decir “las substancias, los productores, los que la procesan, los traficantes, los blanqueadores, las autoridades corruptas y los usadores” (Tenorio 12), sino también conjuntos de creencias y reglamentos como en cualquier otra subcultura. A esto se le ha categorizado como narcocultura. Jorge A. Sánchez Godoy explica que desde la década de los cuarenta se ha manejado este término en la sierra de Sinaloa. No fue hasta la década de los setenta, sin embargo, que adquiere mayor resonancia nacional, para considerársele la referencia a una institución consolidada conjeturada, fundamentada en el “imaginario colectivo de gran parte de la población rural y citadina sinaloense” (Godoy 79). Sánchez Godoy, aludiendo a Luciano Gallino, el conocido sociólogo italiano, plantea que la narcocultura sería

una manifestación eminentemente rural, que a pesar de que muta de manera constante, conserva sus raíces campiranas y es una visión del mundo que contiene todos los componentes simbólicos que definen a una cultura: valores, sistema de creencias, normas, definiciones, usos y costumbres, y demás formas tangibles e intangibles de significación. («Procesos» 79)

Asimismo, en paralelo, cada día la atracción de la juventud por esta narcocultura se intensifica debido a la influencia del cine, que representa el tráfico de drogas como algo prohibido y brutal, sin duda, sí, pero también rodeado de lujos y de poder, de *glamour*. Es un mundo donde los obedientes y los pusilánimes no hallan cabida, únicamente los narcotraficantes rebeldes y valentones (Simonett, «Subcultura» 192).

Los sistemas de valores con los que cuenta la narcocultura son muy similares a los de las mafias y culturas mediterráneas europeas, en las que el honor es harto importante. Para adquirirlo o mantenerlo, es necesario demostrar intrepidez ante cualquier situación y mostrar lealtad a la familia o al grupo al que se brinda protección. Asimismo, y porque nunca las paradojas están ausentes de los fenómenos más violentos de nuestra actualidad, los narcotraficantes también demuestran valores de generosidad y nobleza ante la sociedad (Sánchez Godoy 80), los que se ven reflejados en el seno de varias comunidades donde existe una fuerte presencia de narcotraficantes. Allí cosechan la admiración de los residentes, porque benefician a la gente y a su entorno al ofrecer ayuda a la comunidad y a los desempleados, directa o indirectamente. Además de pavimentar las calles, también se encargan de reparar los servicios eléctricos y ofrecer agua potable para que los vecinos porten una “mejor vida” (Ricaurte Quijano). Esto resulta, pues, irónico como menos, pues a pesar de que los narcotraficantes son los causantes de muerte, violencia y corrupción en el mismo seno de estas comunidades, las sociedades locales los ven como hijos favoritos porque suplen aquello que el gobierno o las entidades privadas no les ofrecen. En estas comunidades, la forma de pensar evoluciona, lo que era repudiado se convierte en algo positivo, con una fuerte atracción hacia y de los jóvenes. Debido a la falta de educación, escasez de empleos y carencia de apoyo institucional, muchos jóvenes ven el narcotráfico como una esperanza y única opción para llegar lejos en sus cometidos personales, y salir de la pobreza (Ricaurte Quijano).

Sumado a sus actividades filantrópicas, la narcocultura también profesa una gran devoción religiosa. La protección divina se ve como esencial para el éxito y la supervivencia de aquellos involucrados con el mundo del narcotráfico. En los noticieros se reporta que fondos para la reparación o construcción de iglesias se entregan como limosnas, especialmente en regiones de pocos recursos. De haber algún remordimiento o pecado por parte de los narcotraficantes, estas donaciones intentarían disculpar o contrarrestar parte del daño social y humano que causan. A estas donaciones se las conoce como narcolimosnas y han llegado a niveles altos en cuanto a monto y a índole. En el año 2010, *El Universal* de México publicó las declaraciones de un arzobispo en las que reconocía haberse recibido por la institución en general de fondos del narcotráfico, aunque también señaló que otras instituciones eran igual culpables por recibir dinero sucio, por lo que no se debía solamente culpar a la Iglesia:

¿Qué estado de la República está libre de este flagelo?, ¿qué sector de la población no está involucrado con el poder corruptor del narcotráfico y la delincuencia que de allí se deriva?, podemos comenzar por políticos de gran altura, sin duda alguna desde gobernadores hasta corporaciones policiacas enteras, pasando por militares y policías federales. Podemos mencionar ambientes empresariales, periodistas y, desafortunadamente, algunos ambientes religiosos. Más todavía, para vergüenza de algunas comunidades católicas, hay sospechas de que benefactores coludidos con el narcotráfico han ayudado con dinero, del más sucio y sanguinario negocio, en la construcción de algunas capillas, lo cual resulta inmoral y doblemente condenable y nada justifica que se pueda aceptar esta situación. (Martínez)

El arzobispo revela, ciertamente, el aspecto de la corrupción en distintos sectores de la sociedad; también justifica a los narcotraficantes al declarar que “en algunos pueblos y comunidades [son] benefactores del pueblo” (Martínez).

Las comunidades más beneficiadas por el narcotráfico son aquellas que se encuentran en las afueras de las grandes ciudades, donde no hay una presencia fuerte de las autoridades. Los narcotraficantes llegan a estas poblaciones, mejoran los servicios públicos y generan trabajos para los pobladores. A cambio, los narcotraficantes reciben colaboración y alertas por parte de los pobladores en caso de que las autoridades se encuentren cerca de las poblaciones donde residen.



Además de financiar iglesias con narcolimosnas, los narcotraficantes también construyen altares para honrar a sus santos preferidos. Jesús Malverde es considerado por muchos como el ‘santo’ más popular ligado al mundo del narcotráfico. Nunca ha sido reconocido oficialmente por la Iglesia al ser un culto creado por aquellos involucrados en el narcotráfico y otros creyentes para venerar a quien fuera en esencia un individuo que actuaba fuera de la ley. Su fama se ha espigado en las últimas décadas, adquiriendo una virtud extraoficial debido a los supuestos poderes milagrosos con que beneficia a los narcotraficantes. Dada su popularidad y arraigo en la narcocultura, sus creyentes lo han elegido como el *narcosanto* por excelencia, e incluso han erigido capillas para su devoción (Jónsdóttir 25-26).

La admiración que ha recibido Malverde se deriva de su arrojo y generosidad. Malverde se convirtió en héroe popular durante el porfiriato (1876-1910). Porfirio Díaz gobernó México a base de promesas, intimidación y coacción. Su gobierno se caracterizó por la injusticia social, económica y política hacia la clase obrera, mientras la clase alta disfrutaba del progreso económico del país (*mexicanhistory.org*). Muchos, como Malverde, se vieron obligados a recurrir a la violencia para poder sobrevivir. En poco tiempo, la clase obrera de la región de Sinaloa comenzó a verlo como un

héroe por su bravura e indocilidad en su desafío a las autoridades mexicanas. También lo admiraban por su filantropía, ya que, después de robar a los ricos, Malverde acostumbraba visitar a habitantes con pocos recursos para compartir lo que había robado. Así se ganó los apodos de “El bandido generoso” o “El ángel de los pobres” en Sinaloa (Botsch 19).

Malverde siguió cometiendo sus actos hasta que fue capturado y ejecutado por las autoridades mexicanas en 1909 (Botsch 20). Según la historia popular, Malverde había resultado herido y ya sabía que no podría curarse a sí mismo. Entonces decidió que sus compañeros lo entregaran a las autoridades, así podrían cobrar la recompensa y repartirla entre los pobres de su pueblo (Maihold 89). Desde entonces, Malverde ha pasado a ser uno de los héroes populares mexicanos que funge como defensor de los desamparados y ahora, por irónica extensión, también de los narcotraficantes:

Those living in poverty have worshiped the spirit of Jesus Malverde for years, frequently asking for protection and a variety of personal favors. Over time, some of his followers entered the illegal drug trade and began asking Malverde for protection before, during, and after their drug-trafficking activities. To reinforce their beliefs, the traffickers often carried various items depicting Malverde’s image hoping this paraphernalia would protect them further. If they successfully completed their drug-trafficking objective, they thanked Malverde for his guidance. If arrested, they continued to ask for his assistance throughout their court proceedings. This practice became so common that his legend flourished, and Malverde eventually was labeled the unofficial patron saint of drug traffickers. (Botsch 20)

La imagen de Malverde se ha beneficiado con la creciente popularidad de los narcocorridos. Hoy en día se le puede encontrar en imágenes o figuras de cerámica en capillas de México, Estados Unidos y Colombia (Maihold 89). Wald sugiere que se le debería considerar como el santo patrón del corrido moderno ya que existe una gran cantidad de canciones dedicadas a él por bandas reconocidas, y por otras que tocan en sus capillas desde que amanece hasta altas horas de la noche (61). Uno de los corridos más populares es «La imagen de Malverde»:

Un joven muy bien vestido,  
de vaquero y con tejana,  
con varios anillos de oro,  
y en su muñeca una esclava,  
y una imagen de Malverde

que en el cuello trae colgada.  
Al llegar a la garita [de la frontera],  
le da un besito a la imagen.  
Le dice a Jesús Malverde,  
aquí es donde has de ayudarme.  
De antemano muchas gracias,  
sé que no has de abandonarme.

“Pasa, que Dios te bendiga  
y que tengas muy buen viaje”  
y con una sonrisita  
pasó el narcotraficante.  
Y también discretamente  
volvió a besar a la imagen.

Aquí se expresa explícitamente la santificación popular de Malverde. Considerado un bandido por las autoridades mexicanas de su tiempo, es natural que ahora exista la creencia de que protege la vida y los negocios de los narcotraficantes, a su modo especial también luchadores antigubernamentales.

No se sabe con exactitud cuántos corridos existen en honor a Malverde debido a que constantemente se producen álbumes en disqueras locales de México y de Estados Unidos que no alcanzan difusión continental. Muchos de estos álbumes únicamente se venden en mercados circunscritos. A pesar de estas circunstancias, se cree que existen “por lo menos entre setenta y ochenta corridos dedicados al santo profano y a su historia, la mayor cantidad dedicada a un héroe mexicano” (Jónsdóttir 27). Además de los corridos, también se le puede encontrar en la ropa y en los accesorios: “El rostro de Malverde es adorno en llaveros, escapularios, camisas, cinturones y cuelga de cadenas de oro cotizadas en Los Ángeles desde los 10 mil dólares. Malverde no sólo es un santo, sino un icono de toda una nueva cultura que gira en torno al tráfico de drogas ilegales” (Polit 16).

De esta manera, la veneración hacia Malverde no es exclusiva de los traficantes; los seguidores del corrido como género musical y lírico, también se arropan, literal y metafóricamente, como aquellos, para celebrar de Malverde sus hazañas, sus actitudes y su conciencia comunitaria. Adoptan una imagen que connota violencia para adquirir prestigio y movilización social (Sánchez Godoy 94-95). Personalmente, he sido testigo de este fenómeno en eventos a los que he asistido —públicos o íntimos, familiares. Al preguntar a los que portan la ropa u objetos alusivos a Malverde

sobre la razón de hacerlo, me han respondido que así lo hacen ‘porque se sienten importantes’.



Después del inicial fallido ataque contra Chalino Sánchez, los jóvenes principiaron a ver en él una leyenda viviente, pues no sólo cantaba acerca del peligroso mundo del narcotráfico, sino que también lo había vivido en persona. En su libro, *El Narcotraficante*, el antropólogo Mark Cameron Edberg señala que Sánchez fue la primera estrella de la farándula musical vista como héroe en el género del narcocorrido. Además, a Sánchez se le comparaba con el líder revolucionario mexicano Pancho Villa por ser a su manera un rebelde también, con o sin causa. A pesar de su éxito, Sánchez nunca se había olvidado de sus orígenes y estaba dispuesto a perderlo todo por complacer a sus seguidores (Edberg 92). Para muchos, además de ser artista popular, Sánchez era un vocero de la identidad étnica que muchos inmigrantes radicados en los Estados Unidos buscaban, y hallaban en su lírica. Él representaba la mexicanidad, con orgullo promovía sus raíces campiranas, las de los migrantes. Muchos de ellos decían: “Quiero ser como él” (Edberg 93). En aquel entonces, las únicas figuras reconocidas por la cultura popular mexicana como económicamente exitosas eran ciertos inmigrantes a los Estados Unidos, y ya empezaban a serlo también algunos narcotraficantes, los más temerarios. Eso, precisamente, era el enfoque principal de los corridos de Sánchez (Burgos Dávila 24).

La música, además de entretener, también por supuesto ha funcionado como medio de expresión social y cultural. María Herrera-Sobek indica que basta con examinar detalladamente el corrido mexicano o cualquier canción folklórica para deducir información de los valores en cuanto a la ideología, la forma de ver el mundo, y las situaciones sociales, políticas y económicas de la sociedad mexicana (49). Esta noción concuerda con la idea de adaptación del corrido, mencionada anteriormente, de cómo las diversas experiencias sociales y laborales de la clase obrera a lo largo de la historia reciente se ven reflejadas en la música. Por ejemplo, a Pancho Villa se le representaba en los corridos, que le glorificaban, como un héroe insurrecto y venerado, así que simbolizaba la ideología de la clase campesina, luchando en aquellos tiempos por una reforma agraria ante la pésima situación socioeconómica del país. Similarmente, en los corridos de Chalino Sánchez se encuentran presentes las raíces campesinas y la lucha por la movilidad social.

Este estilo musical consagró a Sánchez como el corridista más exitoso de su época, y recibió la atención de una gran cantidad de jóvenes chicanos en Estados Unidos que, a pesar de no haber nacido en México, sentían un admitido interés por la cultura mexicana. Para la mayoría de ellos, la música nortea era algo ajeno a su experiencia vital, la consideraban más bien como la música de sus padres (Burgos Dávila 24); para la juventud norteamericana de ascendencia mexicana, el rap y el *hip-hop* eran más propios (Edberg 44). Después de la muerte de Sánchez en 1992, su música y su atuendo se convierten en la moda conocida como “el chalinazo”, lo que contribuye a revalorizar



las raíces mexicanas de los jóvenes norteamericanos de cultura y ancestros mexicanos. Según Burgos Dávila, Sánchez inició una moda en la música y en la vestimenta, que fue el modelo a seguir de artistas y fanáticos del corrido:

Su legado propició un movimiento cultural llamado ‘el chalinazo’, que se extendía en Los Ángeles y Sinaloa. Jóvenes ciudadanos adoptaron ese modo de vestir nortño que se aproximaba a lo ranchero mexicano. Una apariencia de narcotraficante *chic*. El estilo era caracterizado por el uso de sombreros, tejanas, camisas de seda vistosas, chamarras y botas vaqueras de piel de animales exóticos, hebillas grandes y cadenas de oro. Por su forma de cantar, marcó la pauta a decenas de artistas que imitan su voz, estilo y temática de sus corridos. (24)

Esa misma apariencia de narcotraficante *chic* o *kitsch* (según se mire) ha permanecido por muchos años en el gusto del público. Los grupos musicales siguen imitando ese estilo, pero con el paso de los años el género ha comenzado a centrarse “cada vez más en la reinterpretación del repertorio del narcocorrido”, alega Simonett («Los gallos» 83). Debido a la popularidad de “El Chalinazo”, esta moda se ha comercializado como la imagen que define a un auténtico narcotraficante. Inclusive, hoy en día es típico, en los barrios y comunidades con fuerte presencia mexicana, encontrarse con personas entre los 30-50 años de edad que aun prefieren esta estampa. En contraste, los jóvenes posteriormente han venido a preferir una imagen de narcotraficante más moderna y sofisticada.



Debido a su importancia económica, gran influencia hispanolatina y a su cercanía con la frontera entre México y Estados Unidos, Los Ángeles se ha convertido en el epicentro de la industria de los narcocorridos (Edberg 27). Las compañías disqueras han utilizado todo lo que se asocia con la narcocultura – la seducción de la violencia, el rol de los traficantes, el culto a Jesús Malverde, la vestimenta y sus accesorios – para generar grandes cantidades de beneficios. Los medios de comunicación también están ligados directamente con la comercialización del narcocorrido; los noticieros reportan hechos relacionados con el tráfico, tras lo cual el compositor utiliza esa información, basada así en eventos reales y actuales, para concebir el narcocorrido, y las estaciones de radio la ofrecen en sus programaciones. La canción resultante ha dejado de reflejar la posición moral de la parte de la sociedad que combate y repulsa el fenómeno, y ahora responde a la tendencia de convertirla en un himno más de celebración de las hazañas de los traficantes, de sus ejecuciones, tiroteos, trasiego espectacular de drogas (Edberg 43-44). «500 balazos» es uno de los tantos narcocorridos que mencionan experiencias en las balaceras como algo digno de festejar:

Anti blindaje,  
expansivas las balas,  
dos o tres bazucas,  
y lanzagranadas.  
Obregón, Sonora  
de veras pensaba  
que andaba en Irak.

Vestidos de negro,  
Encapuchados,  
Muy bien entrenados,  
Pues fueron soldados,  
La mafia les paga  
y ellos disparan, no pueden fallar.

Rugen motores,  
Ya van los comandos,  
La ciudad peinando  
Y levantando,  
Negocio resuelto,  
patrón satisfecho,  
hay que festejar.

Los corridos tradicionales, como «El corrido de los Pérez», narraban los enfrentamientos en tiempo pasado y en tercera persona, pero una gran mayoría de los narcocorridos actuales, como «500 balazos», han adoptado un estilo de narración situado en el presente y en primera persona. De esta manera se enfatiza la violencia connotada y sus circunstancias, para reflejar el sentir de los narcotraficantes. Narcocorridos como «El líder del genocidio», «En preparación» y «Sanguinarios del M1» son prueba de esto.

«El líder del genocidio»:

Me gusta el peligro.  
Me rozan las balas y así los recibo.

Varios proyectiles y algunos fusiles,  
El comando X maneja su crimen.  
Vamos atacando algunos contrarios,  
Las armas en mano.  
Un *Kalashnikov* con huevitos colgando.

«En preparación»:

Si no sirves pa` matar,  
sirves para que te maten.  
Yo te salgo por delante  
antes de que ellos te ataquen.  
Con mi pechera y mi cuerno,  
soy bueno para el combate,  
encapuchado de negro,  
y mis botas militares.

«Sanguinarios del M1»:

Con cuerno de chivo y bazuca en la nuca,  
volando cabezas a quien se atraviesa.  
Somos sanguinarios, locos bien ondeados.  
Nos gusta matar.

Traen mente de varios revolucionarios.  
Como Pancho Villa, peleando en guerrilla.  
Limpiando el terreno, con bazuca y cuerno  
que hacen retumbar.

Narcocorridos como estos, con alto contenido de brutalidad, se vuelven populares porque presentan desde la más inmediata primera persona la hombrada y el ánimo de riesgo de aquellos bandidos que se han rebelado en contra de las autoridades y las normas sociales con tal de adquirir prebendas socioeconómicas más encumbradas por recursos ilegales. Este tema recurrente (el individuo en su exitosa empresa para vencer al estado y medrar al mismo tiempo, para reforzar o

conseguir una identidad) parece ser lo que conjunta la industria musical con la cultura popular, y viceversa.

La industria discográfica ha comercializado el género del narcocorrido de igual manera que lo ha hecho con el *hip-hop*, porque sabe que existe un paralelismo entre ambos. Al igual que el *hip-hop*, los narcocorridos son los preferidos de la clase popular porque parecen o simulan representar sus raíces, su lucha y su anhelo de movilidad social. La función de ambos es reflejar los sucesos y realidades de la vida cotidiana, positivas o negativas, formando así una imagen de resistencia y distinción de lo tradicional:

Narcocorridos help in the creation of a self-image that is more powerful than the person doing the creating may actually be. Narcocorridos portray you as an image either that you want others to believe or that you want to believe by having them around and playing them, other people will give you credit for being stronger than you are, more powerful than you are. (Edberg 90)

En la última década, el narcocorrido ha alcanzado una popularidad de niveles inimaginables debido al fuerte contenido de barbarie y la alusión directa o indirecta a una clara apetencia por el poder, a lo que hay que sumar la prohibición en las estaciones de radio mexicanas y la falta de originalidad en los otros géneros de la música latina (Edberg 93). Señala él que la música se populariza por medio de las mismas estaciones de radio que, para mantenerse en el gusto de la gente, mandan a sus representantes a la ciudad de Los Ángeles para ver qué lo que está de moda y gusta entre aquella. Después regresan a las urbes donde existe una gran cantidad de habitantes y radioescuchas hispanos e informan a sus estaciones del resultado de sus pesquisas, que entonces promoverán la música en cuestión y a sus grupos (97).

La imagen del narcotraficante en los narcocorridos también funciona como un doble estándar para los seguidores del género. Reconocen que el narcotráfico es negativo pero también se ven atraídos hacia el mismo, pues lo ven como el reflejo de aquel anhelo natural de buscar o vigorizar la autoestima personal, a la vez que se obtiene el reconocimiento y el respeto por parte de la sociedad. Los admiradores del género y de sus contenidos líricos y musicales aparentan en su imaginación compartir las mismas experiencias que los ‘sufridos’ y engrandecidos protagonistas de los narcocorridos que han logrado salir de la pobreza de forma tan sensacional; así alimentan esperanzas falsas y contraproducentes. En la última década, las autoridades mexicanas y otros críticos han expresado su tribulación por esta forma de pensar de los fanáticos del género. Ellos alegan que los narcocorridos transmiten una influencia negativa en la sociedad al utilizar la música para “disculpar y enaltecer el tráfico de drogas y la violencia” (Simonett, «Los gallos» 85).

«El Katch» y «A la moda» son dos de tantos narcocorridos que justifican el tráfico de drogas al exaltar los lujos y el estilo de vida de los narcotraficantes. Para muchos seguidores del género, las historias resultan ser sumamente atrayentes ya que por un momento, extrapolándolas a sus propias vidas, pueden imaginarse un éxito comparable en la vida que el de los mismos narcotraficantes.

«A la moda»:

A la moda y en buenos carros  
y mis plebes bien armados,  
bien vestidos y de trajes,  
y por fuera *empecherados*,  
lentes Prada y sus rosarios,  
brillantes por todos lados.

Hugo Boss, Dolce y Gabanna  
y en su cara lentes Prada,  
con un Rolex de diamantes  
y la Chayenne blindada,  
entrando al hotel de lujo  
junto con sus guarda espaldas.

«El Katch»:

Celebrando con tiros al viento  
después de un negocio, la banda jalando.  
Corridos, canciones, mujeres, botellas,  
su gente al pendiente, todo asegurado.  
Se faja una escuadra y un siete,  
las cachas de oro adiamantado.

Armani, Dolce y Gabbana,  
Land Rover para pasear,  
con dólares en la bolsa,  
Buchanan's para tomar.

Las *plebitas* están que tientan  
para el *party* comenzar.

Como mencioné anteriormente, los narcocorridos suelen ser preferidos por la clase humilde. Es posible asumir que, debido a su deficiente nivel económico, los lujos y los accesorios creados por afamados diseñadores están fuera de su alcance. Es corriente el no asociar a esta clase con la tenencia y el disfrute de productos estelares, como el automóvil Land Rover, los Rolex de pulsera, los lentes Prada y o la ropa de Armani o Dolce y Gabbana. Es difícil costearse todo ello, pero el escucha del narcocorrido construye su fantasía y, aunque no lo plantee directamente, se llega a identificar con la identidad y los hechos de los narcotraficantes, y anhela reformularse la primera y duplicar los segundos en aras de conseguir aquellos productos de la sociedad de consumo. Esta ambición de una superación económica y las amplias comodidades que trae aparejadas, reflejadas en los narcocorridos, atrae a muchos a incorporarse a la carrera que se divulga y se provoca en y por el narcotráfico, aunque no al mismo mundillo de los traficantes. Es decir, uno es testigo personalmente de cómo familiares y conocidos ahorran dinero y dedican mucho tiempo y esfuerzo al logro de comprarse esos accesorios de lujo, de modo que puedan crear para sí mismos la fatua imagen de la que alardean los narcotraficantes, de suficiencia social y de un nivel socioeconómico más alto al que pertenecían.

Al resultar los narcocorridos como herramienta o vehículo de propaganda que glorifica a los narcotraficantes y los presenta como héroes en una guerra cada vez más difícil de ganar (Burr), las autoridades mexicanas han pedido a las estaciones de radio no incluir los narcocorridos en sus ofertas cotidianas diarias, no obstante estén ampliamente disponibles en cintas de audio y en discos compactos. En casos concretos, se ha prohibido su programación, como ocurrió en los estados fronterizos de Chihuahua y Sinaloa –los estados con mayor índice de crimen y violencia– como una estrategia adicional en la guerra contra el narcotráfico, bajo el mando del presidente Felipe Calderón. Recientemente se han intentado bloquear las ondas sonoras de las estaciones de radio que incluyen los narcocorridos en Estados Unidos ya que las señales se pueden escuchar del lado mexicano (Edberg 27).

Los defensores de este género ven en él un bienvenido espejo de la crisis social, política y económica en la que se encuentra México. Consecuentemente, los narcocorridos, para estos intercesores, se convierten “en una expresión, artística, lógica, que refleja la vida real” (Simonett, «Los gallos» 86). Asimismo, se alega, la industria musical sigue produciendo narcocorridos porque éstos relatan las historias de superación personal de una manera lírica o artística. En el documental *Narco-cultura*, uno de los entrevistados defiende al género:

When it came down to hip-hop, it was very controversial. Now everybody is involved; 50-cent with Vitamin Water. I mean, it is supposed to be healthy and you have a guy who has been shot [...] I don't know how many times. If that can fly, why can't they be behind the artists that are only telling the truth about a major, major, problem and nobody is doing anything about it?<sup>3</sup>

Verónica Benaim señala que los narcotraficantes patrocinan el género con la excusa de que es una forma de expresión cultural. Como apoyo, la periodista cita a un investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México:

Al ser un relato que agrada a la gente y les ofrece elementos de identidad y de diversión, el corrido se ha convertido en un artículo consumible y el público empieza a comprar corridos y escuchar las estaciones que los difunden y lejos de una manifestación de la cultura popular, se convierte en un elemento que deja dinero. (Benaim)

Dependiendo de la fama de los grupos y de las ciudades donde se presentan, algunos productores musicales aseguran que estos grupos pueden llegar a cobrar entre cien mil y doscientos mil dólares por cada concierto. Eso es sólo una pequeña fracción comparada con los trescientos millones de dólares anuales que le generan los narcocorridos a la industria discográfica (Benaim), negocio muy lucrativo. Así y todo, algunos conjuntos musicales han dejado de incluirlos en sus repertorios, tal vez debido a la preocupación de que la asociación del corrido con el tráfico de drogas pueda alejar, convencer o asustar a un público más amplio. Es el caso de Edgar Aguilar, mejor conocido artísticamente como *El narquillo*. Ramírez-Pimienta señala que Aguilar se identificó con el “submundo del narcotráfico” desde que comenzara en el ámbito musical a mediados de la década de los noventa. Su nombre artístico y su elegante, sobria imagen (sombrero tejano, saco, escasas joyas) ayudaron a que rápidamente adquiriera fama e hiciera conocer su música en el sur de California («Del corrido» 36). Cuando varios años después, la compañía Sony ve en él un potencial comercial para conquistar nuevos públicos, por medio de canciones más convencionales, la operación no va a tener todo el éxito esperado. La disquera Sony se da cuenta de lo sucedido y, de acuerdo con Aguilar, deciden deshacerse de *El narquillo* como nombre artístico, para remplazarlo con su nombre verdadero:

---

<sup>3</sup> Esta cita fue tomada del documental *Narco-cultura* que, al momento de redactarse este comentario, no ha salido a la venta. Por eso me es imposible identificar el nombre de la persona entrevistada.

La gente no me acepta por el nombre. No creo que sea una influencia negativa, pero las radios no me quieren tocar porque me asocian con los narcocorridos y todas esas tonterías. Es música, simplemente, no se tiene que llevar a otros extremos. La música en inglés es peor. Hablan de marihuana, de cocaína, de viejas, de sexo y de todo eso. Esta música es sólo para entretener. (Ramírez-Pimienta, «Del corrido» 37)

Otros grupos como Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana también, después de beneficiarse por medio de los narcocorridos a lo largo de sus trayectorias, en adquirir fama y consolidarse en el gusto del público, comienzan del mismo modo a alejarse gradualmente de la especificidad del género, para ahora cantar canciones románticas, lamentos de despecho, baladas pop, y danzas populares al estilo de la cumbia colombiana. Ramírez-Pimienta:

Existe la percepción de que los corridos presentan una manera de lograr el reconocimiento y la fama pero que después de alcanzada ésta ya no es necesario seguir interpretándolos. Esta noción se pone de manifiesto en la pregunta que le hiciera el reportero Trinidad Ramírez del semanario tijuanaense Zeta a Jorge Hernández, el líder de Los Tigres del Norte: ¿por qué seguir cantando corridos cuando ya alcanzaron el éxito? La respuesta deja en evidencia que Los Tigres del Norte no pueden alejarse completamente del corrido: "Porque si el público nos percibe de esa manera, no hay que dejar de hacer lo que hacemos, por eso estamos aquí. Si cambiáramos, ya no les gustáramos igual; ese es uno de los grandes secretos de Los Tigres del Norte, que seguimos conservándonos con nuestras canciones. («Del corrido» 38)

Pero como todo en la vida, al retirarse unos, otros se estrenan. Muchos artistas y grupos, tales como Calibre 50, Gerardo Ortiz y 'El komander', están entre los nuevos embajadores del narcocorrido.



El género musical del corrido ha permanecido como componente esencial de la cultura mexicana desde el inicio de la Revolución Mexicana hasta la actualidad, en su variante del narcocorrido. Han permanecido ambos 'incrustados' en la cultura mexicana y se han extendido geográficamente hacia la frontera norte con los Estados Unidos, y hacia los estados fronterizos con fuerte población mexicana. La censura y persecución por parte del gobierno han resultado fallidos, al poseer el género la flexibilidad suficiente para adaptarse a las circunstancias cotidianas y a su metamorfosis. En ocasiones se olvida que el narcocorrido no es la causa del tráfico de drogas, sino



uno de sus efectos en la cultura popular, aparte de estar también vinculado indirectamente con la violencia y la corrupción generalizadas que vive la sociedad mexicana de los últimos 20-25 años. Es dable pensar que su favor, relevancia y vigencia continuarán robustos hasta que el gobierno mexicano cambie sus estrategias y consiga la manera eficaz de combatir el narcotráfico. Hasta entonces, la promesa de privilegios, lujos y complacencia a los que éste convida, serán sin duda un aliciente poderosísimo para atraer a los jóvenes, quienes ahora no se limitan a consumir la música y su poesía, sino que también participan de la tendencia, componiendo narcocorridos de forma espontánea—análogamente a cómo improvisan los cantantes y aficionados de *rap* en Estados Unidos. Estos corridos ‘no oficiales’ pueden incluso contener una violencia más descarnada que los sancionados por una firma artística. Los ejecutantes profesionales habrán muchas veces, lógicamente, de moderar su discurso, pero aquellos compositores involuntarios no reconocen ni ven la necesidad de contenes y limitaciones. Ellos idealizarán directamente a los traficantes, los honrarán y exaltarán sin tapujos, constatarán sus triunfos y sus atropellos, sus excesos y su aparato, ganados por medio del asesinato, la crueldad y todo tipo de delitos. De esta manera enrolan a otros jóvenes.

Ya no tiene el corrido aquel propósito de protesta colectiva en contra de los abusos de los superiores sociales o jerárquicos. En este sentido, el corrido ha degenerado, después de todo —y no en el sentido que Mendoza indicaba. Se ha desentendido de la mira de sus ‘mayores’, desdiciendo de sus metas y abandonando sus primeras cualidades.

#### *Obras citadas*

- Avitia Hernández, Antonio. *Corrido histórico mexicano: Voy a cantarles la historia (1810-1910)*. Cinco tomos. México: Editorial Porrúa, 1997-1998.
- Benaim, Verónica. «Música y narcotráfico: La industria del ‘narcocorrido’». *Line Dance Spain Newsletter* 3.10 (¿?): 4-5. Internet. [www.linedance-spain.com](http://www.linedance-spain.com).
- Botsch, Robert J. «Jesús Malverde’s Significance to Mexican Drug Traffickers». *FBI Law Enforcement Bulletin* 77.08 (2008): 19-22.
- Burgos Dávila, César Jesús. «Narcocorridos: Antecedentes de la tradición corridística y del narcotráfico en México». 1-36. Internet. <https://www.academia.edu>.
- Burr, Ramiro. «Q&A With Jorge Hernández». *Billboard* 112.46 (2000): 52.
- Cabañas, Miguel A. «El narcocorrido global y las identidades transnacionales». *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 519-542.
- Carracedo, Antonieta. «Una protesta legendaria: el corrido». *Revista Nueve-Seis* (2012): 1. Internet.
- Castro, Rafaela G. «Corridos (Ballads)». *Dictionary of Chicano Folklore*. Santa Barbara: Abc-Clio Incorporated, 2000. 75-77.

- Delgado López, Gabriel. «Los muros del poder y los puentes musicales de la rebeldía». *Rebeldía* 13 (2003): 60-69. Internet.
- Edberg, Mark Cameron. *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- González Moreno, Leopoldo. «El corrido mexicano, peren[n]e voz del pueblo y de sus causas». *Alegatos* 75 (2010): 647- 660. Internet.
- Hernández, Mark A. «Remaking The Corrido For The 1990S: Maldita Vecindad's 'El Barzón'». *Studies In Latin American Popular Culture* 20.(2001): 101-117.
- Herrera-Sobek, María. «The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido». *Revista Chicano Riqueña* 7.4 (1979): 49-61.
- Ibáñez, Tomás. «El conocimiento de la realidad social». En *La psicología social como dispositivo deconstruccionista*. Barcelona: Sendai, 1989. 109-135.
- Jónsdóttir, Kristín G. *Voces de la subalternidad periférica: Jesús Malverde y otros santos profanos de México*. Tesis doctoral. Arizona State University, 2004.
- Maihold, Günther, y Rosa María Sauter de Maihold. «Capos, reinas y santos - la narcocultura en México». *iMex. México Interdisciplinario*. 2.3 (2012): 64-96. Internet.
- Martínez, Nurit. «Iglesia acepta que recibió 'narcolimosnas'». *El Universal* 1-xi-2010.
- McDowell, John H. «The Ballad Of Narcomexico». *Journal Of Folklore Research* 49.3 (2012): 249-274.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano: Antología, introducción y notas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Mérola, Giovanna. «Feminismo: un movimiento social». *Nueva Sociedad*. 78. (1985): 112-117.
- Montoya Arias, Luis Omar, y Juan Antonio Fernández Velásquez. «El Narcocorrido en México». *Cultura y Droga*. 14.16 (2009): 207-232.
- More Arellano, Felipe J. «Para leer de *corrido*: de interacciones simbólicas y emociones sociales *postmortem* en el Corrido de Rosita Álvarez». *Cuadernos de Trabajo* 3 (s. a.): 1-54. Internet.
- Polit, Gabriela. «Arte y Violencia: en torno a la fenomenología del mito». *Arenas. Revista Sinaloense de Ciencias Sociales* 12 (2007): 8-33.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. «Narcocultura a ritmo norteño: El narcocorrido ante el nuevo milenio». *Latin American Research Review* 42.2 (2007): 253-261.
- . «Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes». *Studies In Latin American Popular Culture* 23 (2004): 24-41.
- Ricaurte Quijano, Paola. «El narcotráfico en los medios y en la sociedad». *Mediosfera. Reflexiones acerca de los medios y la sociedad*. Internet. <http://mediosfera.wordpress.com>.

- Rodríguez, Miguel. «El corrido de Los Pérez». *La historia*. Cañadas de Obregón. Internet. <http://www.canadasdeobregon.com/losperez.htm>.
- Sánchez Godoy, Jorge Alan. «Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa». *Frontera Norte* 41 (2009): 77-103.
- Simonett, Helena. «Los gallos sinaloenses y la música popular». *Arenas. Revista Sinaloense de Ciencias Sociales* 12 (2007): 85-98.
- . «Subcultura musical: El narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo». *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien/Caravelle* 82 (2004): 179-193.
- Tenorio Ambrossi, Rodrigo. *Drogas. Usos, lenguajes y metáforas*. Quito: Editoriales El Conejo / Abya Yala, 2003.
- Vergara-Mery, Alvaro. «*La reina del sur* by Arturo Pérez-Reverte». Reseña. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 34.1 (2005): 205-207.
- Wald, Elijah. *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. New York: Rayo, 2001.

*Apéndice*

«El corrido de los Pérez»

En mil novecientos once  
le voy a explicar muy bien,  
mataron a dos hermanos  
y un primo hermano también.

Fue un jueves veinte de abril  
como a las tres de la tarde,  
murió don Mariano Pérez  
en las manos de un cobarde.

Carreras tan desgraciadas,  
esas carreras del cerro,  
perdieron vida y caballos  
y perdieron su dinero.

Fue don Mónico de luna  
el que la mecha prendió  
y a los primeros balazos  
fue el primero que corrió.

Gabino Pérez decía  
muy macizo en sus razones  
yo también muero en la raya  
no soy cría de correlones.

Isidro Pérez decía  
déjalo ya por la paz  
pues así nos convendría  
sea por dios no digo más.

Gabino Pérez decía  
nos pegaron a la mala,  
si hubieran hablao derecho  
otro gallo nos cantara.

Isidro cayo pa'l sur,  
pa'l norte cayo Jesús,  
Mariano para el oriente

como formando una cruz.

Vuela, vuela palomita  
vuela paloma querida  
dile al padre de los Pérez  
que aquí termino su vida.



«El barzón» (Miguel Muñiz)

Esas tierras del rincón  
las sembré con un buey pando,  
se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

Cuando llegué a media tierra  
el arado iba enterrando,  
se enterró hasta la telera,  
el timón se deshojó,  
el barzón se iba trozando,  
el yugo se iba pandeando,  
el sembrador me iba hablando;  
yo le dije al sembrador,  
no me hable cuando ande arando.

Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.  
Cuando acabé de pizar,  
vino el rico y lo partió,  
todo mi maíz se llevó  
ni pa' comer me dejó,  
me presenta aquí la cuenta:  
aquí debes veinte pesos  
de la renta de unos bueyes,  
cinco pesos de magueyes,  
una anega, tres cuartillas de frijol  
que te prestamos,  
una anega, tres cuartillas  
de maíz que te habilitamos,  
cinco pesos de unas fundas  
siete pesos de cigarros.

¡Seis pesos...no sé de qué  
pero todo está en la cuenta  
a demás los veinte reales  
que sacaste de la tienda,  
con todo el maíz que te toca  
no le pagas a la hacienda,  
pero cuentas con mi tierra  
pa' seguirla sembrando.

Ahora vete a trabajar  
pa' que sigas abonando.

Nomás me quedé pensando  
sacudiendo mi cobija,  
haciendo un cigarro de hoja.  
¡Que patrón tan sin vergüenza!  
to' mi maíz se llevó  
para su maldita troje  
Se me reventó el barzón,  
y sigue la yunta andando.

Cuando llegué a mi casita,  
me decía mi prenda amada:  
¿on' ta el maíz que te tocó?  
le respondí yo muy triste:  
el patrón se lo llevó  
por lo que debía en la hacienda,  
pero me dijo el patrón  
que contara con la tienda.  
Ora voy a trabajar  
para seguirla abonando,  
veinte pesos, diez centavos  
son los que salgo restando.

Me decía mi prenda amada:  
ya no trabajes con ese hombre,  
nomás nos está robando  
anda al salón de sesiones  
que te lleve mi compadre,  
ya no le hagas caso al padre,  
¡él y sus excomuniones  
¿Qué no ves a tu familia  
que ya no tiene calzones?  
Ni yo tengo ya faldillas  
ni tú tienes pantalones.

Nomás me quedé pensando,  
me decía mi prenda amada:  
¡que vaya el patrón al cuerno  
cómo si estuviéramos muertos de hambre.  
Si te has seguido creyendo  
de lo que te decía el cura,  
de las penas del infierno.

¡Viva la revolución!  
¡Muera el supremo gobierno!  
¡Se me reventó el barzón!  
y siempre seguí sembrando!



«El barzón» (*Maldita vecindad*)

Esas tierras del rincón  
las sembré con un buey pando.  
Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

Cuando llegué a media tierra  
el arado iba enterrado,  
se enteró hasta la telera,  
el timón se le zafó,  
el yugo se iba pandeando,  
el barzón iba rozando,  
el sembrador me iba hablando,  
yo le dije al sembrador:  
“no me hable cuando ande arando”.

Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

Cuando acabé de pizarcar  
vino el rico y lo partió.  
Todo mi maíz se llevó,  
ni pa' comer me dejó.  
Me presenta aquí la cuenta:  
“Aquí debes 20 pesos  
de la renta de unos bueyes,  
5 pesos de magueyes,  
una nega tres cuartillas  
del frijol que te prestamos,

una nega tres cuartillas  
del maíz que te limitamos.  
5 pesos de unas fundas,  
7 pesos de cigarros,  
6 pesos no se de qué,  
pero todo está en la cuenta,  
a más de los 20 reales  
que sacaste de la tienda.  
Cuanto del maíz que te toca  
no le pagas a la Hacienda,  
pero cuentas con mi tierra  
para seguirla sembrando.

Ahora vete a trabajar  
pa' que sigas abonando"

Nomás me quede pensando,  
sacudiendo mi cobija,  
haciendo mi cigarro de hoja:  
"que patrón tan sinvergüenza  
todo mi maíz se llevó  
para su maldita troje".

Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

Cuando llegué a mi casita  
me decía mi prenda amada:

"¿ontá el maíz que te tocó?".  
Le contesté yo muy triste:  
"el patrón se lo llevó  
por lo que debía en la Hacienda,  
pero me dijo el patrón  
que contará con la tierra  
para seguirla sembrando.

Ora voy a trabajar  
para seguirle abonando  
20 pesos 10 centavos

más lo que salgo restando".  
Me decía mi prenda amada:  
"no trabajes con ese hombre,  
nomás nos'tá robando,  
anda al salón de sesiones,  
que te lleve mi compadre,  
ya no le hagas caso al padre,  
él y sus excomuniones,  
qué no ves a tu familia  
que ya no tiene calzones,  
ni yo tengo ya faldilla  
ni tu tienes pantalones".  
Nomás me quede pensando  
pue' que deje a mi patrón  
me decía mi prenda amada:  
"que vaya el patrón al cuerno,  
como estuviéramos de hambre,  
si te has de seguir creyendo  
lo que dicen en los medios,  
pura manipulación  
y mentiras del gobierno.

En el campo está el patrón,  
los finqueros y asociados,  
guardias blancas y matones,  
nomás explotando pueblos,  
van secando nuestra tierra.

Y allá en las ciudades  
los policías corruptos,  
los mafiosos y banqueros,  
nomás chupando la sangre  
a la gente, a los obreros.  
Es por eso que Zapata  
ahora cabalga de nuevo:  
la revolución civil,  
viva el autogobierno".

Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

«Contrabando y traición» (*Los tigres del norte*)

Salieron de San Isidro,  
procedentes de Tijuana  
traían las llantas del carro  
repletas de hierba mala  
eran Emilio Varela,  
y Camelia, la Texana

Pasaron por San Clemente  
los paró la emigración  
les pidió sus documentos  
les dijo: “¿De dónde son?”  
ella era de San Antonio,  
una hembra de corazón

Un hembra si quiere un hombre  
por el puede dar la vida  
pero hay que tener cuidado  
si esa hembra se siente herida,  
la traición y el contrabando  
son cosas incompatibles.

A Los Ángeles llegaron  
a Hollywood se pasaron  
en un callejón oscuro  
las cuatro llantas cambiaron  
ahí entregaron la hierba,  
y ahí también les pagaron

Emilio dice a Camelia  
“Hoy te das por despedida,  
con la parte que te toca,  
tu puedes rezar tu vida  
yo me voy para San Francisco  
con la dueña de mi vida”

Sonaron siete balazos,  
Camelia a Emilio mataba  
en un callejón oscuro  
sin que se supiera nada

Del dinero y de Camelia  
Nunca más se supo nada.

«La reina del sur» (*Los tigres del norte*)

Voy a cantar un corrido,  
escuchen muy bien mis compas.  
Para la reina del sur,  
traficante muy famosa  
Nacida allá en Sinaloa,  
la Tía Teresa Mendoza.

El Güero le dijo a Tere  
te dejo mi celular  
Cuando lo escuches prietita,  
no trates de contestar.  
Es porque ya me torcieron  
y tu tendrás que escapar.

El Güero Dávila era  
piloto muy arriesgado.  
Al cartel de Ciudad Juárez  
les hizo muchos mandados.  
En una avioneta Cessna  
en la sierra lo mataron.

Dijo Epifanio Vargas,  
Teresa vas a escapar.  
Tengo un amigo en España,  
allá te puede esperar,  
Me debe muchos favores  
y te tendrá que ayudar

Cuando llego a Melilla  
luego le cambio la suerte.  
Con Don Santiago Fisterra,  
juntaron bastante gente  
Comprando y vendiendo droga  
para los dos continentes

Manolo Céspedes dijo  
Teresa es muy arriesgada.  
Le vende la droga a Francia,  
África, y también a Italia  
Hasta los rusos le compran  
es una tía muy pesada

(Hablado)

Supo aprender el acento  
que se usa por todo España  
Demostró su Jerarquía  
como la más noble dama  
A muchos los sorprendió  
Teresa la mexicana

*(Hablado)*

A veces de piel vestía  
de su tierra se acordaba  
con bota de cocodrilo

Y avestruz la chamarra  
Usaba cinto piteado  
Tequila cuando brindaba

Era la reina del sur  
Allá en su tierra natal.  
Teresa la mexicana,  
del otro lado del mar.  
Una mujer muy valiente,  
que no la van a olvidar.

Un día desapareció,  
Teresa la mexicana  
Dicen que está en la prisión,  
otros que vive en Italia,  
en California o Miami,  
de la unión americana



«Rico Coria»

En vida quiere el corrido  
para poder escucharlo  
tomando con sus amigos  
quiere a la vez disfrutarlo  
y también pa' que se fijen  
los que han querido tumbarlo.

Estos versos los compuse  
pa' alguien que les hace honor  
y al nombrar a un buen amigo  
se me alegra el corazón.

Es muy hombre entre los hombres  
es Rigo Coria Manoz...  
le dicen "te andan buscando"  
Rigo Coria dice "¿en dónde?"

Lo ven pasearse tranquilo  
nunca de nadie se esconde  
a ricos, pobres y grandes  
de igual forma les responde.  
Trae una cuarentaicinco  
para todo el envidioso  
él nunca busca problemas  
pero esta muy orgulloso  
siempre pelea frente a frente  
la espalda es pa'l ventajoso.

Michoacán, tierra caliente  
sus pueblos alrededores  
siempre han tenido la fama  
por sus hombres valedores  
Rigo Coria en uno de ellos  
azote de los traidores.

En una Ford colorada  
las placas de California  
amanece por Nevada  
oscurece en Arizona

En el territorio azteca  
reconocen su persona  
se despide Rigo Coria  
con un abrazo sincero.

Si yo me les adelanto  
en el cielo los espero  
pero mientras tenga vida  
soy su amigo verdadero



La poesía de Antonio Colinas y la arqueología de los orígenes

Jaime María Ferrán  
Clark Atlanta University

Temas: Peculiaridades de la poesía de Antonio Colinas [AC] / intereses culturales y temas intelectuales presentes en ella / importancia de la referencia clásica, griega y romana, en su obra / admiración por AC de varias de sus expresiones (arquitectura, legado artístico y estético, percepción social) / significado poético y cognitivo de las ruinas materiales y arqueológicas de ambas culturas; su 'productividad' creativa / la memoria histórica como fuente de inspiración / su poesía como puente de conexión con la cosmovisión y el hacer de las culturas griega y romana / el poeta como vocero, presentador y sintetizador del legado histórico / vertiente ecologista de su poesía / otros motivos en su obra: la religión, la música

Antonio Colinas es uno de los poetas imprescindibles del grupo de los *novísimos* o de los poetas de la también llamada *generación de 1968*, colectivo que incluye nombres como los de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Martínez Sarrión, Leopoldo María Panero y Ana María Moix, entre otros muchos. El grupo generacional se distingue por ser el que se asienta dentro de la posmodernidad. Andrew P. Debicki ha llamado a este período de la poesía española 'la época posmoderna de los novísimos', y la sitúa entre 1966 y 1980 (134). La poesía de Colinas, sin embargo, se ajusta menos a las ideas de la posmodernidad que los otros poetas de la citada promoción. A Colinas no le interesan los medios de la nueva cultura posmoderna como el cine o la televisión. Susana Agustín Fernández, al estudiar las diferencias entre el poeta y los otros novísimos, hace hincapié en este aspecto al comentar el impacto que tuvo en 1970 la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*:

La educación sentimental de la nueva generación, según el parecer del antólogo, quedaba cimentada sobre la cultura de los *mass media*, tebeos, cómics, cine americano de los años 50 y 60, publicidad, radio, televisión, música pop, estética *camp*. Esta actitud *snob* y escandalosa de los primeros momentos nunca fue aceptada por Colinas y tal vez sea ésta la razón por la que él siempre ha rechazado la idea de generación literaria por cuanto a su voz lírica se refiere. Sus gustos y sus inquietudes artísticas se encaminaban ya en estos primeros tiempos por otros derroteros. (41)

La autora comenta que a Colinas no le gustaba ni el *rock* ni la música *country*, pero le encantaba la música clásica, especialmente Bach, Mozart, Schubert y Mahler. Le interesaba poco el tema de la televisión y, en términos de afición al cine, prefería las películas de Visconti o Bergman a las de Hollywood o los *westerns*. A Colinas le interesaban otros mitos culturales: “Los mitos que sedujeron a Antonio Colinas no fueron ni Marilyn, ni el ‘Che’ Guevara, ni aún Yvonne de Carlo, antes al contrario, se dejó deslumbrar por las madonnas del renacimiento italiano. En su adolescencia, se inclinaba por Emilio Salgari en vez de Superman” (Fernández 42).

Sin embargo, Colinas es un poeta culturalista cuya obra está llena de referencias históricas, artísticas y literarias, característica general que lo acerca a los otros miembros del grupo de los novísimos. Pero también es verdad que su visión de la cultura es diferente, porque ahonda en las raíces históricas, originarias y clásicas, más que los otros poetas. La poesía de Antonio Colinas es, sobre todo, una indagación en los orígenes del clasicismo, un retorno a lo fundacional. Muchas de las referencias culturales de Colinas se basan en el mundo del clasicismo antiguo: los presocráticos y la mitología de Grecia y de Roma. El pasado fundacional es una de las cuestiones a la que retorna continuamente el escritor.

La fascinación del escritor con el pasado antiguo tiene mucho que ver con su experiencia en Italia. Entre 1970 y 1974 fue lector de español en las universidades de Milán y Bérgamo. Fruto de esa experiencia es *Sepulcro en Tarquinia* (1975). La primera parte del poemario contiene un total de diez poemas. Uno de estos textos es «Poseidonia, vencedora del tiempo». José Enrique Martínez Fernández explica que el texto es una referencia a un lugar al sur de Nápoles donde hay una zona de ruinas que contiene los restos de algunos templos griegos del siglo VI a.C. (159). La contemplación de las ruinas le lleva a Colinas a reflexionar sobre su propia época, en un poema donde se mezclan los tiempos históricos y donde las piedras propician un diálogo con la transcendencia:

pienso que los humanos no desnudan  
bastante sus palabras, ni sus hábitos  
ni hacia los astros tienden ya las manos.

llegada la hora de la destrucción,  
Poseidonia es semilla y hecatombe,  
acaso sólo espacio en el que arde  
viciosamente el tiempo de los dioses. (*El río de sombra* 143)

La relación que establecía el templo griego entre cielo (los dioses) y la tierra (los seres humanos) hablaba de la transcendencia. Al construirse los templos a los dioses se lograba una

comunión con la espiritualidad, la mitología y los orígenes. La arquitectura clásica griega comunica esta relación poderosa entre lo humano y lo divino y es esta relación la que el poeta considera que se ha perdido.

La segunda parte es un largo poema también titulado «Sepulcro en Tarquinia». En el texto se mezclan los recuerdos de una historia de amor con referencias a distintos lugares de Italia (Bérgamo, el lago de Garda y Venecia). También hay alusiones al sepulcro de un guerrero etrusco en la ciudad de Tarquinia al norte de Roma en la costa, inspirado en la novela *Solitario in Arcadia* (1947) de Vincenzo Cardarelli. El poema es un entramado de experiencias personales y de referencias culturalistas, al arte, la música, la arquitectura y la literatura. La tercera sección es «Castra Petavonium» y cambia el contexto geográfico. De Italia se pasa a la España del noroeste, de donde proviene el escritor. El primer poema lleva el mismo nombre de la sección y es una descripción de las ruinas de un campamento militar romano en el valle de Vidriales, en el norte de la provincia de Zamora, cerca de la ciudad de Benavente, concretamente entre los municipios de Santibáñez de Vidriales y Rosinos de Vidriales, lindando ya con la siguiente provincia al norte, que es León. En esta zona había vivido de niño Colinas durante un tiempo, en la casa de sus abuelos.

El capítulo «Castra Petavonium» no sólo se basa, por lo tanto, en la fascinación con el tema de las ruinas, sino que existe una relación autobiográfica con el lugar. La legión romana se estableció en este lugar en la época de las guerras contra los astures y los cántabros. Era un sitio para controlar las rutas que llevaban al noroeste de la península, a Galicia. El campamento llegó a albergar a unos 6,000 soldados de la *Legio X Gemina*. A partir del establecimiento del campo militar se fundó la ciudad romana de Petavonium. En el siglo V la ciudad fue abandonada a consecuencia de la invasión de los bárbaros. En 1972 se llevaron a cabo unas excavaciones arqueológicas en las cuales participó Antonio Colinas y a las cuales se aluden en el poema.

El primer poema de la sección lleva también el título de «Castra Petavonium» y comienza con una descripción del paisaje alrededor de las ruinas en un día nublado de invierno con poco sol. Los ojos del poeta absorben los rasgos del paisaje y en la mirada se combinan, en distintos planos temporales, la realidad presente de la excavación con evocaciones del pasado histórico. Las imágenes resucitan la vida militar romana, una vida dura, agreste y heroica. Los olores sugieren infecciones y suciedades orgánicas. Hay también imágenes sexuales y alusiones al fuego que calienta el horno lleno de oro. La totalidad describe un universo fascinante, arcaico y salvaje:

*Petavonium*: los caballos dentro de la cerca  
miran un anochecer con pus y luna llena,  
el músculo se afana con el cuero,  
horno bullente de oro, ramerías, el estiércol,  
hoy qué arcaica la noche, qué risa el siglo XX

(adobe con escarchas y vísceras de perro)  
no pasa el tiempo pues que ayer sacó  
la reja del arado un gran brazo de bronce,  
bien mío es este sueño destrozado,  
*castra* (fíbulas), *Castra Petavonium* [...] (*El río* 165)

En otra parte del poema se alude a la excavación y se mezclan los nombres latinos, Rufus y Furio, con los nombres de los amigos del autor presentes en el proceso de desenterrar objetos y descubrir salas y hogares. El poema es una totalidad en el que se van entrelazando los tiempos históricos, el momento presente y el grandioso pasado evocado:

Rufus busca una sombra entre las peñas  
(¿aún las cuatro?) está borracha  
la piel de sol, ungüentos y cenizas,  
más allá, más deprisa (salió el segundo hogar:  
los reblos afilados, terracotas, granos pobres,  
lámparas funerarias, las costras del aceite)  
no vayáis tan deprisa, dijo alguien  
(en las gafas de Furio el polvo de mil años)  
¡y pensar que creíamos en verdades escritas! (*El río* 166)

Un amigo del autor, Paco, trae una botella de vino y un saco lleno de restos arqueológicos mientras que a la desgraciada Mara, ya no presente entre ellos, se le recuerda. Sobre el plano terrenal donde estos seres humanos recorren el recinto sagrado, se proyecta la misteriosa presencia de los dioses antiguos:

Paco viene con vino y un saco de cerámica,  
Mara está en otro mundo, ¡qué desgracia!  
nosotros tres quedamos  
robando a Roma sueños destrozados  
(nos morimos de pobres y desnudos,  
pero estamos tranquilos,  
si llegaran los Dioses  
no hallarían aquí equivocación). (*El río* 166)

Otro de los poemas de la sección es «Venía un viento negro...» donde Colinas desarrolla la simbología del paisaje. La tierra está cubierta de campos de cereales. Se menciona el nombre Piñotrera (Peña Utrera), la colina al lado del castro de Petavonium cerca de donde pasaba la antigua calzada romana (Martínez Fernández 181). Sobre la cima hay herrumbre, oxidación del hierro, alusión en el poema a tumbas romanas contenidas dentro de la colina. Las imágenes tienen un aire surreal; llega por la tarde un viento negro, lleno de premoniciones, y la tarde se llena de una oscuridad sangrienta. Los pájaros vuelan ebrios. Como si todavía estuviese presente Roma, se advierten en el cielo –como fantasmas– la pieza de tela de la sacerdotisa en la que se envuelve el cadáver y también la capa colorida de uno de los soldados romanos:

(todavía debemos esperar; nos lo ordena  
el pulmón en tensión, el aire antiguo)

hay un imán inmenso dentro de la montaña  
aletea beodo cada pájaro, es tarde  
para encontrar la senda

cubre el cielo  
la mortaja de lino de la sacerdotisa  
la túnica granate del centurión. (*El río* 167)

En *Sepulcro en Tarquinia* aparece la idea de que la palabra lírica busca en el pasado enterrado la esencialidad del mundo. Las ruinas no son un conjunto de restos muertos, sino que la memoria histórica tiene una vida propia. El pasado tiene una función en el presente ya que la historia tiene continuidades y, a pesar de que existen etapas históricas, se vuelven a repetir las trágicas o maravillosas epopeyas humanas: la guerra, la invasión, el deseo, el amor catastrófico, la fundación de ciudades, las lenguas, la arquitectura y la cultura en general.

Bruno Marcos entrevista en el 2013 al poeta, y en la conversación Colinas declara que en su poesía la ruina es un tema dinámico y fundacional:

En mi obra la ruina no remite a lo caduco, a lo percedero, a la muerte, sino que es un símbolo fértil. Tenemos que pensar, para comprenderlo bien, a (sic) la expresión de Mircea Eliade “espacio fundacional”. Es decir, la ruina es aquel espacio objetivo, arrasado por la Historia, sí, pero en el que, sin embargo, el ser humano aún puede sentir y pensar con objetividad, sin interferencias de otros mensajes. En consecuencia, las ruinas son una lección del pasado, un espacio para reflexionar en

el presente y un signo para desentrañar el futuro. En definitiva, un espacio, por ejemplo, de ruinas arqueológicas es un espacio vivo. Por eso, lo visitamos, lo recorremos en paz, nos sentamos sobre una piedra, contemplamos; es decir, como afirmaba Fray Luis de León nos templamos-con, nos armonizamos con él. («Ruinas» 1)

Colinas explica que la ruina puede también representar lo humano de manera más general y ser equivalente a pobreza, dolor o injusticia. La ruina puede ser, en una época de crisis o de declive, símbolo de caducidad, pero al mismo tiempo se puede interpretar también como fuente de renacimiento. Las ruinas son espacios donde se puede pensar en libertad. Son los espacios fundacionales *por antonomasia*. El poeta explica que en su generación literaria las ruinas se veían como elementos decorativos en el poema, mientras que él ve estos espacios como algo más: “Pero siempre son espacio de vida, lugares en los que se desarrolla la verdadera vida del poema. La cultura no es tal cultura si debajo de ella no tiembla la vida, la experiencia de ser”. Colinas también declara que la sociedad actual necesita un cambio de modelos para ir hacia otra realidad social y cultural («Ruinas» 2). Si existe un cierto desencanto o apatía entre la juventud es porque los incentivos y las presiones provienen del materialismo económico. Colinas insinúa que se precisan alicientes culturales para llenar el vacío que produce la avidez materialista. Pero también es fundamental que haya un idealismo ecológico para salvar la destrucción de la naturaleza.

*Noche más allá de la noche* es otro poemario importante en la carrera literaria del escritor. El libro está escrito entre 1980 y 1981, mientras el autor reside en la isla de Ibiza, y publicado en la Editorial Visor de Madrid en 1983. En el poema XXXIV Colinas ofrece una poesía basada en la contemplación de la naturaleza a través de una serie de preguntas sobre el tema de la luz:

¿La luz es de los dioses o la luz es un dios?  
En la luz de la espuma, la sonrisa y la lágrima.  
En la luz del aroma, la sangre iluminada.  
En la luz de la tierra, lo negro del negro.  
¿Hasta cuándo en la luz repetir las preguntas  
antiguas, hasta cuándo preguntar frente a un muro?  
¿El hombre será el dios, es el hombre la luz  
que en sí mismo provoca la dilatada luna? (*El río* 342)

Los versos son un buen ejemplo de la necesidad de conectar con los orígenes. Desde el contexto geográfico de Ibiza, la isla mediterránea, iluminada por el sol, nuevo y antiguo a la vez, aparecen preguntas meditativas, relevantes en el contexto de una sociedad culturalmente

descentrada. Martínez Fernández aclara que el mundo natural es el que “despertó en Colinas una fuerte conciencia ecológica que da cuenta de los riesgos que nos acechan: recalentamiento atmosférico, contaminación de fuentes y mares, deforestación, desertización, peligro nuclear, superpoblación, todo tipo de agresiones a la naturaleza” (47). En *Noche más allá de la noche* existen referencias culturalistas que tienen que ver con la mediterraneidad clásica. Hay alusiones a diversos episodios y personajes de *La odisea* de Homero. También aparecen citados algunos pensamientos de filósofos presocráticos, como Heráclito y Parménides, en los epígrafes del libro.

Para Colinas, el poeta debe ser el que –desde su perspectiva de libertad creadora– pueda poner las cosas en su sitio, pero nunca para ofrecer una solución específica o práctica porque ese no es su papel. Su función es brindar una visión culturalmente panorámica y sintética, una perspectiva que venga desde el privilegio de la contemplación cultural, del mundo. Rosa María Pereda recoge unas reflexiones que hace Colinas sobre la misión del poeta: “[Éste] no puede ignorar los tiempos tensos, catastróficos, críticos, que nos ha tocado vivir. Muerta la dulce utopía del desarrollo infinito, el hombre, el poeta, debe hacerse, hoy más que nunca, grandes preguntas, *las grandes preguntas...*” («Antonio Colinas» 1; el subrayado en el original). Es importante tomar en cuenta lo que sugiere el poeta sobre el final de la utopía del desarrollo. El vacío, consecuencia del final de la etapa utópica, hace mucho más imprescindible el papel del poeta en la sociedad ya que se necesita un pensamiento que nazca de la autenticidad.

Javier Rodríguez Marcos entrevista al poeta en el 2014 y en la conversación Colinas explica lo siguiente:

Ahora voy a Fuente Encalada, el pueblo en el que mi abuelo era herrero, veo la fragua en ruinas y me parece un ara bajo las estrellas. Hace poco, en un coloquio sobre el mundo rural dije que había que apostar por el campo y un constructor me respondió: ‘No da beneficios’. No piensan ni en la agricultura, sólo en construir pisos. También es misión del poeta señalar eso. («Antonio Colinas» 2)

La referencia a la agricultura hay que ubicarla dentro de la tendencia a valorar el ecologismo como reacción ante el crecimiento desenfrenado y también como alternativa a un desarrollo sólo basado en fines materialistas. Si se quiere buscar una transcendencia, que parece que se está perdiendo, hay que volver no sólo a la naturaleza, como fuente de lo divino, sino también a la agricultura y a la armonía que existía entre el ser humano y su hábitat.

Un asunto que debe esclarecerse es la relación del poeta con la tendencia neo-romántica en su generación. La renovación de la segunda mitad de los sesenta impulsa varias tendencias, el nuevo esteticismo, de corte modernista, el culturalismo, el irracionalismo y la sensibilidad *camp*. Pero también existe una época neo-romántica en la generación sesentayochista. Juan José Lanz explica

que esta tendencia se acentúa en los primeros años de los setenta, cuando empieza a decaer la influencia del surrealismo y las corrientes más irracionales («Introducción» 56). El crítico sitúa a Colinas en esta etapa, posterior a la renovación estética de los sesenta, junto a otros jóvenes poetas como Antonio Hernández, Miguel d'Ors y Juan Luis Panero. La nueva corriente conlleva, asimismo, “una nueva interpretación de la tradición y el mundo clásico” («Introducción» 57). En la primera época de su carrera poética, Colinas tiene poemas de clara resonancia romántica como «Truenos y flautas en un templo» (del libro con el mismo título publicado en 1972):

Cuando mis pasos cruzan las estancias vacías  
todo el templo resuena como una oscura cítara.  
Oh mármol, si pudieras hablar cuántos secretos  
podrías revelarnos. ¿Hubo sangre corriendo  
sobre tu nieve dura? ¿Hubo besos y rosas  
o sólo heridos pájaros debajo de las cúpulas? (*El río* 115)

La evocación de la arquitectura antigua, por ejemplo, a través de la arqueología, es una cuestión que el poeta considera importante. Lanz explica que en Colinas existe un enlace entre la poesía de Hölderlin y la de Novalis, poetas románticos europeos, y también se halla la influencia de la mística de San Juan de la Cruz. Según el crítico, Colinas intenta recuperar la armonía entre la realidad y el sueño, llevándonos a un mundo que conecte con lo divino (56).

En la entrevista con Bruno Marcos, Colinas comenta que su poesía tiene mucho que ver con el concepto de Mircea Eliade del *espacio fundacional* («Ruinas» 1). El filósofo y humanista rumano llegó a convertirse en uno de los grandes expertos del siglo XX en la mitología y la religión. Para este pensador, la revelación del espacio sagrado hace posible un centro ontológico, un punto que permite la orientación en el caos de la vida donde todo es igual u homogéneo (23). De manera contraria, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y por lo tanto la relatividad del espacio. No es posible acceder a un punto central y no hay la posibilidad de lograr un foco ontológico, ya que aparece y desaparece según las contingencias cotidianas. A través de la experiencia de lo sagrado, el ser humano tiene la posibilidad de entender el mundo como un relato mítico, como una *cosmogonía*. Eliade piensa que a pesar de que los individuos de la era moderna se ven a sí mismos como seres no religiosos, éstos no pueden solamente encontrar valor existencial en la progresión de la historia, siempre habrá un deseo de vencer la sucesión hacia el tiempo muerto, hacia el momento de la muerte. Sin un sentido de la sacralidad, el individuo se queda con una visión demasiado relativista de la historia y, en consecuencia, con una espiritualidad estéril.

Susana Agustín Fernández menciona la importancia que tiene en Colinas el pensamiento de Mircea Eliade. La superación de cuestiones importantes como el vacío cultural o la destrucción de



la naturaleza tienen que pasar por una toma de conciencia de la importancia de lo sagrado en la vida humana:

Para Colinas el poeta rescata el carácter sagrado que la naturaleza tenía para nuestros antiguos y lo reivindica en su obra poética. Eliade explica que la naturaleza poseía un carácter sagrado del que el hombre actual la ha despojado. Colinas indaga en los vínculos primeros que unieron al hombre con el mundo y la naturaleza en un afán por retornar al origen, de volver hacia las fuentes. Porque el texto poético representa un espacio antropológico, el poeta "recrea" la vida mediante una vuelta a los orígenes. (*Poesía* 233)

Existe en Colinas un interés humanista en el tema de la religión, como se puede evidenciar en su fascinación por el taoísmo, el misticismo de San Juan de la Cruz y las mitologías griega y romana. Para Colinas, la sacralidad es una manera humanística de llegar a una visión armónica del mundo. Algunos poemas del autor evocan el misticismo del misterio de la oscuridad. En *Noche más allá de la noche*, por ejemplo, el canto XVI evoca la huida de San Juan de la Cruz de la fría cárcel de Toledo y el descenso hacia el río Tajo. Se abre la piedra y el santo puede ver, en la noche, los astros que simbolizan la liberación. Se describe el proceso místico cuando la música nace de las entrañas de la noche provocando una fusión con lo divino.

Otro tema muy presente en la obra del poeta es la música. El poema XVIII de *Noche más allá de la noche* evoca la llegada de la luz del alba con referencias a la música religiosa del despertar. El texto poético hace referencia a los *maitines*, los oficios religiosos u oraciones en la iglesia católica romana que se celebran antes de la madrugada. Martínez Fernández comenta que este tipo de canto religioso se puede entender como "poema de fundación" (217). Los maitines eran en la época medieval parte de las horas canónicas, las divisiones temporales de los rezos religiosos en los monasterios:

Y la música ya era la de voces no humanas  
que separan la aurora de la noche, o acaso  
llevan la luz al mismo corazón de la Sombra.  
Va ardiendo el alba-noche de las místicas almas  
como una hoguera de oro que las voces avivan.  
Misterio sacro expuesto en el ojo que ve  
fundida la materia, y el sueño, y el perfume  
del incienso, intangible sensación que nos besa. (*El río* 326)

La madrugada, el paso de la noche al día, es el momento que simbólicamente representa el proceso de fundación. El poeta que quiera retornar a los orígenes tiene que saber escuchar y reproducir en el texto lírico la música de ese instante mágico. Si en *Sepulcro en Tarquinia*, lo fundacional se representa visualmente con la evocación de la ruina arqueológica, en un libro como *Noche más allá de la noche*, lo fundacional se queda escondido en la oscuridad de la noche ardiente. Se puede escuchar.

La música relacionada con la noche tiende en Colinas a relacionarse con el orfismo. El propio Colinas reconoce la influencia de lo órfico en la entrevista que le hace Yolanda Delgado Batista. La entrevistadora hace referencia al tema del ritmo y Colinas responde de la siguiente manera: “Un ritmo que, como has dicho, va unido a la respiración. El verso es la palabra respirada. Y luego, hay otra música en sentido órfico, esa música que está en todo. Esa música que inflama la realidad que nos rodea pero no oímos” (3). Si la música es fundamental a la hora de evocar los prodigios de la naturaleza, como es el amanecer, también lo es el silencio, tema que el poeta desarrolla en *Tiempo y abismo* (2002) en la sección final: “Esto se ve en *Cinco canciones con los ojos cerrados*, que cierran *Tiempo y abismo*, donde hay esa búsqueda de un silencio sonoro. Un silencio que no es un silencio negador, negativo, sino un silencio comunicativo” (Delgado Batista 3). Los cinco poemas ahondan filosóficamente en el fenómeno del nacimiento de la palabra poética que surge en el silencio y viene del silencio; el canto que procede de la nada pero que contiene a la nada en su ser. En el Poema I se hace la siguiente declaración:

No olvidéis la palabra sin letras,  
la que entreabre muros  
y es flecha hacia el abismo  
de la luz.  
No olvidéis la palabra  
que aún grita su silencio. (*El río* 654)

El poema III alude al canto del pájaro que llena el silencio con su canto. De la nada llega una melodía que se oye porque llena el vacío:

Mientras cierro los ojos  
escucho al ruiseñor  
embriagando el silencio. (*El río* 656)

El silencio es como la oscuridad desde la cual llega la luz, y ésta es el equivalente visual del canto.

Lo más importante para tener en cuenta en estos poemas breves es que Colinas –en su intento de búsqueda de lo fundacional– lo hace ahora de manera más misteriosa y menos tangible. Las abstracciones filosóficas sirven para profundizar en el tema de lo primigenio. En el poema V, por ejemplo, el origen se manifiesta como una realidad primordial anterior a la palabra, y es esta realidad la que habla a través de la poesía. La palabra se desvanece y sólo queda el silencio, como la luz iniciática que define al poeta y su quehacer:

Adiós, palabra, voy  
a sentir en el rostro una luz  
que, no escuchando ni hablando,  
me escucha y me pronuncia. (*El río* 659)

Estos poemas breves de Colinas explican que la palabra lírica nace en el silencio. Desde un vacío misterioso emerge la palabra y también el poema. El silencio es tan importante como el poema en sí.

Al estudiar estas composiciones poéticas de *Tiempo y abismo*, conviene hacer referencia al pensamiento filosófico de María Zambrano. En *Claros del bosque*, Zambrano escribe sobre el tema del despertar de la palabra. La palabra indecisa comienza a brotar con balbuceos como un pájaro que no sabe adónde ir. En este momento, antes de tomar cuerpo, se desprende la palabra y comienza a moverse manteniendo su origen. Este es el instante del despertar: “En esta breve aurora se siente el germinar lento de la palabra en el silencio” (*Claros* 137). Desde la nada nace la palabra como semilla. Para Colinas crear es sinónimo de fundar. La palabra funda en el poema una realidad pero, al mismo tiempo, se debe buscar el origen transcendente en el silencio, en ese misterioso espacio o estado desde donde brota el nacimiento de la poesía. De la misma manera que la arqueología es un retorno al origen en un espacio posterior en decadencia, la palabra poética busca en el silencio iniciático su origen y su identidad.

Para entender el tema de lo fundacional en la poesía de Colinas es conveniente hacer referencia a sus ensayos en *El sentido primero de la palabra poética* (2008), un libro humanista en el cual aparecen meditaciones literarias y culturales sobre autores tan diversos como Hesíodo, Goethe, Leopardi y Antonio Machado. Dedicó el autor un capítulo al tema de la cosmogonía en *Las geórgicas*, el poema de Virgilio que trata el tema de la agricultura y la vida rural. Virgilio presenta a través de la temática rural una cosmogonía “sumamente clarividente en cuanto al carácter fundacional de los orígenes” (*El sentido* 62). Los elementos de la naturaleza son las claves para entender la totalidad:

En esta fundación juegan un papel primordial las fuerzas naturales (vientos, climas, estaciones, situación espacial). No insistiré en este punto que ha sido reiteradamente estudiado por los tratadistas de la Historia de las Religiones. La naturaleza es, pues, de entrada, un punto de referencia, la *clave* –según nos diría Novalis mucho más tarde– que explica el Todo. (*El sentido* 62)

De ahí extrae Virgilio los dos elementos de lo fundacional, el hombre y la piedra. El hombre viene de lo oscuro y la piedra es una abstracción de la naturaleza pero duradera e incorruptible. Esta manera de pensar en Colinas se basa en acentuar los elementos concretos de una cosmogonía. Virgilio explica los rituales y las costumbres que valorizaban la naturaleza. El poeta latino relataba cómo el piloto contaba las estrellas y les daba nombre. El labrador, por su parte, veía crecer el cardo y tenía en cuenta las constelaciones. Se temía el quinto día de luna y se escuchaba en las primeras horas del anochecer el canto de la lechuza (*El sentido* 65). A Colinas le fascina el carácter fantástico de estos ritos; considerados otra vez, y desde otra época muy remota, la nuestra, hacen que la modernidad avanzada, con sus avances técnicos, parezca diferente y mucho menos prodigiosa. Al evocar a Virgilio, Colinas está explicando hasta qué punto se ha perdido este contacto mágico con el misterio de la naturaleza. En el siguiente pasaje el poeta ofrece una valoración de la conciencia ecológica y astronómica que existía en esa época al mismo tiempo que la pone también en cierta perspectiva. Pero al final concluye que había entonces una apreciación mucho mayor del valor de la naturaleza:

En esta práctica sí que iban los hombres de los tiempos de Virgilio por delante de nosotros, aunque –a decir la verdad– llegan a la exageración. Había en ellos una extremada valoración de lo astral, de lo superior, que hoy no se da. Se perdió la valoración primordial de la naturaleza, y aquella amalgama de dioses griegos –como ha dicho un crítico– con los ritos romanos condujo a la moral religiosa de nuestros días. En medio, alguna virtud salvada, como la piedad, luego plenamente cristiana pero también de raíz virgiliana. (*El sentido* 65).

Otro capítulo de *El sentido primero de la palabra poética* se titula «La palabra en los orígenes» y contiene unas reflexiones globales sobre la antigüedad. Para una persona de la época arcaica, la palabra poética servía para expresar la relación con una realidad misteriosa, una realidad que daba un sentido de transcendencia a los seres humanos. Pero no era un tipo cualquiera de religiosidad, sino una forma de darle un sentido sagrado a la naturaleza (*El sentido* 19). La realidad antigua era bastante horrible en muchos sentidos. Se vivía sin las comodidades que tenemos en tantos aspectos de la vida: la medicina, la arquitectura, el transporte, etc. Pero también había

momentos de adoración en los que el hombre podía hablar con la divinidad. En los orígenes la poesía ocupaba un lugar especial y Colinas comenta lo siguiente: “El poeta jugó un papel central e insustituible que hoy ha perdido” (*El sentido* 39).

No todas las referencias en Colinas son humanistas o históricas. Se pueden encontrar descripciones cotidianas en *Tratado de armonía*, libro escrito en prosa poética. El texto es una especie de diario de reflexiones y apuntes, comenzado en 1986 y publicado en 1991. Una de las meditaciones relata el encuentro del escritor con una casa en ruinas en medio de un lugar perdido entre los árboles, un sitio que un día fue el origen de una pequeña comunidad:

En lo más montuoso y perdido del bosque encuentro una gran casa en ruinas. Restos de ella y de los signos que fueron vida: los establos, los bancales, las cerámicas, los frutales, el granero, el horno, la era, la cisterna: las huellas de una vida plácida y autosuficiente. El paraíso en ruinas. La maleza y el abandono hoy lo devoran todo. La voluntad humana ha vuelto a perder otra batalla frente a la naturaleza. ¿Volverán otros hombres algún día a dar vida a este espacio, a fundar el mundo? Hasta entonces, sólo el manantial de la fuente aún siembre vida entre las ruinas. (*Tratado* 87)

La descripción narrativa contiene muchos de los ingredientes presentes en las temáticas del poeta: la nostalgia romántica por el pasado fundacional, un sentido arqueológico de la historia, y preocupaciones ecológicas que provienen de la contemplación sensible de la naturaleza.

En *El sentido primero de la palabra poética*, Colinas comenta que el desarrollo modernizador tiende a causar destrucción y contaminación. En el Mediterráneo se está acabando con muchos espacios históricos que fueron fundacionales. Es por eso que las dos grandes estatuas griegas de bronce sacadas del mar de Calabria son importantes (*El sentido* 39). Fueron descubiertas en 1972 por un submarinista romano en las proximidades de la localidad de Riace. Las dos estatuas parecen representar guerreros, un hombre joven y un hombre viejo, pero son algo más que obras de bronce, expuestas ahora en el Museo de la Magna Grecia en el sur de Italia. A través de ellas, en nuestros días turbulentos – escribe Colinas –, se pueden entrever los signos y los símbolos de un *misterio*. Las esculturas parecen querer comunicar algo que es importante para nosotros, alguna solución a nuestra existencia que está oculta, que no se puede percibir inmediatamente. Tal vez las estatuas nos piden que prestemos atención a algún asunto: “En estas estatuas y en cuanto significan, el hombre de hoy entrevé una tercera vía para su salvación, para su esperanza. Y reconoce con jubiloso entusiasmo el ser universal, fraterno, sensible y transcendido que él –¿aún?– puede llegar a ser” (*El sentido* 43).

La relación que Colinas establece entre el pasado y el presente es una buena muestra de que la arqueología no es una simple recreación de la historia, sino que, a través de unos objetos cargados

de significado histórico, se puede aprender algo sobre la situación cultural contemporánea. Lo que sugiere el poeta es que no se puede avanzar en el proceso de modernización sin tomar en cuenta el humanismo del pasado, porque ignorar la historia es un error. Para recuperar una relación con la trascendencia, en un mundo más y más tecnológico, es fundamental tomar en cuenta lo fundacional. Es precisamente esta conexión que establece el poeta, en el texto poético, entre pasado y presente, la que confiere a su obra una dimensión humanística. Pero este humanismo no se pierde en una visión romántica del pasado sino que continuamente se alude a lo que falta o se ha perdido, o lo que se necesita recuperar, en la contemporaneidad cultural. Volver a los mitos fundacionales es la posibilidad de entender mejor el momento que se está viviendo. Por último, es importante tomar en cuenta que el pasado, reflejado en posiblemente la imagen más poderosa de Colinas –el conjunto de ruinas– no desaparece sino que continuamente declara su presencia como un cuerpo vivo en el tiempo, en la memoria humana. La poesía es un género adecuado para evocar esa presencia, y esa presencia, a su vez, le da identidad a la palabra lírica.

*Obras citadas*

- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Colinas, Antonio. *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- . *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*. Madrid: Visor, 2004.
- . *En la luz respirada*. Ed. de José Enrique Martínez Fernández. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Tratado de armonía*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Debicki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- Delgado Batista, Yolanda. «Antonio Colinas o el poeta tranquilo». *Espéculo. Revista de estudios literarios* 20 (2002): 1-4.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- Fernández, Susana Agustín. *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2004. *E-Prints Complutense* (2009).
- Lanz, Juan José. «Introducción». *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. 9-88.
- Marcos, Bruno. «Ruinas Vivas – Entrevista a Antonio Colinas». Fundación Cerezales Antonio y Cínia 22-iii-2013: 1-2. Internet.
- Martínez Fernández, José Enrique. «Introducción». Antonio Colinas. *En la luz respirada*. Madrid: Cátedra, 2004. 11-147.

Pereda, Rosa María. «Antonio Colinas: ‘La única misión del poeta es escribir buena poesía’». *El País* 4-i-1980: 1-2.

Rodríguez Marcos, Javier. «Antonio Colinas: ‘Hemos cometido el error de reducir la poesía a lo intelectual’». *El País* 12-v-2014:1-2.

Zambrano, María. *Claros del Bosque*. Ed. Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra, 2014.

## La poesía de Don Juan de Arguijo: Expresión de una comunidad

Olympia B. González  
Loyola University, Chicago

Temas: Percepciones actuales sobre Juan de Arguijo [JdA] / su poesía para el conocimiento de la personalidad e ideas del individuo, del autor / su vocación fraterna y comunitaria / afinidad patriótica e intelectual con sus coterráneos en Sevilla / estrechas relaciones de JdA con los círculos jesuitas de la ciudad (planos personal y conceptual) / influencia del pensamiento jesuita en la praxis e ideología de la ‘comunidad de emociones’ en la que participa JdA / práctica pedagógica y sentido de comunidad en los jesuitas / temática y estímulo clasicistas / desvelos de JdA por los males y aflicciones de amigos y de su ciudad / análisis de algunos poemas de JdA según la perspectiva del concepto de la ‘comunidad de emociones’

Entre los poetas del Siglo de Oro, Juan de Arguijo tiene fama de frío y reservado. Su apego al modelo clásico le permitió alejarse de la temática petrarquista en la que se privilegian el amor y los sentimientos, de ansiedad y deseo evocados por la memoria de un personaje femenino al que el poeta consagra su obra. Como dice Oriol Miró Martí en el prólogo a su edición de los poemas de Arguijo, aunque éste contrajo matrimonio con Sebastiana Pérez, la hija del socio de su padre, “la poesía del sevillano jamás hace referencia, ni la más mínima, ni a su mujer ni a cualquier otra mujer que no pertenezca al plano mítico o histórico” (19). Para Miró Martí, el verdadero Arguijo se esconde detrás de su poesía, puesto que hay poco de “una idea clara del mundo interior de aquel poeta que nos abre las puertas del tiempo y nos invita a un viaje lleno de principios éticos, morales y estéticos, una imagen de quién hay más allá de la pluma que escribe, más allá de la mano que la sostiene, más allá de los ojos que guían” (15). Con el propósito de ampliar estas observaciones de Miró Martí propongo ahora una nueva aproximación a la obra de Arguijo, que contribuya a ampliar nuestra perspectiva, para añadir matices a esa imagen curiosamente vacía. Para ello, anclaré este trabajo en el concepto de ‘comunidad emocional’ desarrollado por Barbara Rosenwein en varios libros y artículos. Si analizamos la obra de Arguijo desde el concepto de una comunidad de emociones, podremos entender y apreciar aspectos esenciales en la temática de su obra, para distinguir la coherencia con que el poeta incorporó elementos de su experiencia por medio del sentimiento de comunidad y el valor de la amistad.

¿Qué es una comunidad de emociones? Rosenwein dice que son mayormente lo mismo que una comunidad social, de familia, un vecindario, una institución académica, monasterio, fábrica, unidad militar o corte principesca, pero la investigadora encuentra ‘sistemas de sentimientos’ en aquella, la de emociones, para identificar lo que estas comunidades y los individuos que las



conforman consideran de mérito o, por el contrario, dañino. Para definir una comunidad de emociones, se identifican las emociones que se cotizan bien en esa comunidad al mismo tiempo que se comparan con las que se denigran o ignoran. ¿Qué tipos de lazos unen a los miembros de una comunidad de emociones? ¿Qué afectos los unen? ¿Cómo expresan sus emociones y qué esperan de los otros, estimulan, toleran o rechazan? (Rosenwein, «Problems»). La figura del poeta Arguijo no puede separarse de su persona como sevillano y miembro de una comunidad intelectual y religiosa protegida en el ambiente de la Sevilla de su época. No hay un Arguijo oculto; al contrario, sus poemas nos muestran sus sentimientos con gran claridad, en facetas que reproducen una tensión melancólica.

Esta expresión poética emocional no pertenecía a aquellos que coincidían con su interés en la poesía. Hubo una profusa red de amistades con las que compartió y que integran la lista de autores y pintores que frecuentaron su academia en el período entre 1600-1628. José Sánchez menciona entre los asistentes a Antonio Ortiz Melgarejo, Melchor del Alcázar, Francisco Pacheco, Rodrigo Caro, Juan de Jáuregui y Francisco de Rioja (*Academias* 203). Sin embargo, a pesar de que le dedicaron poemas a Arguijo, no pertenecen al ámbito emocional considerado aquí. Al contrario, hay indicios de que la persona proyectada por Arguijo ante este círculo correspondía a la figura del cortesano, refinado y distinguido, que menciona Lope de Vega en «La dragontea» (Sánchez 205). Más que eso, varias composiciones muestran una afición que trasciende el gusto o la inventiva y se planta en una especie de pasión o dolor.

Cuando analizamos un amplio número de poemas de Arguijo, descubrimos una preocupación constante, dirigida a una comunidad de individuos participantes en la experiencia de varios sentimientos asociativos, como son la amistad, el orgullo de pertenecer a una misma ciudad, y la preocupación por el efecto de plagas y ataques de la flotas enemigas; todo esto acompañado por la expresión del placer intelectual disfrutado al compartir similares intereses intelectuales y religiosos. Las emociones que afectan la conciencia poética van desde las positivas, como la alegría de disfrutar de la belleza de un jardín, hasta el furor provocado por la pérdida de un amigo. Gracias a la riqueza que su padre logró acumular, que no era miembro de la nobleza, Arguijo pudo frecuentar altos círculos civiles y artísticos. Sin embargo, su íntima relación con los jesuitas, en cuyo colegio sevillano se educó, se destaca de manera esencial en situaciones graves que se le presentaron años después, cuando se vio perseguido por sus acreedores. Sabemos que en uno de los momentos más difíciles de su vida, al tener que declararse en bancarrota y perder casi todos sus bienes debido a gastos extremos y malas condiciones de la economía española, los jesuitas le abrieron las puertas para que se refugiara en una de sus fincas, en la llamada “Madre de Dios”, que usaban para descanso, un lugar “apacible, sano y apartado de otras huertas”.<sup>1</sup> Este ámbito de amparo se

---

<sup>1</sup> Stanko Vranich cita al jesuita Juan de Santibáñez, quien describe la finca de esta manera (202).

reproduce también en los poemas donde Arguijo reflexiona sobre aquellos tiempos en que le había tocado caer en desgracia. Es precisamente su proximidad e inclusión en la esfera de los jesuitas lo que permite examinar su poesía en el contexto de una ‘comunidad emocional’, la integración idealizada de un grupo de individuos que comparten un universo emocional, y entienden el mundo a través de su identificación con afectos y expresiones verbales referidas a emociones que poseen especial sentido para ellos, identificación que fortalece las relaciones que los unen .

Otro aspecto a tomar en cuenta de la vida en Arguijo es aquel que lo involucra con el prolongado esfuerzo ejercido durante varias generaciones por grupos civiles y religiosos, incluyendo los jesuitas, para llevar a la ciudad de Sevilla de vuelta al modelo de la civilización clásica romana. Estas preocupaciones de carácter cívico y cultural explican la preocupación de Arguijo por la mitología y el arte clásicos. Según las investigaciones de Vicente Lleó Canal, a partir del siglo XV comenzó a articularse la invención de una Sevilla clásica construida sobre los restos de los barrios de corte arábigo que habían constituido ciertas secciones de la ciudad original. Ya en 1526, unos años antes de nacer Arguijo, cuando Andrea Navagbero visitó esta ciudad, la comparó éste con las ciudades italianas (Lleó Canal 11). Este parecido físico apuntado por Navagbero solidifica la actitud de reverencia hacia el mundo clásico de un gran número de poetas, pintores y hombres de letras en los años que siguieron a su visita como se ve en las academias de poesía y pintura. Refiriéndose a Arguijo, Vicente Lleó Canal ha observado que en la casa del poeta “antes incluso que en la casa de Pilatos –un famoso palacete contemporáneo– encontramos pues un auténtico paradigma de la utilización en clave humanista de la fábula clásica” (55). A partir de su interés en los clásicos, Arguijo mezcla en su poesía elementos de la literatura clásica, como en la alusión al “Sueño de Escipión” de Cicerón, con ciertas experiencias de conversión espiritual, que aparecen en la autobiografía de Ignacio de Loyola, una fusión de la perspectiva cristiana española con el estoicismo ciceroniano. Por eso, en varios de sus poemas comparará Arguijo a Sevilla con otras ciudades del mundo clásico.

El interés en intensificar el sentido de comunidad en un contexto humanista se impuso a partir de las prácticas pedagógicas de los jesuitas, asimiladas en la poesía del autor. Judi Loach ha señalado que en la práctica de la pedagogía jesuita se hacía hincapié en la formación de grupos de estudio para el intercambio de ideas, libros y contenido de lecturas. Se insistía en que los estudiantes llevaran a cabo estudios en comunidad para estimular una ‘memoria común’ (Loach 67). En sus estudios, los jóvenes buscaban alcanzar un nivel de refinamiento, ejemplo que se destaca en la temática clasicista que caracteriza una parte importante de la obra de Arguijo, también manifestado en la preocupación por las virtudes y por la conducta honorable. Además de la reflexión individual, se le instruía al estudiante para que desarrollara sus estudios en el marco de una matriz social, de amistad y compañerismo. Según las prácticas del siglo XVII, se abría un espacio para la práctica colectiva de la lectura, y en algunos de estos grupos cada persona leía una sección de un libro y

después se explicaban entre ellos las distintas secciones (Loach 75). Estas prácticas ayudaban a que estudiantes con temperamentos e ideas afines se identificaran y compartieran ideas y vivencias entre sí. Sin duda, estas lecturas compartidas facilitaban el entorno para establecer amistades profundas, con predilección por el estímulo hacia la admiración por el intelecto ajeno, y en medio de la devoción religiosa.<sup>2</sup>

En Sevilla, debido a la ausencia de universidades, el colegio de los jesuitas alcanzó a tener gran influencia, ya que sus prácticas contribuían a elevar el nivel artístico e intelectual en la ciudad. María Teresa Ruestes menciona el aspecto positivo que tuvo el colegio de los jesuitas en la ciudad y añade un comentario acerca de la posible influencia de esta institución en los cenáculos de poetas del dicho colegio, que se fundó en 1556, el mismo al que asistió Arguijo. Para Ruestes, este colegio alcanzó cierta influencia en el círculo de los amigos de Herrera: “Sabemos que algunos de sus amigos, como Cristóbal Mosquera de Figueroa, prologaron obras literarias de jesuitas y que el pintor y poeta Francisco Pacheco, en 1610, escribió dos poema a raíz de la beatificación de San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús” (v. Herrera x). Dentro de esas comunidades se hacía énfasis en lo que los jesuitas denominaban la “verdadera nobleza”, descrita como “aquella que se consigue en las acciones propias, valientes, justas y honestas y con el trabajo y el esfuerzo del cuerpo y el espíritu” (Gallardo 747), una interpretación cristiano-humanista cuyo fin era fortalecer la contribución del individuo a la comunidad. En la experiencia compartida, se consolidaba la conciencia de una comunidad de emociones y de fuertes relaciones mutuas. No sorprende entonces que las referencias a lazos emotivos en la amistad formen una vertiente notable en la poesía de Arguijo.

En varios poemas se destaca la contraposición entre soledad y amistad, ya que el poeta recurre al tópico que conjura los efectos de detrimento en el aislamiento del individuo, para exaltar las ventajas del compartir entre amigos y en comunidad. Vemos este aspecto positivo de la amistad, manifestado a través de simpatías mutuas entre el autor y varios religiosos jesuitas, mientras que en otro se expresa la tristeza por la pérdida de un religioso amigo suyo. Aquí se hace responsable a la muerte por el dolor de la pérdida de alguien afín. El papel central de los sentimientos de afecto y afinidad aflora también en varios de los sonetos. No hay más que considerar el soneto XVII, «A la amistad» (29),<sup>3</sup> cuyos ejemplos de fidelidad total son calificados por Miró Martí de “casos célebres de amistad llevada al límite” (141). El poema contiene seis mitos griegos que relatan en todos los casos una crisis compartida por dos amigos entregados a la salvación uno del otro sin preocuparse por la propia muerte. La imposibilidad de vivir sin el amigo lleva a cada personaje a inmolarsse para

---

<sup>2</sup> Loach da como ejemplo el curso de C. F. Menestrier, «L'idée de l'étude d'un honneste homme», publicado en 1658, unos años después de la muerte de Arguijo (68).

<sup>3</sup> Todos los poemas citados en el ensayo pertenecen a la edición de Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal.

salvarlo. En primer verso, “contienen por morir” es una cita de las *Tristes* de Ovidio (Miró Martí 141). La cita alude a una lucha por afirmar la propia muerte con tal que el amigo se salve y, si esto no fuera posible, entonces morir juntos, porque es mejor fenecer que vivir sin el amigo. El último verso hace alusión a la fuerza moral que se hace posible en el contexto de una fuerte amistad:

Contienen por morir, en importuna  
    porfía, Orestes y el focense amigo;  
    Niso se ofrece al rútilo enemigo  
    y acompaña del teucro la fortuna;  
En la fe de Damón sospecha alguna  
    no sufre Phithias, aunque ve el castigo,  
    ni rehúsa bajar Tesëo contigo  
    Piritoo fiel, a la infernal laguna;  
Pólux con Cástor parte el don divino,  
    y porqu’el Orco satisfecho quede,  
    muriendo compra la fraterna vida;  
teme vivir el Joven prenestino  
    faltando Caspio: tales cosas puede  
    de la amistad la fuerza no vencida. (29)

El poema insiste en que es preferible salvar la vida de un amigo antes que la propia, ya que los dos amigos se hacen uno a la hora del peligro. En esta versión de Arguijo del ideal clásico de la amistad, probablemente influido por Cicerón, el temor a la soledad que acarrea la pérdida del amigo anula los efectos del sufrimiento sugerido en la amenaza del fin, para el que se salva. El amigo está dispuesto al sacrificio más extremo para que el otro no perezca. La amistad se representa con el impacto de una fe donde no hay espacio para las dudas ni para el espanto. La imagen del autosacrificio en “muriendo compra la fraterna vida” y la importancia de compartir, elaborada en la descripción de Cástor y Pólux, quienes juntos disfrutaban del don divino, alude a dos elementos asimilados al concepto de la amistad, donde también rigen las reglas de cortesía que mantienen la paz en la comunidad. La impronta de la compañía de los amigos que bajan juntos al infierno propone el valor de la presencia mutua, del vínculo, por encima de la salvación personal. No se es nada sin el amigo. La energía personal, para resistir los embates de la suerte, crece en presencia del amigo porque a la amistad nada la puede vencer. Así, el afecto compartido sirve de apoyo para aguzar la entereza y virtud del otro: Phitias nunca duda de la fidelidad de su amigo; la fe de Damón le calma el miedo ante su terrible suerte. El poema declara que la afinidad requiere escoger libremente el destino fatal de los que amamos. El destino de los amigos tiene que ser común.

La amistad representa para Arguijo un recurso inagotable de consuelo. En la Epístola I, «A un religioso de Granada», concurre una serie de temas y preocupaciones a partir del efecto benigno que se busca en la relación de amistad, para conjurar recursos emocionales con el fin de paliar la profunda preocupación que acongoja a la voz poética. Arguijo le escribe a un amigo para comentar los terribles acontecimientos que han conmovido a los sevillanos en los últimos tiempos. La misma composición reproduce en su estructura una situación complicada y casi catastrófica. Se destaca el tono fuertemente emotivo del poema y su significado dentro de un contexto de emociones compartidas por los habitantes de la ciudad de Sevilla, entonces sometida a una racha de epidemias y males. Vranich anota la intensidad de las emociones expresadas, que profundizan el tono del poema: “A lo largo del poema se destaca una fuerte identificación entre el escritor y su ciudad natal, que se extiende a veces a España de mar a mar, e incluso al mundo entero que ve tan aquejado de males como su propia existencia”. Vranich describe el poema como un “catálogo” de males, un largo lamento, lleno de sollozos y quejas, cuya nómina presenta en busca de “algún alivio” (v. Arguijo, *Obra poética* 202). Las opiniones varían en cuanto al motivo de la epístola. Vranich opina que se escribió en la finca de los jesuitas donde Arguijo se había escondido para huir de sus acreedores, pero Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal consideran que Arguijo la escribe cuando se encontraba en su heredad de Tablantes, entre 1598 y 1601, habiéndose alejado de Sevilla para huir de la peste que azotaba la ciudad. A esto probablemente se deben las abundantes referencias a estados de ánimo extremos, que muestran la preocupación por la comunidad a la que pertenecía el poeta. Garrote Bernal opina que este poema es el de mayor dificultad léxica (v. Arguijo, *Poesía* 126). El poema está compuesto en esdrújulos y contiene 213 versos. Si consideramos la lista de términos afectivos que se enumeran en la epístola a partir del concepto de ‘comunidad de emociones’, podemos observar que el poema contiene mucho más que un inventario de lamentaciones, pues representa un gesto retórico de Arguijo para describir el dolor y la desolación que sufren los habitantes de Sevilla por el impacto de las epidemias y, además, mostrar su solidaridad con el grupo al que pertenece, nombrando la variedad de sentimientos que cunden en la ciudad. Además, el poema insiste en el papel valioso que adquiere su amistad con el granadino (el religioso, del título) para aliviar el dolor que lo atormenta.

Al principio de la epístola se plantea la situación intolerable en que se encuentra el acongojado hablante: ha tenido que alejarse de su ámbito y está viviendo literalmente “entre árboles”, como en una selva, atormentado por los pensamientos que le traen el recuerdo y por el miedo que le producen las futuras desgracias a las que no puede ver fin. Estar alejado significa vivir en constante tormento de lo que puede pasar. Cuando trata de animarse, se da cuenta de que se está engañando y se entrega al llanto. La realidad del desastre vence la débil imaginación. Nótese la referencia al miedo y a la contrariedad por haberse tenido que alejar y refugiarse en este lugar. Además, la misma soledad le quita fuerzas para luchar:

Aquí, donde el rigor del hado mísero,  
me conduce a vivir entre los árboles,  
lejos a mi pesar de los domésticos  
lares, el pensamiento melancólico  
corre por entre sendas tan difíciles  
llenas de espinas y de abrojos ásperos,  
que peñascosas y revueltas víboras  
que acobardan el paso al más intrépido,  
donde no encuentra sino casos flébiles,  
historias tristes y sucesos trágicos  
que cansan la memoria, como a Sísifo  
la grave carga del peñasco hórrido.  
Discurre por su mal con priesa súbita  
que excede el curso del ligero Hipómenes,  
y ve de males un inmenso número,  
mas como no descubre fin ni límites  
del incierto viaje, teme, viéndose  
de desventuras en un ancho piélagos,  
y arrepentido busca otros más fáciles  
caminos, que le vuelvan al pacífico  
puerto de do partiera tan impróvido. (126-127)

El recurso del solitario se limita a engañarse, prometiéndose que los males van a desaparecer, pero en su enajenación descubre que el bienestar es simple fantasía, producto del “mentiroso oráculo / de la imaginación con falsa máscara” (128-129). Al comparar el presente con el pasado, las calamidades del presente parecen mucho más terribles, porque se amontonan contra la resistencia del propio consuelo. Se trata de un “infausto género de males” (130), ataque de los ingleses en Cádiz, epidemias en Sevilla donde “el rigor del mal pestífero / muestra en esta ciudad su fuerza válida” (130-131). La amenaza de Inglaterra, el país enemigo, intensifica el sufrimiento. Los médicos no pueden ayudar. Su ejercicio carece de efecto y las emociones los inundan y les impiden encontrar el instrumento adecuado para sanar a los enfermos: están turbados, llenos de lástima por los que mueren. Es un “dolor legítimo” (132). Por otra parte, la gente languidece, sin energía para contrarrestar la crisis. Hay un “desmayo común”, “un miedo lánguido”, que transforma a todos en seres pusilánimes. La gente se expresa entre llantos, suspiros y dolor. El poema ofrece una lista de males de todo tipo y, a la vez, contiene las reacciones de aquellos sobre los que se han volcado todas estas calamidades producto de “malévolas / estrellas” (131). Además de enumerar las desgracias,

la voz poética también se dirige al amigo, en quien piensa, para pedirle que lo escuche. La expresión de sus emociones, volcadas en la carta, le permitirá lograr al aquejado algo de alivio:

Entre estos pensamientos tan inútiles,  
para dar si puedo algún alivio al ánimo,  
determiné escribiros esta epístola  
con el divino aliento de Melpómene,  
que inspira las canciones elegíacas.  
Perdonadme sin en vez de alegre plática  
os entristece mi afligido cántico:  
éste el principio fue y éste el epílogo  
también habrá de ser de mis esdrújulos,  
que no permite el tiempo versos líricos. (130)

El poema no echa a un lado el efecto que podrá tener en el amigo lejano. Al contrario, se exterioriza la angustia de saber que, al contar tantos males y el sufrimiento que causan, se provocará la misma zozobra en el receptor de la carta. En cierta manera, se espera que los sentimientos se comuniquen, se “contagien”, ya que, dentro de esa comunidad, todos los comparten. Las congojas del amigo se transmitirán al otro, pero la comunicación funciona como medio para lograr algo de alivio. Será una congoja compartida. La sensibilidad del amigo contrasta con la indiferencia de otros que no comparten los mismos sentimientos. Según lamenta el atribulado sevillano, la arrogancia de los que no se conmueven ante el mal de sus congéneres, hiere aún más que los mismos males que describe el poema:

Mas, ¡oh dolor crüel!, que cuando el ímpetu  
de males que amenazan el fin último  
debiera a cada cual de su propósito  
reducir con razón a mejor método,  
con loco frenesí se están inmóviles,  
sin sentimiento, más que duros mármoles;  
y tan soberbios como el alto líbano,  
se prometieron vivir años nestóricos,  
siguiendo de sus gustos falsos ídolos,  
sin excusar el peligroso escándalo  
[...] (138)

El final del poema permite que se revelen sentimientos de nostalgia y de admiración expresados de un amigo al otro. Ahora Granada, en contraste con Sevilla, se describe como un jardín protegido por la tranquilidad, la paz, y el silencio acompasado por una música armónica. El amigo a quien se dirige el poema se dedica a estudiar y a ejercer las virtudes que lo distinguen por encima de los demás. Lleva una vida en el estudio y la contemplación. Hay un sincero mensaje de admiración que celebra la persona y la vida del amigo y también del ambiente que lo rodea. Al mencionar la bondad del amigo, también se alaba su inclinación a actuar, ser útil y mantenerse firme en sus deberes. En esta última parte del poema aparecen varios términos relacionados con emociones positivas: “dichoso”, “estimar”, “acomodarse”, “apacible”, “retirado”, “gozar con beneplácito” y “amor”. La voz poética expresa un sentimiento de alivio y dulzura al pensar en el amigo de Granada que disfruta de una vida mejor que la suya, pues habita en un hermoso jardín parecido a los de Babilonia (refiriéndose a los de la ciudad de Granada). Peter Davidson muestra el esmero con que los jesuitas elaboraban la imagen del jardín para transformar la contemplación de la belleza natural en un ejercicio del espíritu. Caminar por un jardín se convertía en un acto de ‘entrenamiento mental’, un esfuerzo para lograr la percepción apropiada del mundo. Además, al admirar la belleza y armonía de las partes, se llevaba a cabo un ejercicio espiritual equivalente a un camino de perfección («The Jesuit» 91). Para el que escribe la epístola, la estancia del amigo en aquel jardín magnífico añade otro signo de su nobleza espiritual.<sup>4</sup> En el último verso se ensalza el valor de esta amistad entre dos, llamándola “voluntad recíproca”: “Vuestra suerte gozad con beneplácito / del cielo, que se os muestra tan benévolo, / y no olvidéis a quien por justo título / debéis amor y voluntad recíproca” (40-41). Además de tematizar el sufrimiento de toda una ciudad, el poema canta el valor único de la amistad para aliviar las tribulaciones y presta homenaje a la influencia benévola de alguien que ha logrado la paz de espíritu. Aunque sufre males sin límite, la voz del poema logra elevarse más allá de su dolor, y tiene capacidad para alegrarse de la suerte de su amigo, apreciar sus virtudes y apaciguarse con el recuerdo.

#### La comunidad de emociones en Arguijo

¿Cuáles son las emociones mencionadas por Arguijo a través de su obra poética? Si examinamos los términos que utiliza, observaremos que la mayor parte de ellas aparecen en forma de adjetivo, pues describen al individuo que las sufre. En su mayoría se refieren a posturas negativas, características del individuo que se encierra en sí mismo, que no tiene fuerzas para luchar,

---

<sup>4</sup> Davidson utiliza ejemplos de los jesuitas Daniel Seegers (Países Bajos), el francés Louis Richêome y el italiano Giovanni Batista Ferrari. Ver «The Jesuit Garden».



o que no acepta un gesto de amistad de los otros. Así los vemos en la «Silva de don Juan de Arguijo», o Silva II,<sup>5</sup> que describe al hombre solitario, peregrino encerrado en sus preocupaciones:

Errante peregrino, ignora dónde  
asiente el pie dudoso,  
siempre de sus desdichas temeroso,  
si con fingido aliento  
presume un breve rato a los cuidados  
oponer animosa resistencia. (123)

Entre ellos tenemos adjetivos como ‘afligido’, ‘airado’, ‘mísero’, ‘lastimero’, ‘triste’, ‘temeroso’, ‘áspero’, ‘voltario’ (inconsistente), ‘enjuto’, ‘desabrido’, ‘amargo’, ‘rabioso’. También hay términos que ilustran la virtud del que se dispone a luchar con buen talante, manteniéndose firme pero tranquilo: ‘alegre’, ‘verdadero’, ‘sosegado’, ‘seguro’, ‘feliz’, ‘firme’, ‘animoso’, ‘piadoso’. Aparecen como verbos “gozar”, “mover”, “consolar” y “apetecer” y “menguar el gusto”, “padecer”, “quejarse”, “acobardar” y “llorar”. Como término acompasador, el llanto incluye un complejo entretejido de emociones sobre los que predomina la melancolía. ¿A qué se atribuye esa melancolía? Barbara Rosenwein observa que, con el despertar de la modernidad y las consecuentes crisis y cambios religiosos que acarrearón el protestantismo y la contrarreforma, se extendió la obsesión melancólica (*Generations* 25). En Inglaterra, al igual que en España, aparecieron tratados, obras de teatro y poemas cuyo tema principal estaba inspirado en la melancolía. La historiadora postula una comunidad de emociones entre los lectores y los escritores de la estatura de Spenser, Shakespeare y Bunyan, y muchos otros coetáneos de Arguijo. En el caso de los escritores ingleses aquí mencionados, la profunda melancolía que aparece en sus obras parece haberse referido a sentimientos de culpabilidad originados en la conciencia religiosa, lo que se describiría como “la conciencia del pecado” (*Generations* 259). No parece que Arguijo asocie la melancolía con un sentimiento de culpabilidad provocado por la conciencia religiosa. Por el contrario, se rechaza la introspección, porque el enfrascarse en las cavilaciones convierte el pensamiento en un “errante peregrino” (264). La silva muestra al lector los efectos del aislamiento y de la reflexión en el ánimo del solitario. Arguijo denomina este estado precario de estabilidad aparente una constancia devenida en pereza. Se trata de la “vanidad estoica” que “con engaño llega a alegrarse de su propio daño” (265). El dolor que no se comparte se convierte en un espejismo de falsa resignación.

El poema que mejor representa el rechazo a la soledad y el valor inigualable de la amistad compartida es la Canción III («Canción elegíaca a la muerte del hermano Matías Tercero, de la

---

<sup>5</sup> La edición de Oriol Martí contiene este título, tomado del manuscrito Arg (ver página 264).

Compañía [de Jesús]»). En este poema dedicado al amigo jesuita muerto, Arguijo invoca los valores y sentimientos comunes, como la indiferencia hacia lo mundano, que ya aparece desde el principio del poema, y también la búsqueda de la sinceridad y la confianza mutuas. Desarrollado en el escenario de una égloga pastoril, su personaje principal es el pastor Arciso, que representa a Arguijo, que está llorando la muerte de Tercerio. Aquí solamente me referiré a la cuestión de la amistad, que ocupa un espacio central en el poema. Arciso llora la muerte de Tercerio porque era un hombre joven que no merecía morir. Siguiendo el *topos* de las églogas, la belleza del “locus amenus” le provoca más desazón que calma. Ahora el motivo principal de su llanto y melancolía es la pérdida del amigo, por lo que significaba para él:

Siente también la falta  
de una firme amistad, mayor tesoro  
y dádiva más alta  
que otorga al mundo el estrellado coro,  
y en tales ocasiones  
no sobra el llanto, sobran las razones.  
Porque si alguna cosa  
entre la humana puede y mortal gente  
a un alma generosa  
ocasionar tan mísero accidente,  
es perder un amigo  
que fue del pensamiento fiel testigo. (147-148)

A la firmeza de la amistad se añade la experiencia de compartir ideas en común y también la incapacidad para olvidar. Mientras se queja, Arciso enumera las virtudes de Tercerio. De origen humilde, este último despreció las riquezas porque perseguirlas equivalía para él a perder el contento: “Menguar el gusto si el estado crece” (151). Sobre todo, Arciso insiste en que la muerte del amigo, tras lo cual “de las dos almas una quedó hecha” (152), no da lugar a sentimiento de culpa. Por el contrario, el poema lamenta la penumbra y la oscuridad provocadas por la ausencia del amigo y también la imposibilidad de olvidarlo:

Porque en la mía [memoria] de suerte  
la perfección del amistad se halla,  
que ni la dura muerte  
ni nueva voluntad podrá apartalla;  
antes más, cada día

lloveré tu pérdida compañía. (163)

En la presencia del ausente se manifiesta la existencia de una comunidad de emociones que, como hemos dicho en este comentario, le sirve de marco a la poesía de nuestro autor. En el mismo poema se hace referencia al acto de escribir como ejercicio inspirado por la voluntad de eternizar la vida del amigo:

Los versos mal compuestos  
de mi corto caudal y tosca pluma,  
con honores funestos  
dedicaré a tu nombre en breve suma,  
que por solo este empleo  
c[o]dicaré la lira de Cirreo. (163)

#### Conclusiones

La propuesta de estudiar la poesía de Juan de Arguijo en el contexto de una comunidad de emociones, a la cual se dirigía el autor y con la que compartía sus valores, nos permite estudiar su obra dándole un papel a sus relaciones humanas a partir de las cuales surgieron muchos de los poemas de Arguijo. Como se ha dicho, las emociones son instrumentos de socialización, y ciertas comunidades tenían términos y conceptos preferidos con los que se distinguían. Las interacciones sociales que formaron a Arguijo también fueron incorporadas en sus poemas. Los términos que se referían a las emociones, aunque compartidos en su época, representaban en su uso y selección la voluntad de expresar un concepto de las relaciones humanas. En Arguijo, estas relaciones alcanzaban en la amistad su mejor expresión.

#### *Obras citadas*

- Arguijo, Juan de. *Poesía*. Edición, introducción y notas de Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.
- . *Poesía completa*. Edición de Oriol Miró Martí. Madrid: Cátedra, 2009.
- . *Obra poética*. Edición de Stanko B Vranich. Madrid: Clásicos Castalia, 1971.
- Aranda Doncel, Juan. «La influencia de los Jesuitas en la sociedad cordobesa del siglo XVII». En *Los jesuitas: Religión, política y educación (siglos XVII-XVIII)*. José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente y Esther Jiménez Pablo, coordinadores. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2012. 587-652.

- Bilinkoff, Jodi. «A Christian and a Gentleman: Sanctity and Masculine Honor in Pedro de Ribadeneyra's Life of Francis Borgia». En *Francisco de Borja y su tiempo: Política, Religión y Cultura*. Ed. de Enrique García Hernán y María del Pilar Ryan. Valencia y Roma: Albatros, 2011. 447-455.
- Davidson, Peter. «The Jesuit Garden». En *The Jesuits II: Cultures, Sciences and the Arts 1540-1773*. John W. O'Malley SJ, Garvin Alexander Bailey, Steven J Harris, y Frank Kennedy, comps., SJ. Toronto: University of Toronto Press, 2005. 86-107.
- Gallardo, Carmen. «La verdadera nobleza: Teoría y práctica en diálogos escénicos». En *Los jesuitas: Religión, política y educación (siglos XVII-XVIII)*. 741-750.
- Herrera, Fernando de. *Poesía*. Edición y notas de María Teresa Ruestes. Barcelona: Planeta, 1986.
- Lleó Canal, Vicente. *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1979.
- Loach, Judy. «Revolutionary Pedagogues? How Jesuits Used Education to Change Society». En *The Jesuits II: Cultures, Sciences and the Arts 1540-1773*. 66-85.
- Rosenwein, Barbara. *Generations of Feeling: A History of Emotions, 600-700*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- . «Problems and Methods in the History of Emotions». *Passions in Context. International Journal for the History of Emotions* 1 (2010): 1-32. Internet.
- . *Emotional Communities in the Early-Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.

“Ahora soy independiente”: la evolución de la figura del antihéroe en la poesía popular cantada relacionada con el fenómeno ‘hipster’ en España

Verónica Soria Martínez  
Universidad Politécnica de Valencia

Temas: Los conceptos del héroe y del antihéroe / el ‘hipster’ (origen, naturaleza, influencias, evolución) / su enmarcaje en la coyuntura social actual / aspectos de la cultura ‘hipster’ / relación del término con la música popular y comercial / temas e intenciones de las canciones vinculadas con el fenómeno alternativo o ‘hipster’ / el consumidor de estas canciones (características, aspiraciones) / manifestaciones en la cultura española desde *la movida* / grupos y artistas españoles alternativos de los últimos 30 años / aspectos del antihéroe ‘hipster’ español / relación de la canción independiente española con la literatura contemporánea de países anglosajones / análisis de algunas canciones representativas españolas / otras manifestaciones culturales afines al ‘hipster’, de origen mayormente norteamericano y británico

La figura del héroe es fundamental para entender los valores de una cultura. Por contra, cuando los valores de una cultura entran en crisis, o son objeto de un necesario replanteamiento, la figura del antihéroe, como elemento crítico y desestabilizador de las crónicas, cobra una renovada importancia. Si el héroe personifica una serie de cualidades que se corresponden con los valores positivos de la cultura, el antihéroe hace gala de las cualidades opuestas, es decir, es la imagen del héroe en negativo. Donde el héroe es valiente y demuestra una ética basada en el bien común, el antihéroe es escéptico, huye de la sociedad y basa sus acciones en el egoísmo. El antihéroe es tan antiguo como la literatura, pues es una figura que se da desde sus inicios. Sin embargo, en este momento existe una profusión de ejemplos en todos los ámbitos de la producción cultural española. Este trabajo pretende hacer una revisión –sucinta, pues nombrar y analizar todos los ejemplos excedería los límites de mi objetivo– de la presencia de la figura del antihéroe en el contenido lírico de las canciones del *rock* alternativo desde finales de los años 90 hasta el momento presente, tratando de indagar en sus posibles relaciones y de averiguar las posibles influencias que marcaron esta presencia.

#### I. El ‘hipster’, sujeto protagonista de la poesía cantada

Al considerar las letras de las canciones de *rock* y *pop* alternativo de los últimos veinte años, se puede detectar una actitud diferente, tanto de las épocas doradas de la canción de los años 40, 50 y 60, como de las interpretaciones populares más frecuentes en las estaciones de radio comerciales

y en las listas de ventas. El sujeto que se sitúa en estos poemas cantados, a menudo declaraciones rimadas en primera persona del singular, deja entrever una visión del mundo que es común a la de la juventud a la que se dirige. Este sector de la juventud ha sido el objeto y el destinatario, en los últimos años, de múltiples referencias culturales en los medios de comunicación, en forma de productos de consumo y de publicidad. Por la importancia que ha tenido en el sector del *marketing* y las relaciones públicas, se han realizado diferentes intentos de definición y análisis por parte de las empresas de análisis de mercado y publicidad, siempre preparadas para utilizar lo que ocurre en las calles. Posteriormente, también ha sido el objeto de estudio de parte del ámbito académico y los demás medios de comunicación, con lo que se ha acabado por denominar el movimiento ‘hipster’, al tiempo que se han diluido los contenidos que conllevaban una carga de crítica social, readaptándose así los productos para su comercialización en la cultura de masas.

En primer lugar, se hace necesario explicar brevemente en qué consiste este movimiento y a quién representa. Tanto Mark Greif (28), al referirse al ‘hipster’ de las zonas recientemente ‘gentrificadas’ de Estados Unidos,<sup>1</sup> como Víctor Lenore (s.p.), cuando describe al ‘hipster’ de España, coinciden en declarar al contemporáneo como el heredero del de los años 40, que luego desembocaría en el estereotipo mediático del *beatnik* de los años 50. Fue en esta época que por primera vez se intentó abordar una descripción de esta subcultura. En su texto «El negro blanco», Norman Mailer explica que los ‘hipsters’ pretenden “divorciarse de la sociedad, existir sin raíces e iniciarse en el viaje no ordinario de los imperativas rebeliones del ser” (s.p.). Esta actitud se pone de manifiesto en los escritos de Jack Kerouac, y de manera muy especial, en poemas como «Aullido» [«Howling»], de Allen Ginsberg. Esta disociación de la realidad social por parte del individuo confiere al sujeto de este tipo de discurso de un aislamiento y un individualismo que, por su oposición a la moralidad del héroe, constituye un tipo de antihéroe, que, como se verá, ha pasado a definir la actitud característica de las canciones de la música alternativa en España y en el occidente.

En esta nueva versión de la subcultura, reconfigurada en torno al año 1999 (Greif 72), se produce un desplazamiento. Si bien comenzó identificándose con un estilo de vida en los márgenes de lo social, de pronto ha pasado de ser una subcultura a consistir en la cultura misma que marca las tendencias en ciertos ámbitos de la moda y la publicidad. Sin embargo, algunos rasgos identificativos quedan del principio, como una aparente rebeldía, distanciada del conjunto social y un rechazo de lo gregario. Los ‘hipsters’ han tenido cierto protagonismo en el análisis de la

---

<sup>1</sup> De ‘gentrificación’, neologismo proveniente del inglés. El término “surge en la década de los sesenta, introducido por Ruth Glass y utilizado para referir la invasión de algunos barrios obreros, próximos al centro de Londres, por individuos de clase media que rehabilitaban la deteriorada edificación residencial haciendo subir los precios de la vivienda y provocando la expulsión de las clases obreras que originalmente habían ocupado el sector. El proceso conduciría a un cambio radical del carácter socioeconómico de los distritos afectados” (Díaz Parra).

evolución de las ciudades en los últimos 20 años. Richard Florida, teórico de estudios urbanos, fundador de CityLab (vinculado a la revista *The Atlantic*) y profesor en la universidad de Nueva York, denomina una nueva “clase creativa”, a la que otorga un papel decisivo como avanzadilla en los procesos de ‘gentrificación’ urbana. Esta clase creativa, que Martha Rosler relaciona en alta medida con los ‘hipsters’ (127), se trata generalmente de jóvenes procedentes de clases altas, que han podido permitirse cursar estudios de artes y humanidades en universidades prestigiosas y trabajar gratis como internos en influyentes centros de comunicación, y que ahora se emplean como diseñadores y agentes creativos en publicidad, y en medios de comunicación. A nivel social, cuando un barrio se pone de moda, los alquileres suben y los antiguos inquilinos tienen que buscar nuevos lugares donde vivir, por lo que no han faltado los movimientos de clases populares rechazando a los ‘hipsters’ en los barrios. Por otro lado, por su educación y posición, estos jóvenes parecen sentir que sus gustos y opiniones son lo mejor informados, con lo que se crea una nueva serie de conflictos en las ciudades, abriendo una nueva brecha de individualismo opuesto al conjunto social.

Esta toma del poder simbólico ha sido posible porque, por un lado, estos jóvenes laboran en el sector de producción de industria cultural (diseño, redes sociales, aplicaciones, cine, televisión) y, aunque inicialmente los valores de los ‘hipsters’ se oponían a los de las clases acomodadas, sus actitudes no han supuesto ningún peligro político para ellas (Vegas s.p.). Es más, si su trabajo ha servido como soporte para los fines comerciales de las grandes corporaciones, sus rasgos identificativos han sido el vehículo para los mismos en forma de modas, tendencias, y trabajo voluntario en redes sociales, foros electrónicos, etc. El éxito del capitalismo radica en que no solo vende un producto, sino que obra para que las masas deseen ese producto, identificándolo con estilos de vida, que también se convierten en objeto de deseo. Así, a final de siglo XX y principios del XXI, los jóvenes se convierten en publicistas voluntarios a tiempo completo de un estilo de vida urbano y ‘creativo’, del que hacen publicidad gratuita en plataformas como Instagram, Facebook, o Spotify, y en las que además colaboran dejando toda suerte de detalles sobre sus gustos, opiniones e inclinaciones.

## II. Aspectos de la cultura ‘hipster’

Situada a caballo entre la generación X –término que recoge a los nacidos entre 1960 y 1980, aproximadamente– y la generación llamada ‘del milenio’– que abarca aquellos nacidos entre 1981 y 2000–, la subcultura ‘hipster’ se caracteriza por una actitud que ensalza los valores del posmodernismo. Estos se traducen en unos preceptos estilísticos en los que destacan la ironía, la reapropiación (artística, visual y del discurso), el pastiche, el desencanto y el nihilismo. Al mismo tiempo, se observa una defensa ingenua de la inmadurez, así como el rechazo a identificarse con la acomodada generación anterior, pero en los rasgos más superficiales. Esto hace que en lo personal,

cada individuo se identifique con los aspectos de la figura del antihéroe, y por ello las obras de este periodo, en cine, literatura, televisión y música, realizan profusamente reinterpretaciones de esta figura. Las historias que surgen en este tiempo están marcadas por los rasgos negativos de sus protagonistas. Éstos, con diferentes intensidades, se mueven en el espectro del individualismo, el escepticismo, el nihilismo y el descreimiento de cualquier intento de transformación colectiva. Es lo que tienen en común, por poner un ejemplo, los personajes de Haruki Murakami, Jonathan Franzen o David Foster Wallace. Quizá ésta es la razón por la cual en la poesía cantada de la música alternativa española ligada a la moda ‘hipster’, que se mira más en el espejo de la literatura anglosajona que en las obras producidas en el país (Lenore s.p.), se tratan fábulas rimadas en que se muestra la influencia de esta actitud.

### III. La música hipster y el apogeo de Spotify

Si el término ‘hipster’ responde a una subcultura de difícil definición –pues parte de su identidad consiste en resistirse a la identificación inmediata– intentar clasificar la música ‘hipster’ resulta aún más complicado, porque se relaciona con una amalgama de influencias eclécticas, pero de las que sin embargo se pueden destilar ciertos aspectos en común. En Estados Unidos parece que, tras alcanzar cotas máximas de popularidad, comienza a ser un concepto pasado de moda. Pero este punto superlativo se dio al mismo tiempo que el servicio de escucha en línea Spotify se impuso como el más utilizado a nivel global. Sin un aparente atisbo de ironía el magnate de las redes sociales, Sean Parker, afirma en una entrevista para la revista *Forbes* pasar cuatro horas al día comisariando una lista de Spotify llamada «Hipster International». Parker afirma que en su lista se trata de canciones que no se oyen en la radio (Bertoni s.p.). Siguiendo el principio de que lo ‘hipster’ es algo que se distingue por su accesibilidad restringida a una minoría de entendidos, la lista se compone de canciones que resultan atractivas, pero que son –en palabras de Parker– “diferentes” de las que se encuentran en las listas de “lo más vendido” o “lo más escuchado”. En otras palabras, se distinguen de aquello que suele gustar a muchos. No obstante, el análisis de las canciones revela que éstas no son tan diferentes en su estructura y en su composición. Más bien siguen parámetros trillados en su estructura de tres o cuatro acordes y lugares comunes en sus letras. Además, Parker afirma que es una lista “alternativa”, porque la mayoría de canciones se encuentran en sellos *indies* (independientes), aunque muchos de estos son subsellos de los grandes. Esta lista cuenta casi con un millón de seguidores en todo el mundo.

Un análisis de las letras de las canciones de esta lista permite detectar que existe en general un tema común, y que no se diferencia en absoluto de los éxitos globales. Éste es, a grandes rasgos, el tema del amor, que se presenta no obstante de una forma más sutil que en los grandes éxitos. En correlación con este tema, la figura del antihéroe en estas canciones se manifiesta en la exacerbación



del individualismo y en una actitud existencialista, casi de antagonismo al conjunto global de la sociedad (Soria, «Commodify» 275). Pero, a diferencia de presentar este antagonismo de una manera que evidencie el absurdo de algunas cuestiones sociales, como podría ser el caso del existencialismo de Albert Camus, en estas canciones el hincapié se hace en mostrar a estos personajes de una manera enajenada, lo cual anula cualquier posibilidad de crítica o transformación social. De ahí que resulten totalmente inocuos para las instituciones que detentan el poder, y se fomente su actitud en los medios. Ya Theodor W. Adorno había destacado, refiriéndose a Arnold Schönberg, cómo la sociedad de consumo prefiere aislar al artista como “diferente” y calificándolo de solitario y original (Adorno, «El compositor» 216), antes de reconocer en su obra un análisis transformador de la sociedad. Así, se puede entender el apogeo de la figura del *freak* de los años 50 hasta el presente. Por ejemplo, en la lista antes referida, analizada en 2015, se hallan canciones que expresan casos de enajenación, en que se ejerce violencia sobre la persona amada, como ocurre en «Breezeblocks», del grupo alt0-J; de individualidad, en que se afirma no necesitarse a nadie ni a nada, como en «My Number», de la banda Foals; de estilos de vida al margen de la sociedad, como el de alguien que se dedica a la prostitución, a la manera de «Holding On for Life», de Broken Hells; y otras en la que se destaca la sensación de confusión y soledad, como en «Float», de Pacific Air, en ocasiones hasta el punto de bordear el desequilibrio mental, como sucede en «Hurricane», de MS MR. Es una perspectiva, que trata de acercarse a situaciones de marginalización, pero sin un análisis crítico de la sociedad, termina por plantear un enfrentamiento con el todo, rozando lo anti-social, como por ejemplo en «Went to War», de Amason, y acaba sencillamente proponiendo la sustitución de una moda por otra, a la manera de «Royals», de Lorde.

Con todo, la imagen publicitaria con la que se puede identificar el oyente de «Hipster International» es la de alguien diferente, que trata de distinguirse de la mayoría, pues no se conforma con el producto de fácil acceso, sino que intenta averiguar acerca de algo relativamente desconocido. Pero esta diferencia no es sino una cuestión de matiz, como quien escoge un sabor diferente del mismo producto. Además, resulta sorprendente la uniformidad que se presenta al encontrar, todavía en el 2015, un gran número de canciones que se dirigen, desde un sujeto narrador masculino en primera persona, a una receptora femenina, a la que se habla en segunda persona del singular. Estas canciones por un lado manifiestan un rasgo del lenguaje que se da con frecuencia y perpetúa el sexismo: la mujer es una ‘chica’, una ‘nena’, independientemente de la edad que tenga, por lo que el hablante puede permitirse darle lecciones, o instarle a hacer algo. Por otro, manifiesta no tanto el sector a que se dirige, sino que cualquier oyente es joven en tanto que escuche ese tipo de música.

Nos hallamos ante una idea del oyente como un adolescente perpetuo, enfatizando el sentido de ‘aquel que adolece’, esto es, al que le falta algo. Esto constituye una situación del oyente sobre la que Adorno apuntaba ya también en los años 30, al final de su texto *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, al describir las características del oyente pseudoactivo (43).

Este tipo de oyente se caracteriza porque, aunque se presenta como diferente a la norma, no contempla una transformación de esta, sino que escoge un producto alternativo, pero en el mismo sistema, y guiado básicamente por las mismas pautas comerciales. Nos encontramos ante una primacía de la juventud en los medios, generando en el oyente una especie de rechazo a ‘hacerse mayor’, lo que lleva consigo asimismo un rechazo a participar en las decisiones y en los procesos sociales característicos de la vida adulta. Esta inmadurez y rebeldía de tono jovial (con causa, pero necesitada de los medios críticos y de transformación adecuados), que encuentran su expresión en el sujeto de las canciones, encarnan cualidades opuestas a las del héroe clásico, y por ello configuran el antihéroe. Pero estos aspectos característicos del ‘hipster’ a los dos lados del océano Atlántico, han tenido diferentes antecedentes culturales. Aunque interrelacionados con elementos culturales internacionales, para nuestro propósito vamos a centrarnos en las canciones que han marcado la formación del ‘hipster’ en España, analizando ejemplos de las letras del *indie* español.

#### IV. El antihéroe en la cultura popular española: *La movida*

Los años 80 fueron los de la movida madrileña, con bandas como Paraíso, La Mode y las diferentes encarnaciones de Alaska y Nacho Canut. También de la algo menos conocida movida valenciana, que produjo bandas de culto como Video, y otras que luego pasarían a nivel nacional como Comité Cisne o Seguridad Social. Durante los años 70 coincidieron la canción social y de protesta con los últimos años de dictadura, y los primeros de la transición. Sin embargo, en la década siguiente se produjo un desencanto con las emergentes instituciones democráticas, que no realizarían las transformaciones que se esperaban, sino que estarían heredando muchos de los aspectos del antiguo régimen.

Esta desilusión, junto con una renovada sensación de libertad, gracias a una estrenada reducción de la censura, coincidió con la emergencia del *post-punk*.<sup>2</sup> El espíritu individualista de esta época se plasma en «Autosuficiencia», de Parálisis Permanente. En esta canción cobra especial importancia la expresión personal. Nos encontramos ante un sujeto que canta sobre su experiencia en primera persona, y para quien cualquier contacto con el exterior parece haber dejado de tener importancia:

Encerrado en mi casa  
Todo me da igual  
Ya no necesito a nadie

---

<sup>2</sup> Estilo que parte de algunos principios estilísticos del *punk*, pero que se diferencia del primero en que a menudo se les ha señalado como menos agresivo en escena y más experimental musicalmente, al recoger influencias de las artes plásticas.

No saldré jamás  
Ahora soy independiente  
Ya no necesito a la gente  
Ya soy autosuficiente.

Esta autosuficiencia y el no necesitar compañía o convivencia contrasta con el anhelo de confraternización de la generación inmediatamente anterior. Pero aquí no se trata de un héroe que no requiera del otro porque sus cualidades positivas le fueran a permitir, como en los relatos clásicos, llevar a cabo una aventura en la que no solamente va a resultar victorioso, sino que en el transcurso de la misma va a poder brindar ayuda a otros. Este antihéroe ha dejado de creer en los demás y por tanto quiere separarse lo más posible de cualquier presunción de humanidad. Crea una ilusión en que cree poder vivir totalmente al margen de la sociedad, aunque no explica la cuestión de la autosuficiencia en términos de su autoabastecimiento para subsistir. No obstante, aunque lejos del planteamiento ingenuo que se especifica en las letras, esta canción inspiró a una juventud que en aquel entonces se acercaba a posturas anarquistas y que se planteaba en qué términos podía generarse una autogestión al margen de las opciones comerciales que existían en el sistema. La banda, en la que estaban Eduardo Benavente y Ana Curra, y que fue fundada, entre otros, por Nacho Canut, fue pionera y resultó importantísima entre los grupos que dieron forma a las actitudes y la estética de la movida. Pero además, veinte años más tarde, cuando se produjo una recuperación de la estética de los 80, se volvieron a poner de moda estos preceptos. No en vano, Nacho Canut aparece en la página *web* «Hipsters from Spain», que quiere funcionar como un directorio del *quién es quién* de “las personas con más talento” entre los creativos que “están dando forma a la España de hoy”.

En esta página, se explica que Canut se vio más influenciado por la cultura norteamericana, gracias a los veranos que pasaba en Estados Unidos, que por lo que estaba ocurriendo en la España de finales de la dictadura. Esto llama la atención porque es un aspecto en común con otros artistas del momento que dieron forma al antihéroe de los 80. Por ejemplo, ambos protagonistas en el largometraje «Arrebato», de 1980, personifican a alguien que observa a los seres que le rodean de manera desapegada y los dos terminan por desaparecer al ser consumidos literalmente por aquello mismo que les apasiona. El director de esta película, Iván Zulueta, también destacó por “importar” aspectos estilísticos contemporáneos del arte audiovisual estadounidense, gracias a su estancia en Nueva York. Zulueta colaboró más tarde con Almodóvar, quien recogió mucho de su estilo y su estética, y cuya influencia en la movida resulta indudable. A finales de los 90 y principios de los 2000, «Arrebato» es redescubierta y la obra de Zulueta vuelve a mostrarse en festivales de cine y filmotecas. El personaje que encarna Will More en esta película, coincide con los rasgos identificativos del antihéroe de las canciones del *indie*.

V. El antihéroe de las canciones del *indie* en relación con la herencia de la literatura y sus antecedentes

Los músicos que se dieron a conocer durante la década de los 90 y la de los 2000, y que serían agrupados posteriormente en torno a la escena alternativa, o *indie*, exhiben referencias que demuestran un amplio conocimiento de la literatura y del arte, tanto en sus formas de alta cultura como de cultura *pop*. Es en estas influencias que se conforman los rasgos del antihéroe, y que dan forma a los protagonistas de sus letras. Aunque el antihéroe puede remontarse hasta la epopeya de Homero, en la figura de Tersites,<sup>3</sup> las referencias literarias que se manejan en la música *indie* guardan una mayor relación con el existencialismo, los *beatniks*, el movimiento de *angry young men*, y en sus formas conecta directamente con el posmodernismo.

En primer lugar, existe una serie de canciones cuyo protagonista podría situarse en la línea de Mersault, el protagonista de *El extranjero*, de Albert Camus. Estos personajes se sienten desplazados en un mundo que consideran absurdo, y se sitúan –o los sitúan– por encima de las normas sociales; pueden decidir sobre el destino de las personas que les rodean, hacia las que sienten indiferencia y a las que pueden llegar a asesinar sin remordimiento alguno. Se podría hablar de un subgénero de canciones que tienen en común la temática de la violencia, en las que existe un sujeto ‘poetizador’, o voz, que al borde de la enajenación, describe cómo derrota a su víctima. Por ejemplo, en «Cirujano Patafísico», del álbum *Tejido de felicidad*, del año 1999, Fernando Alfaro, que entonces se hacía conocer como Chucho, se presenta como una persona desequilibrada que considera que está enfermo el objeto de su deseo, y al que va a curar mediante una operación, tras lo cual ha de conseguir que ella le corresponda: “Sólo quiero operarte, nena / [...] / yo soy cirujano patafísico”. Lo más inquietante en estas letras se produce al yuxtaponerse elementos positivos con lo abyecto; se resalta el aspecto semitrágico, por ejemplo cuando menciona que “tendrás el marcapasos del amor / tejido de felicidad”. Otro recurso para acentuar lo siniestro se produce al colocar juntos lo cotidiano y certero con lo extraordinario y lo oscuro: “Yo sólo creo que estás enferma / tendrás la ciencia detrás / verás el desarrollo del amor”. La presentación de los motivos y de la identidad del sujeto narrador se viste de patetismo: “Yo sólo quiero que me quieras”. Si el héroe clásico rescata a su mujer, el antihéroe, alienado, le dice que está enferma y que encontrará la curación solo al dejarse que le obligue a corresponderle. La letra de esta canción recrea un personaje correspondiente a la figura del *freak* que comenté anteriormente, caracterizando a una

---

<sup>3</sup> Personaje secundario en la *Iliada*: “Era un recluta indisciplinado de quien Homero afirmaba el dudoso honor de haber sido el más feo de cuantos marcharon a la guerra: era bizco, cojo, corcovado; tenía la cabeza puntiaguda y cubierta de rala cabellera. Daba voces estridentes y se atrevía incluso a insultar a los reyes. A su detestable apariencia unía un alma innoble: quería abandonar el cerco de Troya para volver a su casa” (Vidal 246).

persona execrable, pero que además no responde a convenciones sociales, y que se sitúa por encima de las normas que rigen las relaciones interpersonales.

En una línea similar, un año más tarde, en el 2000, Los Planetas publican *Unidad de desplazamiento*, en el que se encuentra la canción «Vas a verme por la tele». En ella, el sujeto canta, como en la anterior, a una segunda persona del singular, una mujer, además. Y le advierte:

Puede que no esté mal que alguien te rompa las piernas  
o puede que uno de estos días aparezcas muerta  
pero si se pasan te prometo enviar  
unas flores caras el día de tu funeral.

En esta canción, el narrador en primera persona implica que se vengará al convocar a otros para que la lastimen, aunque nunca sabemos cuál es el pecado de *ella*, esto es, del objeto receptor de la canción, en un primer lugar. Según lo que se desprende de la letra, se puede inferir que en aquella se tiene una opinión negativa acerca del propio sujeto que canta, pues se afirma que ahora “tu mierda me ha dejado de influir” y, más tarde, le ha abandonado, ya que se añade: “Puede que sea yo / el que está pensando / que así está mejor”. Pero esta no es la única canción de Los Planetas en que se aborda el tema de la violencia, sino que es un tema recurrente en sus canciones, como una especie de broma privada para con sus oyentes, como en el caso de «El coleccionista», en que se hace referencia a una obra literaria y a un film de culto, como se verá más tarde. Sin embargo, es con un mayor sentido del humor que un poco más tarde, como una cara B de un single de este mismo disco, publican «Yo maté al AR de Sony», en la que dicen haberle torturado y ejecutado por haber producido a una serie de artistas comercialmente convencionales, y afirman no sentir “ningún remordimiento / alguien lo tenía que hacer”. La caracterización de la violencia como una broma privada, en la forma de referencias que el oyente es capaz de descifrar, es una constante en las letras de esta banda. Pero generalmente, esta impetuosidad no está justificada por motivos nobles o causas heroicas, sino por otros de tipo individual.

Como se mencionó anteriormente, en tanto que fenómeno cultural, los *beatniks*, o la caracterización que se hizo por parte de los medios de comunicación de masas de lo que Jack Kerouac denominó como la *generación beat*, puede considerarse como los padres espirituales de los ‘hipsters’, en tanto que muchos de sus rasgos son heredados de aquellos (bohemia chic, espiritualidad como un concepto amplio y vago, interés en formas diversas de alta cultura y cultura popular y moda desaliñada aunque de manera muy estudiada). Algunos de los poemas de los autores de aquella generación, como Allen Ginsberg, William S. Burroughs o Gregory Corso, contienen alusiones al uso de alcohol y drogas, describiendo un estilo de vida que se opone al ideal del sueño norteamericano, basado en la ética del trabajo y en una moralidad estricta. Esta tradición de incluir

alusiones a las drogas y al alcohol se recoge de manera obvia en las letras de algunas canciones españolas. Uno de los ejemplos que se hizo muy popular a finales de los años 90 y principios de 2000 fue el de la canción «Cumpleaños total», en la que Los Planetas entonaban aquello de “Y aunque juré que nunca más / me acerco hasta el servicio a que me pongan otra”. Aunque en «Un buen día», también incluida en *Unidad de desplazamiento*, explícitamente mencionan “nos hemos metido / cuatro millones de rayas”. Destaca, entre las letras de Los Planetas, la de «Línea 1», que es el número del autobús que lleva a donde se vende la droga. En esta letra, incluida en el disco *Una semana en el motor de un autobús*, se narra el día de alguien que decide cambiar de vida, pero que al enfrentarse con la idea misma, y al tratar de comenzar su día, acaba abandonándolo antes de empezar:

Y después pensé  
mejor que no  
y puse la televisión  
subí a pillar  
un poco más  
después de todo  
esto no está mal.

La sensación de incapacidad para la transformación también es algo que caracteriza a este antihéroe. De manera similar, en 2007 el grupo Dorian vocaliza en «Cualquier otra parte» para una mujer “con cuerpo de niña”, que “ya no crees en la gente / que tomas pastillas rosas / y te has vuelto nihilista / y sueñas con no soñar”. Esta caracterización de la desilusión y de encontrar refugio en el consumo de drogas se vincula con la tradición del antihéroe maldito heredado del anterior movimiento ‘hipster’ (aunque podría remontarnos a los poetas simbolistas), y aún perdura hasta hoy.

En los años 60 emergen diferentes personajes literarios y cinematográficos que encarnan el antihéroe y que influyen a los músicos españoles del cambio de siglo. *Angry young men* es como se conocía a un grupo de novelistas y escritores de teatro británicos que revelaban en sus obras desencanto y malestar con la sociedad tradicional, desde perspectivas de la clase media y la clase trabajadora. Estas obras a menudo presentan a protagonistas que no pueden medrar (*Look Back in Anger* [de John Osborne], *The Loneliness of the Long Distance Runner* [de Alan Sillitoe]) y que a causa de ello, consiguen generar rabia y empatía en el espectador. La influencia de este grupo de escritores sobre los letristas de la canción alternativa en español se observa en la elección del título para la canción «La soledad del corredor de fondo», de La Habitación Roja. Esta impotencia se recoge, recontextualizada en una de fantasía de cómic, en «Que no sea Kang, por favor»:

Y se acaba la película  
y los malos van venciendo  
y si alguien del futuro  
casualmente oyera esto  
que venga a salvarnos  
que me salve a mí primero.

Esta actitud de ‘que me salve a mí primero’, es diametralmente opuesta a la del héroe clásico, aquel que salvaría a los demás. Por otra parte, consciente de esto, el autor lo expresa así de manera sarcástica, recordando la canción infantil para jugar al escondite, en que uno se salva cantando “por mí y por todos mis compañeros, pero por mí primero”. También en el Reino Unido, en 1963 se publica *El coleccionista*, de John Fowles, novela de la que se realiza una versión cinematográfica dos años después. Esta obra inspira la canción de Los Planetas del mismo nombre, en la que se deja entrever la trama, según la cual el chico secuestra y encierra a la chica hasta que ella se enamora de él: “No tienes que estar asustada, / no debes tener ningún miedo de mí, / ni de todas estas luces apagadas, / porque solamente tienes que subir”. En este caso se observa de nuevo el tema del enajenado que fuerza a su víctima, y que al tiempo se muestra a sí mismo como si la víctima fuera él.

La estrecha relación de las canciones *indie* con la alta cultura, que a su vez se nutre de elementos de la cultura popular, se manifiestan en los rasgos típicamente posmodernos de sus letras. Estos rasgos son, entre otros, la pluralidad de referencias, de las que acabamos de comentar algunas; la fragmentación en el testimonio, la multiplicación de perspectivas, pero sobre todo, un desencanto tras el fin de los grandes registros, lo que desemboca en un cinismo y en un escepticismo exacerbados. Si el héroe clásico se rehabilita en batallas por el bien, el antihéroe del *indie* parece haber perdido la ilusión por todo. En la canción de Le Mans, «Mi novela autobiográfica», de 1997, se expresa abiertamente la desazón que producen las opciones laborales y de futuro que se presentan a la mujer de clase media-alta: “No me hace ilusión la vida formal”; tampoco, a saber, trabajar en un gran almacén, ni la maternidad, ni ser ingeniera, profesora o guitarrista de *rock*. A cada una de las posibilidades enumeradas le añaden un “¡qué pesadez!” al final de la estrofa. El antihéroe (antiheroína, por fin, en este caso) no encaja en ninguno de los papeles que le ofrece la sociedad, pero en esta canción se trata de una crítica sutil, taimada, elegante.

De vuelta a Los Planetas, en «La verdadera historia», ironizan sobre la vida del guitarrista de la banda, sobre el que corrían leyendas urbanas debido a sus populares excesos. En esta canción, la ironía reside en que se afirma llevar una vida normal, dando cuenta de lo que normalmente se suele hacer bajo esas condiciones. La canción combina la tercera y la primera persona del singular, pues se turnan al cantar el cantante de la banda, acerca del guitarrista, y el guitarrista sobre sí mismo.

El protagonista parece haber internalizado las frases que a menudo se atribuyen a los exadictos. Tras afirmar que “Floren dejó / la droga en el 92 / aunque al principio le costó / ahora piensa que es mejor”, el propio Floren canta: “Aquello no estuvo tan mal / pero no podía durar[,] / la felicidad que obtienes es irreal”. Lo que supuestamente hace ahora el protagonista es lo que generalmente se espera del adulto de clase media: “Ahora me divierto mucho más en el bricolaje del hogar” y él “está sentado ante la tele / con su mujer”. En realidad, esta presentación sarcástica da a entender la idea de que las opciones de vida en realidad están igualadas, no importa si es como adicto a la droga, a la televisión, a los entretenimientos triviales o a relaciones amorosas insulsas. Cualquier situación de felicidad es irreal y requiere una resignación por parte del individuo. Si el héroe hace gala de sus virtudes, el antihéroe convierte en guasa esas virtudes, y además, insinúa que no son tales.

El antihéroe también se diferencia del héroe en que, en lugar de enfrentarse al mal, más bien huye de él. En ese sentido se crea en las canciones una estética de la evasión. Los propios nombres de las bandas, así como los discos y las canciones del *indie* español dan una idea de esto. Como ejemplo, pueden señalarse la canción «Viaje a los sueños polares», los álbumes *Unidad de desplazamiento* y *Saudade*, o la banda La Costa Brava. Y como último refugio, se presenta el amor, que es una especie de paraíso íntimo donde el protagonista está a la vez atormentado y protegido de lo que pueda suceder alrededor. Como se recita en el estribillo de «El libro de oro de la congelación», de Mercromina (2002): “Me encerraría contigo en el congelador, / para matarnos de frío, de frío entre los dos / ya nunca soportaría el fin de nuestro amor”. Estas líneas expresan cómo se pretende huir, pero al mismo tiempo aislándose junto a otra persona, para evitar la posibilidad de separarse de ella. El drama de este personaje reside en la dependencia de una relación, unida a la incapacidad de afrontar los problemas del que pretende esconderse de todo lo demás.

## VI. Situación actual

Las canciones a las que nos hemos referido son en su mayoría de finales de la década de los 90 y principios de los 2000. A partir de la popularización del formato digital alrededor del 2006, para determinar cuál es la música ‘hipster’ se hace necesario un análisis de los medios de descarga y escucha en línea. En España no existe una figura como la de Sean Parker, que haya realizado una lista con un nombre tan identificativo como la de «Hipster International». No obstante, llamó mi atención una entrevista con una de las personas que trabajan para Spotify comisariando listas, de procedencia española (Gil). A través de ella llegamos a la lista «Made in España-ALT», que recoge a “los mejores artistas de la escena alternativa de nuestro país”, y donde hallamos nuevas adiciones de finales de 2015 y de 2016. También existe la lista «El mejor indie en español (hipster)», que igualmente incluye canciones de algunos de los artistas mencionados anteriormente, más otros de más reciente aparición, con temáticas y estilos similares. De estas dos, quizá la que más parecido



guarda con la de Parker en el estilo musical de las canciones, que casi ilustran un compendio del sonido de la música alternativa de principios del siglo XXI, es la primera.

Esta lista se abre con la canción «Nuevas ruinas», de la banda *Mucho*. La sensación de oposición con la realidad que rodea al sujeto de la canción se detecta desde el primer verso: “Habitó una urbanización muerta”. El estribillo repite:

Sí, tengo que salir  
ya no lo aguanto más  
tengo que salir de aquí.  
No, que no me vendan el aire  
que no me vendan el sueño  
que yo tan solo quiero sangre.

La elección de palabras y el uso del lenguaje recrean una atmósfera oscura y claustrofóbica, aun cuando se habla de experiencias cotidianas. Otra banda, Triángulo de Amor Bizarro, también encuentra representación en esta lista, con la canción «Seguidores»:

la luz blanca derriba mis sentidos  
la carcoma se alimenta de mi guitarra  
de qué sirve lo que pensamos  
qué más da, no estamos hechos para durar  
los gusanos se retuercen en la caja  
si yo estoy sola y tú estás solo  
no estemos solos  
nunca más  
me gustabas más cuando no hablabas  
cuando no me pedías nada  
yo estoy sola tú estás solo  
no estemos solos  
nunca más  
no te prometo nada.

En esta canción el tema de la dependencia y del aislamiento vuelve a aparecer, junto a una expresión de la individualidad que raya en el egoísmo. No obstante, el título y la alusión al instrumento y a la caducidad de la experiencia hacen referencia al mundo de la música, expresando

una frustración que recuerda a algunas de las letras de Nirvana en los 90, banda que se sitúa en los inicios del *rock* alternativo y que estableció la figura del antihéroe en sus letras.

También en estas listas aparece Joe Crepúsculo, que ha sido caracterizado, él mismo, como antihéroe (*PlayGround Magazine*). «Bailando en el lavabo», «Generación perdida», «Amar en tiempos de democracia», son títulos que dan cuenta de una actitud nihilista, descreída e individualista. La de antihéroe es una etiqueta que persigue a algunos artistas, como por ejemplo a Nacho Vegas, en cuyo caso va unida a la estética del malditismo, de la desaparición o del fracaso. En parte, porque las referencias que utiliza este artista involucran a su vez a otras figuras antiheroicas, como Michi Panero o Mark Spitz. Pero además, porque sus letras, especialmente en su primera etapa en solitario, como «Maldición», «Historia de un perdedor», «Hay hombres algunos años más tristes que yo», resaltan el lado más desesperado de la condición del individuo. Sin embargo, es precisamente en las letras de Nacho Vegas que se observa la evolución de esta generación de músicos, pues en los últimos años, sus letras han dejado de centrarse en la figura del cantautor maldito para contar historias que se relacionan con la realidad de lo que sucede en España en este momento, con un estilo claramente más maduro. Los artistas de la primera oleada, que alcanzaron popularidad al final de los años 90, se han hecho mayores, y han tomado una mayor conciencia política, aun sin perder sus rasgos identificativos.

## VII. Conclusiones

La figura del antihéroe ha sido esencial para explicar la actitud presente en las letras de las canciones del fenómeno alternativo o ‘hipster’ en España. Esta figura cuenta con gran atractivo, por su escepticismo, su nihilismo y por la inteligencia que exhibe en sus críticas. Además, estas letras hacen referencia a obras de culto de indudable valor, que exhiben una actitud similar y cuentan con los mismos rasgos antiheroicos, y producen un reconocimiento que se convierte en un gran guiño entre el emisor y el receptor, una gran broma privada. Esto ha garantizado una actitud crítica que ha sido filtrada en sus versiones más comerciales, y que posiblemente en un futuro próximo evolucionará hacia nuevas versiones de productos, así como de las contestaciones esquivas de los artistas. En cada cultura, la figura del héroe se ha hecho necesaria para los relatos fundacionales, que explican la fe de las personas en el sistema establecido por la sociedad en que viven, como sucede con el ‘sueño norteamericano’ (the American dream) o en determinados regímenes totalitarios. Por tanto, esta fase, de matar al héroe, era necesaria para descreernos de las grandes tonadas en que se da protagonismo a un elenco de virtudes que poco tienen que ver con la realidad de las personas en la sociedad española. Sin embargo, el extremo opuesto, a menudo sirve para la expresión de una misma idea.

*Obras citadas*

- Adorno, Theodor W. *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*. Madrid: Akal, 2009.
- . «El compositor dialéctico». En *Escritos musicales IV: Obra completa 17*. Madrid: Akal, 2008.
- , y Horkheimer, M. *Dialéctica de la ilustración. Obra completa, 3*. Madrid: Akal, 2007.
- Bertoni, Steve. «Why Sean Parker Is Obsessed With His Spotify Playlist». *Forbes* 4-xii-2013.
- Díaz Parra, Ibán. «La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad». *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. 18.1030 (2013): s. p. Internet.
- Greif, Mark. *¿Qué fue lo hipster?* Barcelona: Alpha-Decay, 2011.
- Gil, Pablo. «La chica LISTA de Spotify» *El Mundo* 29-i-2015.
- Ginsberg, Allen. «Aullido». En *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visorlibros, 1981.
- «Giras. Joe Crepúsculo». *PlayGroundNoticias*. PlayGround Magazine. Internet.
- «Hipsters from Spain». <http://hipstersfromspain.com>.
- Lanham, Robert. *The Hipster Handbook*. Nueva York: Random House, 2003.
- Lenore, Víctor. *Indies, hipsters y gafapastas*. Madrid: Capitán Swing, 2014.
- Mailer, Norman. «El negro blanco». Traducción de Martín Abadía. Internet. <[http://www.ddooss.org/articulos/cuentos/Norman\\_Mailer.htm](http://www.ddooss.org/articulos/cuentos/Norman_Mailer.htm)>
- Rosler, Martha. *Culture Class*. Nueva York: e-flux journal books, 2013.
- Soria Martínez, Verónica. «Commodify: Escucha en línea y uniformización ideológica». Actas del congreso internacional Arte, Ciencia, Ciudad. Valencia: Universidad Politécnica, 2015. <<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ASC/ASC15/paper/view/2042>>
- . La experiencia de la regresión de la escucha planteada por Theodor W. Adorno en la producción musical y el arte sonoro de 1990 a 2013. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica, 2015. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/58771>>
- Vegas, Nacho. «Presentación». En *Indies, hipsters y gafapastas*, de Víctor Lenore. Madrid: Capitán Swing, 2014.
- Vidal Guzmán, Gerardo. *Retratos de la antigüedad griega*. Madrid: Ediciones Rialp, 2006.

La voz y la mirada en Julián del Casal

Santiago Daydí-Tolson  
University of Texas at San Antonio

Temas: Relación del modernismo hispanoamericano con las artes plásticas / el modelo paradigmático de Julián del Casal [JdC] y la presencia de lo ornamental y visual (artes gráficas, diseño) en su poesía y prosa / vínculos personales y artísticos de JdC con el dibujo y la pintura / el vehículo de la *ékfrasis* en la obra de JdC, en el contenido y en la forma, en la inspiración y en sus resultados: el “cuadro poético” / orientación del poeta hacia los artistas franceses / el carácter pictórico de la poesía en la modernidad, según JdC / limitaciones de la palabra frente a la imagen, en la visión del poeta cubano / los logros de JdC en sus cometidos

Es bien sabido que el modernismo hispanoamericano, como manifestación literaria representativa de la sensibilidad estética de fines del XIX, lleva a un extremo impresionista y sensual el clásico dictamen *ut pictura poesis*, y desarrolla una predilección por la *ékfrasis* y otras técnicas sinestéticas, en un intento por cumplir con la representación de las correspondencias entre las impresiones de los sentidos, principio central de la estética simbolista, que conlleva la íntima interrelación y hasta confusión de las artes en la ruptura de las reglas de los géneros tradicionales. Un caso especialmente ejemplar de esta predilección de los modernos es el del cubano Julián del Casal, en quien lo visual de la pintura, las artes gráficas, el diseño y los *objects d’art* tan propios del regusto por lo decorativo de una burguesía decadente, tiene una presencia importante en su obra, tanto en verso como en prosa. Es más, se advierte en el escritor a la moda el conflicto que le producen las diferencias expresivas de un medio y otro. La ideal correspondencia de los sentidos y las artes no se cumplen del todo en la práctica: la voz y la mirada son dos formas diferentes de expresión y sólo pueden aludirse una a la otra, nunca confundirse en una expresión estética unificada y totalizadora. Pluma y pincel son instrumentos esencialmente diferentes.

Escribiéndole a un amigo y confidente que comprendería perfectamente sus aspiraciones del esteta,<sup>1</sup> Casal detalla sus planes para el futuro inmediato:

---

<sup>1</sup>“Teníamos ambos la obsesión dolorosa de lo bello”, escribe Borrero Echeverría recordando al amigo muerto, “y esclavos los dos (cada uno a su manera) de un compromiso social que nos apartaba de la contemplación, y por decirlo así, del cultivo de nuestra personalidad artística, éramos víctima de ese sentimiento de nostalgia de la patria ideal que persigue siempre a los que han contrariado una vocación” («In memoriam», *Prosas I*: 37).

Ahora pienso buscar una habitación alta, aislada en una azotea, abierta a los cuatro vientos, porque pienso aprender a pintar [...] viviré entre libros y cuadros, trabajando todo lo que pueda literariamente, sin pretender alcanzar nada con mis trabajos, como no sea matar el tiempo [...] [P]ienso terminar un tomo de versos que tengo a más de la mitad y otro de cuentos que está en el mismo estado. Cuando descanse, me entregaré a la pintura. Después quiero escribir algunas impresiones literarias y dos novelas que ya se están convirtiendo para mí en una verdadera obsesión. (*Prosas III*: 85, 86)

Conociendo el interés y admiración de Casal por las artes plásticas no ha de sorprender que haya sentido la necesidad de aprender a pintar y, más aún, que haya pensado dedicarse a la pintura. El hecho improbable de que Casal haya llegado a cumplir su deseo –aun cuando se sabe que en ocasiones trató de practicar el dibujo<sup>2</sup>–, y el que en su declaración, en vez de referirse a sus planes relacionados con la pintura, se limite solamente a comentarios sobre sus proyectos literarios, sugieren el carácter puramente ilusorio de su decisión de transformarse en pintor.

Fascinado con las posibilidades creativas y estéticas de las artes plásticas y consciente, como todo verdadero poeta, de las limitaciones de su arte verbal, Casal imagina en la práctica de la pintura una posibilidad personal de superación artística: alcanzar la perfección ideal inexistente en el mundo real de sus ocupaciones de escritor a sueldo. La implícita comparación de ambas formas de creación –la pintura y la literatura– en el texto de la carta, es indicativa de la actitud de Casal frente al arte y la literatura, y sugiere una tensión entre sus intereses y sus capacidades como escritor, así como insinúa un conflicto irresoluble entre los efectos posibles de lograr con la palabra y los que se obtiene con la imagen. En esto Casal es un artista de su tiempo.

Atento a los desarrollos de la literatura y las artes del momento, y buen conocedor de las mismas, Casal encuentra entre los poetas y pintores franceses de la segunda mitad del XIX –como ya se ha demostrado ampliamente– una coincidencia de interés en las relaciones de la poesía con la pintura, y más aun, comparte con sus contemporáneos una aguda sensibilidad visual, responsable del gusto exuberante por las artes plásticas y decorativas. Por lo demás, habiendo poetas que han practicado también la pintura, Casal pudo contar con un buen ejemplo de dedicación artística en ambas formas de creación. Piénsese, por ejemplo, en Víctor Hugo, un escritor que el cubano admiraba y de quien Théophile Gautier había dicho que de no haber sido poeta hubiera sido un

---

<sup>2</sup> Glickman observa que Casal estudiaba con entusiasmo reproducciones de obras de arte y que incluso llegó en ocasiones a tratar él mismo de hacer algún dibujo (“he enthusiastically studied reproductions of art works and, on occasion, even tried his hand at designs”) (*Prosa II*: 127).

pintor de primer orden.<sup>3</sup> Que admiró, además, sin limitaciones la creatividad de un pintor, más que la de ningún escritor, parece un hecho irrefutable y vendría a confirmar la importancia que Casal le atribuye a la pintura.<sup>4</sup>

No preocupa detenerse aquí a detallar las coincidencias de Casal con sus contemporáneos, ni sus posibles dependencias de la moda literaria europea; ni es tampoco de interés ahora averiguar sus preferencias con respecto a autores y pintores, cuestiones ya bastante bien documentadas por la crítica. Importa, en cambio, entender cómo se establece la relación y tensión entre poesía y pintura –entre mirada y voz– en el caso particular de su obra literaria, la que pareciera responder a una concepción idealizadora de lo visual sobre lo verbal, según se advierte tanto en los textos poéticos como en las prosas, ambas formas de escritura con que Casal trata de cumplir un proyecto estético sentido por él mismo como ideal e imposible.

Son numerosos los textos que evidencian la preferencia del poeta por la pintura y lo visual. Se los encuentra a diversos niveles de escritura, desde la visión altamente estilizada del poema concebido como un objeto plástico –auténticas reproducciones de pinturas de las que los «Diez cuadros de Gustavo Moreau» de «Mi museo ideal» son el mejor ejemplo–, hasta las descripciones detalladas, casi fotográficas, de la prosa periodística destinada a las revistas ilustradas en que Casal colabora periódicamente, y los varios comentarios críticos en que el poeta manifiesta explícitamente su interés por la representación verbal de lo visual.

Desde muy al comienzo Casal tuvo una particular predilección por la pintura, y ya en sus primeras composiciones se propuso pintar un cuadro con palabras, según lo declara él mismo al comentar una de sus composiciones leída en las “veladas íntimas de carácter literario” (*Prosas I*: 276) del doctor José María de Céspedes. En su nota sobre José Fornaris, escribe:

Habiendo sentido siempre un gran amor por la pintura, yo había tratado de hacer, en aquella composición, dos cuadros poéticos, uno en el estilo de Perugino y otro en el estilo de Rembrandt. En el primero trazaba la figura de una joven novicia que se paseaba, al claro de luna, por los jardines de un claustro italiano, formando ramilletes de lirios y violetas. Allí todo era lila, blanco, ámbar y azul. En el segundo, la misma joven, que había pronunciado ya los votos supremos, aparecía al pie de un altar, desgarrando el sayal y echada la toca hacia atrás, pidiendo a Dios, en la noche, que

---

<sup>3</sup> Franklin R. Rogers (*Painting and Poetry* 43). Glickman (*Prosa II*: 19) enumera las ocasiones en que Casal se refiere a Hugo en sus escritos.

<sup>4</sup> Véase, al respecto, todo lo referente a la admiración de Casal por la obra y la figura de Gustave Moreau en Glickman (*Prosa II*, *passim*), y la correspondencia del poeta con el pintor en: Glickman, Robert J. «Julián del Casal».

alejara de su memoria la imagen de un guerrero a quien había amado en sus primeros años. Todo era aquí blanco y negro. (*Prosas I*: 276)

Reafirma, además, su preferencia por la pintura y el “cuadro poético” en el análisis y comentario de las obras de otros poetas. Al comentar, por ejemplo, un soneto de Juana Borrero –“pintora y poetisa”, como el propio poeta la llama en su dedicatoria del poema «Marina», modelo éste de pintura simbolista–, destaca por sobre todo el carácter visual del texto, su condición de paisaje al óleo para ser contemplado y gozado como objeto bello en sí:

Tiene el colorido de un crepúsculo de otoño, la armonía silenciosa de un ejército de nubes fugitivas y a través de los versos una luz semejante a la que vierten las estrellas sobre las ramas de los árboles. Me ha hecho la misma impresión que algunos paisajes de Sanz. Además tiene para mí el mérito de no estar escrito con más objeto que el de producir una sensación de belleza en el ánimo del lector. (*Prosas III*: 88)<sup>5</sup>

El carácter pictórico del poema lo interpreta Casal como factor determinante de la modernidad; así, al referirse a la obra de Darío observa que éste, “como todo escritor moderno, posee un estilo pictórico, elegante y fascinador” (*Prosas I*: 171). En Darío hay lo mismo que en “José María Heredia, que sólo ve formas y colores” (*Prosas I*: 278), y cuyo verso es “deslumbrador como un tapiz asiático” (*Prosas II*: 144), un poeta pintor, como Theodore de Banville:

Dijérase, al leer sus párrafos, que se tienen ante la vista tapices de estilo oriental, pero tejidos con hilos de seda y hebras de cáñamo, con plumas de faisán y crines de pantera, con pelo de marta y cerda de jabalí. El tono suele ser el de los cuadros venecianos. Abundan los azules del Veronés, los oros del Ticiano, los rojos del Tintoreto y los atornasolados de Giorgione. Sus retratos literarios, como el de Valero Pujol, tiene[n] la entonación de los de Velázquez, y sus paisajes, como *Album de Chile*, las medias tintas empleadas por los modernos paisajistas franceses. («Rubén Darío», *Prosas I*: 171)

Las comparaciones de los efectos del estilo poético visualizador de Darío con el pictórico de maestros de diversos períodos de la historia del arte no bastan, sin embargo, para representar la

---

<sup>5</sup> De Manuel Reina, por ejemplo, Casal destaca igualmente el carácter pictórico de su obra y la condición del libro mismo como objeto de arte (*Prosas I*: 179-186).

capacidad artística del lenguaje literario de uno de sus autores más admirados, Huysman, quien, según Casal, “usa el mismo procedimiento, que le atribuye a Degas para transmitirnos sus sensaciones personales” (*Prosas I*: 174) y cuyo estilo “[t]raspasa las fronteras literarias, refundiendo los procedimientos más refinados de las otras artes, especialmente los de orfebrería, el mosaico y la pintura. La pluma de Huysman rivaliza con el pincel de cualquier pintor” (*Prosas I*: 177).

Es evidente que, como Huysman, Casal quiso hacer un pincel de su pluma y, superando las limitaciones de ésta, alcanzar la perfección del arte pictórico que “proporciona todos los goces... ¡Hasta el de olvidar!” (*Prosas I*: 153), y que constituye, a diferencia de la lengua del poeta, un “idioma universal”, como el de la música, “comprensible para todas las razas y hablado en todos los climas” (*Prosas III*: 63). “Esta ventaja”, comenta Casal, con evidente envidia, “tienen los músicos, lo mismo que los pintores, sobre los poetas” (*Prosas III*: 63). Porque lo cierto es que, a pesar de todos los esfuerzos de Casal por equiparar el arte poético al de la pintura y las otras artes plásticas, la pluma no logra lo que el pincel.

En varios comentarios –que ciertamente podrían entenderse solamente como una concesión retórica a un tópico literario establecido, pero que en verdad expresan el sentir del poeta– Casal muestra la limitación del escritor que está incapacitado para lograr con la palabra los mismos efectos que el artista plástico consigue con la línea y el color. Cuando lo que se quiere mostrar es la magia de un lugar excepcional el cronista manifiesta, entristecido, su impotencia y la ineffectividad de su pluma:

Entre el laberinto inextricable de sus calles, tan estrechas como fatigosas de transitar, encuentra el viajero, como valiosa joya en fétido pantano, un jardín encantador, poco conocido, llamado de *Las Delicias*, cuyos encantos trataremos de describir lamentando que nuestra pluma no tenga, en estos momentos, la fineza de un pincel. (*Prosas II*: 25).

Parecida es la limitación del escritor cuando se trata de describir pinturas –“trataremos de describir”, se excusa Casal al referirse a “[o]tro de los cuadros notables” en el estudio del pintor Collazo (*Prosas I*: 153)–, y llega incluso a ser una imposibilidad: “Hay también en el estudio, numerosas marinas, acuarelas, paisajes y bocetos que desafían la pluma más hábil y rechazan toda descripción”, explica el cronista para justificar su silencio (*Prosas I*: 153).

El esfuerzo de Casal por alcanzar esa idealizada perfección del artista plástico tiene su mejor expresión en el plano poético, donde logra textos ejemplares de poesía pictórica. No menos lograda es también su manifestación en la prosa periodística con la que el poeta contribuye a las revistas ilustradas, prosa que pareciera querer competir con las imágenes, abundantes en esas publicaciones. Eran estas revistas una forma de publicación muy de moda en el período. Haciendo uso de los



avances técnicos que transformaron radicalmente las artes gráficas en la segunda mitad del XIX,<sup>6</sup> se habían ganado un público cada vez más habituado a los efectos inmediatos de la imagen impresa.

Entre ese público se contaba, por cierto, el propio Casal, quien tenía una decidida predilección por los retratos fotográficos –que le gustaba coleccionar–, por las reproducciones de arte –como las de Gustave Moreau que encargó a París– y, precisamente, por esas revistas ilustradas que, como “*La Ilustración Nacional*, una de las mejores de Madrid, que”, según observa él mismo, “circula bastante entre nosotros” (*Prosas* II: 29), con toda seguridad consultaba asiduamente. En uno de sus artículos de *La Discusión* comenta precisamente la calidad artística de este tipo moderno de publicaciones:

Los periódicos ilustrados ofrecen, en esta época del año, a sus diversos subscriptores, lujosos almanaques, llenos de amenos trabajos literarios y de excelentes grabados. Esta costumbre se sigue en todos los países. Cada periódico se esfuerza por hacer el suyo de la mejor manera posible. Todos los que han conquistado, en la batalla del arte, gloriosa reputación, ya con la pluma, ya con el pincel, contribuyen al mejor éxito de la empresa, poniendo su nombre al pie de galanos artículos, inspiradas composiciones poéticas o exquisitos dibujos. («Un almanaque», *Prosas* II: 29)

Vista a la luz de este comentario la prosa periodística de Casal se puede entender como relacionada con las reproducciones de arte y las fotografías de estudio, pero aún más, como equivalente a las ilustraciones de las revistas gráficas que alcanzaron gran aceptación y amplia distribución en la segunda mitad del siglo. Como un artista gráfico, Casal pretende mostrar al público en sus crónicas periodísticas la belleza del arte, de los salones elegantes, de la moda de la alta sociedad habanera. Son estas contribuciones de cronista de sociedad las que mejor muestran la obsesión de Casal con los objetos artísticos, la decoración de interiores, las joyas y el vestir.

Varias son en sus artículos las descripciones de locales, salones, objetos decorativos y damas elegantes que tienen, en mayor o menor medida, correspondencias y elementos en común con su poesía. Limitándose sólo a lo que se refiere al arte del retrato, se comprueba cómo Casal insiste en crear un objeto estético, del cual el texto, sea prosa o verso, es sólo una reproducción. El poema «Kakemono», de *Nieve*, ofrece un buen ejemplo de este proceder al mostrar claramente los varios niveles de artificiosidad con que Casal transmuta la realidad en arte. El título del poema, referencia a una forma de pintura japonesa, define al texto como un objeto pictórico y decorativo. Este, a su vez, reproduce verbalmente, una obra gráfica, la fotografía de una mujer que interesa por la riqueza

---

<sup>6</sup> Ver S. H. Steinberg (198-206).

artística del traje de japonesa que lleva puesto y que, como disfraz, constituye otra forma de artificio estético, otro distanciamiento de la realidad cotidiana, como lo indican estos versos del poema:

pediste al arte su potente auxilio  
para sentir el anhelado goce  
de ostentar la hermosura de las hijas  
del país de los anchos quitasoles  
[...] (164, 3-6)

Notable es observar, por otra parte, cómo al intentar la descripción en prosa de una persona real, Casal la transforma prácticamente en objeto artístico:

La señora Castrillo de Polavieja, cuyo retrato han publicado recientemente diversos periódicos, más que una hermosura sevillana, de cabellos de seda negra, de ojos aterciopelados, de rostro marfileño y de labios de claveles, parece una imagen *adivinada* [...] *por los incomparables miniaturistas de la Edad Gótica, en los misales antiguos*. (*Prosas* III: 48-49; el subrayado en el original)

En otro caso unas muchachas son “[g]allardas, como dos estatuitas de Sajonia, bajadas de sus pedestales” (*Prosas* III: 47) y su madre, “figura escultural” ella misma, se visualiza como un objeto bello perfeccionado aun más por el arte:

podría compararse a una piedra preciosa –al ópalo, por ejemplo, la emperatriz de las piedras que, sin tener el brillo del diamante, posee todas sus coloraciones en tonos más exquisitos aún– si las piedras preciosas tuvieran aromas, como las tendrán algún día, porque el Arte se encargará de curarlas de esa imperfección natural. (*Prosas* III: 46)

Tanto en el poema como en las crónicas periodísticas, el escritor no ha descrito verbalmente la realidad sino una representación plástica –estética– de la misma. Es ese nuevo nivel de realidad creada el que le interesa al poeta, ese mundo ideal donde la “imperfección natural” de la que Casal se muestra tan crítico y evasivo desaparece al toque mágico del arte. Por eso, cuando Casal dice querer aprender a pintar para poder “entregarse” a la pintura no está significando realmente una voluntad de cambiar de oficio, sino solamente expresando un deseo iluso de evadirse de la realidad para llegar a esa perfección ideal de belleza que sólo el arte alcanza.

En su poema «A la belleza» (Glickman 197-9), el poeta dice haberla conocido sólo en la pintura y la poesía, las dos formas de creación que mejor conoce:

Ascendiendo del Arte a las regiones  
sólo encontré tus rasgos  
de un pintor en los lienzos inmortales  
y en las rimas de un bardo (versos 57-60)

Pero, como lo insinúa la irrealizable ilusión de dedicarse a la pintura, Casal admite que la belleza ideal es inalcanzable:

Mas como nunca en mi áspero sendero  
cual te soñé te hallo,  
moriré de buscarte por el mundo  
sin haberte encontrado (versos 61-64)

*Obras Citadas*

Casal, Julián del. *Prosas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura. Edición del Centenario, 1963. 3 volúmenes.

Glickman, Robert Jay. *The Poetry of Julián del Casal: A Critical Edition*. 3 volúmenes. Gainesville: The University Presses of Florida, 1976.

—. «Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau». *Revista Hispánica Moderna* 37.11-2 (1972-3): 101-135.

Rogers, Franklin R. *Painting and Poetry*. Lewisburg: Brucknell University Press, 1985.

Steinberg, Sigfrid Henry. *Five Hundred Years of Printing*. Nueva York: Criterion Books, 1959.

## La autobiografía poética de Soledad Álvarez

Basilio Belliard

Reseña de: Álvarez, Soledad. *Autobiografía en el agua*. Santo Domingo: Editora Amigo del Hogar, 2015.

Vuelo no por el aire del mundo sino por el río de la vida onírica. Poesía escrita desde el paisaje espejeante de la sensualidad. Fresco conversacional, la poesía de Soledad Álvarez revela el paisaje interior de la experiencia estética del cuerpo, en su discurso, el cual alcanza su máxima potencia sensible, el lenguaje estético del cuerpo, en su sentido sensorial, amatorio y erótico. Su escritura poética es la expresión de un espectáculo circense, con los riesgos mortales que implican los azares de la vida. Sus versos semejan lances de dados que operan como imanes, en sus itinerarios: estallan en la página al son de encabalgamientos y ritmos versales.

La poesía de Soledad Álvarez siempre está marcada por su vida: es la obra de su autobiografía, la que escribe en duelo con el silencio. Así pues, sus palabras dibujan un mapa sentimental, en un desarraigo mortal, entre la memoria histórica y el olvido, la infancia y la madurez; sus palabras expresan, en consecuencia, el conjuro de sus miedos y el deseo de olvidar y callar; pero su destino es hablar en clave lírica. Su poesía no está escrita –o dicha– con los ojos cerrados, sino con los ojos abiertos. Las suyas son miradas en soledad, pero en un estado ontológico y festivo, y desde la celebración del cuerpo y la alegría del placer de viajar, que es también su ética de vivir. Purgación de la memoria visual, este poemario –*Autobiografía en el agua*– es la manifestación de sus percepciones del deseo, en un raptó de recuerdos.

La obra poética de Soledad Álvarez –que comprende tres libros– no es un escape hacia abajo sino hacia arriba; representa una pasión estética encarnada que refleja “un incendio sin llamas ni cenizas” –como nos dice en su primer poemario, *Vuelo posible*. Su poesía tiene un tono imperativo y, a veces, desemboca en un monólogo con su yo interior, que se abisma en el aire o cae al vacío de la gracia y del milagro. Poesía que toca el límite de la muerte, el borde del sinsentido y el filo de la vida. La poética de la autora de *Las estaciones íntimas* está ebria de sentidos, tiene sed de eternidad, está escrita en trance sinestésico, en estado de vigilia del ser; no en estado de melancolía sino de deseo eufórico y sangrante. Poesía labrada para los sentidos –y con los sentidos– desde la órbita de la cotidianidad. Álvarez ha sabido tener conciencia poética de esculpir una obra lírica en difícil equilibrio, entre el pensamiento plástico y la sensorialidad plena. No hay sinuosidades barrocas, ni elucubraciones filosóficas; hay, en cambio, una medida helénica entre las trampas de lo ordinario y el laberinto de la oscuridad expresiva, tan cara a ciertas poéticas barrocas. Su poesía postula no ideas sino imágenes visuales, vitales y empíricas que nos iluminan, y, lejos de enceguecernos, nos

hacen abrir los ojos para ver más clara la realidad y comprender que existimos. Podríamos decirlo con los versos de Ungaretti: “Me ilumino de inmensidad”.

La experiencia poética es así resultado de la percepción empírica de Soledad Álvarez, que es transparente como el agua de su biografía, esa agua que vuela a cielo abierto. En su mundo poético no hay noche sino día: soles y “estaciones íntimas”, días eternos, y un sol perpetuo que sostiene las miradas de su ser poético; una poesía que nos hace abrir los ojos no para callar o hacer silencio, sino para cantarle a la soledad del mundo. Es poesía que se alimenta de miradas, de la contemplación lúdica, en que la realidad se hace memoria del deseo, reminiscencias de los placeres sensoriales. Canto de inocencia y de experiencia, entre juego de máscaras e identidades, pendulan los ecos de la desnudez y el paraíso perdido de la presencia. Elogio de los amantes y celebración de la potencia sensual del cuerpo, su poesía refleja un horror al envejecimiento y a la muerte. De ahí que su obra merodea entre los avatares de la angustia por perseverar en su ser vital, donde el cuerpo se consume con la eternidad.

Soledad siempre ha escrito poesía desde la ebriedad de la realidad, nunca desde el dolor del mundo; más bien, escribe desde la celebración de la dicha del ser femenino. Sus poemas, en efecto, nos hacen ver y oír con los ojos y los oídos bien abiertos para percibir las intuiciones del tiempo y los latidos del espíritu. Su obra es, así, un viaje del misterio a la carnalidad, en una estrategia lírica que se nutre de evocaciones y presencias. Tránsito y transformación del cuerpo, desarraigo espiritual de los sentidos: el ser se resiste a sus metamorfosis materiales. La imagen poética vagabundea, entre la nostalgia que taladra el sentido de la vida, y martilla las ilusiones perdidas, en la fugacidad de los instantes rotos. Ante la muerte y la escatología del ser, el placer actúa como ente catalizador del miedo, pero ese placer, que es un mecanismo de defensa contra el dolor, también se transfigura en evasión y religión del cuerpo.

La anécdota constituye la piedra angular en el universo poético de Soledad Álvarez; es la semilla de donde brotan no pocas fuentes originarias de muchos de sus poemas, y que logra trascender con el vuelo de la metáfora. Asimismo, se percibe la descripción de visiones cotidianas de una memoria *a priori*, que relata y canta, en claves metonímicas, las intuiciones poéticas de los instantes vividos.

Desde *Vuelo posible* (1994), pasando por *Las estaciones íntimas* (Premio Nacional de Poesía, 2006) hasta *Autobiografía en el agua* (2015), la poética de Soledad Álvarez ha girado en torno al imperio de la pasión, y creado un universo verbal donde gobiernan los sentidos, o más bien, la memoria de los sentidos. Toda su órbita poética posee una constelación de signos, en la que el cuerpo erótico es el protagonista de su canto y de su memoria histórica personal. Sus poemas se mueven mediante un ritmo musical de estaciones, en un elogio a la desnudez, que le confiere sentido a la estética del mundo. Ese ritmo, en tanto organizador del sentido poético, encierra un tono creativo, versátil, lúdico y dinámico, diferente y autónomo en cada poema, por lo que su concepto

del ritmo verbal revela una conciencia estética definida. Ese concepto rítmico no es una búsqueda de estilo sino una meta y un destino. La suya es una escritura contra la muerte y una afirmación del ansia de vivir, de la voluntad de ser, y de ahí que el amor y el erotismo funcionan, en su poética personal, como receptáculos de placer contra el dolor y la finitud. Triunfo de Eros y derrota de Tanatos, su obra lírica se mueve en una galaxia de símbolos, en su espacio sensible y su temporalidad terrestre.

Su universo poético es un constante diálogo con su cuerpo, una autobiografía íntima, desnuda, despojada de miedo y desbordante de pasión y gracia de vivir. Con *Autobiografía en el agua*, Soledad Álvarez, le canta a su vida pasada y presente, y a la vida de su generación, y continúa así su impronta sostenida y osada, lúdica y corpórea, con la que ha conquistado un espacio en nuestra tradición literaria.