

LA VOZ INTERIOR: UNA NUEVA DEFINICIÓN DE LA CANCIÓN PROTESTA EN LA OBRA DE PAUL SIMON

Sofía García Martos

En el panorama de la música moderna norteamericana de los años 60 se perfilan dos tendencias: por un lado un tipo de canción protesta comprometida en la que la interpretación es muy secundaria con respecto al contenido y que se alimenta principalmente de la música «folk» tradicional. Por otro, existe una corriente comercial, dirigida a conquistar al público joven, y que a partir de la actuación de Bob Dylan en Newport, incorporará las composiciones pertenecientes al primer grupo con más posibilidades de éxito¹.

Si bien Paul Simon, en los dos discos de su primera etapa: *Wednesday Morning 3 A. M.* de 1964 y *The Paul Simon Song Book* de 1965 siguió la tendencia «folk», a partir de *Sound of Silence* de 1965 se adhirió a la segunda corriente, convirtiéndose además en el representante más destacado del «folk-rock». La causa de este cambio se debió principalmente a las posibilidades de éxito que ofreció una canción de *Wednesday*: «The Sound of Silence». Los hábiles productores de la C.B.S. descubrieron el potencial «folk-rock» que la canción ofrecía musicalmente y al mismo tiempo su importancia temática, ya que abordaba un problema muy «atractivo» considerando los conflictos que sufría América en la década de los 60. La canción fue sometida a una serie de arreglos de estudio, pues la balada constaba solo de las voces de Simon y Garfunkel y una guitarra. Se añadieron ahora guitarras eléctricas y batería y se hizo un ligero cambio en el título, que sería «The Sounds of Silence».

Todo el disco *Sounds of Silence* giró alrededor de esta canción hasta el punto de que se incluyeran en él composiciones también pertenecientes a la primera eta-

¹ El festival de Newport el 25 de Julio de 1965 significó un giro total en la carrera de Bob Dylan, que al interpretar sus canciones con guitarra eléctrica creó un nuevo estilo, el que conocemos como «folk-rock». Para gran parte de su público esto fue considerado como una especie de «traición» puesto que para ellos de alguna manera estaba comercializando sus temas.

pa y fueron tratadas de la misma manera. El triunfo para sus intérpretes fue inmediato y para Paul Simon significó el convertirse en el «poeta de la incomunicación», cliché que ya lo acompañaría siempre. Pero a la larga, todo esto perjudicaría a Simon como autor, ya que a partir de 1972 el público echó de menos una cierta continuidad en su obra, puesto que la incomunicación ya no era el único tema fundamental. La cuestión que nos ocupa aquí es descubrir el auténtico sentido de la obra del poeta y comprobar si por debajo de la apariencia comercial de sus canciones existe, a pesar de todo, una conexión con esa primera tendencia en la que Simon empezó a crear.

Las canciones que aparecían en sus dos primeros discos, lejos de ser comerciales, pertenecían al género de la canción protesta. Algunas lo mostraban abiertamente, como «A Church is Burning», «The Side of a Hill» o «He Was my Brother»; aunque otras tenían un tono algo distinto, pues describían los sentimientos de sus protagonistas, lo que en principio no parecía tener mucho que ver con los problemas de la sociedad de su época. El éxito de *Sounds of Silence* y la etiqueta de la incomunicación oscurecieron otras posibles interpretaciones que de su obra se podían haber hecho. El mismo Paul Simon define la alienación como tema principal de sus canciones, y por lo tanto la incomunicación es sólo un aspecto de ella.

La originalidad del tipo de canción que Simon desarrolla está en el enfoque que usa a la hora de caracterizar a sus personajes, ya que no describe la violencia física o psíquica a que son sometidos por unos agentes exteriores, sino el efecto que ésta produce en su interior, hasta qué punto los daña en su más profunda intimidad. Así los descubrimos hablando consigo mismos y a veces dirigiéndose desesperadamente a Dios en un intento de encontrar un sentido a una vida que no les gusta. El autor no es un testigo que narra algo que ha visto o que sabe que ha pasado y contra lo que pretende luchar, sino el propio ser que lo está sufriendo.

Los recursos que emplea están al servicio de esa expresión interior de sus personajes que siempre está buscando. Así, por ejemplo, todas las canciones que pertenecen al disco *Sounds of Silence* son reflexiones de sus distintos protagonistas.

El dar al álbum este título, aunque parece corresponder a la práctica común de nombrar a un disco por su canción principal, tiene sin embargo una intención muy concreta. Al suprimirle el artículo, el título *Sounds of Silence*, pasa a englobar todas las composiciones, con lo que cada una sería un «sonido del silencio», es decir, aquellos sentimientos que, por diferentes motivos, nunca llegarán a ser expresados. Esto significa que el disco ofrecerá un panorama de «reconstrucciones» interiores de los diferentes protagonistas que, generalmente en primera persona, irán describiendo de forma más o menos poética o desgarradora cuáles son las causas de sus sufrimientos: la necesidad de escapar en «Somewhere They Can't Find Me», el estar lejos del hogar en «Kathy's Song», la incomunicación en «The Sounds of Silence» etc.

La idea que subyace y que poco a poco se irá «apropiando» de la obra de Simon es que el hombre, por el mero hecho de serlo, tiene una serie de problemas derivados de esa capacidad suya de reflexionar sobre su propia existencia sin lograr la mayoría de las veces encontrarle un sentido. La situación social que lo

rodea, lejos de ayudarlo, agudiza su angustia. Las diferencias entre los protagonistas de las canciones «Richard Cory» y «A Most Peculiar Man» son estrictamente sociales, y sin embargo, el resultado para ambos es el suicidio como único escape de la profunda soledad que sienten. La importancia de estas dos canciones no sólo estriba en la presentación del tema de la alienación como algo que no es privativo de una clase social («The Sounds of Silence» en definitiva está advirtiéndolo de cómo acecha a toda la humanidad) sino en la técnica que se desarrolla en ambas. La situación de los protagonistas no está descrita en su totalidad, sino que es el oyente quien tiene que sacar sus propias conclusiones para comprender cuáles son las causas que han llevado a los personajes a tan drástica decisión. Estos son caracterizados a través de los testimonios de terceros que a su vez hablan por lo que otros les han dicho. Así, el oyente puede formarse una opinión no sólo de aquellos de quienes se está hablando sino también de quienes están hablando.

De este modo se produce un total alejamiento autor/público que permite a los personajes el máximo de autonomía. En «Richard Cory» el narrador admite desde el principio —«They say»— que sus palabras pertenecen a lo que se dice en general del magnate. En un primer momento, esto nos colocaría ante un narrador muy cercano al autor que nos habla de una opinión «social» del protagonista. Sin embargo, pronto el estribillo nos saca del error, el narrador es un obrero que trabajaba para Richard Cory. Se abre entonces todo un campo de significados para el oyente. Se hace evidente que el narrador no es objetivo, ya que por haber sentido más de una vez envidia de su patrón, le es imposible comprender que éste se quite la vida:

And I curse the life I'm living,
And I curse my poverty,
And I wish that I could be
Richard Cory.

Al oyente se le presenta la posibilidad de reflexionar sobre las opiniones acerca del suicidio de Richard Cory. El aspecto que el narrador no puede presentar es precisamente el que más interesa, la intuición de la soledad y el vacío que hay por debajo de toda esa riqueza y poder que —quizá— incluso los provocaron. Por otra lado, el oyente puede examinar la actitud del obrero que no es capaz de ver ese dato esencial, completamente cegado por el convencimiento de que el dinero lo es todo. «A Most Peculiar Man» actúa como complemento, ya que sin esta otra canción «Richard Cory» correría el riesgo de ser definida como una envoltura más de tópico «el dinero no hace la felicidad». Las dos composiciones juntas hacen más evidente lo que se pretende comunicar: el aislamiento provocado por la incompreensión de quienes nos rodean (o la nuestra). El narrador de «Richard Cory» ni siquiera intuye cuál puede ser el problema; los personajes implicados en la historia del «hombre peculiar» tampoco intentan comprender los de su vecino, aun estando en una situación más adecuada para ayudarlo. En este caso, el narrador está mucho más cercano al autor, al menos, no hay una separación expresa entre ellos como ocurría en «Richard Cory». El que el poeta haya decidido hacerlo así tiene su lógica, puesto que las dos canciones parecen intentar

demostrar la lejanía que existe entre los seres humanos aunque se encuentren físicamente en un mismo espacio. Si el hombre peculiar hubiera tenido un vecino como el narrador de la canción, probablemente hubiera tenido una oportunidad, pues quien habla conoce sus sentimientos. La información que se da escuetamente es «vivía solo», pero la forma de decirlo se convierte en un comentario subjetivo a propósito del personaje que explicaría entre líneas las causas del suicidio:

He was a most peculiar man.
 He lived all alone
 Within a house, within a room,
 Within himself.
 A most peculiar man.

La auténtica vecina, la señora Reardon, se comporta de manera muy parecida al obrero de «Richard Cory», aportando datos que le ha parecido oír y que el narrador retoca con cierta ironía que se completa con la constante repetición del título:

He was a most peculiar man,
 That's what Mrs. Reardon says
 And she should know,
 She lives upstairs from him.
 She said he was a most peculiar man.

También al oyente le toca descubrir, mediante comparación con todos los personajes presentados, a qué categoría pertenece él mismo, si a la del que vive sin interés alguno por la gente que lo rodea y sólo deja oír su voz para lamentarse cuando ya no hay ningún remedio —ahora es el momento de rectificar— o a la del que se da cuenta de esta situación e intentar avisar a sus semejantes— con lo que el camino para hacerlo está abierto. Estamos ante un tipo de canción protesta original que aparte de presentar un tema nuevo, que atañe al interior de cualquier persona (la canción protesta condena un daño que alguien ha provocado, no se conforma con exponer el problema, sino que abre los caminos que pueden solucionarlo).

A medida que nos adentramos en la década de los 60, la preocupación «existencial» de Simon se hace cada vez más evidente. A esto contribuyó sin duda el pesimismo creciente en la sociedad americana a causa de sus graves conflictos y la influencia de la psicodelia: las nuevas experiencias provocadas por el uso de drogas al que Simon no se sustrajo².

Las canciones están ahora mucho más «concentradas», eliminando las referencias externas para hacer descripciones exhaustivas de vivencias y reflexiones

² Los conflictos a los que se alude son el interno de los problemas raciales y el externo de la guerra del Vietnam. La canción protesta se ocupó exhaustivamente de estos temas. Simon intentó reflejar más el «efecto interno» en su sociedad a través de sus individuos.

Respecto al consumo de drogas, así lo manifiesta en una entrevista realizada por Jon Landau para la revista *Rolling Stone* en el año 1972: «I was convinced I couldn't write without it. I had to be high to write».

Jon Landau, «Interview with Paul Simon» en *Rolling Stone*, 20 de Julio de 1972.

interiores. Es decir, si en canciones como «Kathy's Song», «Homeward Bound» o «I Am a Rock» de *Sounds of Silence*, se relatan sentimientos producidos por una reacción ante un agente «exterior», siempre relacionados con un amor que se recuerda, que se ha perdido o que no se quiere volver a sentir para evitar sufrimientos respectivamente, en las de *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, del 66 lo que encontramos son fragmentos de pensamientos arrancados de un tema central: la falta de libertad del individuo frente a un destino que debe cumplir ciegamente.

Simon utiliza sus experiencias con las drogas con el fin de continuar en la misma línea que había iniciado con *Sounds of Silence*. Aunque para él la droga signifique una forma de ensoñación que lo inspira a la hora de componer, traslada esas vivencias a los sentimientos de aquellos que acuden a ella como medio de evasión de una realidad que no les gusta o les hace daño. En «The 59th Street Bridge Song», el protagonista está en su momento de «euforia» artificial. Con una lectura superficial podría pensarse que el personaje es feliz, pero como ocurría en «A Most Peculiar Man», la forma de expresión, en este caso de esa suelta dicha, deja entrever su miedo a despertar:

Slow down, you move too fast.
 You have to make the morning last,
 Just kicking down the cobblestones.
 Looking for fun and
 Feelin' groovy.

Si lo que el poeta busca es la constante comunicación «desde el interior», no puede sorprender que en ciertas ocasiones aluda a los «grafitti» como un medio muy adecuado para esa expresión. En los versos finales de «The Sound of Silence» se hacía ya un primer apunte en este sentido:

And the sign said:
 «the words of the prophets
 Are written on the subway walls
 And tenement halls
 And whispred in the sound
 Of silence.

Los «grafitti» intentan condensar en pocas palabras un pensamiento completo, por lo que quien los crea, debe escogerlas cuidadosamente para conseguir a la vez comunicar e impresionar. Para alguien que se ocupa principalmente del pensamiento, pueden ser de un valor incalculable³. «A Poem on the Underground Wall» quiere concederles esa importancia en su manera de definirlos:

Now from his pocket quick he flashes,
 The crayon on the wall he slashes.

³ En el libro *Dispatches* de Michael Herr, corresponsal de guerra en el Vietnam, puede verse la importancia que estos dos elementos: la droga y los «grafitti» adquieren entre los soldados, lo que explicaría su constante aparición en la cultura de la época. La hierba era una manera de olvidar y de mantenerse y era extraño no ver en las cazadoras y cascos de los soldados frases que lo «definieran» o trataran de describir su situación («Hell Sucks»).

Deep upon the advertising,
A single worded poem comprised
of four letters.

A veces incluso se detecta una voluntad por parte del autor de seguir esta misma técnica (en definitiva no es una práctica muy ajena a los autores de canciones, puesto que el darle título a éstas y a un disco que las englobe, sigue el mismo principio). No hubiera sido difícil haber encontrado en una pared el nombre de la canción «Save the Life of my Child» del disco *Bookends* considerando las circunstancias de la América del 68.

Bookends, que pretende fijar la atención del oyente sobre el mundo de los ancianos, sigue con el método de la protesta «interior». En «Voices of Old People», los ancianos hablan directamente y sus palabras son todo recuerdo y pensamiento⁴. El álbum completo gira alrededor de ellas, desarrollando los distintos aspectos de unas vidas que se están acabando y que en su mayoría aparecen como fracasadas en el terreno profesional —«A Hazy Shade of Winter»— o personal, como ocurre por ejemplo en «Overs», en la que el amor se ha convertido en una costumbre:

We're just a habit like saccharine
And I'm habitually feeling kinda blue,
But each I try on
The thought of leaving you
I stop!
I stop and think it over.

Sin embargo, en este disco se produce una novedad de «enfoque» con respecto a la figura central de las canciones. Si el describir el interior de la persona pretendía llamar la atención sobre las circunstancias externas que la presionaban y atormentaban, la aparición de «terceros», como en el caso de «Richard Cory» y «A Most Peculiar Man» tenía la función de definir mejor a los auténticos protagonistas sin dejar de mostrar ciertos aspectos de su carácter y atacar su actitud hipócrita. En *Bookends* uno de estos personajes «oblicuos» será esta vez protagonista: la señora Robinson.

La historia de la canción «Mrs. Robinson» comienza con la película *The Graduate* en 1967⁵. Como parte de su banda sonora, la composición se limita a un estribillo que difiere en dos versos del de la película, la señora Robinson aparece como una sombra que se cierne sobre todos los demás personajes hasta que los jóvenes con su amor, en un final feliz, logran sacudírsela. La antipatía que desprende su figura (baste recordarla con el pelo empapado por la lluvia, subiendo al coche de Benjamin con el aspecto de una furia, para prohibirle que siga adelante con sus relaciones con Elaine) hace difícil intuir si puede haber algún aspecto humano detrás del símbolo de hipocresía social que representa.

⁴ Se trata de declaraciones de ancianos que Arthur Garfunkel recogió en distintos asilos de Nueva York y Los Angeles.

⁵ *The Graduate*, una producción Embassy. Productor: Lawrence Turman, director: Mike Nichols, guión: Robert Surtees. 1967.

Pero Simon en lugar de elegir a la «víctima» natural de la historia, Benjamin a la deriva, rechazado por todos —figura que había sido típica hasta ahora en sus canciones— decide escoger a la señora Robinson, quien precisamente parece ser el principal factor «alienante» en el relato.

Pensemos qué características de este personaje pudieron darle tanta importancia ante los ojos del autor. Quizá lo que más llama la atención de ella es su poder, la manera en que maneja situaciones y personas, siendo plenamente consciente de ello en todo momento. Por medio de este poder logra seducir a Benjamin y poner contra él a su marido y a Elaine con una falsa acusación. Su posición social colabora en esa imagen. Los Robinson pertenecen a una clase social media alta. Sus amplias posibilidades económicas no se conocen sólo por su modo de vida (su casa, coche estudios universitarios): se habla constantemente de negocios, de éxito, de fiestas y reuniones sociales que a veces tienen sus toques de vulgaridad, como el obligar a Benjamin a estrenar su traje de buzo en la piscina.

Pero hay otros detalles; sabemos por ella misma que la señora Robinson es una alcohólica, que se quedó embarazada antes de casarse y que su búsqueda extramatrimonial es carnal, no le interesa hablar con Benjamin y al acceder de mala gana, lo hace más como una madre cansada de contestar las preguntas interminables de su hijo que como una amante.

Por otra lado, tampoco podemos olvidar que en *Bookends* cada canción es una pieza dentro del engranaje del tema principal, la vejez. Ciertamente, Simon da a la canción un toque irónico en el estribillo y en las dos primeras estrofas, particularmente en la segunda, en que hay una alusión directa a la historia que la película narra:

Hide it in a hiding place
when no one never goes,
Put it in you pantry
With your cupcakes.
It's a little secret,
Just the Robinson's affair.
Most of all you've got to hide it
From the kids.

Pero en la tercera, se produce un cambio súbito por el cual la señora Robinson empieza a ser vista también como una víctima: es un sistema caduco el que ha creado este tipo de persona en el mundo de los adultos. El «sueño americano» ha terminado y la nación se enfrenta con gravísimos problemas que ya no la hacen aparecer como el país perfecto, defensor y salvaguardia de la libertad:

Where have you gone, Joe Dimaggio?
Our nation turns its lonely eyes to you.
What's that you say, Mrs. Robinson?
«Joltin' Joe» has left and gone away⁶.

⁶ Joe Dimaggio, el que fuera famoso jugador de «baseball» y esposo de Marilyn Monroe, personifica aquí a la «gran América» victoriosa en la Segunda Guerra mundial y creadora de todo un estilo de vida que la inutilidad de la guerra del Vietnam y la contradicción que entrañaba la cuestión racial ponían en tela de juicio ante la sociedad.

El alcoholismo y el desamor tienen ahora su explicación en una mujer que ha sacrificado sus sentimientos a la convención. Su forma de actuar podría interpretarse como de profunda envidia hacia los jóvenes. Sin embargo, lo que realmente la aterra es la juventud en sí, porque ella la está perdiendo. Esta es la función de la canción dentro de *Bookends*: Benjamin podría significar su última «hazaña» aun a costa del alto precio de la felicidad de su propia hija. No es difícil comparar la situación de la señora Robinson y su aparente bienestar una vez más con la de América que sacrifica a sus propios hijos para mantener una vieja ilusión. La canción se hace también eco de este pesimismo:

Sitting on a sofa
 On a Sunday afternoon.
 Going to the candidates' debate.
 Laugh about it,
 Shout about it.
 When you've got to choose
 Every way you look at it you lose.

Siempre dentro del mismo disco, «América» se relaciona directamente con esta misma idea. Esta vez el autor convierte el relato en anécdota personal, utilizando de nuevo una imagen femenina como encarnación del sueño perdido. El autor/protagonista habla desde dentro de sí pero el oyente espera una compenetración total con Kathy por dos motivos: sabemos quien es ella y lo que significó para el autor a través de «Kathy's Song»; por otro lado, el comienzo de la canción así parece indicarlo: «Let us be lovers / We'll marry our fortunes together». Pero a medida que el viaje continúa y la idea preconcebida de América va cambiando, Kathy deja de ser aquel amor ideal, inspiración y hogar. El protagonista descubre que hay un país real diferente al que le han contado y en su angustia, al volverse a su novia la encuentra dormida:

«Kathy I'm lost», I said
 Though I knew she was sleeping.
 «I'm empty and aching and
 I don't know why.

El autor tiene que partir ahora de cero, sus ideales respecto al terreno humano, tanto individuales —su circunstancia personal— como colectivos —en cuanto a su patria— han sido destruidos. La verdad está en la calle y hay que buscarla: «All come to look for América».

La aparición de las ironías sobre la «no solución posible» marcaban el principio del fin de los 60 para Paul Simon. Su obra posterior, ya en solitario, con excepción de *Brigde Over Troubled Water*, mostrará como esa ironía será directamente proporcional a su amargura. Los últimos años de la década se llenarán de desesperanza y derrota. «Save the Life of My Child» era un sarcasmo sobre la violencia latente en las «personas civilizadas» y el comportamiento de la masa que se mueve desde la piedad por el chico que va a suicidarse a un monstruoso deseo («Freaky holiday») de que el espectáculo se complete con el salto al vacío final que de hecho se consuma:

When darkness fell,
 Excitement kissed the crowd
 And made them wild.
 The atmosphere was freaky holiday.
 When the spotlight hit the boy
 And the crowd began to cheer,
 He flew away.
 «Oh my Grace, I got no hiding place».

También en *Bookends*, la propia insistencia del autor en la canción «Old Friends» sobre lo indestructible de su amistad con Garfunkel, como lo único cierto y perdurable en un mundo caótico, se convierte en triste ironía tan solo un año más tarde en *Bridge Over Troubled Water*, (sólo es necesario comparar las cubiertas) el disco en que el autor comunica sus más profundos sentimientos ante la inminente separación de su compañero. El fenómeno se hace general entre todos los «héroes» de los 60; Bob Dylan, Joan Baez o los Beatles empezaron a ocuparse más de sí mismos que de los problemas de su sociedad al principio de la década de los 70.

Tradicionalmente se ha hecho coincidir el fin de esta etapa en la obra de Simon después de la publicación de *Bridge* y así el gran público considera que con ella terminan los mejores momentos creativos del autor. Sin embargo, un análisis de este álbum descubre la «fractura» que ya existe con respecto a sus discos anteriores. Probablemente el éxito de *Bridge* se deba a la tensión constante de las composiciones que lo forman. El poeta se debate entre su independencia como creador y su dependencia como cantante y compañero, lo que a veces hace que las canciones se enfrenten entre sí: en «The Boxer» decide continuar adelante mientras que en «Bridge Over Troubled Water» quiere ser el amigo siempre dispuesto a servir. En «The Only Living Boy in New York» hay una resignación al adiós a pesar de la tristeza, mientras que en «Why Don't You Write Me» o «Cecilia» se expresa el reproche por esta separación. «Song for the Asking» al final del disco parece una rendición total que se opone a toda una carrera en solitario que ya ha dado más frutos que la que quedó atrás.

Pero el cambio de década, de destino o de enfoque no han modificado la técnica por la que el pensamiento puede hablar casi en el mismo instante en que se convierte en palabra. Así *Bridge* tiene la fuerza de auténticos impulsos creados bajo emociones que presionan al autor hasta volverse canción. Seguirá siendo de esta manera en adelante con mayor o menor intensidad, pero siempre desde dentro, como había sido en «The Sound of Silence», hasta tal punto que poco a poco el poeta, al expresar sus problemas se irá convirtiendo en arquetipo y portavoz —otra vez— de aquellos que los comparten.

Bibliografía



- Landau, Jon, «Interview with Paul Simon». *Rolling Stones*. 20 de Junio de 1972.
 Herr, Michael, *Dispatches*. London: Picador, 1979.
 Sánchez Vidal, Agustín, *Simon y Garfunkel*. Madrid: Júcar, 1975.
 Walker, R.M, *Simon y Garfunkel*. New York: The Baton Press. 1984.