Instituto Tecnológico
y de Estudios Superiores de Occidente
Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Filosofía y Humanidades
Maestría en Filosofía y Ciencias Sociales

La esperanza en la obra musical de Guillermo Anderson: una aproximación hermenéutico-semiótica

---

TESIS que para obtener el **GRADO** de
MAESTRO EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Presenta: **PEDRO ANTONIO AGUILERA FLORES**

Director: **DR. MIGUEL FERNÁNDEZ MEMBRIVE**

Tlaquepaque, Jalisco. Junio de 2024.

A mis padres

RESUMEN

El presente trabajo se detiene en el aspecto esperanzador de la obra musical de Guillermo Anderson —cantautor hondureño—. Haciendo uso de herramientas hermenéutico-semióticas, realiza un reconocimiento de su labor como un espacio de encuentro para el arte, la filosofía y el compromiso con la historia de nuestros pueblos latinoamericanos. Se ofrece una mirada que reconoce la importancia del arte como poseedor de una verdad capaz de acrecentar el ser y de proporcionar una experiencia nueva de conocimiento y descubrimiento del mundo que representa; se valoriza la esperanza como categoría filosófica a través de autores preocupados por darle un espacio protagónico en el pensamiento y devenir humanos; y, además, una mirada que, ahondando en la experiencia musical de la canción con letra, expone aquellas significaciones que patentizan el anhelo de un mejor mañana que supera las contrariedades y dificultades del presente. El análisis interpretativo toma como base seis canciones de Guillermo Anderson (comprendidas entre los años 1999 y 2004), a saber: *Cualquier lugar, Cortaron el árbol, En mi país, Diosa de la lluvia, Un país mejor* y *Recuperemos la paz*. El análisis intenta demostrar que la esperanza es un aspecto nuclear en su obra. Se demuestra que en cada canción existe un afán utópico, donde se atisba, mediante figuras literarias, un optimismo marcado y una confianza evidente en el mañana, que hacen de su obra musical un manifiesto esperanzador, rebelde ante la decadencia y la realidad frustrantes por las que atraviesa el pueblo hondureño. Su labor artística es un ejemplo más del arte como medio expresivo privilegiado para la construcción identitaria latinoamericana y para motivar una espera positiva en el futuro, no desde la pasividad sin compromiso, sino desde la implicación histórica con el presente conflictuado.

Palabras clave: esperanza, hermenéutica, semiótica, filosofía, arte, música, Guillermo Anderson, Honduras.

ABSTRACT

This study focuses on the hopeful aspect of the musical work of Guillermo Anderson, a Honduran singer-songwriter. Employing hermeneutic-semiotic tools, it acknowledges his work as a meeting ground for art, philosophy, and a commitment to the history of our Latin American peoples. It offers an outlook that recognizes the importance of art as possessing a truth capable of enhancing being and providing a new experience of knowledge and discovery of the world it represents. The study valorizes hope as a philosophical category through authors concerned with giving it a prominent place in human thought and becoming. Furthermore, it delves into the musical experience of lyric songs, exposing meanings that manifest the longing for a better tomorrow that surpasses the present's challenges and difficulties. The interpretative analysis is based on six songs by Guillermo Anderson (spanning from 1999 to 2004): "Cualquier lugar," "Cortaron el árbol," "En mi país," "Diosa de la lluvia," "Un país mejor," and "Recuperemos la paz." It aims to demonstrate that hope is a central aspect of his work. It shows that each song contains a utopian aspiration, where through literary figures, a marked optimism and evident confidence in the future are glimpsed, making his musical work a manifesto of hope, rebellious against the decay and frustrating reality experienced by the Honduran people. His artistic work is another example of art as a privileged expressive medium for Latin American identity construction and for fostering a positive outlook on the future, not from a passive stance without commitment, but from historical engagement with the troubled present.

Keywords: hope, hermeneutics, semiotics, philosophy, art, music, Guillermo Anderson, Honduras.

ÍNDICE

Página

Introducción……..…..……..7

Capítulo I: El arte en Gadamer y la música como
un arte experiencial estético y cognoscitivo……..…..10
- 1.1 Acrecentamiento del ser a través del arte…….……11
- 1.2 Verdad en la obra de arte……..…..15
- 1.3 El sonido y sus manifestaciones…….21
- 1.4 El papel de la canción (música con letra) en la sociedad…….24
- 1.5 La música en la construcción identitaria latinoamericana…….27
- 1.6 Reflexiones parciales……29

Capítulo II: Bases teóricas sobre la esperanza……..……..32
- 2.1 Concepción de La Esperanza en E. Bloch…...……...33
- 2.2 Concepción de La Esperanza de P. Freire…….…….45
- 2.3 Concepción de La Esperanza como ensoñación
en Gaston Bachelard……..55
- 2.4 Reflexiones parciales……64

Capítulo III: Aproximación hermenéutico-semiótica
de la esperanza en Guillermo Anderson……67
- 3.1 Herramienta filosófica: La comprensión desde Greimas y Gadamer...70
- 3.2 Bases para un análisis hermenéutico-semiótico……...76
- 3.3 Desarrollo del análisis interpretativo……80
- 3.3.1 *Cualquier lugar*……81
- 3.3.2 *Cortaron el árbol*…….……..86
- 3.3.3 *En mi país*……92
- 3.3.4 *Diosa de la lluvia*……..98
- 3.3.5 *Un país mejor*……....101
- 3.3.6 *Recuperemos la paz*……..……..107
- 3.4 Reflexiones parciales……..112

Contrastes, luces y conclusiones……..…….115

Fuentes documentales…..……...……121

INTRODUCCIÓN

La esperanza es un aspecto de la realidad humana que no podemos obviar y que, a pesar de no ser conscientes plenamente de ello, muchas veces moviliza nuestra existencia y nos impulsa en cada uno de nuestros actos. Nadie realiza nada sin esperar algo. La esperanza subyace en el deseo, en la voluntad, en lo que nos impulsa de dentro hacia afuera. Desde los más antiguos anhelos del ser humano, que nos han acompañado siempre —encontrar alimento, techo, posibilidades de reproducción de la especie, espacios comunitarios, placer, descanso— hasta los que podríamos tildar de más contemporáneos —realización personal, crecimiento económico, oportunidades igualitarias, desarrollo tecnológico— han estado impregnados de un trasfondo de esperanza, es decir, de la espera positiva en que la situación actual puede mejorar.

La esperanza, a lo largo de la historia, se halla representada de maneras muy diversas, y cometeríamos un gran error al pensar que no ha existido una preocupación filosófica y artística por este elemento que traspasa individualidades y colectividades, más allá de fronteras culturales o limítrofes. El arte contiene, en su afán creativo, un universo de posibilidades expresadas y que, al mismo tiempo, incitan al descubrimiento. Es decir, la obra artística —en este caso musical— no es un hecho que acaba con la creatividad del autor, sino que se expande gracias a la mirada o escucha de quienes la aprecian.

El presente trabajo se propone, pues, detenerse en el aspecto esperanzador de la obra musical de Guillermo Anderson —cantautor hondureño— desde un análisis interpretativo que contribuya al reconocimiento de su labor como un espacio de encuentro para el arte, la filosofía y el compromiso con la historia de nuestros pueblos latinoamericanos.

Para ello, hemos decidido dividir nuestro estudio en tres momentos: uno primero, dedicado a Hans-Georg Gadamer y sus presupuestos hermenéuticos acerca

del arte como forma de acrecentamiento del ser y la verdad contenida en él; además, procuraremos presentar una definición del sonido y sus manifestaciones, con base en una visión más antropológica y social —gracias al aporte de Alan Granados Sevilla y José Hernández Prado— en la que se intentará dar cuenta de la importancia del papel de la canción con letra en la sociedad y de la música como elemento fundamental para el desarrollo y la recreación del ser humano —visión aristotélica—, así como para la construcción identitaria latinoamericana. Un segundo momento, en el que se expondrán las bases teóricas sobre la esperanza que ayudarán sustantivamente al análisis interpretativo que se realizará de la obra musical de Anderson, tomando en cuenta la visión de Ernst Bloch, de Paulo Freire y de Gaston Bachelard, resaltando el aporte esperanzador que cada uno ofrece desde su posición filosófica (Bloch), latinoamericana (Freire) y poética (Bachelard). Y, finalmente, un tercer momento en el que esbozaremos la vida y obra de Guillermo Anderson a modo de introducción, para luego mostrar la herramienta filosófica de la que nos valdremos para hacer nuestra interpretación.

Con esto quedarán asentados los presupuestos para el análisis hermenéutico-semiótico que, si bien intentará apoyarse en las propuestas de Greimas (semiótica) y Gadamer (hermenéutica), no pretende hacerlo al modo de un método riguroso como lo serían un método mayéutico, empirista, racionalista o fenomenológico, sino más bien uno que tome como sostén los planteamientos de los autores antes señalados. La intención, pues, será lograr un acercamiento significativo a las seis canciones que se analizarán y que se dieron a conocer entre los años 1999 y 2004, a saber: *Cualquier lugar, Cortaron el árbol, En mi país, Diosa de la lluvia, Un país mejor y Recuperemos la paz*. Por último, presentaremos los contrastes, luces y conclusiones que surgirán del estudio realizado.

Habrá de tenerse muy presente a lo largo del análisis, sobre todo para evitar confusiones, que la amplitud de autores presentados, aunque provengan de contextos intelectuales, temporales y geográficos diversos, finalmente confluyen en dos tópicos que son los que nos interesan aquí: el arte (la música) como fenómeno filosófico y la

esperanza (en la obra de Guillermo Anderson) como isotopía nuclear; es decir, intentaremos mostrar que la esperanza es ese conector común que acoge el conjunto de significaciones en la obra musical del cantautor hondureño.

CAPÍTULO I

EL ARTE EN GADAMER Y LA MÚSICA COMO UN ARTE EXPERIENCIAL ESTÉTICO Y COGNOSCITIVO

Todos en algún momento de nuestras vidas nos hemos detenido a admirar un paisaje, un objeto o algo que particularmente nos ha cautivado y, sin siquiera poder describir esa sensación, nos hemos sentido arrobados. No para todos es igual, incluso frente a los mismos hechos. Es decir, alguien puede experimentar paz en un día de lluvia, otro nostalgia; alguien puede sentir alegría en un día soleado y otro desesperación. De lo que no cabe duda es que, independientemente de lo sentido, reside una experiencia real en ello. Con el arte sucede algo parecido.

La música, como todo arte, proporciona una vivencia interior emotiva y también intelectiva. Los sonidos penetran el oído y pronto hacen viajar la imaginación o despiertan sentimientos. A lo largo de este trabajo, se prestará una atención predilecta a la canción con letra; pero no podemos olvidar que la letra aquí es convertida en sonido al momento de ser interpretada musicalmente. El arte, como lo apreciaremos en Gadamer, además de ser una expresión de su creador, es una experiencia vívida con carácter autónomo, que se ofrece al espectador u observador con una realidad propia. En esta ocasión, se hará el intento de analizar la experiencia artística musical y delinear aquellos aspectos que determinan el tipo de «acrecentamiento» que provoca en el ser humano al momento de intimar con ella. La música forma parte de la realidad humana desde tiempos pretéritos y no por casualidad. Podemos imaginar al *homo sapiens* admirado, en un comienzo, con el canto de los pájaros mientras caminaba por la selva; consternado ante el ruido impetuoso del mar en un día de pesca; abstraído en el suave silbido del viento sobre una colina o perplejo ante los sonidos que emergían de su propia garganta.

Este apartado, con base en los presupuestos de la filosofía de Hans-Georg Gadamer, intenta responder a las siguientes preguntas: ¿por qué los seres humanos

nos acercamos al arte?, ¿qué experimentamos cuando estamos frente a ella?, ¿a qué nos lleva hablar de una ontología del arte, en cuanto a su capacidad para hablar en sí mismo?, ¿qué quiere decir Gadamer al hablar de acrecentamiento del ser y qué experiencias pueden ejemplificar tal acrecentamiento?, ¿en qué consiste la verdad en el arte?, ¿qué ocurre en el ser humano al experimentar esta verdad? Tomaremos en cuenta algunas visiones socio-antropológicas musicales, los aportes de Aristóteles en el libro VIII de la *Política*, y sin dejar a un lado lo ya visto en *Verdad y Método*, también se tratará de responder a las siguientes preguntas: ¿cómo se define el sonido y cuáles son sus manifestaciones?, ¿es capaz el sonido ser una puerta hacia el saber?, ¿puede el sonido convertirse en una herramienta epistemológica?, ¿la música representa una experiencia placentera y, además, cognoscitiva?, ¿puede la experiencia musical convertirse en posibilitadora de verdad?, ¿cuál es el papel de la canción (con letra) para la sociedad y qué implicaciones tiene?, ¿la música puede significar un medio de búsqueda identitario para el ser humano, para los pueblos?

1.1 Acrecentamiento del ser a través del arte

El arte tiene una profunda conexión con la realidad del ser humano. No podemos hablar de la persona sin ir más allá de la mera corporeidad; acercarnos a su naturaleza espiritual es pertinente para englobar su ser. Jean Grondin se pregunta en su *Introducción a Gadamer*: "¿Qué es lo que se aprende en el arte, y de qué manera esa enseñanza se graba como ningún argumento científico riguroso —ese argumento que se olvida al cabo de diez minutos— sería capaz de lograrlo?... ¿Qué hay en el arte, que hace que su enunciado sea capaz de decirnos tanto?"[1] Por eso no es temerario decir que el arte es la más alta expresión, a lo largo de la historia, de cómo el ser humano ha intentado retratar su admiración y desconcierto frente a su propia condición humana. Si lanzamos una mirada al pasado evolutivo de *homo sapiens* y de las otras especies de seres humanos que existieron alguna vez (no con la misma suerte que la

[1] Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2003, p. 46.

primera), fácilmente podríamos pensar que la mayor preocupación del ser humano siempre fue la supervivencia y que, debido a ello, encontró la manera de hacer fuego, sedentarizarse mediante la agricultura y reproducirse para continuar el ciclo de supervivencia, al tiempo que aumentaba la masa poblacional. Pero, cuando encontramos evidencias de pinturas en cuevas, tablillas con intentos de escritura o comunicación numérica, estructuras arquitectónicas para nada ingenuas o alguna forma, aunque extraña, de querer expresar algo más que solo supervivencia, entonces nos damos cuenta de que siempre hemos estado maravillados frente a lo que somos y que, de alguna manera, nos desborda.

En esa obra hecha por la mano del artista, el ser humano parece reconocer una parte de su realidad. Lo que se experimenta al contemplar o escuchar una obra de arte no es fácil de describir, pero puede tenerse cierta conciencia. Es parecido a eso que decía San Agustín acerca del tiempo: "…si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, no lo sé". No podemos negar que se pueden realizar esfuerzos por describir lo que sucede mientras se aprecia el arte, pero es necesario tener en cuenta que siempre serán visiones individuales, limitadas y no absolutas. Pues, como ya se señalaba, todos experimentamos el arte de manera distinta. Es parecido a lo que sucede cuando Gadamer habla del genio que comprende y del genio creador, para quien "La genialidad de la comprensión no proporciona en realidad una información mucho mejor que la genialidad de la creación".[2] La posición de quien se acerca a una obra para interpretarla no debería ser la de alguien que cree desvelar todo el significado de ella o de aprehenderla en su totalidad. Esto sería un error. Aceptar que las interpretaciones sobre el arte son siempre un asunto inacabado ayudará al analista a adoptar una actitud de humildad. El creador también se sorprenderá si, creyendo que los demás aprecian su obra de la forma exacta en que él lo hace, se da cuenta de que otros advierten también cosas que él no pensó.

[2]Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2017, p. 136.

Es necesario darle su lugar a la obra de arte como «cosa en sí», con una realidad propia. Pero ¿cómo la obra es capaz de hablarnos desde sí misma, desde su condición ontológica? ¿Cómo es que la creación del ser humano posee una existencia propia si nace de él? ¿De dónde proviene su capacidad para causar una impronta en el ser humano? Las cosas provocan un impacto, no necesariamente por la capacidad interpretativa del ser humano, sino porque ellas tienen una existencia autónoma. Precisamente esta autonomía es la que les permite colarse entre las fibras del intelecto y del espíritu humano. Si trasladamos el ejemplo al de un paisaje, como cuando alguien ve el agua de un lago y su color le infunde emociones o le incita a evocar, no es porque se deba nada más a los sentidos de quien percibe el agua, sino también porque el agua del lago, al ser ella algo distinto de él, con su propia particularidad, desde su ser naturaleza independiente del ser humano acrecienta el ser de éste, con el conocimiento que mana de su color, de su temperatura, de su movimiento ondulante. "Según la tesis fundamental —positiva y polémica— de Gadamer, el arte constituye en primer lugar una experiencia del ser que puede describirse como adquisición de conocimiento. ¿Cómo habrá que definir en concreto ese incremento del ser?"[3] Para Gadamer ganar en conocimiento es ganar en «ser», es decir, se expande el horizonte del ser humano en el contacto con la obra de arte. Escuchar una canción puede alimentar el espíritu y gracias a las notas que viajan en el espacio hasta llegar al oído, penetrar un su universo interior y descubrir nuevas sensaciones que le lleven a reflexiones insospechadas y a ampliar así su saber, desde el sentir. Este poder del arte para alumbrar el ser que se auto-oculta,[4] como diría Heidegger, es lo que lo distingue de una vivencia inerte, muda o carente de asombro. Para Heidegger hay una aproximación al ser a través del lenguaje y del arte, por lo tanto, serán develadores de la realidad, lo que puede llevarnos a adoptar una actitud de sorpresa ante la vida.

[3] Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 67.
[4] Hugo Padeletti, *Arte y poesía en Heidegger*, Universidad Nacional del litoral, Ciudad de Santa Fe, Argentina, 1963, p. 163.

Tal vez Gadamer se ve influido en esto por Heidegger, pues ambos confluyen en que toda la filosofía ha de comenzar con una ontología fundamental sobre el único ente que se pregunta por el sentido de su existencia; es decir, que se cuestiona sobre su "ser en el mundo". El ser está velado, cubierto y es tarea del ser humano descubrir sus posibilidades. "En sí misma la esencia de todo arte consiste, como formula Hegel, en que «pone al hombre ante sí mismo»."[5] Y en lugar de sentir un poder sin límites frente a la realidad, el ser humano debería sentir una gran responsabilidad ante la relación con su mundo. El arte, desde su aperturalidad a la existencia, puede contribuir a esto.

Una pintura puede remover sentimientos, desde la especificidad de su temática, colores y técnica empleadas. Pero los remueve en personas determinadas, con su propia historia. Por eso una misma obra puede inspirar un recuerdo familiar, amoroso, profesional o sencillamente asombro por su belleza. Pero en todo caso logra abstraer al observador: "La experiencia de la obra artística es siempre la de que ella es capaz de hablarnos. Esta lectura del arte tiene en sí, por tanto, algo de recolección, es decir, de cosecha y de acopio. La representación, la interpretación, la ejecución o la lectura de la obra de arte encuentran su eco en el oído interior del lector".[6] El conocimiento parece, entonces, esconderse en cada trazo, cada letra, cada nota. Sin embargo, dicho conocimiento, aunque viva en la obra, se activa cuando hay quien lo intelige, cuando hay quién acceda a él desde una contemplación detenida. Con esto podemos decir también que no todo el que se acerca a una obra es capaz de activar ese acrecentamiento, pues hay distintas formas de acercamiento. Alguien podría encontrarse en un museo, pasar frente a todos los frescos y, puestos los pensamientos en otra cosa, acercarse sin implicación interna alguna, sin dejarse interpelar por la obra y no disponerse para acceder a ese mundo diferente al suyo. Solo con una disposición interna es que el ser puede acrecentarse, de lo contrario solo tendremos una interacción superficial y sin aportes significativos a la experiencia.

[5] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 82.
[6] *Ibidem*, p. 73.

Tener una experiencia con el arte es determinante en este sentido porque, más allá de ser un cuadro sin movimiento, una escultura quieta, una pieza musical que suena o un poema lleno de palabras, la obra es poseedora de una realidad con potencialidad de ser experienciada por la persona. "Este incremento de ser significa que el ser, transformado de esta manera, es conocido en su verdad. Esta verdad conocida se convierte para el espectador en el encuentro consigo mismo".[7] Pero solo cuando él deje valer la autonomía de la obra y permita que ella invada su ser, es que se activará el conocimiento generado por la percepción y pasará a vivir una experiencia sensitiva, intelectiva, espiritual. En el siguiente apartado intentaremos describir la importancia del concepto de verdad, el cual puede considerarse íntimamente ligado al de acrecentamiento del ser.

1.2 Verdad en la obra de arte

Detrás de toda la obra de Hans-Georg Gadamer advertimos una gran preocupación por la comprensión humana. Esto es lo que llevó a prestar atención a la obra de arte como objeto de estudio hermenéutico. La metodología científica no era suficiente para acercarse a la intimidad del ser humano y, en un intento por revelarse contra esta pretensión absolutista, prefirió utilizar términos como el de "sentido", en lugar de "concepto". Vio algo en la obra de arte que no lograban darnos los argumentos científicos rigoristas. Como Heidegger, dio al arte un lugar privilegiado en el que el ser humano puede encontrarse con su realidad, con sus potencialidades. Al comprender el arte, "nos comprendemos a nosotros mismos, puesto que el arte es expresión de nuestro ser… y precisamente ahí se revela la promesa de completud: somos comprendiéndonos en lo otro".[8] Llegar al arte es un camino parecido al recorrido por Wilhelm Dilthey cuando, frente al racionalismo de su época, planteó la importancia de las ciencias del espíritu como aquellas que parten de la vida y se

[7] *Ibidem*, p. 83.
[8] María Antonia Gonzáles Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005, p. 130.

vuelcan a su comprensión, pero en un sentido no reductible a lo meramente cognitivo. El arte también nos habla de ese vivir en su amplitud, es decir, nos acerca a nuestra realidad humana, cosa que no hacen las matemáticas, por ejemplo. No es que el cientificismo no aporte nada significativo, decir esto sería también un error. Lo que Gadamer quiso comunicarnos es que el arte tiene una manera privilegiada, distinta a la del método científico, de hacernos captar la realidad y de descubrirnos a nosotros mismos en ella.

Con Gadamer la hermenéutica ganó una considerable popularidad académica, la cual fue incrementando con el tiempo hasta nuestros días. Numerosos investigadores y filósofos han encontrado en ella una herramienta de interpretación y para otros ha sido más que eso, llegando a ver en ella una filosofía: la Hermenéutica Filosófica.

> Asociada desde antiguo con las ciencias humanas, la hermenéutica partirá del arte para desenmascarar el esteticismo y, desde la destrucción de este, para lograr un concepto más adecuado de la verdad, que luego ayude a iluminar mejor el modo de conocimiento de las ciencias humanas. Pero la obra de Gadamer sobrepasará también finalmente el problema limitado —por seguir siendo todavía epistemológico— de las ciencias humanas, y esbozará con la experiencia de nuestra lingüisticidad una concepción más universal de la hermenéutica, que señale un aspecto universal de nuestra experiencia del mundo.[9]

Desenmascarar este afán de anteponer la belleza en el arte a otros aspectos también significativos es una tarea de la hermenéutica que propone nuestro autor, para quien el arte, además de poseer una realidad autónoma, nos proporciona una experiencia de encuentro con lo que se puede sentir identificado todo ser humano, aunque de maneras distintas. Su objetivo no es solo ir a los orígenes del sentido de la obra, de lo que provoca en el ser humano; no es el de encontrar una verdad pétrea

[9] Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 57.

que se establezca de manera definitiva, sino una que se transforma cada vez que es representada en una obra, con las variaciones de influjo que puede provocar en cada individuo. Esta es la experiencia de mundo a la que lleva el arte, experiencia que desmiente una carencia de existencia propia, ya que esta particularidad es la que le permite ofrecerse de maneras variadas a cada persona que se aproxime a ella.

Hasta entonces, los esfuerzos parecían enfocarse en la "estética del genio", en la cual las referencias giraban siempre en torno al arte mismo, es decir, no era común vincular la realidad con éste. Se reconocía el mundo contenido en la obra artística; sin embargo, un mundo muy limitado, pues su reducción a la "forma" impedía que la interpretación se condujera a senderos más amplios, como el de la historicidad en que se veía involucrada la obra y de la cual emergía para hablar de un determinado contexto. Esta falta de horizonte hermenéutico fue percibida por Gadamer y, entonces, su análisis fue destinado a mostrar —sin descalificar por completo la importancia de la estética— que por mucho tiempo el arte nos dijo muy poco sobre nuestro propio ser debido a las interpretaciones estéticas predominantes. Con Gadamer el arte cobra un giro gracias al abordaje hermenéutico. "Gadamer por su parte, no vacila en hablar de una 'rehabilitación de la alegoría', porque la alegoría enseña que la separación entre el arte y la realidad invierte la esencia del arte".[10] La insistencia en esta vinculación estará latente en su pensamiento, llegando al punto de llamar a este proceso *recuperación de la verdad*. Una verdad que va más allá de lo conceptual. Ir más allá de lo conceptual arrastró a Gadamer a buscar ejemplos de la intimidad y sociabilidad humanas desde un punto de vista de lo "grupal", de lo "social" o "comunitario", más que desde un punto de vista universal; como cuando afirma: "Sin demostración alguna los padres están ya dispuestos a cuidar de sus hijos: el amor no demuestra, sino que frecuentemente arrastra el corazón contra la razón".[11] Tal vez aquí radique uno de los postulados más importantes de la Hermenéutica

[10] *Ibidem*, p. 63.
[11] Alberto J.L Carrillo Canán, "Verdad en la obra de arte y sentido en Gadamer" en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, Tomo 6, Tübingen, 1999, p. 33.

Filosófica: «El *verbum interius*». El mismo Grondin, preocupado por el aspecto universal de la hermenéutica, quiso ahondar en ello en cierta ocasión que se reunió con Gadamer en Heidelberg. Cuando éste último le mencionó el «*verbum interius*», no pudo ocultar su estupefacción. Entonces su interlocutor prosiguió: "La universalidad se encuentra en el lenguaje interior, en el hecho de que no se pueda decir todo. No se puede expresar todo lo que hay en el alma".[12] El arte, pues, a pesar de cautivar al ser humano y de hacerlo despertar a nuevas realidades, esconde un discurso al que no podemos acceder del todo. Siempre queda en él algo que nos es vedado. Es este el lenguaje interior al que se refiere Gadamer. Cuando el autor crea la obra tiene cierta conciencia de lo que hace, y digo "cierta" porque otros pueden descubrir en su obra aspectos que él ignoró en su etapa creadora, pero la obra jamás mostrará al mundo su total significatividad. Por esta razón, en un intento por develar el «*verbum interius*», se podrían desplegar múltiples interpretaciones sin llegar nunca a la voz definitiva de la obra. Lo que hay en el alma del ser humano es comunicable solo hasta cierto punto, lo mismo que ocurre con la obra. He aquí su carácter de universalidad.

El «*verbum interius*», es necesario decirlo, más allá de ser un "fondo emocional", es un fondo de inteligibilidad inagotable, porque pone en juego la precompresión tanto del hablante (o creador) como del intérprete. Entonces podemos decir que el arte siempre tiene algo oculto pero que al mismo tiempo impulsará nuestro deseo por descubrirlo. Eso inalcanzable, eso inasible en la obra de arte será, además, un impulso para adentrarnos en ella y acercarnos desde el "sentido", más que desde el "concepto".

Accederemos a esa verdad en el arte valiéndonos de la historicidad de la experiencia, lo cual tiene que ver con el concepto de *sentido* en su máxima expresión. Es así como se hace pertinente abordar dos aspectos importantes al momento de describir el "sentido" gadameriano: "El primero es la ambigüedad, podríamos decir fenomenológica, del término 'sentido'. Por un lado, se tiene el 'sentido' entendido

[12] Jean Grondin, *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*, Herder, Barcelona, 1991, p. 15.

como una capacidad de 'conocimiento' o 'reconocimiento', por otro lado se tiene, en términos fenomenológicos, el 'correlato objetivo' de esta capacidad de 'logro subjetivo', es decir, el 'sentido' efectivamente reconocido, es decir, el 'sentido' como correlato de la conciencia".[13] A través de la experiencia de *sentido* se nos permite conocer y reconocer el objeto artístico; pero, en un segundo estadio de esta experiencia, tenemos la oportunidad de reconocer el sentido.

El arte se nos da a conocer, se nos impone de diversas maneras. Y en Gadamer tendrá una gran relevancia la representación como distintivo de las artes, sobre todo las transitorias, que es el caso de la música o el teatro. Mediante la representación nos hacemos partícipes de la obra.

> Si queremos hacer justicia al modo de ser del arte, entonces no podemos diferenciar ontológicamente la obra artística de su representación, por ejemplo, no podemos diferenciar la poesía de su recitado, o la obra teatral de su puesta en escena…Toda clase de arte (incluso la literatura o la pintura, en las que esto podría parecer menos evidente) está destinada a una representación.[14]

Lo que aquí se nos dice es que la obra es captada por el ser humano desde un acto específico: la representación. Gracias a este hecho el arte puede comunicar e guiar a la persona a su comprensión a través de él. Cuando pensamos en la música, suele venir a nuestra mente la imagen de un artista que presenta su obra ante un público, ya sea un pianista, un guitarrista, una cantante o una banda musical. Es aquí cuando la representación es ejercida explícitamente.

A menos que hagamos un gran esfuerzo o porque sencillamente andamos distraídos, el arte siempre nos increpará y nos hará reconocer una realidad del mundo que nos circunda. ¿Por qué nos sentimos inclinados a ciertas obras?, ¿qué es lo que nos dicen para que recurramos a ellas?, ¿por qué algunas son capaces de inspirarnos

---

[13] Hans- Georg Gadamer citado por J.L Carrillo Canán, "Verdad en la obra de arte y sentido en Gadamer", p. 119.
[14] Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 72.

paz, rabia, nostalgia, alegría, etcétera? El oído interior al estar frente a la obra es algo que traspasa lo físico; si bien es cierto que se valió de lo físico en un principio, lo cual nos lleva a pensar que el arte, siendo físico —refiriéndonos a cuadros, instrumentos, cuerpos—, es captado por nuestros sentidos para luego llegar al oído interior. Cuando llega a este espacio es que reconocemos o tomamos conciencia del «*verbum interius*», pues vemos en la obra algo que nos interpela, que nos hace reconocer el mundo y a nosotros mismos; pero, a pesar de esto, es solo una visión limitada. La obra siempre esconderá, siempre se resistirá a ser desvelada completamente; mas, no por ello negará su experiencia de verdad.

Para validar la experiencia de verdad en la obra de arte, Gadamer recurre al concepto de «juego» en *Verdad y Método*. El juego suele ser para el ser humano un mero entretenimiento, algo que se realiza sin analizarse tanto, pues su objetivo es precisamente distraernos de los afanes cotidianos y esparcirnos. Pero, con una mirada que trasciende lo superficial en el «juego», Gadamer relaciona dicha experiencia con la del arte. María Antonia González nos dice que "el juego del arte, al ser una conformación y una totalidad de sentido cerrada en sí misma (aunque abierta al espectador), se determina desde sí mismo (como sucede con las reglas del juego) y se valida […] autónomamente sin necesitar de la validación proveniente de algo exterior".[15] Como apreciamos, la comparación del arte con el juego está basada en que el juego posee sus propias reglas, las cuales sirven de guía para quienes realizan el juego. Y esto confiere al juego autonomía, existencia propia. No necesita de esta manera de una validación externa, pues desde su ser propio, desde sus reglas, se abre al mundo.

Siendo así, el espectador de la obra de arte participa de la autonomía de la obra, la aprecia y accede al conocimiento que ella le infunde a través de sus reglas; en este caso, de todo aquello que la constituye. El espectador no puede modificarla, no puede alterar mediante la observación el ser de la obra, su verdad: "Cuando hablamos del

[15] María Antonia Gonzáles Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, p. 59.

juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma con el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte".[16] Experimentar el arte aquí será participar del modo específico de la obra. Y ¿cuál es el modo?, ¿qué significa?, ¿cómo podemos reconocerlo? En un intento de comprensión de una obra musical podemos decir que el modo será todo aquello que la conforma (tipos de instrumentos, ritmo, compás) y de lo cual se vale para ofrecerse a quien escucha. El modo conforma el ser de la obra. En un poema encontraremos un estilo determinado (verso libre o soneto, de tal número de estrofas, con ciertas figuras literarias específicas).

1.3 El sonido y sus manifestaciones

El sonido es algo con lo que el ser humano ha convivido desde siempre. Ha formado parte del entorno geográfico, sin importar el lugar del que se trate. Y, de la misma manera en que el ser humano fue aprendiendo a trabajar con las plantas y a domesticar los animales para su supervivencia, podemos verlo convirtiendo un trozo hueco de árbol en un tambor, poniendo cuero asoleado de vaca sobre él; podemos verlo agitando sus manos contra aquella superficie tensa y producir sonidos secos y hondos; podemos verlo maravillado ante el ritmo y motivado a danzar con aquello, hasta que, con el tiempo, eso forma parte indispensable de su vida comunitaria.

Definir el sonido no es una empresa fácil. Sin embargo, podemos tomar como base la siguiente definición: el sonido es toda vibración u onda percibida por el oído y que es generada por la naturaleza, los animales o por el ser humano. Ciertamente es una conceptualización escueta y que no logra englobar todo lo que hay detrás del sonido, pero nos ayuda para asentar que, en primera instancia, el sonido no es más que una onda que viaja por el aire. En esto radica su carácter físico. Sin embargo, como bien sabemos, también existe sonido porque hay objetos o seres que lo producen. El

[16] Hans- Georg Gadamer citado por J.L Carrillo Canán, "Verdad en la obra de arte y sentido en Gadamer", p. 143.

sonido depende de la existencia de algo más para que él «sea». En este sentido tiene una dependencia absoluta de la naturaleza. Sin naturaleza no hay sonido. Y ¿podríamos imaginar un mundo sin sonido? Sólo que no tuviésemos oídos o que hayamos padecido sordera toda la vida, podríamos hacerlo. Pero, ya que sabemos que jamás hay un absoluto silencio a nuestro alrededor, es una tarea ilusoria pintar este mundo sin sonido alguno. Desde las nubes, aparentemente silentes en la lejanía, hasta el subsuelo, donde solo conviven lombrices y minerales de la tierra, nada está exento de sonido. Que sea imperceptible para el oído es otra cosa; pero, con la tecnología actual, sabemos que hasta la más insignificante onda sonora puede ser captada y diagramada.

Pero el sonido al que desean hacer referencia estas líneas es aquel que posee una arquitectura; sonido que, siendo onda sonora, ha traspasado el umbral de lo espontáneo para ser una construcción manipulada por el ser humano con el fin de ser compartida. Distinto al anterior, este es un nivel superior de sonido: la música. Podemos decir que la música es el arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente. [17] Las manifestaciones del sonido alcanzan su máxima expresión en esta combinación de armonía, melodía y ritmo, pues hay una motivación estética de fondo, que implica la emotividad y la racionalidad. Detrás hay todo un proceso que supone, además, la utilización de instrumentos que antes hubieron de ser elaborados con determinadas características y elementos para hacer posible la realización del sonido. "Es un lugar común y también una verdad inobjetable que la música es el ruido, el sonido organizado por quien es capaz de hacer ello: nosotros, los seres humanos".[18] Queda claro, pues, que la música es fruto del esfuerzo y la creatividad humanas. El sonido adquiere vida, de

[17] Real Academia Española. (s.f). Música. En *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es> Consultado 24/I/2024.

[18] Alan Granados Sevilla y José Hernández Prado, *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019, p. 90.

esta manera, en el contacto de los dedos del guitarrista con las cuerdas y el oído capta sus notas como algo bello, digno de ser interiorizado, dependiendo evidentemente del tipo de interpretación.

El mismo Aristóteles, reflexionando acerca de la importancia de la música en el desarrollo humano, sostiene:

> No es fácil definir su influencia ni decir el motivo por el que debe cultivarse; si por divertimiento y reposo, como el sueño y la bebida (cosas que por sí mismas no son buenas, sino agradables, y que son una cesación de los cuidados, como dice Eurípides; y por esta razón suele clasificársela con aquellas cosas y usarse de todas ellas del mismo modo, sueño, bebida y música, e inclusive añaden la danza). ¿O no debemos más bien pensar que la música tiene alguna influencia en la virtud (y que, así como la gimnasia confiere al cuerpo ciertas cualidades, otro tanto hace la música con el carácter, acostumbrándonos rectamente)? O también (y sería esto una tercera posibilidad) que la música contribuye en algo al entretenimiento intelectual y a la cultura moral.[19]

Lo que resulta evidente al estagirita es la influencia de la música en el ser humano; la pregunta sería: ¿qué tipo de influencia es esa? En primer lugar, la asemeja al entretenimiento y el reposo, comparándola así con el sueño y la bebida, es decir, actividades accesorias para el ser humano, realizadas con un fin placentero. En este sentido la música será un aliciente en medio de la labor y el afán diario. En segundo lugar, la relaciona con la virtud, específicamente con la forja de carácter en quien la escucha o la realiza. Esto terminará por crear en la persona un pensamiento y obrar rectos, puesto que al escucharla sus sentidos se agudizarán y, al realizarla, habrá de dedicar horas al estudio y ejecución, llegando así a disciplinarse. Finalmente, enuncia que la música puede influir en el intelecto y la cultura moral. Con ello, tal vez quiera

[19] Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Política*, Porrúa, México, 2010, p. 402-403.

decir que en la música hay un desarrollo del conocimiento y, debido los sentimientos provocados por esta, un potenciamiento de la sensibilidad.

La fuerza ejercida por la música en quien escucha es un asunto complicado de analizar, ya que, como se ha visto respecto de todo arte, la experiencia varía según la persona, frente a la misma obra. Lo que no podemos ignorar es que toda fuerza musical proviene de una manifestación (la cual estará guiada por un género y etilo específicos). Un tipo de música puede incitar a la meditación (y dentro de la meditación habrá sentimientos particulares, como el de nostalgia, esperanza, etcétera) y otra puede incitar al baile. De esta manera, la manifestación en la música incluye todo el trabajo realizado por el artista o por el conjunto de artistas para representar su creación.

1.4 El papel de la canción (música con letra) en la sociedad

En nuestros días tenemos a la mano dispositivos que nos permiten entrar en contacto inmediato con "la canción". No siempre fue así. La música por siglos dependió de su representación instantánea para llegar al público. Y la música que se interpretaba era, en su mayoría, instrumental (piano, guitarra, flauta, violín). Sin embargo, cuando en la Edad Media aparece la figura del juglar, se rompe con aquel tipo de interpretación. Mediante las canciones con las que divertía a la gente de pueblo en pueblo, este personaje llevó la música con letra a las calles a cambio de dinero o dádivas. Otra forma de acceder a música con letra fue a través de la ópera, pero sabemos que no todo el mundo podía asistir a un teatro. La música a la que accedía la gente dependía muchas veces de su estatus social.

La música siempre ha estado, pues, ligada a su contexto, a la sociedad de la que proviene. En ella residen los anhelos de su tiempo. En este sentido, la música nos permite un acceso al saber: "Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y

castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que solo la muerte es silenciosa".[20] Se ha desprestigiado por mucho tiempo el conocimiento que brota del sonido, de la armonía hecha obra de arte. El sentir provocado por la música es también saber, uno que penetra a través del cuerpo para internalizarse y ser captado por la subjetividad humana. Solo hasta entonces el ser humano repara en el hecho musical, en un acto de escucha atenta, y se acerca a la comprensión humana proporcionada por el arte. Negarse a la posibilidad de nuevas interpretaciones y vías de entendimiento a través de la música es perder la oportunidad de explorar nuevos caminos de conocimiento.

Aristóteles no vacila en recomendar la música como algo indispensable para la vida, sobre todo para los jóvenes:

> De todo lo anterior resulta con evidencia que la música es capaz de producir cierto efecto en el carácter del alma; y puesto que tiene este poder, es claro que habrá que dirigir a los jóvenes hacia la educación musical. La enseñanza de la música conviene además a la naturaleza juvenil, ya que, en razón de su edad, los jóvenes no toleran de buen grado nada que no esté endulzado por el placer, y la música es por naturaleza dulce. Parece, además, que en nosotros hay algo emparentado con la armonía y el ritmo, y por esto dicen muchos sabios que el alma es una armonía, y otros que tiene armonía.[21]

Al parecer existe una disposición interna en el ser humano para captar la música y transformarse en el contacto con ella. La experiencia placentera —o dulce, como sugiere Aristóteles—, contribuye a que la recibamos con mayor apertura. Esta idea no se encuentra tan alejada de la experiencia de «acrecentamiento del ser» de Gadamer; de hecho, es posible relacionarla. Cuando el alma crece en virtud o alcanza reposo, cuando reconoce su armonía en la música, cuando crece en equilibrio o se

[20] Granados Sevilla Alan y Hernández Prado, José, *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, p. 55.
[21] Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Política*, p. 405.

siente motivada a la rectitud, es porque la música ha impactado en ella provocando «acrecentamiento». En todo caso, de lo que no duda Aristóteles es de la importancia de la música en la educación y formación humanas. Por esta razón, no resulta descabellado pensar que la música representa una experiencia de conocimiento. Y, si la música proporciona esto al ser humano, quiere decir que posee una influencia en la sociedad. Pero ¿qué tipo de influencia es ésta?

La música brota del seno de las sociedades. En ella se encuentran la cosmovisión y la historia de las comunidades. Es un retrato de los acontecimientos exteriores e interiores de los creadores. Y su influencia viene a ser una especie de viaje circular, puesto que esa armonía que nace de los pueblos luego vuelve a ellos. Sin embargo, este volver trae consigo una fuerza renovadora. Quien escucha las canciones se sabe reconocer en ellas y puede reafirmar sus orígenes, luchas y motivaciones.

> Al estudiar el sonido, por lo tanto, es posible, conocer los planos social, cultural y ecológico de una realidad dada. El sonido es una herramienta epistemológica por partida doble: es una forma de habitar y crear los mundos de vida y la manera en que el antropólogo del sonido comprende los intrincados patrones comunicativos y afectivos de un grupo humano.[22]

Según lo anterior, una epistemología de la música nos llevará a la afirmación de que ella es una herramienta privilegiada de acceso al universo de un grupo humano. La música es capaz de proporcionar una comprensión del mundo (y esto implica lenguaje y sentir colectivos). Desde este punto de vista, es válido decir que la canción con letra tiene una influencia grande en la sociedad, ya que proporciona identidad a los pueblos, y el observador, al acercarse a sus sonidos, puede desentrañar

[22] Alan Granados Sevilla y José Hernández Prado, *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, p. 22.

(hay que apuntar que nunca de manera absoluta) los aspectos íntimos de una colectividad.

Esto nos orilla a la pregunta: ¿cómo se lleva a cabo este proceso de significación identitaria que proporciona la música a los pueblos y, de manera particular, en el contexto latinoamericano?

1.3 La música en la construcción identitaria latinoamericana

Los pueblos siempre han buscado la forma de materializar sus vivencias a través del arte y la música, espacios que han representado un canal privilegiado —en el caso de América Latina— para expresar por medio de la canción con letra los convulsos procesos de democracia y lucha popular. Aquí el sonido ha jugado un papel preponderante como gestor de identidad y referencia para la gente. "La música constituye un elemento fundamental en los procesos de construcción de identidades en la historia de América Latina. Ha sido una manera de entender la realidad de la región, así como su complejidad".[23] A lo largo del continente se encuentran expresiones musicales que retratan las realidades a las que se han enfrentado los pueblos. Aquí es donde se hace patente la experiencia de verdad gadameriana, ya que en la canción con letra los grupos humanos sienten que se les habla y este hablar tiene un eco en su oído interior. La identidad cobra vida en el reconocimiento de la propia realidad contenida en los ritmos y armonías. El arte desde su ser propio influye en los procesos identitarios, en un proceso de transformación conjunta, donde el ser de la realidad conocida se encuentra en la creación artística.

Si se presta atención a la canción con letra y se deja abrazar por su mundo, pronto notará el espectador que cada fragmento contenido en ella forma parte de un contexto determinado (paisaje geográfico, sucesos pasados o recientes, modos de vida, costumbres, tipo de población, etcétera).

[23] *Ibidem*, p. 111.

> En este sentido, la actividad musical ha trascendido sus aspectos estéticos, formales o estilísticos, al entrar en contacto con la realidad social de la que surgió. Su práctica ha contribuido a la conformación de identidades ya que, desde lo colectivo, explora un mundo simbólico, y al ordenar los sonidos logra otorgar sentido a la realidad social, tanto en lo individual como en lo colectivo.[24]

En la canción con letra no convive, pues, una ingenua o vacía palabrería, sino un contenido lleno de vivencias, propias de los pueblos y, en este sentido, la música se convierte en un repositorio de hechos que configuran el devenir. Las generaciones futuras tendrán la oportunidad de acceder a esos hechos que ya no formarán parte de su presente, pero gracias a la escucha de la música de sus predecesores podrán encontrar mayor sentido a esa realidad pasada.

Tal es el caso de canciones escritas en épocas convulsas como las de los años 70 y 80, cuando varias voces se alzaron a lo largo del continente para denunciar la explotación de los recursos, la represión dictatorial, la corrupción y el abandono de los desfavorecidos. La realidad latinoamericana no ha cambiado mucho desde entonces y eso nos ayuda a notar que muchas de aquellas luchas siguen vigentes hoy día. Para nombrar algunos ejemplos se pueden recordar canciones como las siguientes:

«Dirán canción de libertad. Con decisión la patria vencerá. Y ahora el pueblo que se alza en la lucha, con voz de gigante gritando: ¡adelante!» (*El pueblo unido*, Sergio Ortega y Quilapayún, durante el golpe militar chileno de 1973).

«Se ha prendido la hierba dentro del continente. Las fronteras se besan y se ponen ardientes. Me recuerdo de un hombre que por esto moría. Y que viendo este día como espectro del monte jubiloso reía». (*Canción urgente para Nicaragua*, Silvio Rodríguez, durante la dictadura somocista).

«Usted no lo va a creer, pero hay escuelas de perros y les dan educación pa' que no muerdan los diarios. Pero el patrón, hace años, muchos años, que está mordiendo al obrero» (*Techos de cartón,* Alí Primera, 1974, durante la explotación petrolera venezolana).

[24] *Idem.*

«La vida no vale nada si se sorprende a mi hermano cuando supe de antemano lo que se le preparaba. La vida no vale nada si cuatro caen por minuto y al final por el abuso se decide la jornada» (*La vida no vale nada*, Pablo Milanés, 1976, durante los primeros años de Fidel Castro al frente de la revolución cubana).

«Voy camino al extranjero y estoy refugiado en un sucio vagón, voy de aventuras y también de hacer dinero. Soy ilegal y me escondo de la migración» (*Viajero*, Banda Bostik, inicios de los 90's, debido a la crisis migratoria en México).

1.5 Reflexiones parciales

Gadamer nos lleva a reconocer en el arte una experiencia que no deja nunca al ser humano en el mismo estado en que se hallaba antes de tener un encuentro con él —siempre y cuando sea un encuentro con entera disposición—. Experimentar la verdad que acontece en el hecho artístico es acceder a un «despertar» del espíritu, a un nuevo conocimiento en el que se activan el intelecto y la sensibilidad del ser humano. Y, en este sentido, el arte posee una especie de poder que le permite trastocar las vidas y, de alguna manera, redimirlas: "Se convierte en algo así como un «redentor mundano» (*Immermann*), cuyas creaciones en lo pequeño deben lograr la redención de la perdición en la que espera un mundo sin salvación".[25] El arte puede ser una luz en el camino del ser humano, una "forma de liberación",[26] como afirmara Schopenhauer, cuando nos hallamos presa de una voluntad superior a nosotros y que nos lleva a la continua insatisfacción con la vida. El arte puede acrecentar nuestro ser para abrirnos a posibilidades desconocidas e insospechadas. Acercarnos a una obra significará generar nuevas perspectivas, vislumbrar posibilidades que no imaginábamos y, además, revivir emociones acalladas en el tiempo.

En el arte están contenidas la finitud y el anhelo humanos por la trascendencia, el dolor y la exuberante dicha de los días, el desasosiego y la apabullante esperanza en el mañana; en fin, sumergirnos en su experiencia alterará nuestro presente y nos hará resignificar nuestros ideales, nuestras certezas y miedos.

---

[25] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 128

[26] Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 2000, p. 249

La obra de arte musical, además de ser estética, puede conducir al ser humano a una experiencia de verdad auténtica, proporcionando a su ser un nuevo conocimiento que le abre a nuevas perspectivas que, si bien es cierto tienen su fuente en la realidad, incitan a una comprensión revitalizada del propio ser del ser humano y de su contexto. A través del sonido configurado en armonía, en una coherencia rítmica, el ser humano accede a una vivencia placentera, la cual le brinda no solo distracción o entretenimiento en medio de los afanes, sino un saber tan válido como el obtenido en los libros u otras formas de aprendizaje. En este sentido, es una puerta hacia el conocimiento. El ser humano tiene una inclinación a la música; la búsqueda y el gusto por ella confirman que el encuentro con el sonido es un encuentro espiritual y cognoscitivo, donde se implica la totalidad de la subjetividad y corporalidad humanas (a través de los sentidos).

La canción con letra tiene una gran relevancia en la sociedad, de modo que no podemos entender su influencia sin reconocer su importancia para el entender humano, ya que nos permite vivir una experiencia del mundo. La verdad de la canción con letra tiene una estrecha relación con la realidad. En su ser encontramos el anhelo creador por plasmar los sucesos e inmortalizarlos en la canción, lo que permitirá a quienes se acerquen a ella resignificar experiencias del pasado y adquirir una comprensión más amplia y renovada.

El mundo se nos revela en la música como posibilidad de construcción identitaria para los pueblos, un «acrecentamiento del ser» comunitario en el que grupos humanos pueden reconocerse, mediante la creación y escucha de melodías que resguardan sus culturas y cosmovisiones. El arte musical habla y hace eco en el ser humano porque le habla de sus más íntimos deseos y aspiraciones y, de esta manera, transforma su ser y le despierta a su realidad.

En la música se ve reflejada la rebeldía frente al sinsentido y la opresión de los poderes que rigen este mundo; se aprecia en ella un intento de no dejar morir la esperanza en medio de situaciones difíciles; se vislumbran a través de ella nuevos horizontes de interpretación que ayudan al ser humano a sobrellevar su existencia;

ella se convierte en guardián de la cultura de los pueblos y sus procesos de conformación de la identidad; en fin, la música, además de concitar una experiencia estética y de conocimiento, potencia la amplitud imaginativa y recrea el espíritu en medio de lo cotidiano, otorgando momentos de éxtasis placenteros y de apertura a formas de comprensión nuevas.

CAPÍTULO II

BASES TEÓRICAS SOBRE LA ESPERANZA

Este capítulo versa sobre la esperanza. A lo largo de este trabajo se ha hecho hincapié en el arte como medio de «acrecentamiento del ser» y de encuentro con la verdad. Puede apreciarse, además, que, dentro del estudio de la antropología musical, la canción con letra está llena de contenidos ricos en cosmovisión y cultura y que estos pueden llevarnos a profundizar en los anhelos de cualquier grupo humano.

Es de vital importancia subrayar que, solo gracias a un estudio como el que ahora nos proponemos con base en las ideas de Ernst Bloch, Paulo Freire y Gaston Bachelard, nos será posible desarrollar en el capítulo sexto el análisis isotópico sobre la obra lírica de Guillermo Anderson, ya que nos brindará una perspectiva conceptual más amplia y se tendrán presupuestos hermenéuticos para elaborar una interpretación más adecuada. El objetivo de este capítulo no es otro que el de intentar exponer la visión que cada uno de los autores señalados tiene sobre la esperanza e intentar elaborar un análisis que posibilite la comprensión de ésta, a sabiendas de lo complicado que puede ser adentrarnos en el terreno de las utopías. Sin embargo, puede servir de aliciente reconocer, primero, que como seres humanos tenemos una tendencia general a la esperanza, puesto que, como veremos más adelante, ella motiva nuestras acciones hacia el futuro y, segundo, porque cada uno de nosotros en algún momento hemos tenido algún acercamiento a tal experiencia, ya por curiosidad intelectual o necesidad ontológica. No es éste, pues, tema que sea ajeno; más bien, puede uno atreverse a decir que es sustancial para el ser humano y la mujer de cualquier tiempo y que, siendo honesto con uno mismo, es algo que atañe a todos y todas.

El capítulo estará dividido en cuatro partes: una primera, en la que se presentará el pensamiento de Ernst Bloch, evidentemente de raigambre filosófica, acompañado de un análisis que pretende, como ya se decía respecto de todas las

propuestas, facilitar la comprensión de la esperanza como categoría interpretante; una segunda, en la que expondrá la propuesta de Paulo Freire desde una óptica prominentemente pedagógico-filosófica y, cosa importante, con un matiz latinoamericano; una tercera, donde se reflexionará sobre las ideas de esperanza como «ensoñación» en Gaston Bachelard, desde una visión fenomenológico-poética que otorga a la palabra un papel fundamental en el proceso esperanzador, y que, en esta ocasión, llamará *ensoñación*.; y una última, en la que se compartirá una reflexión en la que intentaremos condensar, a grandes rasgos, el pensamiento de estos tres autores. Todo esto sin olvidar que existen más visiones sobre la esperanza que no fueron tomadas en cuenta para este análisis, ya que el horizonte aquí propuesto no pretende ser un estudio exhaustivo, sino uno que sirva de punto de partida para el análisis isotópico ulterior. Sin embargo, podría motivar lo aquí analizado a futuros estudios sobre la esperanza y con enfoques también distintos, que enriquezcan la masa teórica de un tema tan importante para la humanidad y para la filosofía como éste.

2.1 Concepción de la esperanza en Ernst Bloch

No todo en la vida nos está, en un principio, dado. El destino para el ser humano, al parecer, es uno que debe construirse, ciertamente poco a poco, pero de manera incesante. Pasa, por ejemplo, que nadie nace con las capacidades definitivas para relacionarse con los demás como quisiera; pasa que, frente al amor de pareja, no siempre actúan los amantes como lo imaginaron en su cabeza; pasa que, al querer ejecutar un instrumento musical, aparentemente fácil, el ser humano o la mujer se topan con la necesaria disciplina para aprender una teoría y desarrollar una técnica; pasa, de la misma manera, según Ernst Bloch, que, para llegar a tener esperanza en la vida —al igual que en los ejemplos anteriores y por las más diversas razones (contextuales, históricas, psicológicas)—, habrá que enfrentarse con cierta incapacidad al comienzo, mas no por ello debe decirse que no se tienen las facultades

para acceder a ella y hacerla parte de la existencia propia. La esperanza, pues, se aprende, aunque se tenga una noción de ella y sea intrínseca al ser humano.

Nuestro autor se muestra tajante acerca de la necesidad de la esperanza en la filosofía. Y será no solo un asunto de análisis o exploración que quede circunscrito a investigaciones, sino a la *conciencia moral*, la cual habrá de ampliar su visión del mañana, apostando así por el futuro como un fin que dinamiza el presente. "La filosofía tendrá que tener conciencia moral del mañana, tomar partido por el futuro, saber de la esperanza, o no tendrá ya saber ninguno".[27] Sin esta conciencia moral se tendrá un saber a medias o, peor aún, inexistente. Puede resultar chocante esta expresión teniendo en cuenta que la esperanza no ha sido tal vez un asunto medular en la filosofía a lo largo de la historia. Al darle el calificativo de moral a este saber, Bloch le da una dimensión social que lo instaura como preocupación primordial y no accesoria para las civilizaciones. Es decir, la preocupación por el mañana habrá de ser un deber constante y serio que dinamice el quehacer de la ciencia y no una idea que se reduzca a la reflexión momentánea y carente de praxis. Pero esto puede parecer absurdo cuando la esperanza hunde sus raíces en lo que aún no llega, en lo que aún no forma parte —al menos con toda su amplitud— de la conciencia actual del ser humano.

Existe una estrecha conexión entre la esperanza y los sueños diurnos, que para nuestro autor son la oposición a los sueños nocturnos. En los sueños diurnos hay una conciencia esperanzada en el mañana, y en los nocturnos reside un mundo inconsciente que se revela al ser humano sin una proyección específica. En los primeros se unifican las fuerzas vitales, y tienen una carga de intencionalidad; en cambio, en los segundos no hay carga de intencionalidad, puesto que el ser humano los experimenta sin intención alguna. "Los sueños diurnos proceden todos de la falta de algo, quieren remediarla, son todos siempre sueños de una vida mejor".[28] Contrario a lo que dijera Heidegger, quien afirmaba que el ser humano no es alguien

[27] Ernst Bloch, *El principio esperanza [1]*, Trotta, Madrid, 2004, p. 30.
[28] *Ibidem*, p. 106.

que muera, sino que es un ser-para-la muerte (refiriéndose a que la muerte es un horizonte que nos predetermina, más allá de algo que nos encontraremos al final del camino), Ernst Bloch apuesta por la conciencia utópica como un estado en nosotros que puede colmar la existencia de una voluntad hacia el buen fin. Dicha conciencia probablemente cree personajes o situaciones fantasiosas en la mente; pero todo esto estará referido a una vida mejor, serán sueños que incrementan el ser, que lo expanden. Sin embargo, la historia de nuestra vida forma parte del presente en el que nos movemos, por lo tanto, en los sueños diurnos —o sueños conscientes— estarán presentes los traumas vividos en la infancia o, como le llama Bloch, un *yo-niño maltratado*. Y, aunque aquellos sucesos, que desembocaron en complejos al crecer, quieran implantarse sobre la voluntad consciente, no tienen por qué tener la palabra definitiva. Si algo mantiene encendida la llama de la esperanza en el ser humano es la conciencia de saberse vivo y, por eso mismo, de tener la oportunidad de acceder a un estado mejor que el actual, hacia una vida mejor. Y esto solo es realizado por el protagonista de su propio sueño diurno y quien es capaz de sobreponer la confianza en un futuro más prometedor a las experiencias traumáticas o de fracaso del pasado.

Lo que *aún no es* constituye la base esencial de la utopía esperanzadora. Para Bloch hay un mundo consciente al que aún no llegamos, pero que se nos muestra como utopía y podemos percibir como pequeñas luces en la lejanía y alimenta la consciencia del hoy. "Lo todavía-no-consciente en el hombre pertenece, por eso, siempre a lo todavía-no-llegado a ser, todavía-no-producido, todavía-no-manifestado en el mundo. Lo todavía-no-consciente se comunica y se influye recíprocamente con lo todavía-no-llegado a ser, especialmente con lo que está surgiendo en la historia y en el mundo".[29] Eso todavía-no-consciente pertenece a un futuro que espera por nosotros y dentro del cual puede brotar una creatividad que se concretará como obra, lo cual es llamado en el presente como lo todavía-no-producido y, por lo tanto, lo que aún no se ha puesto en escena ni puede ser apreciado porque es lo todavía-no-

[29] *Ibidem*, p. 37.

manifestado. Este porvenir que no podemos aprehender y que se nos escapa de las manos se alimenta de la época en que se encuentra el ser humano y que contiene todos los elementos necesarios para activar lo todavía-no-consciente, pues los hechos de cada día dan una pista, aunque todavía incompleta, de lo que puede llegar a ser.

Somos movimiento que no cesa. Nuestra vida parece siempre estar inquieta y ese motor siempre en ebullición nos impulsa en su agitación de abajo hacia arriba. Somos energía que fluye constantemente y, a pesar de no saber con certeza qué nos espera al siguiente paso, seguimos encaminándonos a ese sendero ajeno a nuestro conocimiento presente. Según Bloch, a diferencia Schopenhauer (para quien el mundo y todas las cosas, sin excepción del ser humano, son guiadas por una voluntad mayor, metafísica), piensa que todo lo que existe se encuentra en movimiento, en primera instancia, por sí mismo. El ser humano, entonces, se ve incitado por una agitación intrínseca, que subsiste dentro y provoca el movimiento. "El hombre, muy especialmente, lleva siempre muchos impulsos en sí. Porque el hombre no solo conserva la mayoría de los impulsos animales, sino que crea nuevos impulsos; es decir, que no solo su cuerpo, sino también su yo, es susceptible a los afectos. El hombre consciente es el animal más difícil de satisfacer".[30] Somos seres que, como también decía Schopenhauer, una vez saciamos nuestros deseos nos hallamos nuevamente en un estado de vacío. Y, ahora sí de la misma manera, Bloch percibe esto en nuestra conciencia, ya que, al tener impulsos en todo momento, estamos determinados a no satisfacerlos por completo. Estos impulsos que mueven al ser humano se ven fortalecidos o se convierten en nuevos impulsos, ya que existen en él una serie de *afectos* que establecen su impronta, haciendo que sus satisfacciones sean solo momentáneas y siempre se encuentre en un estado anhelante, en el que la plenitud pronto se convierte en carencia, como en un movimiento circular.

Bloch establece dos tipos de afectos que mueven al ser humano desde su interior: los afectos saturados (la envidia, avaricia, respeto) y los afectos de la espera

[30] *Ibidem*, p. 77.

(miedo, temor, esperanza); y dirá que "Los afectos de la espera se diferencian, por ello, de los afectos saturados —tanto según su falta de deseo como según su deseo— por el carácter incomparablemente más anticipado en su intención, en su contenido y en su objeto".[31] En este sentido, los afectos de la espera son los que se hallan dotados de una significación utópica. Ellos tienden al futuro, su razón de ser reside en lo no-acontecido. Son anticipación auténtica de lo que no existe. Los afectos saturados llevan en sí una propensión al estancamiento, es decir, su contenido se encuentra ya *saturado* de un presente que no aspira al mañana, les basta su estado de negatividad con apariencia conclusa. Dentro de los afectos de la espera, Bloch distingue entre unos que parecen estar dotados de un carácter negativo y otros de carácter positivo. Es así como posiciona a la esperanza como un anti-afecto al compararlo con el miedo y el temor. Además, otorga a la esperanza un sentido netamente humano y que alimenta los deseos más puros sobre el futuro, pues da claridad con el solo hecho de experimentarla. "La esperanza, este anti-afecto de la espera frente al miedo y el temor, es, por eso, el más humano de todos los movimientos del ánimo y solo accesible a los hombres, y está, a la vez, referido al más amplio y al más lúcido de los horizontes".[32] Para Bloch, los afectos de la espera, dentro de los cuales se encuentra la esperanza como el garante de todos, tienen una fuerza posibilitante que no tienen los afectos saturados. Estos últimos están cimentados sobre un suelo sin miras al horizonte, donde no se expande la mirada y, más bien, se acorta para anclarse en un presente infructuoso o, si llegasen a proyectarse al mañana, sería con el objetivo de colmar aspiraciones que no brotan de un auténtico sueño diurno. La envidia o a la avaricia, por ejemplo, se instauran en el interior del ser humano para alejarlo de sus anhelos más hondos y volcarlo hacia fines superficiales o que, a la larga, solo le depararán la desesperanza propia de quien alcanza aquello que creyó querer y en realidad no quería.

[31] *Ibidem*, p. 104.
[32] *Ibidem*, p. 105.

Sin embargo, dentro de los afectos de la espera se encuentra el miedo, el cual siempre está referido a un futuro lleno de insinuaciones grotescas, de imaginaciones fatalistas o que proyecta un tiempo oscuro, donde parece no haber salvación y se altera la vida presente. Pero, aun superior a esta experiencia atemorizante, existe el modo límite del miedo, según Bloch, al cual llama desesperación. Y nuestro autor se preocupa por delimitar las fronteras entre la angustia y la desesperación. La angustia atormenta al ser humano y estropea su visión acerca de una realidad esperanzadora; sin embargo, ella no es el límite del miedo, pues todavía se halla en propensión hacia un estado definitivo, al que solo llega la desesperación. Y es definitivo porque en ese momento el ser humano no considera más posibilidades para su existencia ni parece buscarlas, es entonces cuando cree que ha llegado a un estado insalvable, ofuscado por una espera sin contenidos diurnos positivos. "Es espera anulada, es decir, espera de algo negativo, acerca de lo cual no cabe duda alguna; con ella, por tanto, se cierra la serie de los afectos de la espera. Todos sus sueños soñados despierto —solo el horror no tiene tiempo para formarse uno— giran, en último término, en torno a un lago incondicionalmente negativo: lo infernal".[33] En este punto desesperante la espera llega a su término y se estanca en un presente inamovible. No hay horizonte, el camino se ha cerrado y las puertas del mañana están selladas en un estado de negatividad absoluta. De esta manera, todo sueño diurno para el ser humano estará encaminado a un abismo sin aparente salida, un estado *incondicionalmente negativo*, al cual Bloch califica de *infernal*. Además, resulta interesante cómo en el interior del ser humano se modifican estos afectos de la espera, los cuales toman posesión del presente con una variabilidad inaudita en ocasiones y son capaces de llevarlo a transitar, por ejemplo, de la angustia o de la desesperación (en el peor de los casos) a la esperanza. Pero esto sucede solo cuando hay una disposición honesta para contrarrestar el anterior afecto. Generalmente los afectos de la espera negativos, como la angustia, se imponen porque ha habido una distracción o relajación frente a los

[33] *Ibidem*, p. 145.

afectos positivos. Es decir, si hemos dejado caer en nosotros la fuerza motivante hacia el mañana, fácilmente los sucesos de nuestra vida aparecerán envueltos en una trama laberíntica y nuestros ojos con mucha dificultad vislumbrarán la realidad con objetividad. Cosa contraria pasa cuando, atentos a la fuerza motivante, apreciamos lo que sucede con una mirada renovadora y capaz de proyectarse ante las situaciones con creatividad esperanzadora. Bloch llega a afirmar que "la esperanza anega la angustia",[34] la disuelve para que no contamine el estado expectante hacia el futuro y puebla, así, la mente y el corazón de una fe en el porvenir desconocido.

Los afectos de la espera pueden concretarse en la etapa creadora. Juegan un papel preponderante al momento de convertir en obra aquello que el artista ve moverse en su interior con fuerza arrolladora. Es un impulso que dinamiza la creatividad. Pero esta dinamización creadora, ante la cual se rinde el ojo artístico, habrá de cuidarse con esmero, ya que el objeto de creación puede ocultarse o esconderse. Es en este momento cuando Bloch advierte que el objeto fuerza, entonces, al creador a tener-que-expresarse y a no dejar morir por completo aquella utopía titilante. Gran admirador de Goethe, Bloch comparte esta cita, en referencia a lo anterior: "Los deseos son presentimientos de las capacidades que anidan en nosotros, precursores de aquello que seremos un día capaces de realizar".[35]

Hay siempre en el ser humano un deseo infinito de un mejor mañana, en el que las posibilidades se vean fructificar y donde la utopía no sea un asunto lejano e irreal, sino palpable y real. Y es tan inherente este deseo que no podemos deshacernos de él y, si lo pretendiéramos, no estaríamos haciendo más que engañarnos.

> Querer que las cosas vayan mejor es algo que no cesa. Del deseo no se libera uno nunca, o se libera solo engañosamente. Sería más cómodo olvidar este anhelo que satisfacerlo, pero ¿adónde conduciría ello? Los deseos no cesarían

[34] "Y respecto a la angustia, por no hablar ya de la nada de la desesperación, la esperanza se comporta con una potencia tan determinante, que podría decirse: la esperanza anega la angustia". *Ibidem*, p. 146.
[35] J.W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 92.

> o se disfrazarían con otros nuevos, o quizá también nosotros, desprovistos de deseos, seríamos los cadáveres sobre los que los malvados caminarían hacia su triunfo.[36]

Por eso, frente a la impotencia de percibir el mañana pleno como un objeto inalcanzable, es muy probable que palidezcamos y nos veamos arrastrados al olvido de este deseo. Y esto, para Bloch, suele parecernos más cómodo, ya que excusaríamos nuestra falta de creatividad y la puesta en práctica de nuestras fuerzas vitales al creer que aquello que anhelamos es un imposible. El gran peligro con esto es que, aunque no lo podamos advertir en un primer momento, el deseo esperanzador pronto puede ser reemplazado por otros deseos contrarios a éste. Y, peor aún, si es que llegáramos a no tener deseos —en este caso hablaríamos de un estado de sin sentido absoluto, generalmente dentro de una depresión severa, en la que no se esperaría nada de la vida, una existencia sin rumbo y carente de emoción alguna—, nuestro autor nos advierte de un gran peligro: el de que este mundo sea entonces una tierra fértil para quienes tienen deseos malvados, que triunfarían sobre la esperanza.

Es así como Bloch distingue a la esperanza como un anti-afecto, comparándola con el miedo y el temor. Además, otorga a la esperanza un sentido netamente humano que alimenta los deseos más puros sobre el futuro, pues da claridad en el solo hecho de experimentarla. Para Freud el arte extraerá de los sueños diurnos los elementos necesarios para la creación.[37] Esto solo confirma el poder de la actividad consciente de una voluntad guiada por la luz utópica que ilumina los espacios oscuros del interior, donde el hastío y la desazón parecen ganarle la batalla a la resiliencia. El escritor, de esta manera, convertirá su material diurno en obras que transformarán el nudo de ideas que yacen en la memoria en palabras que, si bien es cierto que pueden

[36] Ernst Bloch, *El principio esperanza [1]*, p. 107.
[37] "Son la materia prima de la producción poética, porque el escritor extrae de sus sueños diurnos, en virtud de ciertas transformaciones, disfraces y renuncias, las situaciones que luego inserta en sus relatos, novelas y obras dramáticas". *Ibidem,* p. 107.

disfrazar los hechos o renunciar a contarlos de manera exacta, pasan a ser una obra de arte, capaz de comunicar estéticamente una verdad interior.

El arte, pues, es apertura hacia lo todavía-no-llegado a ser, característica propia de las expresiones utópicas. Dichas manifestaciones se valen de imágenes que irrumpen en el lector (en el caso de la poesía o la literatura), en el espectador (en el caso del teatro o de la música), o en el observante (para el caso de la pintura o la danza), que elevan el espíritu hacia un *fin utópico*. Este fin es capaz de dotar los símbolos de que se vale el artista con una carga esperanzadora que despierta a quien aprecia la obra a una realidad que, a pesar de no nacer todavía, se anuncia como posibilidad real. "La específica pre-iluminación que el arte nos muestra es comparable a un laboratorio en el que se impulsan procesos, figuras y caracteres hasta su fin utópico-característico, uno que puede ser el abismo o la felicidad…".[38] El arte, siendo esto así, puede ser un lugar en el que se vislumbran mundos distintos. Y, de la misma forma en que el alba es solo una premonición del mediodía, el arte es pre-iluminación del fin utópico que bulle en el interior del ser humano y subyace en las situaciones del entorno. Y lo es porque, dentro de todo el entramado que forma parte de la obra artística (*procesos, figuras y caracteres*), se pueden descubrir fines desoladores o propensiones a una felicidad ansiada. Estos deseos de crear son fuertes, o comienzan a intensificarse, sobre todo durante los años de juventud. En medio del tumulto de sensaciones y anhelos sucede algo que despierta el ánimo respecto de lo todavía-no-acontecido.

Según Bloch, hay impulsos durante la juventud que más tarde son modificados por la realidad, poniendo de manifiesto lo que no pudo llegar a ser y se quedó en lo meramente utópico. Durante tiempo de efervescencia es cuando todas las potencias del ser humano se impulsan a un mañana sobrecogedor, excitante y lleno de sueños diurnos (muchas veces repletos de ilusiones). Estas grandes intenciones de realización que vagan en la mente suelen ir más allá de lo que se ve, de lo que comúnmente se

[38] Ernst Bloch, *El principio esperanza [1],* p. 39.

lleva a cabo, y se aspira, por tanto, a trascender lo que acontece. Pero estos deseos excedidos, estos anhelos repletos de subjetividad, a veces encarnados en la imposibilidad, con el tiempo se desvanecen ante la concreción de un mundo que no siempre se adapta a nuestros sueños y, entonces, nos hacen poner los pies en la tierra. Y esto no es visto de forma negativa por nuestro autor, sino como una realidad que todo ser humano vive en un momento de exceso de afectos positivos de la espera, los cuales pueden verse trastocados y llegar, probablemente, a un punto de equilibrio; aunque se corre el riesgo de que, ante la desilusión de no ver concretados los deseos de la juventud, se caiga en una angustia que impida dicho equilibrio.

> Más aún, incluso allí donde se manifiesta un impulso —frecuente en estos años— a la expresión creadora, a la pintura, a la música, a la literatura, es sorprendente ver cómo, al tratar de poner en práctica el impulso, todo se viene abajo. Los jóvenes de este tipo lo saben: cómo arde en uno algo como un fuego, cómo se ve el arte casi a la mano, pero en cuanto se trata de captarlo todo se agosta, más aún, se contrae de tal manera que no es posible ni llenar una página con ello. Hablar es cosa fácil y muy difundida en esta edad, el escribir, difícil, y cuando se llega a hacerlo, el fruto logrado aparece, comparado con el desbordamiento que lo precede «como una ciruela seca, estrujada y calcinada.[39]

Durante estos años la utopía, el ansia de mañana, parece sobrepasar la finitud del presente; es así como, a pesar de los esfuerzos por crear y de sentirse en la capacidad para llevar a cabo las obras, el producto no deja satisfecho al artista y termina deseando más al verse defraudado por una creación que no logra representar la grandiosidad de su interior. La conciencia utópica llena todos los espacios del joven y le hace vivir en un estado constante de búsqueda creativa, que no parece saciarse. Y esta búsqueda puede crear tres reacciones (entre otras): la de dejar de crear, atormentado por esa insatisfacción; la de crear con cierta frustración, confundido

[39] *Ibidem*, p. 43.

frente a su obra; o la de crear compulsivamente motivado por un futuro que le promete llegar a esa creación que por fin le satisfaga a plenitud (cosa que nunca parece lograrse).

El acto creativo es, pues, un proceso que no se detiene y que alcanza cierta madurez, nunca definitiva, con el tiempo. Se aprende, digamos, a lidiar con la insatisfacción, la frustración y la compulsión antesseñaladas. Así es como nacen las obras de arte que marcan la historia y, para nuestro autor, establecen un hito, logran perdurar en el tiempo o sorprenden a sus lectores, oyentes o espectadores, no solamente porque ellas contengan un mundo estético ante el cual nos asombremos; no solamente porque, al poseer autonomía ontológica, hay en ellas un mundo propio que se comparte a quien se acerca; estas grandes obras de arte se caracterizan, también, porque se atisba en ellas el mañana todavía por venir, si bien es cierto que son creadas en un determinado espacio y tiempo. El artista en este caso toma los datos y la inspiración de su época, para proyectarse al futuro y presagiar, de esta manera, la plenitud de todo lo que en su tiempo aún no se ha completado, pero que permanece en estado de pujante cumplimiento. El artista parece, entonces, asomarse a lo que desconoce y propone un mundo nuevo, el cual se gesta en su interior y al que más tarde podremos percibir como signo esperanzador.

El hecho productivo al que se entrega el artista vive en la categoría de lo aún-no-acontecido y nace con las incipientes seducciones de lo que se augura será la obra. Y esto sucede en el interior a veces con una violencia repentina que lanza a la creación para aprovechar el impulso; otras, sucede con la calma propia para trabajar sin prisas, puesto que el instante creador se prolonga como una luz que no vacila hasta determinado momento. Sobre esto pueden servirnos de ejemplo unas palabras de Van Gogh: "El primer resplandor que enciende la impresión impulsora tiene que haber comenzado ya él mismo a pintar."[40]

[40] Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 155.

Es en el instante inspiracional donde el llamado creador se convierte en un deseo que lo abarca todo y lo ilumina todo, y es cuando no se duda de que ese es el momento en que se deben poner las manos a la obra. En el caso de la música, es presentada por Bloch como el arte que da a conocer las honduras del ser humano, siempre dirigida a lo que aún no acontece, tomando como punto de partida ese instante inmediato que solo puede surgir del arrebato inspiracional: "Como llamada y trazado de líneas expresivas muy inmediatas, muy dirigidas a la lejanía, se nos presenta la música: el arte que hace canto y melodía la más profunda intensidad, el *humanum* utópico en el mundo"[41]. La música es presentada por Bloch como el arte siempre dirigido a lo que aún no acontece. Primero, es una *llamada*, como si se tratara de una voz que llega hasta nosotros como profecía, como mundo incitante a vivirse, como camino seductor para transitar. Luego es como un *trazado de líneas*, es decir, cual silueta de dibujante que contiene en ella ese vacío que podrá ser llenado más adelante de color, pero que ya se muestra como realidad posibilitante de vida, dirigida a una *lejanía* que no es sino el futuro. La música, pues, contiene en su mundo armónico y rítmico otros mundos posibles, da a conocer esos rincones del interior del ser humano donde yace una desbordante nostalgia del ayer que pudo ser; pero, todavía más importante para Bloch, nos acerca al *humanun utópico* que trastoca el presente para volcarlo a la plenitud ansiada.

Finalmente, para Bloch, la *función utópica* no desconoce el poder destructor, o *demoledor*, como él lo llama, que pueden tener circunstancias de la vida en las que nos podemos ver enredados, donde la desesperación lo abarca todo y nos impide vernos dinamizados por impulsos creadores o llenos de confianza en un mejor mañana. Este poder destruye las mejores intenciones del ser humano y las convierte en desidia, en parálisis, en una pereza que se expande. Sin embargo, la función utópica, con esta misma capacidad, pero ahora positiva, es capaz de sembrar en el ser humano una fe inquebrantable que lo lleve a convertirse en aquello que sueña y a hacer del mundo

[41] Ernst Bloch, *El principio esperanza [1],* p. 40.

lo que le inspira la esperanza futura; le arrastra, pues, a ese *optimismo militante* que cuidará hasta el final, como un estandarte de la vida.

2.2 Concepción de la esperanza en Paulo Freire

Paulo Freire parte del hecho de que la esperanza no es un asunto secundario o accesorio para el ser humano, sino una necesidad intrínseca, una aspiración inherente a su ser. Ella forma parte de la existencia del ser humano e impulsa su andar. Cuando afirma que la desesperanza es esperanza que se distorsiona, solo confirma la convivencia continua que sostenemos a lo largo de la vida con nuestra tendencia esperanzadora. Y, como es un asunto de toda la vida, al igual que todo lo concerniente a cualquier interés específico de alguien, si se descuida la esperanza se dará paso a su contrario, la desesperanza. Y ésta, al permanecer distorsionada, impedirá sostener una mirada lúcida de las cosas y la *necesidad ontológica* se turbará, confundiendo así las motivaciones primeras y tornándolas débiles.

Uno de los grandes aportes que debemos reconocer en el pensamiento freireano es vislumbrar un radical involucramiento del ser humano con la esperanza como medio para transformar el mundo: "Pensar que la esperanza sola transforma el mundo y actuar movido por esa ingenuidad es un modo excelente de caer en la desesperanza, en el pesimismo, en el fatalismo".[42] Es decir, insiste en la necesidad de reconocer que la esperanza por sí sola no hará nada ni influirá en la realidad sin que el ser humano se mueva en pos de ese sueño del mañana. Es más, para él, cuando actuamos con esta ingenua confianza en la esperanza como única protagonista del devenir, es muy fácil que caigamos en la desesperanza y, peor aún, en la frustración de un presente al que no se le encuentran otras vías de liberación.

En *Pedagogía de la esperanza*, Freire pretende descubrir la esperanza en su propia vida. Sabe que no podemos encontrar las razones para creer en el futuro ni para soñar

[42] Paulo Freire, *Pedagogía de La Esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 2022, p. 24.

con algo distinto si no es dentro de la órbita de la historia propia. "En el fondo yo venía educando mi esperanza mientras buscaba la razón de ser más profunda de mi dolor. Para eso, jamás esperé que las cosas simplemente se dieran. Trabajé las cosas, los hechos, la voluntad. Inventé la esperanza concreta de que un día me vería libre de mi malestar".[43] Y, como muchos y muchas lo han dicho con anterioridad a través de su experiencia, cuando el ser humano se topa con la realidad del dolor es cuando comienza a asomarse a la búsqueda de la esperanza. Para reforzar este punto, vale la pena citar a César Vallejo, poeta auténtico del dolor y de la esperanza, cuando aborda este punto como una vivencia profundamente humana, más allá de cualquier etiqueta, procedencia o creencia:

> Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.[44]

En medio de esta etapa de dolor —la cual duró entre los 22 y 29 años de su juventud—, que Freire se pregunta por la esperanza, sin saber que se preguntaba por ella. Lo que le interesaba era encontrar una salida a la situación desesperante que vivía. Entonces, decide prestar mayor atención a su alrededor, a su tiempo, a lo que hacía, a cuanto implicaba su existencia, y es así como pasa a situarse de la distracción ante los hechos a la implicación honesta, para analizarlos y encontrar soluciones. ¿De dónde viene el dolor, qué lo genera, qué lo alimenta y qué lo sostiene?, eran tal vez las preguntas que lo inquietaban. Pero, es aquí cuando aparece la esperanza como la

[43] *Ibidem*, p. 48.
[44] César Vallejo, "Aparta de mí este cáliz" en *Poemas en prosa. Poemas humanos*, Julio Vélez, Madrid, 1988, p. 99.

luz lejana que se instauró en sus días aciagos para hacerle ver que no todo dolor es eterno y que podía esperar mejores días.

La etapa de dolor enseña a Freire que no se trata simplemente de atisbar la esperanza para el mañana, sino de adentrarse en la realidad de dolor, explorar sus causas y, solo así, desde esa intromisión (también dolorosa) en la realidad desesperante que atormenta es como se descubre con mayor fuerza la auténtica esperanza. Por eso, en su experiencia de exilio, comparte que, aunque se hallara en otro país, en una realidad diferente a la del suyo (Brasil), no era posible que idealizara la realidad que vivía su gente y se olvidara del sufrimiento que padecía. Da una importante relevancia a la conciencia de lo real como arma contra las quimeras que pueden crearse en la cabeza cuando, al encontrarse en un sitio ajeno al dolor que se dejó —en este caso, el dolor de un pueblo que seguía exigiendo liberación—, deje de mirarse con objetividad la historia.

Partiendo de esta conciencia objetivada de lo real, es importante hablar de la imaginación, aspecto que Freire rescata constantemente en su pensamiento. "La imaginación, la conjetura en torno a un mundo diferente al de la opresión, son tan necesarias para la praxis de los sujetos históricos y transformadores de la realidad como necesariamente forma parte del trabajo humano que el obrero tenga antes en la cabeza el diseño, la conjetura de lo que va a hacer".[45] Como se aprecia en la cita anterior, el autor no se refiere a ese tipo de imaginación que, indiferente a los hechos y al análisis detenido de la realidad, se lanza al futuro sin los datos suficientes para que lo pensado llegue a concretarse; se trata, más bien de una imaginación que genera posibilidades que podrían hacerse realidad en el futuro, sin dejar a un lado los elementos sustanciales de tiempo y espacio de un presente en el que pueden adivinarse señales de un mundo mejor. Este es el tipo de imaginación de la que parece hablar Freire, aquella que se rebela ante todo lo que contraría las condiciones de una vida buena y sustentable para todos. La opresión, entonces, viene a ser un obstáculo

[45] Paulo Freire, *Pedagogía de La Esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*, p. 59.

determinante ante el cual la imaginación puede jugar un papel de gran relevancia. Ella será una especie de plano mental donde el ser humano puede dibujar esos sueños de progreso para el mañana.

Para Freire el pasado, al igual que para Bloch (cuando se refiere a la infancia), puede ser una fuente de impulsos utópicos. El pasado, para nuestro autor, puede servirnos de *pozo esperanzador*, en el sentido de que podemos acercarnos a él para encontrar luces que iluminen el presente y así dirigir nuestra mirada al mañana con más entereza. "De ahí que intente encontrar en viejas tramas, hechos, actos de la infancia, de la juventud, de la madurez, en mi experiencia con otros, en los acontecimientos, instantes del proceso general, dinámico, no solo la Pedagogía del oprimido gestándose, sino mi propia vida".[46] Como vemos, en lugar de quedarse anquilosado y estéril en un tiempo ya muerto, el autor sabe que la apreciación del pasado con los ojos de quien busca razones para esperanzarse, podrá servir de aliciente para seguir adelante con la conciencia revitalizada. Eso a lo que Freire llama *instantes del proceso general* es lo que conforma la totalidad del individuo, totalidad que se sigue gestando al hallarse en continuidad latente, pero, al mismo tiempo, totalidad que, hasta su presente, ya es completa. Dicho proceso puede apreciarse, como se decía, o con los ojos de la esperanza o con ojos simplistas, es decir, sin un fin específico, y esto puede ser perjudicial si lo que deseamos es encontrar motivación, ya que una de las grandes tendencias en el ser humano de cualquier época es la de rememorar con nostalgia —cosa no del todo mala, pero que conlleva el peligro de estancarnos en un recordar infructuoso, carente de objetividad y que puede sembrar una angustia innecesaria—.

Y es que hay una especie de placer en visitar el pasado de esta manera y es válido querer revivir los sentimientos que alguna vez formaron parte de la vida; pero, cuando lo que nos interesa es nutrir el presente de motivos para seguir la lucha hacia un futuro mejor, este tipo de búsqueda añorante, sin fines esperanzadores, no es de

[46] *Ibidem*, p. 86.

gran ayuda. Las energías, pues, habrán de estar enfocadas en revitalizar las experiencias.

La esperanza no es solamente algo que se espera con los brazos cruzados. Ella implica un reto para quien se la tome en serio. Y es un reto en relación con la misión a la que le incita, misión que no se desentiende de su entorno ni de quienes involucra: "Desafiar a los educandos en relación con lo que les parece su acierto es un deber de la educadora o el educador progresistas. ¿Qué clase de educador sería si no me sintiera movido por el impulso que me hace buscar, sin mentir, argumentos convincentes en defensa de los sueños por los que lucho? En la defensa de la razón de ser de la esperanza con que actúo como educador".[47] Freire no deja de lado su compromiso como educador y, por eso, motiva a los educadores a desafiar las certezas de sus estudiantes. Nuestro autor sabe que el educando arrastra una carga pesada de prejuicios adquiridos en su socialización. Prejuicios que no deberían hacerse a un lado simplemente, sino ser explorados para ver qué de verdad hay en ellos o qué de falsedad. Lo importante aquí será analizar el andamiaje que conforma el pensamiento, para cuestionarlo y formar una conciencia crítica. Freire afirma sentirse movido por el impulso de sus sueños, los cuales le llevan a buscar argumentos que los sustenten. La lucha por un mundo donde reine la esperanza comienza por la puesta en cuestión de nuestras supuestas verdades, orientando el pensamiento a un horizonte de amplitud de ideas y, luego, encontrar aquello que alimente nuestras aspiraciones de otro mundo posible.

Gran parte de la ideología que comparten los poderes que conducen los hilos de la sociedad actual, se basa en la sobreproducción y el consumo, llevando a los gobiernos a aliarse con esta dictadura materialista, la cual pretende alienar las conciencias haciendo que las masas se dirijan, engañadas con necesidades creadas, hacia los fines que alimentan el sistema. Es así como los sueños representan una amenaza frente a los poderes absolutistas, que temen dar cabida al pensamiento

[47] *Ibidem*, p. 108.

crítico y con miras a un mejor mañana: "Soñar no es solo un acto político necesario, sino también una connotación de la forma histórico-social de estar siendo mujeres y hombres. Forma parte de la naturaleza humana que, dentro de la historia, se encuentra en permanente proceso de devenir".[48] La esperanza es, pues, un atentado contra los intereses de los pocos poderosos que dominan los recursos del planeta. Por esta razón, Freire no vacila al decir que soñar es un acto político necesario. Es una forma de posicionarse ante las problemáticas actuales. Plantear vías de liberación es un compromiso de todos los pueblos. También, por esto, soñar debería ser esa manera de transitar la existencia, como dice nuestro autor. La historia, que se haya en constante nacimiento, puede modificar sus estructuras de opresión y autoritarismo mientras existan voces que denuncien, con profetismo soñador, el sistema que sojuzga a los excluidos y desprotegidos del mundo.

El gran peligro que corren las sociedades al no soñar, al no imaginar escenarios distintos a los imperantes, al no explayar la mirada a un futuro donde no prevalezca la desigualdad, es que los poderes opresores no dejarán de aplastar los derechos de las clases dominadas. Soñar, esperar, se convierten en un imperativo para la vida mejor que todavía no es plena, pero que puede llegarlo a ser. Para Freire comprometerse con las utopías que pugnan en el interior de los oprimidos es un aprendizaje político, es decir, conocimiento necesario para el bien común. De lo contrario, si no se toma parte en este asunto, es mucho más fácil para las clases dominantes continuar con su aparato de corrupción e implantarse sobre cualquier posibilidad esperanzadora, ya que, al no luchar con la fuerza que se requiere desde el cuestionamiento de las estructuras, el camino hacia el abismo desesperanzador es inevitable.

El ser humano puede optar por aprovechar sus capacidades imaginativas o no hacerlo. En caso de no hacerlo se estaría fomentando un sujeto ignorante de su contexto, incapaz de re-imaginar la historia y propenso, sin duda alguna, a ser una

[48] *Ibidem*, p. 116.

víctima más del sistema contra-esperanzador: "Lo que no podemos, como seres imaginativos y curiosos, es dejar de aprender y de buscar, de investigar la razón de ser de las cosas".[49] Una conciencia imaginativa lleva a las personas a ir al fondo de las cosas, es decir, a las causas que hacen de la realidad lo que es. Se hace preguntas del tipo: ¿por qué mi mundo es como es?, ¿qué posibilidades hay para que sea distinto?, ¿qué puedo aportar? Son estas preguntas las que dinamizan un espíritu en búsqueda, que no lo dejan quieto hasta hallar luces y luchar, entonces, por ese futuro esperanzador con la fuerza del conocimiento de los hechos. Es relevante apuntar también, que, en esta lucha por la conciencia esperanzadora, el lenguaje no está deslindado de la imaginación como medio utópico. Freire no hace a un lado el cuidado estético del lenguaje, no lo ve como un enemigo del contenido, como si el dedicar tiempo y energía a la belleza de la palabra fuese a distraernos de lo que se quiere comunicar: "Siempre me ha parecido que el momento estético del lenguaje debe ser perseguido por todos nosotros, no importa si somos científicos rigurosos o no. No hay ninguna incompatibilidad entre el rigor en la búsqueda de la comprensión y del conocimiento del mundo y la belleza de la forma en la expresión de los descubrimientos".[50] Como vemos, aquí se nos hace una invitación a todos a buscar esta unión de momentos (búsqueda y belleza) sin escrúpulos ni temores. El buen decir no es algo que solo corresponda a expertos (hombres y mujeres de ciencia), sino a todo aquel o aquella que quisiera compartir su pensamiento con los demás. En este sentido, el arte no está desvinculado de la comprensión del mundo a través de la expresión, que se vale de técnicas y procesos que embellecen el producto. De hecho, gracias a este afán de excelencia en la comunicabilidad es que muchos, probablemente, se acercarán a nuevas interpretaciones y ahondarán en cuestiones que, de no estar revestidas con la prodigalidad artística, podrían ser ignoradas. Los hallazgos del ser humano, su sorpresa frente al descubrimiento, su estupefacción ante

[49] *Ibidem*, p. 124.
[50] *Ibidem*, p. 94.

las maravillas de la existencia, son una fuente rica de expresividad que, si es bien aprovechada, alcanzará a muchas personas y el conocimiento se expandirá.

Después de esto, Freire introduce una categoría importantísima, tal vez la que guía todo su planteamiento esperanzador: lo *inédito viable*. Lo inédito viable es algo aún-no-acontecido, algo que está por nacer pero que ya se percibe en el sueño utópico. Es también algo novedoso, es una nueva posibilidad, un modo de caminar o de ser que se posiciona con esperanza frente a lo que ya es y que oprime. "No podemos existir sin interrogarnos sobre el mañana, sobre lo que vendrá, a favor de qué, en contra de qué, a favor de quién, en contra de quién vendrá; sin interrogarnos sobre cómo hacer concreto lo 'inédito viable' que nos exige que luchemos por él".[51] Lo inédito viable es en sí mismo un sueño, sueño que contiene los sueños de un grupo humano y que puede realizarse mediante la superación de las *situaciones límite*, aquello que constituye una barrera para el buen vivir. Las situaciones límite, que no son más que los impedimentos para lo inédito viable, se vencerán, primero, mediante las interrogantes, como bien lo apunta Freire, sobre lo que vendrá, en favor o en contra de qué o de quién; y, luego, mediante la determinación de la lucha comunitaria, solidaria y fraterna.

Freire no habla solamente de una aspiración a la libertad, para quien dice poseer una conciencia utópica, sino de *gusto* por la libertad. Y hablar del gusto es hablar más allá de los juicios. El juicio, si bien es cierto que trae consigo elementos de la historia individual, también tiene una carga racional preponderante, con elementos moralistas determinados por la cultura. En el caso del gusto, nos encontramos frente a lo que causa placer, frente a un deseo primigenio y más cercano a lo animal: "Pero la utopía no sería posible si le faltara el gusto por la libertad, que es parte de la vocación de humanización. Y tampoco si le faltara la esperanza, sin la cual no luchamos".[52] El gusto tiene que ver con aquello que resulta agradable y placentero. De esta manera, el "gusto por la libertad", es algo que, para el sujeto utópico, tiene

[51] *Ibidem*, p. 124.
[52] *Ibidem*, p. 125.

connotaciones placenteras y no solamente como cosa que se persigue de manera conceptual, alejada de lo que influye en el ánimo interior. Y esto es parte de lo que Freire llama *vocación de humanización*, como apuntando a que si un hombre o mujer desea acercarse a la utopía como forma de vida será necesario hacer de estos sueños una experiencia que les plenifique. Pero, para esto no basta con el solo gusto por la libertad. Si fuese así, si no hubiese un fuerte llamado del mañana, si no se sintiera palpitar la esperanza en las más hondas convicciones, entonces la lucha sería vana, lucha sin fundamentos utópicos.

Freire retoma al poeta Antonio Machado, cuando escribe que "nadie camina sin aprender a caminar, sin aprender a hacer el camino caminando, sin aprender a rehacer, a retocar el sueño por el cual nos pusimos a caminar…"[53] Y en el caso de la esperanza es lo mismo, en el camino el ser humano se va convirtiendo, poco a poco, en un sujeto utópico, a punta de caídas y esfuerzos por levantarse. En el camino de los sueños nada está dado a la persona, al pueblo, a la humanidad, sino un cuerpo con todas las capacidades para construir su futuro. Y este sueño que alienta en un comienzo la lucha, que inspira a alguien a no dejarse vencer por la adversidad y que representa el sentido de la vida para quien vislumbra alternativas al presente desolador, este sueño que no deja de brillar en la imaginación puede modificarse, rehacerse, retocarse y no por ello deja de ser el sueño del comienzo. Es el mismo, sin serlo al mismo tiempo. O, mejor dicho, lo es, pero con ciertos aditivos, con nuevas perspectivas.

La esperanza en Freire tiene su vertiente no en la sola conciencia imaginativa, sino, además, en la empatía con las culturas, con los grupos humanos a los que pretendemos acercarnos o de los cuales venimos. Y para esto es pertinente "Entender el sentido de sus fiestas en el cuerpo de la cultura de resistencia, sentir su religiosidad en forma respetuosa, en una perspectiva dialéctica y no sólo como si fuera expresión pura de su alienación".[54] Freire, en esta búsqueda de la razón de las cosas, logró

[53] *Ibidem*, p. 187.
[54] *Ibidem*, p. 133.

adquirir una mirada, además de filosófica, antropológica. Se dio cuenta de que, más allá de un mero acercamiento fenomenológico a las problemáticas, era necesario ponerse en los zapatos del pueblo, sentir sus sueños. Pero esto solo lo logró mediante una actitud respetuosa por todo lo que constituye su cultura. Es así como en sus fiestas puede descubrir anhelos escondidos, voces de resistencia atrapadas en ritmos y melodías. Esto solo refleja el grado de compenetración al que nuestro autor llegó con el pueblo sufriente, ya que él, quien bebió de la fuente marxista, afirma que —y en esto parece desafiar a Marx—la religión no puede reducirse sin más a una fuente de alienación, ella puede entrañar una riqueza en la que se pueden encontrar sueños esperanzadores, si se sabe apreciar desde una perspectiva dialéctica.

Para ir culminando nuestro análisis freireano, se puede traer a colación una frase que es común escuchar: "El pobre es pobre porque quiere". Para nuestro autor, nada más alejado de la verdad que esto. Solo una mirada superficial de la realidad se tomará en serio una frase como ésta. ¿Qué ser humano desea permanecer en la miseria?, ¿qué padre o qué madre no quiere tener lleno el frutero y la despensa para sus hijos?, ¿qué educador no desea un espacio limpio y bien dispuesto para sus estudiantes?, ¿qué agricultor querría ver pálidas sus hortalizas y cubiertas de plaga?, ¿qué pueblo no desea ver a su gente orgullosa de su cultura y de compartir al mundo sus tradiciones?, ¿hay un hombre o una mujer que desee, en el fondo de su corazón, ser conducido o conducida a la desesperación y al sinsentido? De igual manera se puede plantear la pregunta, ¿el pobre es pobre, realmente y analizando bien el asunto, porque quiere? Lo que Freire sugiere es lo siguiente: "Es imperativo que vayamos más allá de las sociedades cuyas estructuras generaron la ideología por la cual la responsabilidad por los fracasos y frustraciones que ellas mismas crean corresponde a los fracasados como individuos y no a las estructuras o a la manera cómo funcionan esas sociedades".[55] El sujeto lleno de conciencia utópica, entonces, habrá de ir más allá de lo que impone la realidad, es decir, de lo que la estructura de poder ha hecho

[55] *Ibidem*, p. 190.

creer a las masas. Y lo que le ha hecho creer es que la situación precaria y el subdesarrollo es culpa de ellos. Y esto lo único que ha provocado es una baja autoestima poblacional, de mirada agostada, y sumisión frente al opresor. Así se ha creado, mediante décadas de manipulación, un sentido de culpabilidad que estanca los sueños de los jóvenes al verse impotentes ante la magnitud de una problemática que hunde sus raíces en el pasado.

Es, pues, necesario superar esta frustración. Cosa que será posible solo mediante una conciencia esperanzadora, sustentada por un optimismo militante, como decía Bloch. Solo entonces lo inédito viable irá haciéndose realidad y los sueños tendrán cabida en un mundo que, a pesar de ser cruel y despiadado con cualquier afán utópico, añora ser otro, porque el ser humano consciente no vive fuera de las problemáticas que nos atañen a todos; el mundo somos todos, por lo tanto, quienes impedimos o alentamos el cambio somos nosotros y no una cosa etérea o metafísica que ronda nuestras cabezas.

2.3 Concepción de la esperanza en Gaston Bachelard

El acercamiento a la obra de Gaston Bachelard nos brinda un camino esperanzador a través la palabra. El propósito aquí será el de analizar la esperanza como «ensoñación» en su obra *La poética de la ensoñación*. Esta visión sienta sus bases en el acto poético. No está de más decir que es de gran relevancia para este trabajo este acercamiento utópico desde la palabra convertida en arte, puesto que, más adelante, el análisis isotópico que se realizará toma como punto de partida «la poética» en la obra musical de Guillermo Anderson. De manera que, los planteamientos de Bachelard, al ser poseedores de una idea del mañana condensada en la labor de la palabra, aportarán cimientos sobre los cuales podrá asentarse el análisis de la hermenéutica esperanzadora que pretende.

Al igual que lo hace Freire, Bachelard reconoce que el descubrimiento de la esperanza es un camino que se recorre desde el interior de la persona. Solo en el

reconocimiento de la historia individual, desde sus hechos y vivencias, es que puede iniciar su recorrido el proceso esperanzador. "Intentaremos probar que la ensoñación nos da el mundo de un alma, que una imagen poética da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir".[56] Nuestro autor sostiene que, al acercarnos a la obra de alguien, es decir, a su fruto de ensoñación, nos acercamos a su alma. Un alma que ha debido pasar por diversas circunstancias (llenas de alegrías e infortunios, desazón y entusiasmo, sensaciones de fracaso y de gloria), hasta llegar a rozarse con la esperanza como ensoñación y, convertir, entonces, su sentir en acto poético. Acto poético que no es mero cúmulo de palabras, donde el decir se estanca entre un par de renglones; quien pretenda asomarse a la esperanza, aparentemente oculta, habrá de detenerse en cada verso y contemplar en sus sílabas el mundo futuro que se espera, mundo que el poeta cree merecer porque, después de enfrentarse con la contradicción y la desesperación, sabe que hay algo mejor, más allá del presente confuso.

Para Bachelard es imprescindible reconocer la naturaleza femenina de la ensoñación. Advierte que el sueño siempre ha estado relacionado con lo masculino y, por lo tanto, se asocia con una naturaleza más tosca y poco delicada, según nuestro autor. Al parecer, el sueño se muestra aquí como lo anterior a la palabra tratada estéticamente. El sueño se lanza al futuro como imaginación, es decir, como idea que vaga por los rincones de la mente sin materializarse todavía en arte. Y, si bien es cierto que el fin de la conciencia utópica no es el arte como tal, sino la transformación del mundo, Bachelard sí reconoce que dicha transformación se puede valer de medios tan eficaces para fomentar la actitud esperanzadora como el arte y las formas discursivas. El sueño que aspira al acto poético, que aspira a ser tratado con la diligencia de la metáfora, con la vestidura de las figuras literarias utilizadas por el poeta, ese sueño que sabe extraer de las ideas esperanzadoras imágenes que se articulen en estrofas, es a lo que Bachelard parece llamar *ensoñación*.

[56] Gastón Bachelard*, La poética de la ensoñación*, FCE, México, 2019, p. 32.

> La ensoñación, tan diferente del sueño, tantas veces marcado con los duros acentos de lo masculino, no ha parecido en efecto —esta vez más allá de las palabras— de esencia femenina. La ensoñación cumplida en la tranquilidad del día, en la paz del reposo —la ensoñación realmente natural— representa el poder mismo del ser en reposo. Es, en verdad, para todo ser humano, hombre o mujer, uno de los estados femeninos del alma".[57]

Los sueños diurnos pueden aparecer en cualquier momento del día y les basta con vivir en la imaginación. Pueden vislumbrar el mañana desde ese estado interior, reinventar el mundo desde el corazón y la mente humana. Sin embargo, la ensoñación vuelca su mirada utópica sobre la página, y para ello, según Bachelard, necesita hallarse el poeta en un tiempo de reposo que le permita darle vida. Será este un momento distinto a otros, donde los afanes abran un espacio a la tranquilidad. Y este estado, retirado de la brusquedad del movimiento y de la prisa, para nuestro autor es lo que hace de la ensoñación un estado femenino del alma. Acerca de este estado de quietud, se puede decir que es en él cuando se alcanzan intuiciones insospechadas e inauditas; estado de concentración y absoluto arrobamiento en la palabra, en el que vienen a la memoria los pasos recorridos y los rostros de un ayer que no muere.

La trama histórica que vive en la memoria aparece en el presente no siempre con la claridad que debiera. Es decir, ante ciertas situaciones o circunstancias, el pasado resurge poblado de fantasmas y, muchas veces, en lugar de ayudar a ver y actuar con la sabiduría que proporciona la experiencia, lo que hace —o lo que el ser humano deja hacer en él— es nublar la visión y confundir a tal punto que se puede vivir con el temor de no estar haciendo lo correcto, lo justo o, al menos, lo necesario. Este problema es dilucidado por nuestro autor, para quien la dificultad de soñar en algunas personas lo que hace es dividirlas interiormente, ahuyentarlas de la facultad esperanzadora que poseen y encaminarlas a una vida sin aspiraciones que puedan

[57] *Ibidem*, p. 36.

vencer el muro de sus desvaríos mentales: "El poeta nos lleva a soñar mucho más allá de esos conflictos psicológicos que dividen a los seres que no saben soñar…Entonces el soñador está del todo fundido con su ensueño. Esta es su vida silenciosa. Esta paz silenciosa es lo que nos quiere comunicar el poeta".[58] La gran tarea que realiza el artista es la de ir más allá de los conflictos que obstaculizan la amplitud de mirada y compartir con la humanidad las ensoñaciones que brotaron en el estado de reposo, cuando logró acallar las voces intrusas del ayer (o, más que acallar, tal vez transformar) y supo escuchar, desde su estado femenino, la claridad de sus vivencias desde una óptica iluminada. Al hacerse uno con sus proyecciones utópicas, el poeta centra su existencia en un presente nutrido de sentido, de esperanza en el mañana y confianza en su fuerza vital. El instante de silencio se torna en palabra dicha, mostrada al ser humano deseoso de horizonte. Y es que no se puede negar que, al contacto con las reflexiones de un alma traspasada por la ensoñación, se transforma el hoy que se vive y se adquiere un influjo insospechado que alienta a seguir adelante. La ensoñación es, entonces, conocimiento que acrecienta, que expande, que libera. Los sueños compartidos son el fruto de la paz y, al mismo tiempo, la paz que pueda experimentar el lector —o el escucha— es el fruto del sueño compartido por el poeta. La satisfacción del sujeto de ensoñación es, pues, comunicar su ensueño.

No se puede ignorar que el ser humano, así como vive su realidad, también la sueña. Toda persona, además de levantarse cada mañana y hacer lo que el deber le exige para sobrevivir, también se alza sobre su situación y, en algún momento, la re-imagina, la re-construye en su mente, aunque sus cavilaciones no siempre lleguen a concretarse. Es esto lo que dinamiza la existencia, de lo contrario reinaría el automatismo y no habría implicación personal en lo que se vive. Reconocer esta doble manera de ser en el mundo es sustancial para Bachelard. Es importante apreciar estas dos propensiones en el ser humano: la de ser real, es decir, experimentarse sujeto viviente y percibir las cosas tal como son; y la de ser ideal, es decir, saberse sujeto

[58] *Ibidem*, p. 73.

poseedor de una subjetividad idealizadora, que le hace no solo percibir las cosas como se le presentan, sino como podrían ser. "Para conocernos doblemente como seres reales y como seres idealizadores, tenemos que escuchar nuestras ensoñaciones. Creemos que pueden ser la mejor escuela de la 'psicología de las profundidades'".[59] Como vemos en la cita anterior, ir más allá de lo aparente, de lo que se presenta como real, significa atender a la ensoñación. Para Bachelard esto es algo a lo que puede acceder todo ser humano, sin importar si es o no artista. Lo que importa es darse cuenta de la capacidad que tiene para escuchar las ensoñaciones. De esta forma se puede decir que, en un estado de meditación, donde se alcanza esa tranquilidad propia para la ensoñación, alguien puede fundirse de manera esperanzada con su presente y proyectarse al mañana con ideas fundantes para su diario vivir. Y, si no es posible convertir las ideas en arte, esto puede realizarse en un mayor compromiso en el trabajo, en una mayor atención a los otros, en una dedicación atenta a la familia, en una perseverancia consciente en medio de las dificultades o en un amor compasivo por los más necesitados. La ensoñación se aleja del egoísmo y, desde las ideas nacidas en el reposo, se acerca a la fraternidad humana. Entonces lo que puede parecer una vivencia individual en un principio, puede crecer hasta ser una dinámica social. Escuchar la utopía, acogerla en el presente, puede ser un proceso sanador, incluso. Nuestro autor lo llama escuela de la *psicología de las profundidades,* ya que proporciona autoconocimiento. Y es que, si nunca se tiene o se busca un tiempo de reflexión para lo que acontece, es fácil llevar una vida falta de sentido y de desconocimiento propio. Y esto, la mayoría de las veces desemboca en desesperanza. El no tener conciencia de quién se es termina en angustia ante el futuro. Y esto se logra, curiosamente, en una continua yuxtaposición de soledad y compañía. Es decir, en los otros se puede descubrir lo que se desconoce del propio ser y solo en el silencio de la soledad se aprecia lo descubierto. Y, aunque nunca se sepa con total seguridad quién se es, tener

[59] *Ibidem*, p. 90.

cierto autoconocimiento y claridad sobre el presente ayuda a caminar con mayor dirección y esperanza.

Según Bachelard, el descanso que eleva al ser humano a una actitud esperanzadora no es aquel que retribuye solamente las fuerzas corporales. El descanso de la noche es necesario al organismo, sin este sería imposible vivir. Pero, además de este descanso físico, el ser humano debe reconocer necesitar uno distinto —y tal vez más importante—: el descanso del alma. En más de alguna ocasión todos conocemos personas que, descansadas del alma, enfrentan con admirable serenidad las contrariedades del camino; en cambio, a pesar de tener el cuerpo descansado, también hemos visto a quienes sobrellevan con gran tormento la existencia, al tener el alma turbia:

> Porque el descanso del sueño solo descansa al cuerpo. No siempre lleva el descanso al alma, sino raramente. El descanso de la noche no nos pertenece. No es el bien de nuestro ser. El sueño abre en nosotros una posada para fantasmas… Muy por el contrario, la ensoñación diurna se beneficia con la tranquilidad lúcida. Incluso si se tiñe de melancolía, será de una melancolía que descansa, flexible, que concede continuidad a nuestro reposo.[60]

Para Bachelard, este descanso de la noche, lo dice tajantemente, no es lo que hace bien al ser humano deseoso de verdadero descanso. Es algo parecido a lo que dijo Jesús: "No solo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios".[61] Lo que alimenta el espíritu de la persona es lo que le da el auténtico descanso que necesita para esperanzarse. Es más, en el pensamiento de Bachelard, el descanso de la noche es algo que no nos pertenece y que, al ser una experiencia que no brota del interior consciente del ser humano, lo atormenta con imágenes distorsionadas e informes sobre la realidad. Al contrario, el alimento que emana de los sueños diurnos, es decir, cuando el sujeto utópico no descansa el cuerpo, sino el

[60] *Ibidem*, p. 98.
[61] Mt 4, 3-4.

alma en estado latente de ensoñación es llenada de imágenes consoladoras que, en lugar de turbar su espíritu, le conceden paz a sus días. Esta experiencia de reposo ensoñador no traerá confianza nada más desde la alegría, podrá venir envuelta en un halo de melancolía, pero no será una melancolía que aparte al ser humano de su actitud esperanzada, sino que la vivirá con la madurez de la aceptación emocional, sin reproches, y no se alejará de su presente ensoñador.

El poder de la palabra es indiscutiblemente cierto cuando se repara en aquellas frases o párrafos que, leídos alguna vez, interpelaron e influyeron en el estado de ánimo. Su fuerza tal vez radica en que detrás de los signos lingüísticos hay toda una experiencia humana que se comparte, experiencia que, al ser precisamente humana, puede llegar al fondo de quien se acerque a ella. Ella va delante del lector, pues existe antes de que éste llegue a ella. Una vez se concreta el encuentro, el ser humano se siente halado por el contenido que expresa, y es que no es posible penetrar en la palabra sin dejar que ella diga algo a los ojos que la contemplan. De lo contrario, si no existe una disposición para el encuentro, su influjo se hace huidizo y no cala en el alma humana. "Y las palabras marchan por delante, siempre por delante, atrayendo, arrastrando, animando, clamando a la vez por esperanza y por orgullo. La ensoñación hablada de las sustancias llama la materia al nacimiento, a la vida y a la espiritualidad".[62] En la palabra reside la fuerza del arrastre que, si es tomado en serio, transforma el ánimo de la persona, según nuestro autor. Es poseedora de la esperanza que se añora y al nombrarla, reclamarla y exigirla, el espíritu se inclina también a compartir su reclamo y reconoce necesitarla. ¡Cuántas veces no ha sorprendido a tantos la emoción de no saber la importancia de algo hasta que algún verso se la descubrió! La esperanza, pues, al ir sobre las andas de la palabra es capaz de hacerse sentir en el corazón del lector o del que escucha, si es que la palabra es declamada o cantada, y hacerle saber su importancia cuando antes, tal vez, lo ignoraba. A esto parece referirse Bachelard cuando habla de la *ensoñación hablada*, es decir, mundo que

[62] Gastón Bachelard*, La poética de la ensoñación*, p. 113.

pasó a ser idea en la mente del poeta y, luego, idea que pasó a ser palabra, la cual es voz de la materia, de las cosas y seres que nos rodean y que existen en el anonimato de la no expresión hablada. Pero, aún no conforme con llegar a convertirse en palabra, Bachelard afirma que la ensoñación así vista llama a la espiritualidad. Es aquí tal vez cuando el reposo en el que nació la palabra es totalmente compartido, ya que la incitación a la espiritualidad es incitación al reposo, a la contemplación detenida de la vida hecha palabra.

Dentro del proceso de ensoñación hay un momento en el que, casi de manera instintiva, la mirada se explaya hacia el ayer y, para ser más precisos, a la infancia. ¿Qué autoridad ejerce la infancia perdida en el presente?, ¿a qué se debe su estrujante presencia en los días de la persona adulta?, ¿qué hay en su lecho de vivencias que sigue alimentando el presente desde su lejanía? Para Bachelard, la infancia es algo que no se borra y que perdura en el interior del ser humano. Pero no es éste un perdurar insano o carente de vida, al contrario, es uno que contiene un gran potencial. Y, aunque evocar la infancia durante el proceso de ensoñación tenga una carga idealizante —puesto que nunca se aparecerá tal cual fue, con las notas y características exactas del ayer—, no por ello vendrá sin nada qué decir a la realidad. Quizás por esto cuando se revive en la memoria, se hace de manera posibilitante más que realista.

> Guardamos en nosotros una infancia potencial. Cuando vamos tras ella en nuestras ensoñaciones, la revivimos en sus posibilidades, más que en la realidad. Soñamos con todo lo que podría haber llegado a ser, soñamos en el límite de la historia y de la leyenda… Esta infancia permanece como una simpatía de apertura a la vida, permitiéndonos comprender y amar a los niños como si fuésemos sus iguales en primera vida.[63]

Sin embargo, y a pesar del esfuerzo por traer con claridad lo vivido, no siempre vendrá con las formas de la satisfacción. Es decir, podrá instaurarse una

[63] *Ibidem*, p. 153.

nostalgia sobre los hechos y podrá construirse una película de concreciones que no llegaron a darse, pero que pudieron haberse dado. Desde este punto de vista, pudiera pensarse que, entonces, la infancia no es ya una experiencia posibilitante sino obstaculizante; sin embargo, esto es solo aparente. Dicha nostalgia del ayer, es cierto, puede hacer de lo sucedido una metáfora que distorsione las cosas como realmente pasaron, pero esto, aunque resulte contradictorio, constituye la cimiente de los sueños diurnos, aquellos que se posaron sobre el alma de niño y le hicieron esperanzarse sobre el mañana. Por eso, en el presente del adulto, la imagen de su niñez resulta vaga, como si apreciara un héroe a lo lejos que, de pronto, se convierte en víctima de las circunstancias.

La infancia, curiosamente, es un pasado que no deja de inspirar futuro; es tiempo muerto que llama a la vida; es imagen distorsionada en la memoria que motiva a seguir buscando posibilidades de claridad para los sueños; es resquicio de aspiraciones rotas que pugnan hoy por completarse; es apertura a la vida desde un horizonte que ya fue. Entonces, al sentir toda esta fuerza condensada de la historia, se ve a los niños y se les comprende mejor, se les ama, como dice Bachelard, pues se sabe que todos compartimos el haber sido como ellos (y, en fondo, ¿seguimos siendo, al menos un poco, como ellos?).

Finalmente, se puede decir que la ensoñación encarna el primer nacimiento a la vida de los sueños diurnos. En ella se gesta la materialización primera de las ideas utópicas, que más tarde el ser humano convertirá en lucha, en actos que conduzcan el presente a ese mañana ansiado. La ensoñación requiere de un instante de calma que sepa recoger los frutos de los afanes diarios, no puede desarrollarse sin la contemplación necesaria para convertir en arte lo cotidiano, si bien es cierto que brota de ello. Esta creación lleva consigo el fluir del futuro y penetra las vidas de quienes se acercan a ella con el respeto ontológico debido, es decir, reconociendo que se está frente a una cosa que contiene universo propio, autonomía, aun cuando haya sido creada por la mano humana. “Hacer de una ensoñación una obra, ser autor en la

ensoñación misma es una gran promoción de ser".[64] Como ya se apuntaba al principio de este apartado, Bachelard recuerda que la palabra es canal de comunicación de un alma. Por eso aquí también afirma que una obra es *una gran promoción de ser*, un ser que se proyecta al mundo sin temor a ser leído, escuchado o interpretado, pues sabe que al plasmar en páginas sus ensoñaciones, otras almas sedientas llegarán y, ya buscándolo o no, podrán encontrarse con nuevos motivos para vivir y esperanzarse con el día que todavía no llega. Pero, además, una obra que promociona entre sus líneas no solo el *ser* de un alma, sino el de un pueblo en un tiempo y espacio determinados, y esto la convierte en una obra común, grupal y, por lo tanto, cultural. De manera que, la ensoñación, experimentada y hecha obra por un individuo, es también ensoñación comunitaria, una vez sale a la luz y es compartida con otros y otras. Es, entonces, obra de la humanidad y para la humanidad, obra que arrastra consigo el sueño de un mundo mejor.

2.4 Reflexiones parciales

Puede apreciarse que la esperanza es un tema que ha venido tomando protagonismo en los últimos tiempos. Y, como dato que puede resultar importante, los autores de los que se ha valido este trabajo —quienes ahondan en la problemática utópica con un marcado compromiso— son autores postguerra o que han emergido de contextos conflictivos y delirantes. Esto nos hace pensar que la esperanza empuja a la historia desde sus más oscuros hechos y no la deja estancarse en la contrariedad del devenir. Es más, ideas lúcidas y de inmensa creatividad surgen para mostrar nuevos rumbos. Y el arte se convierte, durante los momentos difíciles para el ser humano, en un aliciente para seguir creyendo en el porvenir.

Notamos en Ernst Bloch, por ejemplo, una posición convencida acerca de la conciencia moral esperanzadora que debe primar en la sociedad. El hecho de que inste a una conciencia utópica nos hace caer en la cuenta de la necesidad de traspasar los

[64] *Ibidem*, p. 239.

linderos teóricos para acercarnos al *humanum* utópico, como él le llama, es decir, a ese ser humano que vive un *optimismo militante*. Esto puede encerrar algunas paradojas capaces de desconcertar a cualquiera, sobre todo cuando se trata de lo que *aún no es* como base esencial de la utopía esperanzadora. Pareciera éste, a simple vista, un suelo arenoso, pronto a resquebrajarse por tener la apariencia de una cosa inexistente, subjetiva, que no vive en el presente (al menos en toda su amplitud). Sin embargo, gracias a Bloch hemos podido conocer los *afectos* que viven en nosotros y que hacen posible convivir con el futuro en medio de lo todavía-no-manifestado en el mundo. Y esos afectos son los que nos hacen seres propensos al futuro; ya sea desde la saturación de un presente lleno de envidia, avaricia o respecto; ya desde la espera de un presente lleno de miedo, temor o esperanza. Todo a sabiendas de que no somos ajenos a la angustia o la desesperación que, en algún momento de nuestras vidas, puedan cubrir nuestra existencia; sin embargo, es precisamente la conciencia utópica la que puede salvarnos o ayudarnos a transitar de la desesperanza a la esperanza.

En Freire —quien hace emerger su pensamiento en medio de una realidad convulsa como la del Brasil de su tiempo y la América Latina que decide recorrer para dar a conocer sus ideas, arraigadas en los pobres, en los explotados y marginados—, aprendemos que es en aquellas *situaciones límite* cuando podemos *inventar la esperanza,* convertirnos en seres imaginativos y así soñar con librarnos del malestar que aqueja nuestro presente. Todo lo que ocurre en la vida del ser humano puede significar un *pozo esperanzador* que redimensione sus días y así proyectarse a lo que todavía no llega, reconociendo los *instantes del proceso general* que conforman la vida, la historia. Para Freire soñar no es un acto inútil o vacío, al contrario, soñar se convierte, en su planteamiento, en un acto político. La sociedad que se sueña diferente, que se re-imagina, que se impulsa desde su realidad concreta. Tampoco puede perderse de vista su invitación a la libertad. Libertad no como una ideología simplemente o aspiración, sino como *gusto*, como algo parte de la *vocación de humanización*, como él preconiza.

En Bachelard, descubrimos la esperanza hecha palabra, como *ensoñación*. Su propuesta esperanzadora se centra en el instante creador, en los momentos que conforman el proceso de ensoñación y que son importantes para reconocer la gestación del arte como *promoción de ser*, es decir, como un llamado a nuevas posibilidades de acercamiento con el mundo, mediante una comprensión atenta de la vida y cuanto sucede en ella. Reconoce que cada obra es el espejo de un alma, donde da a conocer su mundo. El arte brota del *ser en reposo*, ese que ha sabido detenerse y escuchar no solo como *ser real*, sino como *ser idealizador*. Su visión de la esperanza no huye de los *conflictos psicológicos* que forman parte de la realidad humana, es más, los aprehende mediante eso que él llama la *psicología de las profundidades*. Una palabra desencarnada parece no mostrar jamás un camino esperanzador viable, puesto que solo aquella enraizada en la experiencia es capaz de decirnos algo y de hacernos sentir identificados. Su propuesta adopta un tono espiritual, donde lo que en realidad proporciona paz y descanso al alma no es el sueño, sino este cuidado interior que se alimenta de una vida contemplativa, aun en medio de lo cotidiano.

Finalmente, podemos concluir diciendo que la esperanza forma parte del ser humano desde siempre, aunque este tema no haya sido explicitado o tratado con acuciosidad, sino hasta hace poco. La esperanza puede abarcar todos los aspectos de nuestras vidas, dinamizándola y otorgándole un sentido que va más allá de un presente sin proyección. La esperanza es la simiente del futuro, y uno que puede ser mejor. El arte, en este sentido, se presenta como un medio eficaz para sembrar en nosotros el afán utópico sin el cual el mañana aparecería siempre como algo nebuloso, opaco y sin posibilidades de cambio.

CAPÍTULO III

APROXIMACIÓN HERMENÉUTICO-SEMIÓTICA DE LA ESPERANZA EN GUILLERMO ANDERSON

Conocido en el medio artístico como Guillermo Anderson, Rommel Guillermo Anderson Avilés nació en la ciudad de La Ceiba, Honduras, el 6 de febrero de 1962 y murió el 6 de agosto de 2016 en la misma ciudad. Su infancia se desarrolló en el seno de una familia con tendencias artísticas, lo cual incentivó su creatividad desde temprana edad. La Ceiba, al norte del país en la llanura costera del Caribe, es una ciudad rodeada de amplia vegetación y del ambiente costeño que impregnó siempre sus obras. Más tarde estudió Literatura Hispanoamericana en la Universidad de California en Santa Cruz (1986), donde, además, hizo estudios de teatro y música.

Rubén Darío Paz desarrolla la importancia que jugó el contexto del que se vio rodeado en el desarrollo de su obra musical:

> Como artista responsable siempre reconoció las influencias musicales en su obra,[65] sin embargo, Guillermo fue fiel a su entorno marítimo, a su contacto permanente con los ritmos caribeños, incorporó producciones dedicadas a mostrar la cultura de garífunas y misquitos. El fusionar ritmos como la parranda, la punta, reggae, salsa, blus, calipso, jazz latino e incluso rock, fue parte de la experimentación y sus resultados fueron atrevidos, pero notables. Una vez establecido en su ciudad, emprendió el rol de gestor cultural, moviendo e involucrando otros actores locales, tan importantes en el fomento

[65] Cantautores latinoamericanos, con mayor énfasis de brasileños, como Chico Buarque, Gilberto Gil y Caetano Veloso, y más de alguna vez comentó sobre su admiración por el destacado catalán Joan Manuel Serrat. Formarse en los Estados Unidos le permitió profundizar en la cultura anglosajona, además de estar al tanto de muchos cantautores, especialmente de la obra del enigmático poeta de la contracultura Bob Dylan.

> cultural, pero que es necesario despertarles, y es que Guillermo desde su pasión por su oficio contagiaba optimismo.[66]

Guillermo Anderson supo combinar la impronta que dejaron en él los artistas que le influyeron de otras naciones con aquellos ritmos y melodías de su propia cultura. No es por ello extraño encontrar una variedad de estilos a lo largo de su amplia discografía, con experimentaciones que llevan a gozar de ritmos muy movidos a otros más solemnes. Y es necesario decir que la cultura garífuna ha dejado una marca indeleble en la forma de concebirse del hondureño, sin ignorar que otras culturas también forman parte de su historia y tradición (me refiero a la Lenca, Maya-Chortí, Tawahkas, Tolupanes, Pech, Misquitos, Nahualt, Creole), puesto que el ritmo punta[67] (tanto en su música como en su baile) y las comidas son parte del diario vivir del país. El calor de la playa, el azul del mar, el atardecer en los muelles, el verde de las montañas, la amplitud de fauna y las formas de vida de la gente son temas recurrentes en su obra musical y es posible percatarse de la genuina preocupación por mostrar todos los rostros de este país centroamericano.

Además, Guillermo no se conformó con ser músico, se convirtió, además, en promotor cultural y motivó iniciativas de producción, enseñanza y promoción de la música vernácula, así como de otras artes. Era muy consciente de la fuerza del arte en el proceso de transformación del pueblo, de su conciencia del mañana y de las posibilidades de superación en medio de un contexto tan complejo y conflictivo como el hondureño. Acerca del tema "migración", Darío afirma:

> A lo largo de su vida el tema migratorio despertó mucho interés en el artista, inicialmente porque en sus inicios él orientó parte de su convivencia con familias de

[66] Darío Díaz Paz, Rubén, "Guillermo Anderson: Música y literatura como complementos", en *Rosalila, Revista. Revista de gestión cultural* del CUROC-UNAH. UNAH, Santa Rosa de Copán, Honduras, Nº0 7, septiembre del 2020, p. 1.

[67] Danza de origen garífuna, llamada en un principio Banguidi o Bunda, que en español terminó por acortarse en Punta. Mezcla ritmos alegres y fue declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad por la Unesco.

> migrantes. Así que recurre a esa mezcla de nostalgia con una gran valoración por la gastronomía hondureña, especialmente por el occidente de Honduras, donde su esposa tiene vínculos familiares, además de ser una región donde él ofreció numerosos conciertos y se le otorgó un importante galardón.[68]

Aquí es donde notamos su capacidad para amalgamar diversos tópicos en una misma canción. Es decir, es capaz de estar retratando la realidad de un migrante y, al mismo tiempo, evocando las costumbres de un pueblo, y todo desde una óptica esperanzadora. Y es este el elemento que más llama la atención para realizar este trabajo: la esperanza como aspecto central en su obra. Puede apreciarse recurrentemente, y de maneras muy diversas, su preocupación utópica; sin embargo, siempre es algo muy presente, hasta cuando las temáticas no sean las mismas, otorgando de esta manera unicidad a su obra. Se nota en su obra artística una lucha con el lenguaje, que traduce en la canción con letra. Se advierte un cuidado estético, en ciertas ocasiones con versificación métrica y en otras con más libertad, como el literato que era.

Sobre su muerte, dice Darío:

> Falleció el 16 de agosto del 2016, en la ciudad de La Ceiba que le vio nacer. Su sepelio fue impresionante, su féretro fue llevado en una lancha repleta de flores, artistas, amigos y familiares, más cientos de niños dispersos en varias cuadras, hicieron vayas mientras lo despedían, lloraron, cantaron y aplaudieron en reconocimiento a Guillermo Anderson, como una gloria de Honduras y a ese que siempre nos recordó que en Honduras todo se puede lograr. Nunca vamos a dejar de reconocer que detrás de ese hombre exitoso, siempre estuvo el apoyo incondicional de su esposa Lastenia y sus tres hijas: Emilia, Rocío y Marianela, para ellas nuestro abrazo en reconocimiento.[69]

[68] *Ibidem,* p. 3.
[69] *Ibidem*, p. 5.

El legado de Guillermo Anderson trasciende fronteras y, a pesar de esto, su obra no tiene el reconocimiento que se merece. Un acercamiento a su obra, como el que se pretende aquí, puede ofrecer una gran oportunidad de rescate de la inmensa labor literaria-musical que desarrolló a lo largo de su vida. Su trabajo será tratado aquí en los términos en que hemos concebido el arte en las páginas anteriores y lo que conlleva su experiencia, es decir, como lo sostenía Gadamer: consientes de la *ontología de la obra de arte,* capaz de "representar en toda su significación la realidad de la experiencia".[70] Y el análisis isotópico que se desea realizar a continuación es, a la vez, un intento de comprensión de su obra musical y, también, un nuevo conocimiento generado por la inquietud esperanzadora que inspira su trabajo artístico y que hemos querido remarcar como un elemento constante.

Se tomará en cuenta el contenido estudiado en el capítulo II, acerca de la visión de la esperanza en Ernst Bloch, Paulo Freire y Gaston Bachelard, quienes, desde sus puntos de vista ofrecen categorías de estudio que permiten un análisis interpretativo, sin las cuales el establecimiento de una isotopía esperanzadora como base no sería posible. La herramienta semiótico-hermenéutica es presentada a continuación y, apoyándonos en las bases teóricas, procederemos a la labor interpretativa. Se han seleccionado seis canciones, tomadas de los álbumes producidos durante su carrera, desde 1999 hasta 2004 y que contienen esos elementos esperanzadores que facilitarán nuestro trabajo.

3. 1 Herramienta filosófica: La comprensión desde Greimas y Gadamer

La relación que existe entre lenguaje y comprensión llevó a Gadamer a imbricar hermenéutica y semiótica en un mismo horizonte de sentido, o búsqueda de él. La experiencia humana no puede desligarse, en estos términos, de la lingüisticidad que forma parte de ella. De esta manera, el presente capítulo intentará justificar la

[70] Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 64.

propuesta semiótico-hermenéutica como una herramienta de análisis pertinente para el texto lírico (o discurso). Para esto, será necesario retomar los planteamientos de Greimas en *Semántica Estructural* y los de Gadamer en *Verdad y Método II.*

Para Greimas el mundo representa siempre significación. Estamos, al parecer, envueltos en una dinámica continua de percepción de las cosas, de lo que nos rodea, de los seres con los que nos relacionamos y, además, con eso que llamamos lenguaje y que nos permite establecer comunicación entre unos y otros. "El mundo humano parécenos definirse esencialmente como el mundo de la significación. El mundo solamente puede ser llamado 'humano' en la medida en que significa algo".[71] Lo humano aquí está vinculado en su totalidad con su posibilidad de significación; es más, no podemos desligar una cosa de la otra. Sea consciente o inconscientemente siempre estamos en un proceso de decodificación de lo que aparece ante nosotros. El ser humano se mueve en su entorno y toma ciertas decisiones con base en ese mundo de significación que descubre y aprehende. De lo contrario, diríamos que el ser humano no poseería voluntad propia y, careciendo de la percepción necesaria de su ambiente, vagaría sin rumbo o sus acciones estarían sustentadas en la nada. Es decir, nuestro obrar está guiado por un orden determinado, con miras a un fin. Y el universo semiótico contenido en el lenguaje es un medio para esos fines que se gestan en el interior de la persona y que, en este caso, sería la comunicación. Gadamer, de acuerdo con lo anterior, argumenta:

> Llegamos aquí al punto en el que la semántica desaparece para convertirse en otra cosa. Semántica es una teoría de la significación, especialmente de los signos verbales. Pero los signos son medios. Se utilizan y se desechan a discreción como todos los demás medios de la actividad humana. Cuando se dice de alguien que 'domina sus recursos' se quiere significar que los 'emplea correctamente en orden al fin'. Decimos también que es preciso dominar un idioma para poder comunicarse en él.[72]

[71] Greimas, A.J, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Gredos, Madrid, 1987, p. 7.
[72] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998, p. 174.

Los dos autores parecen estar de acuerdo en que es necesario ubicar el mundo lingüístico, aún con su autonomía, dentro de la experiencia humana. Es decir, hacemos uso y nos interesa problematizar el hecho del lenguaje porque es intrínseco a la realidad del ser humano. Solo desde este punto de partida es que podemos, después, tener un acercamiento que posibilite la comprensión. Nuestra capacidad comunicativa vive en nosotros en todos los ámbitos en que nos desarrollamos: "Nos asombramos ingenuamente cuando nos ponemos a reflexionar acerca de la situación del hombre que, desde la mañana a la noche y desde el período prenatal hasta la muerte, se ve literalmente asaltado por las significaciones que le solicitan por doquier y por los mensajes que le alcanzan en todo momento y bajo cualquier forma".[73] Hacemos uso de la percepción de lo que nos circunda en todos los aspectos de nuestra cotidianidad. No podríamos vivir sin ella, o, si lo hiciéramos, sería lo más cercano a la inexistencia. Nuestra forma de acceso al mundo se da a través de los sentidos y a este acto se le llama percepción, sin la cual nuestras disposiciones sensitivas y nuestra capacidad subjetiva de aprehensión no tendrían sentido. La sensibilidad vive en la percepción.

Para Greimas es posible desmembrar un texto —nunca de manera totalmente exhaustiva y definitiva— de tal forma que adivinemos en él su estructura, su engranaje de signos y nos adentremos en sus posibles significaciones. Para él dicha investigación contendrá dos niveles: "…el que constituye el objeto de nuestro estudio, y que podemos continuar designando, siguiendo la terminología establecida, con el nombre de lengua-objeto, y aquel otro en que se dispondrán los instrumentos lingüísticos de la investigación semántica y que debe ser considerado como metalingüístico por relación al primero".[74] Como se aprecia en la anterior cita, la lengua-objeto es ese primer nivel, el cual todavía no se preocupa por una comprensión. Es simplemente un conjunto de signos de los que hacemos uso para establecer una comunicación. El segundo nivel entra en escena cuando el ser humano

[73] A.J, Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, p. 12.
[74] *Ibídem*, p. 21-22.

cobra consciencia de la posibilidad de comprensión de las significaciones y, entonces, hace uso de esa misma lengua-objeto, pero ahora no solo para comunicar, sino para disponer de los instrumentos necesarios para desarrollar un análisis de ésta.

Por su parte, Gadamer, reconociendo el esfuerzo de la semántica por describir el campo lingüístico mediante la observación —que él también relaciona con el trabajo hermenéutico, aunque desde puntos de vista específicos—, no niega que tanto la una como la otra, es decir, la semántica y la hermenéutica, tienen un horizonte de comprensión del lenguaje como 'acceso al mundo':

> La hermenéutica por su parte aborda el aspecto interno en el uso de ese mundo semiótico; o, más exactamente, el hecho interno del habla, que visto desde fuera aparece como la utilización de un mundo de signos. Ambas estudian con su propio método la totalidad del acceso al mundo que representa el lenguaje. Y ambas lo hacen investigando más allá del pluralismo lingüístico existente.[75]

El acercamiento al terreno semiótico puede realizarse desde estas dos perspectivas, sin que estén confrontadas la una con la otra; al contrario, se aprecia en ellas un afán de comprensión del lenguaje como posibilidad de comprensión de la realidad. Sin embargo, un aspecto habrá de interesar de manera nuclear, puesto que no se trata de vagar por el universo lingüístico del texto sin un objetivo: es la unidad del discurso o sentido del discurso. Esto refiere al hecho de que los signos utilizados en un texto tienen un fin, no están allí contenidos por la mera casualidad. La tarea del investigador aquí será la de encontrar dicha unidad, en orden a qué fin fueron puestos los signos que se encuentran en el discurso. Es en este momento donde la hermenéutica cobra relevancia, según Gadamer:

> Porque también los textos, si se comprenden realmente, se funden de nuevo en el movimiento de sentido del discurso. Surge así, detrás del campo de investigación que

[75] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, p. 171.

> analiza la constitución lingüística de un texto como un todo y destaca su estructura semántica, otro punto cardinal de búsqueda e indagación: la hermenéutica. Tiene su fundamento en el hecho de que el lenguaje apunta siempre más allá de sí mismo y de lo que dice explícitamente. No se resuelve en lo que expresa, en lo que verbaliza. La dimensión hermenéutica que aquí se abre supone evidentemente una limitación en la objetividad de lo que pensamos y comunicamos. No es que la expresión verbal sea inexacta y esté necesitada de mejora, sino que justamente cuando es lo que puede ser, trasciende lo que evoca y comunica. Porque el lenguaje lleva siempre implícito un sentido depositado en él y que solo ejerce su función como sentido subyacente y que pierde esa función si se explicita. Para aclararlo voy a distinguir dos formas de retracción del lenguaje detrás de sí mismo: lo callado en el lenguaje y, sin embargo, actualizado por éste, y lo encubierto por el lenguaje.[76]

Gadamer señala la importancia de un análisis que va más allá de la constitución lingüística, sin despreciar la relevancia de este primer nivel de análisis, puesto que también tiene como horizonte la indagación del sentido. La hermenéutica, en este momento, toma como punto de arranque la constitución lingüística, sin la cual no sería posible el discurso, para buscar en él un sentido que sobrepase la estructura formal y el contenido de lo dicho. La hermenéutica reconoce la autonomía de la estructura y no ignora que el texto dice algo —más allá de lo que dice—, lo cual incita a la interpretación. Pero negarse a encontrar un sentido que trasciende lo ya escrito, es negarse a la posibilidad de nuevas significaciones y posibilidades de comprensión. El lenguaje, para Gadamer, esconde un *sentido subyacente*, es decir, que, aunque no explícito, contiene un mundo de significaciones potenciales y a las que se puede acceder mediante la interpretación —sobre todo, entendida como diálogo—. Habla de lo *callado en el lenguaje*, aquello que no se dice, pero que por su mismo silencio es delatado. Se puede comparar esto a una vajilla de vasos, en la cual se hallan nueve vasos en su lugar, con un espacio vacío. Este vacío delata la ausencia de algo que debería estar presente, pero no está. No sabemos qué pasó con aquel vaso. Entonces

[76] *Ibidem,* pp. 174-175.

podemos lanzarnos a imaginar las posibilidades de su ausencia, conscientes de que sí existe o que podría estar allí. Está también el *lenguaje actualizado*, es decir, el metalenguaje que se hace cargo de la comprensión de la lengua-objeto y que ahora aporta nuevas formas de abordaje. Finalmente señala lo *encubierto por el lenguaje*, es decir, el mundo implícito que se encuentra detrás, cubierto por determinadas formas o estilos —literarios o discursivos—. La tarea del hermeneuta aquí será la de desentrañar lo encubierto en base a ese universo semiótico que presenta el lenguaje y que sirve de pista para interpretar.

El abordaje semiótico parte de la percepción del entramado lingüístico contenido en el discurso; de esta manera el investigador habrá de tener en cuenta que solo será posible adentrarse en un análisis de interpretación si antes encuentra la relación existente entre dos términos:

> Pero ¿qué significa exactamente —en el plano lingüístico— la expresión 'percibir diferencias'? 1. Percibir diferencias quiere decir captar al menos dos términos-objeto como simultáneamente presentes; 2. Percibir diferencias quiere decir captar la relación entre los términos, vincularlos de una manera u otra. De allí procede el que la primera definición, generalmente utilizada por otra parte, del concepto de estructura sea: presencia de dos términos y de la relación entre ellos existente.[77]

Es así como Greimas nos va acercando, poco a poco, al concepto de 'isotopía', el cual tendrá una estrecha relación con la hermenéutica, puesto que se preocupa por el sentido del discurso. Sin embargo, para hacer posible una comprensión del concepto de isotopía, habrá que percatarse de las diferencias o, mejor dicho, las relaciones que pueden establecerse dentro del texto.

Esta propuesta de búsqueda de 'relaciones' en el texto que hace Greimas, puede ser alimentada por una *pregunta*, aspecto que revela Gadamer: "Porque cada enunciado no posee simplemente un sentido unívoco en su estructura lingüística y

[77] A.J, Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, p. 28.

lógica, sino que aparece motivado. Sólo una pregunta subyacente en él confiere sentido a cada enunciado".[78] No puede perderse de vista que el fondo al que quiere llegar el análisis semiótico-hermenéutico es uno en el que confluyan la inquietud percibida por el analista frente a un naciente hallazgo de sentido del texto, y las señales que el mismo texto proporciona de hacer posible la relación. Es decir, aunque parezca confuso al principio, es el analista quién hará posible, valiéndose de las herramientas lingüísticas e interpretativas que tenga a la mano, establecer la relación entre el sentido que considera poder encontrar en el discurso y lo que realmente éste deja demostrar. Greimas lo plantea de la siguiente forma:

> Es evidente que los términos-objeto A y B pertenecen a la lengua-objeto, al desarrollo mismo del discurso, y que son captados en el acto de la percepción. El eje semántico S es el resultado de la descripción totalizante que reúne a la vez las semejanzas y diferencias comunes a los términos A y B; S pertenece, por lo tanto, al metalenguaje semántico descriptivo. Por lo que se refiere a la relación (R) pertenece, pues, al lenguaje metodológico y sólo puede analizarse a nivel epistemológico.[79]

No sería posible realizar un análisis de relación entre dos términos si no se hace uso de un lenguaje que mire sobre el texto. Este lenguaje (que es llamado, como vimos, metalenguaje) sería formulado como una S, tomando en cuenta que A y B, según Greimas, son los dos términos que pretendemos estudiar. Sin embargo, se precisa que, además de S —el cual se encarga de la descripción semántica— existe R, ese lenguaje que prestará atención a la descripción metodológica del fondo de la cuestión, es decir, de la relación como tal que unifica o enlaza los dos términos.

3.2 Bases para un análisis hermenéutico-semiótico

[78] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, p. 175.

[79] A.J, Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, p. 28.

La experiencia de comprensión no pierde de vista que la relación solo será posible en la medida en que el analista tiene una preocupación auténtica frente al texto. Se ha dicho que esto puede ser motivado por una pregunta, pero ha de suponerse que una pregunta surge de algo que desconcierta, que provoca al analista y lo empuja al estudio: "Tales experiencias de comprensión presuponen siempre las dificultades del comprender, la perturbación del consenso. El esfuerzo de comprensión empieza así cuando alguien encuentra algo que le resulta extraño, provocador, desorientador".[80] ¿Qué es eso que puede provocar o desorientar de un texto? ¿Cómo surge la experiencia de desconcierto frente a lo que se lee o se escucha? Eso es algo que solo puede darse en el interior del observante y que sucede en un instante de asombro, que escapa a descripciones formales, es decir, es una experiencia que solo podemos conocer después, si el observante decide profundizar en ese *algo* que encontró provocante.

Ha de tenerse presente que ese algo provocante solo podrá significar un motivo de estudio si el texto reúne las condiciones para sustentarlo. Es decir, habrá de realizarse una observación detenida de las partes del discurso para atreverse a decir que existe un *conector común* entre los términos y que, en el estudio de *relación*, se encargará de unificar el sentido.

Un texto puede contener varios mensajes contextuales, es decir, presentar más de un significado. A pesar de la aparente unidad que, en una primera lectura, el texto pueda presentar, pronto puede advertirse la variedad de contenidos. El analista no debe ignorar que, frente a esta variedad, su trabajo es encontrar unidad. Es aquí donde resulta importante hablar de las isotopías:

> ¿Cómo explicar, por lo tanto, el hecho de que un conjunto jerárquico de significaciones produzca un mensaje isótopo? En efecto, una cosa es segura: ya comencemos el análisis del discurso por arriba, es decir, partiendo de una lexía, definida como unidad de sentido, ya emprendamos la disposición de las unidades sintácticas más amplias a

[80]Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, p. 182.

> partir de las unidades constitutivas mínimas, el problema de la unidad del mensaje, indiscutiblemente captado como un todo de significación, se plantea inevitablemente.[81]

El *mensaje isótopo* es precisamente la isotopía que engloba el *conjunto de significaciones*, es decir, cada significación jerarquizada es capaz de hablar de la isotopía de la cual forma parte y que, al mismo tiempo, genera. Isotopía es, pues, el núcleo temático que abraza todas las unidades de significación del texto. Las significaciones encontradas en el entramado del discurso pueden ser unidades mínimas que, bien articuladas, forman un *todo de significación*. Sin embargo, el embrollo del asunto aquí es que el texto puede estar colmado de diversos tópicos significativos o diversas isotopías —entendidas éstas como contextos de mensaje—. Se hará pertinente establecer una isotopía base que, haciendo uso del conector común, enlace otras isotopías contenidas en el discurso, las cuales será posible identificar gracias a los *semas contextuales* —entendidos como sintagmas o proposiciones en el interior de los cuales se manifiesta la isotopía—.

El análisis isotópico da la entrada al análisis hermenéutico, y están profundamente relacionados, si se reconoce que ambos buscan la comprensión del texto mediante la búsqueda de unidad de sentido que, al mismo tiempo —sobre todo para la hermenéutica gadameriana—, será comprensión del mundo, porque comprensión del lenguaje es siempre comprensión del mundo. Y, al encontrar una multiplicidad de mensajes contextuales, la investigación forzará el establecimiento jerárquico de las isotopías:

> El análisis semántico, al buscar criterios discriminatorios con vistas al establecimiento de las isotopías, se ve llevado a utilizar el concepto de jerarquía de los contextos que se imbrican unos en otros. Así, el sintagma, que reúne por lo menos dos figuras

[81] Greimas, A.J, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, p. 106.

sémicas, puede considerarse como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía.[82]

El hilo conductor del análisis será siempre una isotopía nuclear, aquella que es capaz de contener a otras. Y fijar una isotopía que guíe el estudio será el punto de arranque para interpretar. No será posible la interpretación si se ignora el mundo semiótico inherente al texto. La interpretación hermenéutica recorrerá la unidad mayor (isotopía) hasta la unidad mínima (semas contextuales), en busca de una comprensión que unifique el discurso y nos brinde un nuevo conocimiento:

> Pero si el discurso se distingue por la búsqueda de sentido y por encima de su apariencia escuchamos y leemos el sentido que él nos comunica, en el texto literario la autoaparición de cada palabra en su sonoridad y la melodía del discurso también son relevantes para el contenido. Nace una peculiar tensión entre el sentido del discurso, cada palabra que se inserta en la unidad de la frase representa una unidad de sentido al evocar algo con su significación. Al moverse dentro de su propia unidad y no como mero medio para el presunto sentido discursivo, puede desplegarse la plurivocidad de su virtualidad expresiva. Se habla así de connotaciones que resuenan cuando una palabra aparece con su significado en un texto literario.[83]

Resulta llamativa la importancia que Gadamer presta, no solo al signo lingüístico puesto en el discurso, sino a su sonoridad, a su melodía como aportantes al contenido. Inserta esta visión al análisis de la unidad de sentido, donde cada palabra evoca un horizonte de significado. Resalta la multiplicidad de mensajes contextuales a la que aludíamos anteriormente. El desenvolvimiento interpretativo debe prestar suma atención a esta *plurivocidad* para llegar al encuentro con la unidad de sentido, puesto que, de permanecer ciego a los demás contextos presentes, se corre

[82] *Ibidem*, p. 110.
[83] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, p. 340.

el riesgo de establecer relaciones, de hacer uso del conector común o de interpretar erróneamente el mensaje isótopo.

3.3 Desarrollo del análisis interpretativo

A continuación, se prestará atención al *hecho interno del habla,* es decir, a lo que se halla patente (los signos escritos del texto), como a lo que se halla latente (lo *callado en el lenguaje*, el *sentido subyacente*). Nuestro trabajo estará orientado a la interpretación de los significantes, de las diferencias percibidas entre los términos, es decir, entre aquel término que forma la isotopía nuclear y aquellos términos que formarán parte de ella y que bien pueden ser llamados *semas contextuales.* Se intentará establecer la relación existente entre ellos, la cual hace posible el establecimiento de la isotopía nuclear, que en este caso es la esperanza. La esperanza fue, en un comienzo, ese *algo* provocador, ese algo extraño que motivó a la indagación y ahora al estudio de la obra musical de Guillermo Anderson.

Greimas aporta una clasificación para los significantes, según el orden sensorial: "De orden visual (mímica, gesticulación, escritura, naturaleza romántica, artes plásticas, señales de circulación); de orden auditivo (lenguas naturales, música) y de orden táctil (lenguaje de los ciegos, caricias)"[84]. El foco de atención será el texto lírico; sin embargo, no podemos ignorar que este texto se encuentra en un contexto sonoro, es decir, auditivo. Por esta razón, podemos decir que nuestro objeto de estudio pertenece al orden significante de lo visual (por ser escrito) y auditivo (por ser musical). Pero como ya quedó establecido, el centro de atención será la interpretación del discurso escrito.

Habrá de considerarse que, aun cuando las formas de esperanza en el texto sean muy diversas y aparentemente inconexas (si se las toma de manera aislada y particular), lo importante es el *todo de significación* al que están orientadas, puesto que

[84] A.J, Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, p. 15.

cada *unidad mínima* está puesta en el texto con miras a un fin y que para nosotros será la isotopía esperanzadora, como *unidad de sentido*.

3.3.1 Cualquier lugar[85]

Cada sol que amanece
me enseña maravillas.
Un minuto de vida
es más que bendición.
Cada día me sorprende
con regalos sencillos.
Con el sol de un abrazo
aprendo una gran lección.

Si hasta el árbol más grande
una vez fue semilla.
A cada esfuerzo algún día
le llegará su canción.

Cualquier lugar
es el centro del mundo.
Cualquier amor
es esencia y verdad.
Cualquier humano
es el más importante.
Cualquier momento
la ansiada eternidad.

[85] Guillermo Anderson, *Cualquier lugar* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 1999, (perteneciente al Álbum musical *Costa y Calor*).

Cuando vivo el momento
puedo amar y entregarme.
El poderme reír de mí mismo
es vivir.
Si vivo agradecido
no, no puedo preocuparme.
Hay mil cosas
de las que puedo prescindir.

Esta canción integra el álbum *Costa y Calor*, que fue lanzado en 1999, es decir, un año después del Huracán Mitch, que causó ingentes devastaciones en todo el país, dejando casi 1,500,000 damnificados, 5,657 muertos, 8,058 desaparecidos, 12,272 heridos y 285,000 personas que perdieron sus viviendas y que tuvieron que refugiarse en más de 1,375 albergues temporales.[86] Es necesario ofrecer estos datos para señalar que un álbum como éste, con un título que parece ser opuesto a la trágica realidad de la cual todavía se estaba recuperando el país, a primera vista puede resultar una ofensa. Da la apariencia de desconexión con los hechos terribles que recién habían ocurrido. ¿Estaba la nación dispuesta a escuchar ritmos y melodías alegres cuando el momento histórico les hacía proclives al dolor y a la desesperación frente a las pérdidas y daños ocasionados por el huracán? He aquí la importancia de la visión esperanzadora de Anderson, quien se mantiene firme en sus convicciones de un mejor mañana, en medio de tiempos conflictivos y que fácilmente arrastraban a la desesperanza.

Cualquier lugar es una canción de versificación libre, aunque puede advertirse cierta homogeneidad, pues las estrofas están compuestas de siete y ocho sílabas en cada verso; en cambio, el coro goza de mayor libertad, compuesto de entre cuatro y siete sílabas cada verso. Comienza aludiendo al amanecer, donde aparece el sol como símbolo de incitación a la vida: *Cada sol que amanece / me enseña maravillas*. El *sol* es

[86] Secretaría de Salud de Honduras (Programa de Preparativos para Desastres, OPS/OMS), *Huracán Mitch en Honduras 1998 (Serie Crónicas de Desastres)*, SSH, Tegucigalpa M.D.C, 1999, p. 149.

brillo, es la luz que llama al movimiento, a iniciar las actividades del día. El sol puede ser ese *anti-efecto* frente al temor y angustia que en aquel momento imperaban en Honduras, al hallarse en un presente que aparecía gris y confuso ante el futuro. Anderson invita a continuar despertando con la valentía de descubrir maravillas, a pesar del desastre: *Un minuto de vida / es más que bendición*. Decir esto en medio de una *situación límite*, como llama Freire a esos momentos de la vida y de la historia en que nos vemos atrapados con desesperación, parece contradictorio. Valorar el presente y llamarlo *bendición* es un acto de ensoñación que solo el arte puede proporcionar desde una mirada comprometida con el porvenir. Una mirada agostada, que rehúye a las posibilidades de creatividad en situaciones de adversidad, poco sirve para crear un mundo diferente.

Para Guillermo Anderson, la capacidad para sorprenderse con la novedad debe mantenerse, aun cuando todo arrastra al nihilismo y al estancamiento: *Cada día me sorprende / con regalos sencillos*. */ Con el sol de un abrazo / aprendo una gran lección*. En esta canción se descubre un afán de naturalidad en las palabras. No hay complicaciones retóricas y cualquiera que leyera estos versos los entendería como si alguien se los estuviera incluyendo en una plática cotidiana. El objetivo parece ser no complicar el mensaje con figuras rebuscadas, no hacerlo confuso y más bien mostrarlo con llaneza a un público que lo pueda entender, sin ambages. Los *regalos sencillos* de los que habla pueden ser el mero hecho de abrir los ojos, de tener a una familia o a un amigo cerca, de sonreír o simplemente hallarse vivo. Nuevamente aparece el *sol* como símbolo de la esperanza que ahora se materializa en el contacto humano, en ese sentimiento de sentirse parte de algo, de un grupo humano. Y la gran lección tal vez sea la de valorar más la vida y los pequeños detalles que ofrece.

Nuevamente nuestro autor exalta los *instantes del proceso general*, al traer a colación la imagen de la *semilla.* El desarrollo de una persona, de una comunidad, de una nación se realiza desde su autonomía, desde las especificidades que la componen, es decir, desde todo aquello que la hace ser lo que es. En este sentido, podríamos hablar de lo *inédito viable* freireano como garante de la esperanza futura, de aquello

que hace crecer o germinar para enfrentar el mañana con optimismo: *Si hasta el árbol más grande / una vez fue semilla*. Todo esfuerzo humano, por pequeño que sea, contiene las posibilidades de un mejor mañana; contiene eso que constituye lo todavía-no-llegado a ser de Bloch, pero que más tarde puede ser concretizado como lo manifestado: *A cada esfuerzo algún día / le llegará su canción*. El arte como *ensoñación* nos enseña que imaginar eventualidades positivas para el futuro es ya un comienzo esperanzador, y *la canción* que llegará a los *esfuerzos* de hoy es un motivante para seguir luchando, según Anderson. Solo si no se pierde de vista el horizonte iluminado es que se tienen fuerzas para seguir, de lo contrario disminuyen los deseos y la sensación de angustia puede apoderarse de nosotros. Siempre se dan pasos con miras a un fin utópico, por muy lejano o cercano que aparezca ante nosotros.

El coro se convierte en un postulado por la revalorización de los pueblos que no siempre han figurado con protagonismo en la historia contada por las grandes potencias del mundo: *Cualquier lugar es el centro del mundo. / Cualquier amor es esencia y verdad*. A pesar de la amplia red comunicativa de la que gozamos hoy día, las distancias parecen no desaparecer. Las fronteras entre aquellos países de "primer mundo" y los de "segunda o tercera categoría" se agigantan con el pasar del tiempo, cuando cualquiera hubiera pensado que ya no estaríamos para conservar una mentalidad como esa en nuestro tiempo. La labor del arte, nuevamente como *promoción de ser*, emerge para anunciarnos el deber de una actitud diferente, donde cada pueblo sea apreciado con la misma fuerza que cualquier otro. Desde hace mucho, como latinoamericanos, hemos padecido el hecho de ver cómo se nos cuenta la historia desde otro continente, donde nosotros figuramos como los descubiertos, los que no estaban en el mapa y los europeos hicieron aparecer. El centro del mundo era otro y siguió siendo otro. Anderson ve más allá de las condiciones económicas, de los recursos, de la cultura e incluso del egoísmo, pues, incluso el *amor* que vive cada uno, sin importar el lugar, es un amor auténtico, único, que no tiene nada que envidiar a ningún otro. La canción apuesta por el reconocimiento de cada *nación* (conjunto geográfico, grupo humano), de cada *amor* (familia, unión, amistad, pareja) como

centro del mundo, es decir, con dignidad propia. Y lo mismo cabe decir para *cualquier humano* y *cualquier momento*. Nada debería estar excluido o relegado a un espacio olvidado. Y he aquí la postura utópica de nuestro autor, ya que esto puede resultar imposible en un mundo globalizado como el actual, donde no cualquier humano es importante. Es decir, muchos grupos humanos son condenados al anonimato (piénsese: pueblos indígenas, afrodescendientes, pobres, migrantes, personas con discapacidad).

Cuando Freire convoca a *inventar la esperanza*, con el objetivo de imaginar escenarios en los que se supera la situación actual, lo hace pensando desde el momento presente. No existe la esperanza infundada, extirpada de una realidad concreta. Y en Anderson encontramos esta actitud de invención de la esperanza al cantar en la estrofa siguiente al coro: *Cuando vivo el momento / puedo amar y entregarme*. No hay posibilidades de un *amor* o una *entrega* genuinos si se ignora el instante que se vive, las condiciones en que se realiza. Ciertamente hay un componente idealizante al momento de amar; pero, como ya se dijo, un amar esperanzado no es que carezca de idealización, es más bien que, tomando en cuenta el *ser real*, hay una propensión a lo que *aún no es*. Al mismo tiempo, el no tomarse demasiado en serio puede ser un signo de optimismo, de tomarse la vida como una oportunidad de gozo: *El poderme reír de mí mismo /es vivir*.

Retomando el contexto en que se escribió la canción —recién pasado el Huracán Mitch—, un texto como éste es subversivo, actúa como anti-efecto ante la desesperanza: *No, no puedo preocuparme / hay mil cosas de las que puedo prescindir*. Padecer una desgracia ambiental no es un juego, es, en verdad, una *situación límite*, desesperante. Ha habido pérdidas materiales y humanas; el esfuerzo por volver a la normalidad es un proceso lento y desgastante. Y Anderson se atreve a cantar estos versos no porque desconozca la realidad de su nación en aquel momento, sino porque sabía que para salir adelante a veces se hace necesario hacer a un lado los pensamientos negativos, por muy válidos que sean, para orientarse al mañana esperanzador.

Cualquier lugar es, pues, una canción de carácter utópico, con la amplitud de mirada propia de un arte que apuesta por el valor de cada cosa. Su obra nos insta a salir de la zona de confort y mirar más allá de nuestras seguridades, a no olvidar la alteridad, es decir, aquello frente a lo que nos hallamos puestos y que bien puede ser un lugar, un amor, un ser humano o un momento.

3.3.2 Cortaron el árbol[87]

Cortaron el árbol
que guardaba en su memoria
a tu familia y su historia
en el patio aquel.

Cortaron el árbol,
Guía fiel de embarcaciones.
Soportaba los ciclones
En el puerto ayer.

Cortaron el cedro aquél
De la avenida
y a la acacia
tiernamente florecida
que alegró los días de tu juventud.

Cortaron el árbol,
la ceiba antillana hermosa,
su raíz profunda y diosa
quedó triste en mí.

[87] Guillermo Anderson, *Cortaron el árbol* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 1999, (perteneciente al Álbum musical *Costa y Calor*).

Corren los venados,
asustados y sedientos.
Fuertes llamas trae el viento,
ya no llueve aquí.

Cortaron el mango hermoso
de la plaza,
el caimito que cobijaba tu casa
el ceibón de tu infancia
lo cortaron ya.

Cortaron el árbol, lo mataron.
Cinco señores se lo llevaron.
Va quedando el suelo descubierto,
mi verde país se hace un desierto.

Solo la alegría de sembrar nos trae vida,
la madre resentida volverá a reír.
Quede en la conciencia del que siembra y se realiza
y la lluvia cual sonrisa se verá venir.

Solo echando fuera el mal del egoísmo
podrá el canto de las aves ser el mismo.
Que se quede el que prefiera la ignorancia,
no solo cortándolo se hace ganancia,
que llegue la hora
de sembrar aquí.

Mil árboles nuevos hoy cantaron,
los niños del mundo los sembraron.
Celebremos su verde riqueza,
viva la madre naturaleza.

Esta canción pertenece también al álbum *Costa y Calor*. Compuesto de nueve estrofas y un coro, es una de las obras de mayor extensión de Anderson; pero, además, una de las que mejor sabe combinar la nostalgia e impotencia frente a la realidad que se padece y las posibilidades esperanzadoras que de ella pueden surgir. Anderson se vale de la repetición de frases y palabras —aspecto muy presente a lo largo de su trabajo— para producir énfasis de contenido y, al mismo tiempo, establecer una cadencia musical. La repetición permite que el lector o el escucha adivinen que eso que se vuelve a decir constantemente es importante. Provoca la atención del lector o del escucha.

La imagen protagónica del texto es el árbol. El árbol, en este caso y a modo de sinécdoque, es la representación de todos los árboles o, al menos, de aquellos que pueden formar parte de la vida de las personas: *Cortaron el árbol / que guardaba en su memoria / a tu familia y su historia / en el patio aquél*. Anderson dota de vida al árbol. Le dispone, evidentemente con una metáfora, de la facultad de la *memoria*, para ejemplificar su presencia real, no solo como objeto, sino como ser viviente que, más allá de existir sin intervención alguna, forma parte de las vidas que se desarrollan en torno suyo. Nuestras vidas están pobladas de símbolos. Desde que nacemos y a lo largo de nuestro camino por la tierra, nos vemos rodeados de una amplitud de objetos, personas y seres que conforman nuestra existencia. Algunos, con el tiempo, se hacen más importantes que otros y tienen una fuerza grande en la memoria. Una simple evocación puede traer nuevamente sensaciones del pasado y ello nos recuerda que dicho objeto de evocación se quedó en nuestra memoria porque fue significativo para nosotros.

El árbol no solamente es la presencia que custodia el pasar del tiempo para las familias, sino un ser que puede tener una función, entre otras, para un grupo humano: *Cortaron el árbol / guía fiel de embarcaciones*. Se infiere por estos versos que el ambiente del que habla el texto es costero. Y se puede imaginar a un árbol grande, el cual puede avistarse a la distancia y, por lo tanto, servir de *guía fiel de embarcaciones*. Decir que fue cortado, para Anderson es decir que ha muerto con él no solo su presencia, sino su

historia, que formaba parte de las vivencias de una familia, de un pueblo y de quienes manejan las embarcaciones. El árbol se convirtió no solo en un adorno forestal, fue también ejemplo de reciedumbre, de resiliencia ante los embates de la vida, pues *soportaba los ciclones / en el puerto ayer*. El árbol pertenece, de esta manera, a esa *conciencia moral* utópica de la que habla Bloch, pues tiene la capacidad de inspirar lucha y fortaleza ante la adversidad, cosa que no pasa por alto Anderson al describirlo. El arte, desde su *descanso del alma* (Bachelard), se detiene ante lo cotidiano, como puede ser un árbol, y ve en él una posibilidad de ensoñación, para alimentar el presente de esperanza.

El árbol es punto de referencia para las distintas etapas de la vida. Es lugar al que se vuelve en la memoria y donde yacen sentimientos de gran relevancia. Pero el árbol es un árbol, es decir, es un tipo específico de árbol, por eso al decir que *cortaron el cedro aquél / de la avenida*, lo que dice Anderson es que ese algo significativo para uno, lo es porque tiene unas connotaciones propias que hacen de él una cosa única e irrepetible. Nuestro autor habla aquí desde sus *sueños diurnos* (Bloch), es decir, desde ese estado en que lo dicho procede de la falta de algo, de querer remediarlo, pues se sueña una vida mejor. Y la remembranza, aunque posee elementos nostálgicos, aquí forma parte de ese pasado que es *pozo esperanzador* (Freire) y que evoca esos años de juventud en los que, como decía Bloch, arde en uno algo como un fuego, y se ve el arte casi a la mano:[88] *Y a la acacia /tiernamente florecida / que alegró los días de tu juventud*. El árbol se convierte en testigo de esa fuerza que alguna vez impulsó los pasos de una vida, es recuerdo de las energías que motivaron a seguir adelante. Al cortar *la acacia* también mueren los días esperanzados de la juventud, donde por fin se vea a la naturaleza como fuente de vida, como aliada del mejor mañana.

Aparece en los siguientes versos una figura identitaria: *Cortaron el árbol, / la ceiba antillana hermosa, / su raíz profunda y diosa / quedó triste en mí*. No es solo el retrato de un paisaje o la descripción superficial de árboles lo que hace Anderson, hay

[88] Ernst Bloch, *El principio esperanza [1]*, p. 43.

también un trasfondo de identidad, pues *la ceiba* es precisamente el árbol que da el nombre a su ciudad. Este árbol prominente, maderable y de ramas extendidas capaces de dar un radio grande de sombra, se puede encontrar en todo Centroamérica y la zona norte de Honduras goza de muchos bosques y praderas cubiertas de ceibas. La ceiba se adapta a varios climas, aunque es más común encontrarla en zonas tropicales, pero puede encontrarse también en la zona centro y sur del país. En climas fríos no suele hallarse. *La raíz*, según nuestro autor, de aquella ceiba se *quedó triste* en él, es decir, aunque la cortaron, no murió del todo. Quiere rescatarla en su recuerdo, para hacer ver lo importante que puede ser la naturaleza en la vida de la gente. No solo al proporcionar oxígeno un árbol tiene valor, sino al ser integrado como elemento vivo en la historia.

La tala de bosques tiene sus inevitables consecuencias. Algo que, en un principio, no parece problemático, con el tiempo se complica. Estos efectos son sufridos por los seres humanos y la fauna que depende de estos recursos: *Corren los venados, / asustados y sedientos. / Fuertes llamas trae el viento, / ya no llueve aquí*. También es éste un elemento de identidad, pues el venado cola blanca es símbolo nacional de Honduras. La extinción de estos animales es producto no solo de la caza desmedida, sino de la quema y deforestación. Y los padecimientos ocurren también a nivel de clima, puesto que las temperaturas se recrudecen y deja de llover. Es la realidad que se *sufre en muchos lugares del mundo: ya no llueve aquí* o llueve menos que antes. Cortar un árbol es cortar medios de subsistencia, es cortar hábitats de vida, es alimentar el calentamiento global y disminuir la calidad de vida.

Los árboles son parte del imaginario cultural, son elementos representativos de un sitio y proporcionan el ornato necesario para gozar de espacios agradables: *Cortaron el mango hermoso / de la plaza; /el caimito que cobijaba tu casa; / el ceibón de tu infancia / lo cortaron ya*. El árbol es regalo de la naturaleza y fruto del trabajo del ser humano, es también alimento, es *cobijo*. La realidad explotadora de los recursos naturales puede empujarnos a la angustia, pues cortan, de alguna manera, esa infancia de sueños que ha formado parte de nosotros. Sin embargo, Anderson quiere

motivar a no estancarse en el dolor y la frustración. Es consciente de las posibilidades de cambio, pero el primer paso es reconocer de dónde se parte y se parte de un presente desolador, no se puede ignorar esto.

En el coro se advierte, con más notoriedad, la preocupación ambiental. Se describe con mayor crudeza la situación decrépita que atraviesa la nación, llena de recursos naturales saqueados sin pudor alguno: *Cortaron el árbol, lo mataron. /Cinco señores se lo llevaron. / Va quedando el suelo descubierto, / mi verde país se hace un desierto*. Ese acto tan simple para muchos, como el cortar un árbol, puede dejar secuelas catastróficas en el futuro, impidiendo la realización de la utopía. El arte adquiere un papel notable para los pueblos en estas *situaciones límite* (Freire), puesto que permite un *acceso al mundo* (Gadamer) que, de lo contrario, sería menos visible o quedaría rezagado a ese espacio de inconciencia que deja la realidad tal cual es, sin oportunidad para repensarla. Sin esta oportunidad que la canción abre para re-imaginar la realidad ese *suelo* del que habla Anderson, seguiría quedando *descubierto* y ese *verde* más desértico. El énfasis de estos versos se ve reforzado por las diez sílabas que lo conforman y que dan mayor musicalidad al ser entonados.

Las estrofas que siguen al coro son un postulado netamente utópico. Se respira en ellas ahora las posibilidades de romper con el entramado de explotación y abandono al que se ha condenado el medio ambiente y la vida de quienes lo habitan: *Solo la alegría de sembrar nos trae vida, / la madre resentida volverá a reír. /Quede en la conciencia del que siempre y se realiza / y la lluvia cual sonrisa se verá venir*. El *tener-que-expresarse,* que fue motivado por el entorno desesperanzado, anuncia lo *todavía-no-manifestado en el mundo* (Bloch) para infundir una espiritualidad unida a la naturaleza, donde el amor por el cuidado de la casa común puede llevar al ser humano a revertir la tragedia y, entonces, *la madre* (tierra) *resentida volverá a reír*. Aparece la importancia del *humanum utópico*, encarnado en el ser humano preocupado por la restauración de lo ultrajado, como una forma de aliciente para continuar con la lucha por el mañana mejor; y, entonces, *la lluvia cual sonrisa se verá venir* para demostrar a las nuevas generaciones que no todo está perdido.

Inventar la esperanza (Freire) requiere plantear alternativas, por esta razón Anderson, como un preclaro seguidor del optimismo militante, canta: *Solo echando fuera el mal del egoísmo / podrá el canto de las aves ser el mismo*. El afán desmedido de las empresas, instituciones y personas por acaparar los recursos para un beneficio egoísta tiene efectos que irrumpen en la vida de todos. Como ya se apuntaba, la fauna silvestre sufre con inadmisibles daños las consecuencias de esto. Por eso nuestro autor sugiere que solo reformando tal actitud *el canto de las aves* será *el mismo*, de lo contrario continuará el abandono silvestre en pos del fortalecimiento del sistema capitalista imperante. Hay una clara exhortación a la búsqueda de nuevas formas de hacer comercio, es decir, que procuren una ética del cuidado ambiental no sólo coartando, sino también regenerando los bosques, en un equilibrio que no admita la sobreexplotación: *Que se quede el que prefiera la ignorancia, / no solo cortándolo se hace ganancia, / que llegue la hora / de sembrar aquí*.

El final del texto nos anuncia un futuro distinto. Utiliza verbos en pasado, signo de la confianza en que una nueva sociedad ha surgido y que se implicó en su realidad: *Mil árboles nuevos hoy cantaron, / los niños del mundo los sembraron. / Celebremos su verde riqueza, / viva la madre naturaleza*. La creencia de Anderson en *los niños*, como esa semilla de la que habla en otras canciones, es la creencia en ese pueblo capaz de levantarse y transformar su realidad. El cambio no depende de las circunstancias nada más, sino de la responsabilidad honesta con el presente. La exclamación de *celebrar su verde riqueza* y la de *viva la madre naturaleza*, no es otra cosa que el llamado a la esperanza que brota de la lucha, del trabajo lento y perseverante para no dejar morir la utopía.

3.3.3 En mi país[89]

[89] Guillermo Anderson, *En mi país* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2000, (perteneciente al Álbum musical *Pobre marinero*).

En mi país de guamil y sol ardiente
se ve la historia en los rostros de la gente.
Hermosa tierra, vuelo de gaviota herida
tenés la luz que va repartiendo vida.
Sos la semilla y sos la fuerza en el arado,
tenés el alma en el bullicio del mercado.

Suene la guitarra y la marimba,
las maracas con el acordeón.
Que suele la flauta y la caramba,
suenen el tambor y el caracol.

En mi país, rumor de mar, selva y quebrada,
están el sabor de la naranja y la guayaba.
Está el color de la flor que no marchita,
está el olor a café en la tardecita.
Y aquí está el África en canción, vida y tambores,
leyenda negra, cayuco lleno de flores.

Para quererte el corazón mío no alcanza,
pero esta luz multiplica la esperanza
en que la selva no combata el fuego sola
y que la espina se convierta en brassavola.

Esta canción pertenece al álbum *Pobre Marinero*, lanzado en el año 2000, y está escrita en versos de doce y trece sílabas, para el caso de las estrofas; y de ocho sílabas para el coro. En las estrofas procura hacer recaer la fuerza de voz en las sílabas cuarta, séptima y penúltima; en el coro la fuerza de voz recae en la quinta y penúltima sílaba, lo cual otorga cadencia y ritmo a todo el texto, lo que, durante la interpretación musical, se percibe con más notoriedad. *En mi país* desde su título muestra un interés por lo vernáculo. Parece un intento por englobar el universo en el que ha estado

envuelto el autor. Y, en este caso, podemos hablar de *el mundo de un alma*, como llama Bachelard a esa historia del artista contenida en la obra. El adjetivo posesivo que tiene el título da a conocer que se hablará no de "un" país, sino de "mi", es decir, de un lugar que pertenece a alguien en específico.

Se percibe un recorrido del *ser real* al *ser idealizador* de Bachelard (o *ser imaginario* para Freire). En las primeras estrofas se percibe un afán descriptivo del paisaje y de las costumbres de un pueblo, cuando dice: *En mi país de guamil y sol ardiente / se ve la historia en los rostros de la gente*. Es éste también un retrato de la vida campesina, donde el guamil es el pasto que habrá de cortarse bajo el sol, para limpiar la tierra o darle de comer a los animales. Además, Anderson hace contener la historia de su patria en los rostros de esa gente. Sus expresiones de lucha, de cansancio, de alegría o de enojos, son las expresiones de un pueblo a lo largo de los siglos. La esperanza aquí adquiere, entonces, las formas del entorno natural y de la persona que lo trabaja.

El autor ha tenido antes que caer en un *estado de reposo* que le permitiera detenerse y describir su país de esa manera, donde caben la belleza y lo cruel en un mismo cauce: *Hermosa tierra, vuelo de gaviota herida / tenés la luz que va repartiendo vida*. La *conciencia utópica* que posee Anderson hace que no perciba la realidad desde una sola óptica. Al ver un país con una historia de vejaciones y ultrajes, pudo remarcar esa *herida* sin posibilidades de sanación, de reconstrucción; sin embargo, esa patria herida también es capaz de dar *luz,* de repartir vida. Entonces la esperanza juega su papel como *anti-efecto* del miedo o del temor. Esto solo confirma la manera en que el arte se convierte en *pre-iluminación* o en un laboratorio para impulsar procesos de cambio, como apunta Bloch. Por eso la herida no tiene la última palabra, sino que sale avante y, además, reparte *vida*.

Al final de la primera estrofa encontramos un uso de metáforas que hace sentir la fricción de la historia, el movimiento dicotómico que conlleva el comienzo de algo y el andar en el tiempo: *Sos la semilla y sos la fuerza en el arado /, tenés el alma en el bullicio del mercado*. *Mi país* hubo de tener un comienzo, como todo lugar en el mundo. Sin

embargo, hablar de un comienzo sería entrar a un debate con la ciencia que no nos compete ahora mismo, ya que, después de ese estallido primero, todo comenzó a desarrollarse de tal modo que, a través de los millones de años que tiene la tierra, los continentes y países que hoy conocemos alguna vez fueron muy distintos. Pero lo que sí podemos decir es que, al llamarle *semilla* a su patria, lo que hace es nombrarla generadora de vida, lugar que acoge a un determinado grupo humano. Y, así como *la fuerza en el arado* conlleva fricción, trabajo pujante, de contacto entre la tierra que es hendida y el ser humano que la hiende, también la historia que, en un comienzo fue semilla, va conformándose en un movimiento dialéctico. Lo que encubre este juego de palabras es la posibilidad de la esperanza desde la conformación de la historia, que se gesta con ambivalencias y no uniformemente. Además, para Anderson *el alma* de su país tiene que estar allí donde reina la cotidianidad, *en el bullicio del mercado*, y no solo en los hechos espectaculares o cubiertos de grandiosidad. La esperanza va más allá de los poderes fácticos que rigen una nación y se cuela por los barrios y lugares de trabajo, donde se intenta ganar el pan diario y se lucha por un mejor mañana.

El coro es una invitación al gozo, a la algarabía. Es el momento en que se realzan los instrumentos propios de la cultura de la costa norte que rodeó a nuestro autor: *Suene la guitarra y la marimba /, las maracas con el acordeón /. Que suene la flauta y la caramba /, suenen el tambor y el caracol*. En esta parte se relajan las descripciones cargadas de figuras literarias. Es el momento de la exaltación del hecho musical, de lo que lo hace posible. Sin embargo, debemos prestar atención a la simbología cultural que puede esconderse detrás de estos instrumentos. La marimba, por ejemplo, es un instrumento que suele utilizarse para los bailes de danza folclórica en Honduras; también en otros países de Centroamérica y a lo largo del continente. La caramba, en cambio, es de carácter más autóctono, ya que es un objeto que se hace con un palo arqueado que tiene un hilo, cuyo sonido es propagado por una jícara que funciona como caja de resonancia. El tambor es propio de los ritmos garífunas y tiene una connotación ancestral, además de musical. El tambor puede ser la remembranza de los orígenes africanos, de aquellos pueblos de otro continente que todavía corren por

la sangre de los garífunas. El caracol es la unión con el mar, con la sal, con el mundo marítimo en el cual creció Anderson y que representa la vida para la ciudad de La Ceiba. Es ese *momento estético del lenguaje*, como dice Freire. Es el instante de la palabra hecha canción, palabras puestas allí para ser cantadas, para ser sentidas desde su fuerza simbólica y sonora.

Después de la euforia del coro, regresamos al sosiego de las estrofas. En la segunda ya se percibe otro ambiente. Pasamos de la atmósfera campesina a la marítima, pasamos del mercado bullicioso a la flora, a la adoración de los frutales: *En mi país, rumor de mar, selva y quebrada / están el sabor de la naranja y la guayaba*. El agua es recuerdo de la vida y ese *rumor de mar* es esperanza de vida que se anuncia, que se siente a lo lejos, pero que no termina por revelarse por completo. Es un rumor y, por lo tanto, algo informe todavía, algo que se percibe como ruido suave. Aquí la esperanza se vive desde lo todavía-no-llegado a ser, es decir, es *país* que se alza como sonido lejano que algún día estará cerca de manifestarse como plenitud para sus habitantes. La *selva y la quebrada* son parte de ese reconocimiento de la riqueza natural hondureña, donde abunda la flora y fauna que Anderson intenta resaltar en toda su obra. La *naranja y la guayaba* son frutos coloridos, de exuberante jugosidad. Este juego de sinestesia, en el que se mezclan los sentidos auditivos, visuales y gustativos dotan de fuerza a la canción y, al mismo tiempo, propician una visión amplia de la realidad que intenta manifestar: *Está el color de la flor que no marchita /, está el olor a café en la tardecita*. Anderson con estos versos se proclama un seguidor de eso que Bloch llama *optimismo militante*. Como sabemos, toda flor en algún momento marchita; pero, en esta ocasión, mediante la hipérbole de *la flor que no marchita*, se nos dice que la esperanza no muere nunca, a pesar de que las condiciones puedan ser propias para que muera. Y *el olor a café en la tardecita* es la invitación al remanso del que gozan las familias ceibeñas al atardecer, es ese *descanso del alma* que da el detenerse durante la jornada, aun en medio de las situaciones difíciles y paradójicas.

Entonces reaparece la remembranza ancestral, la añoranza de las raíces que se arrastran: *Y aquí está el África en canción, vida y tambores /, leyenda negra, cayuco lleno de*

flores. Esta vuelta a los orígenes no es un recordar carente de sentido o cargado de una nostalgia negativa, al contrario, es un pasado que se convierte en lo que Freire llama *pozo esperanzador*. A pesar de las formas en que aquellos descendientes africanos llegaron a la costa norte hondureña, el recuerdo no se estanca en los hechos oscuros de la historia que tampoco se pueden ignorar; lo importante aquí es no olvidar de dónde se viene, es rescatar la dicha de lo heredado y que se ha convertido en un presente que se configura en *canción, vida y tambores*, es decir, en arte, en costumbres, en expresión religiosa y danza. Es una historia con características propias, por eso una *leyenda negra*, y, también, historia que transcurre a lo largo del tiempo con la mirada altiva, es decir, llena *de flores*, con esperanza en el mañana.

En la última estrofa nuestro autor parece ensancharse y exclama con emoción: *Para quererte el corazón mío no alcanza, / pero esta luz multiplica la esperanza*. Se hace manifiesta, en toda su plenitud, la conciencia utópica de Anderson en estos versos. Su pasión convertida en *ensoñación* es fruto del amor por su tierra, por su gente, por su búsqueda de mejores opciones de vida, desde la riqueza que se posee. El arte se convierte en *luz* que se expande como *instantes del proceso general* de los que hablaba Freire, hacia el *fin utópico* planteado por Bloch. Entonces, con la mirada puesta en un horizonte mejor, Anderson sueña, como un acto político necesario, con *que la selva no combata el fuego sola / y que la espina se convierta en Brassavola*. El arte aquí toma su papel de *promoción de ser*, como apunta Bachelard, al instar al ser humano a tomar parte en su entorno vulnerado, es decir, a ayudar a la naturaleza impidiendo más saqueos y más explotación. El símbolo más claro de esto es dejar que viva la *Brassavola*, que es una orquídea y a la vez la flor nacional de Honduras.

En mi país es una canción de gran fuerza esperanzadora, donde se funden la espiritualidad encarnada en el contexto natural del autor y la tendencia a *lo todavía-no-manifestado en el mundo* desde una mirada fresca, imaginativa y positiva.

3.3.4 Diosa de la lluvia[90]

Diosa de la lluvia,
dame el agua que necesito
para regar el corazón
de los que lo tienen marchito.

Vamos a entrar a un siglo nuevo
sin detener esta agonía.
Te pido porque la razón
sirva en el mundo de semilla.
Te pido porque el egoísmo
no acabe por envenenarnos,
porque la fe del ser humano
no acabe por abandonarnos.

Que se detenga la tormenta
de desperdicios sobre el mar.
En la montaña está el secreto
está lo que puede curar.
Mándame el agua que se seca,
la fe del hombre, la raíz;
agua para que comprendamos
que somos un solo país.

Esta canción forma parte del álbum *Desde el fondo del mar*, lanzando en el año 2003. En cuanto a su estructura, comienza con un coro que goza de verso libre. Las estrofas, en cambio, están conformadas por ocho versos, cada uno de nueve sílabas, haciendo uso,

[90] Guillermo Anderson, *Diosa de la lluvia* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2003, (perteneciente al Álbum musical *Desde el fondo del mar*).

más de alguna vez, de licencias métricas. Desde el título notamos la presencia de dos aspectos esenciales al momento de intentar comprender esta obra musical: su carácter religioso (espiritual) y de implicación con la naturaleza. Llamar *Diosa* a la *lluvia* remite, además, a las ceremonias que desde antiguo realizan algunos pueblos a deidades de la naturaleza para pedir por necesidades específicas. La música siempre estuvo relacionada con este tipo de actividades en las que se incluía también la danza, como todavía lo hace el pueblo garífuna en el litoral Atlántico hondureño y el Atlántico sur nicaragüense, donde habitan estos grupos afrodescendientes.

El coro da comienzo a la canción con una petición: *Diosa de la lluvia / dame el agua que necesito / para regar el corazón / de los que lo tienen marchito*. Se le pide a esta Diosa que proporcione el agua, a modo de metáfora, para intervenir en el interior del ser humano. La lluvia tiene una función purificadora, en este sentido, con una carga fuerte de *espiritualidad*, como lo entendía Bachelard, al hablar de este aspecto como algo esencial de la obra artística. El arte es ya una premonición del cambio, de la intervención divina. El corazón se asocia como el núcleo de las emociones humanas, el símbolo que contiene las más hondas aspiraciones del ser humano. Por eso, la petición aquí es la de acrecentar la vida de aquellos o aquellas que han perdido la esperanza. El agua como fuente de vida es capaz de conservar la naturaleza; de la misma manera, alimentar el corazón de esperanza motiva a seguir adelante. El estado de marchito que retrata Anderson puede estar relacionado con lo que Bloch llama lo *todavía-no-consciente*, y que no es más que eso que sí existe, pero que el ser humano no percibe todavía; que vive en él, de alguna manera, pero que no percibe por hallarse desesperanzado.

El tiempo durante el que nuestro autor escribe esta obra es comienzo de centuria, así que, no ignorando esto, en la estrofa primera él toma conciencia y hace patente su preocupación por lo *aún-no-acontecido*, desde el hecho productivo artístico: *Vamos a entrar a siglo nuevo / sin detener esta agonía*. La agonía a la que se refiere es a la de más arriba, es decir, el corazón marchito de la persona que, desesperanzada, no es capaz de lanzarse al mañana desde un presente cargado de sentido. Por esta razón su

petición se convierte en un deseo profundo de poner en acción una de las facultades humanas más poderosas: *Te pido porque la razón / sirva en el mundo de semilla*. Una vez más la figura de la *semilla* aparece para reafirmar la creencia de Anderson en el proceso lento y perseverante que implica la lucha esperanzadora, centrando la atención en la *razón*. Su confianza en la ciencia, la educación, el arte y el pensamiento crítico como garantes de un futuro mejor, fue un elemento distintivo en la vida del cantautor. No es extraño que aquí dé a la razón un papel protagónico. Tal vez un ser humano que tiene el corazón regado con el agua de la esperanza e iluminada la razón, sepa hacer de él esa *vocación de humanización* de la que habla Freire, fruto del gusto por la libertad.

Anderson tampoco ignora la naturaleza humana, la cual, así como puede propender al optimismo y a la fraternidad, también puede hacerlo al negativismo y al acaparamiento desenfrenado de los recursos naturales o de los medios de subsistencia: *Te pido porque el egoísmo / no acabe por envenenarnos; / porque la fe del ser humano / no acabe por abandonarnos*. La fe es un afecto relacionado con la esperanza y determinante al momento de soñar el mañana y sus posibilidades. Sin fe, digamos que también se cae en la angustia, se termina por andar sin rumbo y los actos no tienen una dirección especifica. La fe puede dar sentido a las luchas del ser humano poseedor de un *optimismo militante*. Nuevamente, la petición que hace la canción no es solo la venida del agua como elemento físico de la naturaleza, sino como generadora de vida, como ente purificador y motivante.

Encontramos también la preocupación medioambiental que rigió la vida de Guillermo Anderson en su lucha por el cuidado de la naturaleza, sobre todo el de las fuentes acuíferas: *Que se detenga la tormenta / de desperdicios sobre el mar*. Contrario a la lluvia que nos regala su agua y su acto purificante, al lanzar nosotros *desperdicios* al mar, estamos ahogando la esperanza de que las futuras generaciones gocen de los recursos que hoy se tienen. La esperanza se convierte así en cuidado del presente, porque no podría existir un mañana mejor si se descuida el hoy. Entonces aparece nuevamente la evocación espiritual, el llamado a la búsqueda de lo significativo, del

ser en reposo, como decía Bachelard, que busca respuestas en su *descanso del alma*: *En la montaña está el secreto / está lo que pude curar*. La montaña ha sido vista como ese sitio al que se llega después de un largo camino, sacrificado y perseverante, hasta llegar a la cima. Desde su atalaya el ser puede ensancharse y proyectarse a lo *todavía-no-manifestado* en el mundo. La montaña es símbolo de descanso, de lugar reparador y propicio para la contemplación.

Al final se advierte un clamor más fuerte. Anderson repite el tema de la necesidad de un agua que se acaba, de una fe que se extingue: *Mándame el agua que se seca, / la fe del hombre, la raíz; / agua para que comprendamos / que somos un solo país*. Todo esto para comprender, como él lo dice, que se deben superar las divisiones y creer en la igualdad, en el sentimiento de saberse parte de un mismo pueblo. De esta manera, *Diosa de la lluvia* se convierte en una canción que, además de ser petición, es reclamo frente a un sistema que procura resaltar las diferencias sobre lo que unifica. Anderson demuestra que solo en comunidad, con esa conciencia de grupo, es que pueden superarse las problemáticas. Entonces el agua hace su labor purificadora, no solo dando vida a los corazones marchitos, sino llenando de ilusión al pueblo entero que se sueña desde sus utopías.

3.3.5 Un país mejor[91]

Yo sé que en estos días las noticias
son pocas las que traen optimismo;
que, como muchos, dice usted lo mismo:
aquí las cosas no van a cambiar.

No crea que no tengo mis momentos
de gran tristeza y sufro desconsuelo

[91] Guillermo Anderson, *Un país mejor* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2003, (perteneciente al Álbum musical *Encarguitos del caribe*).

de ver a los que abusan de este suelo
con menosprecio y cínica maldad.

No se le olvide
que en esta tierra es más la gente buena
que aquella que le trae dolor y pena.
No se le olvide que éste es su lugar.
No se le olvide que somos muchos más
los que creemos que con amor
y trabajo crecemos;
que aún tenemos mucho más que dar.

Yo sé que cuando ve tanta injusticia
el corazón hierve hasta explotar;
siente que sus esfuerzos desperdicia
queriendo hacer de éste un mejor lugar.

No crea que estoy ajeno a lo que siente,
a veces esto está para llorar.
Pero hay algo en el alma que es más fuerte
y un paso que no quiere echarse atrás.

Yo sigo exigiendo un país mejor,
que en el campo no se apague un país mejor.
La esperanza del maíz,
un país mejor,
las manos del optimista.

Un país mejor.
Quienes dan un mejor país,
un país mejor.
Patria con futuro es un país mejor.

La que cuida su niñez,
yo sigo exigiendo un país mejor.

Y fiesta pal' que trabaja,
un país mejor.
Pa' la salud de los hospitales,
un país mejor.
Luz roja por avaricia,
un país mejor.
Fuente de todos los males,
un país mejor.
A todos nos corresponde,
un país mejor.
Ser un pueblo que responde
yo exigiendo
un país mejor.

Esta canción pertenece al álbum *Encarguitos del Caribe*, publicado en el año 2003. Es necesario decir que esta obra hace uso de la improvisación musical al momento de ejecutarse en público. Y tal vez esta sea la razón de su estructura más libre en comparación con otras canciones. Sin embargo, las primeras estrofas conservan en sus versos once sílabas, lo cual se pierde en las finales. El lenguaje, de igual manera, es más coloquial y claro, lo cual permite la fácil comprensión. Al comienzo encontramos el retrato de una sociedad que hace uso de la comunicación para mantener el espíritu de desesperanza, acentuando los hechos negativos: *Yo sé que en estos días las noticias / son pocas las que traen optimismo; /que, como muchos, dice usted lo mismo: / aquí las cosas no van a cambiar*. El amarillismo imperante en la prensa y medios televisivos, impregnan el ambiente de noticias desalentadoras, acrecentando en la población afectos de miedo y dejando a un lado cualquier posibilidad esperanzadora, al plantear la situación desde una sola óptica. Anderson reconoce que es mucha la gente que ya está cansada de vivir en un país donde la conflictividad, los niveles de pobreza o taza

de homicidios no parecen revertirse. La atmósfera de angustia y desesperación, contraria a la esperanza, se apodera de las conciencias, generando una mirada estrecha ante el futuro, en el cual se augura que *las cosas no van a cambiar*.

Aquí es cuando aparecen los *conflictos psicológicos* a los que se refiere Bachelard, que impiden el desarrollo del *humanun utópico* de Bloch. Dichos conflictos pueden nublar el horizonte esperanzador; sin embargo, si son bien asumidos, se pueden superar, pero solo de la conciencia de lo *inédito viable* freireano, es decir, partiendo de la realidad que se vive e imaginando escenarios distintos. Esto implica no ignorar el contexto y reconocer lo que se vive al interior de las conciencias: *No crea que no tengo mis momentos / de gran tristeza y sufro desconsuelo / de ver a los que abusan de este suelo / con menosprecio y cínica maldad*. Anderson asume su entorno decadente, no se hace de la vista gorda frente a los actos de corrupción y explotación de los poderosos, quienes se encargan de mantener al país bajo el yugo de la opresión. Es en medio de esta realidad oscura que surge el *gusto por la libertad* del que habla Freire y que irrumpirá con fuerza desde el interior del artista para instar a los demás a responsabilizarse de la sociedad, en lugar de permanecer como simples espectadores.

Al llegar al coro se descubre el compromiso utópico de nuestro autor, quien ha debido filtrar el contexto difícil de su pueblo a través de momentos de reposo e, incluso, bajando a la *psicología de las profundidades*, como dice Bachelard, para mirar sobre los sucesos contradictorios y, desde su *ensoñación* hecha palabra, cantar: *No se le olvide / que en esta tierra es más la gente buena / que aquella que le trae dolor y pena. / No se le olvide que éste es su lugar. / No se le olvide que somos muchos más / los que creemos que con amor / y trabajo crecemos; / que aún tenemos mucho más que dar*. Anderson, contrario a lo que propagan los noticieros amarillistas y desesperanzados, apuesta porque es más la *gente buena*, es decir, gente que cree en la utopía de un mejor mañana y que no se deja hundir en la realidad de dolor y, más bien, desde su actitud positiva y comprometida acerca a otros a la conciencia utópica. Como *ser real* (Freire), nuestro autor alienta a no olvidar que éste es su lugar, que también puede traducirse como: no deje de creer en su tierra, la que lo ha visto crecer, la que le ha dado la oportunidad

de ser quien es y de llegar a ser eso que desea. Nuevamente la fuerza utópica de lo *aún-no-acontecido*, base de lo inédito viable, surge para creer en la lucha en conjunto, en comunidad. El trabajo, el esfuerzo es revalorizado como fuente del mañana mejor, como germen de nuevas posibilidades. Y que siempre hay mucho qué *dar*, mucho qué ofrecer a este mundo que espera por más personas comprometidas.

Nuevamente aparece la conciencia del presente desolador, el reconocimiento del pueblo que padece: *Yo sé que cuando ve tanta injusticia / el corazón hierve hasta explotar; / siente que sus esfuerzos desperdicia / queriendo hacer de éste un mejor lugar*. Anderson representa, a modo de coloquio, la impotencia de su interlocutor —el pueblo— frente a las injusticias. Imagina a alguien frente a él para establecer un diálogo. Y ese interlocutor no es otro que sus congéneres, su pueblo herido ante tanta vejación. Le hace saber que no está solo en el padecimiento de la *injusticia*, que no solo él siente impotencia al realizar *esfuerzos* que no parecen ser recompensados. Y en estos pasajes pueden reconocerse personajes de la nación que se entregan en cuerpo y alma a la lucha por *hacer de éste un mejor lugar*. Ejemplo de esto es Berta Cáceres, la gran ambientalista hondureña que defendía los ríos de las empresas hidroeléctricas que explotaban el occidente del país, de las mineras que saqueaban los minerales de las montañas y contaminaban las aguas, además de protestar por el abandono en que el gobierno dejaba a la población Lenca y a otros grupos indígenas. Berta Cáceres, al igual que otros ambientalistas hondureños, fue asesinada, dejando un legado de lucha por el mañana utópico.

El lenguaje para Anderson es una forma de empatía. A través de él logra ponerse en los pies del otro, de su hermano, de su compatriota. No desconociendo el dolor que padece su gente, se confraterniza con ella a través de la palabra: *No crea que estoy ajeno a lo que siente, / a veces esto está para llorar. Pero hay algo en el alma que es más fuerte / y un paso que no quiere echarse atrás*. Cuando Freire llama a *inventar la esperanza* es porque tal necesidad surge en medio de situaciones que nos retan, que nos obligan a imaginar una realidad distinta para afrontar con motivos esperanzadores el presente. Se inventa la esperanza porque no parece encontrarse, porque está

escondida, porque permanece en la oscuridad de los hechos adversos. Anderson habla del *alma* como eso que vive en el ser humano y que, mediante una espiritualidad encarnada, le hace seguir adelante y no dejarse vencer por completo. La persistencia en el *paso que no quiere echarse atrás* es parte del *optimismo militante* (Bloch) al que invita a sus escuchas.

Nuestro autor no abandona su sueño utópico. Se ancla firmemente en su deseo de mejor mañana y, más aún, exige desde su posición de artista cambios transformadores: *Yo sigo exigiendo un país mejor, / que en el campo no se apague un país mejor*. Hay una relación entre la luz y la esperanza en estos versos. Luz que Anderson quiere seguir viendo brillar *en el campo*, es decir, en las zonas rurales del país, generalmente marginadas de buena educación, medios para la subsistencia, centros de salud decentes o malas carreteras. Atender estas necesidades es imperativo para que haya un país mejor. Nuevamente el arte emerge como gestora de *promoción de ser*, que inspira a nuevas formas de actitud ante el mundo, asumiendo nuestras vidas como sujetos que no se callan ante las injusticias.

A continuación, se rompe la primera estructura rítmica y vienen versos que están elaborados para ser cantados con mayor libertad; pero, a la vez, haciendo énfasis en una frase (que a la vez funciona de conector común) para darle fuerza al mensaje que se propone expresar: *La esperanza del maíz, / un país mejor, las manos del optimista. / Un país mejor. / Quienes dan un mejor país, /un país mejor. / Patria con futuro es un país mejor. / La que cuida su niñez, / yo sigo exigiendo un país mejor*. La palabra *maíz* hace referencia no solo al campo, del que ya se hablaba más arriba, sino de un signo de identidad propio de Mesoamérica. La esperanza del maíz es la confianza en seguir propiciando espacios de encuentro en los que las tradiciones y costumbres del pueblo no se vean ultrajadas, para que sigan otorgando dinamismo a las generaciones. Las aspiraciones utópicas aquí se vuelven más explícitas. De manera muy clara se habla de la *patria con futuro*, del cuidado de la *niñez* como germen del mañana y, nuevamente, de la exigencia de un país mejor.

La alegría no falta en la musicalidad. A pesar de la conciencia dolorosa de la realidad, el ritmo invita a la danza. La fiesta no desaparece, al contrario, surge con majestuosidad melódica en afán de reclamo: *Y fiesta pal' que trabaja, /un país mejor. / Pa' la salud de los hospitales, / un país mejor. / Luz roja por avaricia, / un país mejor. / Fuente de todos los males, / un país mejor. / A todos nos corresponde, / un país mejor. / Ser un pueblo que responde / yo exigiendo / un país mejor*. Así apreciamos que en esta canción se condensan los anhelos no solo de un alma, sino de muchas que tienen los mismos deseos esperanzadores para su patria. El pueblo debe asumir, además, su papel en la historia, como agente de cambio que, además de exigir mejores condiciones, se involucra totalmente en el proceso utópico.

3.3.6 Recuperemos la paz[92]

Hoy quiero ver en mi país niños que juegan
sin que el temor apañe su felicidad;
que la seguridad y la justicia lleguen,
caminen mi pueblo y gobierno hacia la paz.

La paz se logra con amor y paso a paso,
a nuestros líderes exigimos actuar,
no llegará si estamos cruzados de brazos,
si no hay valor, trabajo, fe y honestidad.

Los que decimos basta, ya no más violencia,
alzamos nuestra voz y ahora somos más.
Todos podemos exigir y hacer conciencia,
aún hay tiempo, recuperemos la paz.

[92] Guillermo Anderson, *Recuperemos la paz* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2004, (perteneciente al Álbum musical *Canciones para un país mejor*).

No llegaremos a la paz sin que nosotros
podamos aportar un cambio de actitud,
porque la paz no es algo que construyen otros,
nosotros somos esa paz, esa virtud.

Todos queremos un mañana más seguro,
todos ansiamos un mejor mundo y país.
No es imposible, démosle forma al futuro,
sentemos hoy las bases de un mundo feliz.

Un país de gente buena,
sumido en lágrimas y penas,
no merece este destino,
busquemos un mejor camino.

Los que decimos "basta, ya no más violencia"
(juntos busquemos paz)
alzamos nuestra voz y ahora somos más
(queremos niños felices).
Todos podemos exigir y hacer conciencia,
aún hay tiempo, recuperemos la paz
(paso a paso vamos a llegar).
Aún hay tiempo, recuperemos la paz
(recuperemos la paz),
aún hay tiempo recuperemos la paz.

Esta canción pertenece al álbum *Canciones para un país mejor*, lanzado en el año 2004. Consta de cuatro estrofas, cada una de cuatro versos de trece sílabas. El coro tiene doce sílabas en cada uno de sus cuatro versos. Hay un interludio antes del último coro que tiene cuatro versos, el primero y el tercero de ocho sílabas con el segundo y el cuarto de nueve. Con esto podemos constatar la pretensión rítmica de Anderson

desde la estructura textual, que dará una mayor cadencia al momento de ser ejecutada musicalmente.

Nos encontramos frente a un texto que, desde un comienzo, establece su pretensión utópica, al mismo tiempo que demuestra su preocupación por la niñez, consciente de la importancia de esta etapa de la vida para el desenvolvimiento futuro en la sociedad: *Hoy quiero ver en mi país niños que juegan/ sin que el temor apañe su felicidad; / que la seguridad y la justicia lleguen, / caminen mi pueblo y gobierno hacia la paz*. Nuestro autor habla casi siempre desde un contexto muy puntual: su país. En los dos primeros versos se entreteje esa mezcla de *temor* y *felicidad*, en un estado continuo de tensión. Si la felicidad es ese fin esperanzador que se quiere alcanzar para el pueblo, el temor viene a ser un *afecto de la espera* (Bloch) que impide su plena realización. El temor estropea el camino hacia la plenitud, haciendo de un ambiente que podría ser sano y libre, uno que daña y esclaviza. La relación que se establece entre la *seguridad y la justicia* respecto del *pueblo y* el *gobierno* acentúa el reconocimiento contextual que Anderson pone en obra, partiendo de una realidad desde la cual se *inventa la esperanza* (Freire). La seguridad es un tema de capital importancia para Honduras, siendo uno de los países más violentos de América Latina, con la ciudad (San Pedro Sula) considerada, hasta hace no muchos años, la más violenta del mundo, hoy superada por otras donde el narcotráfico ha recrudecido sus efectos devastadores del tejido social. Las maras, los grupos delictivos, la corrupción política y el ambiente de zozobra han minado la paz de esta nación que, por mucho tiempo, ha padecido, además, el yugo de la pobreza, con índices solo por debajo de Haití y Nicaragua y, ocasionalmente, de Guatemala.

El caminar es parte de los instantes del proceso general (Freire) y es símbolo de la constancia y perseverancia de un pueblo que no se cansa de procurar espacios que rompan el hilo decadente que une su historia. El caminar es la confianza en el porvenir, es la certeza de que cada paso, aunque parezca no significar mucho, es determinante en la construcción de la esperanza: *La paz se logra con amor y paso a paso, / a nuestros líderes exigimos actuar, / no llegará si estamos cruzados de brazos, / si no hay*

valor, trabajo, fe y honestidad. Son muchos los elementos puestos en esta estrofa y que Anderson considera necesarios para alcanzar la paz. Incluye *el amor*, que aparece también en muchas otras de sus canciones. Para nuestro autor el amor tiene que ver con *la vocación de humanización* (Freire), es decir, con el deseo apasionado por un mejor mañana y el compromiso que ello conlleva. El amor será el punto de unión de todos los demás elementos, puesto que de él se desprenden las mejores intenciones, la confianza mutua y sentimientos de fraternidad. Sin el amor la esperanza no tendría sentido. El amor también arrastra a la exigencia de los cambios, por eso se exige a *nuestros líderes* asumir sus responsabilidades y hacer algo por revertir el presente vulnerado. Como *seres reales* (Bachelard), se hace indispensable el compromiso con las causas esperanzadoras, poniendo manos a la obra y no quedándose *cruzados de brazos*. Una *conciencia moral* utópica (Bloch) busca enraizar esos elementos que conforman la actitud esperanzadora, aunque no sea fácil conseguirlos: *valor, trabajo, fe y honestidad*. Anderson no desvincula jamás la implicación con la realidad de las virtudes que favorecen dicha implicación.

El reclamo ante la situación desesperanzadora adquiere más fuerza y notoriedad en el coro: *Los que decimos basta, ya no más violencia, / alzamos nuestra voz y ahora somos más. / Todos podemos exigir y hacer conciencia, / aún hay tiempo, recuperemos la paz*. Anderson quiere hacer valer la voz del pueblo, de todos aquellos y aquellas que saben *soñar como un acto político necesario* (Freire). El grito comunitario que brota de la necesidad de un cambio para la nación se transparenta a través del arte, que, además de proporcionar placer estético, se convierte en un espacio auténtico de *promoción de ser* (Bachelard). La exigencia de *no más violencia* es un imperativo sin el cual no pueden generarse nuevos caminos para las generaciones presentes y futuras. La violencia es causa y efecto, es el fruto de una sociedad fragmentada a varios niveles. También ella prolonga dicha problemática, desencadenando en más desestabilización social. El *humanun utópico* de nuestro autor le lleva a impulsar una mentalidad de cambio, de *hacer conciencia*. Esta confianza en el futuro le inspira a decir

que *aún hay tiempo*, que no todo está perdido y que siempre hay motivos para no dejar de soñar con recuperar esa *paz*, aparentemente inalcanzable, lejana.

La invitación de nuestro autor a una nueva conciencia moral sigue presente en las estrofas que siguen al coro: *No llegaremos a la paz sin que nosotros / podamos aportar un cambio de actitud, / porque la paz no es algo que construyen otros, / nosotros somos esa paz, esa virtud*. La creencia en el ser humano como gestor y poseedor de su misma utopía es un aspecto que nuestro análisis reconoce presente en toda la obra de Anderson. Es tenaz al decir que no podrá suceder eso tan ansiado sin *aportar un cambio de actitud*. Dejar que las cosas sucedan, como meros espectadores, no hará que la espera sea fructífera. La añoranza de paz habrá de estar acompañada de actos que estén encaminados a ella, haciendo del tiempo de espera un tiempo de lucha. Confiar en que otros vendrán a salvarnos de nuestra miseria presente es abandonarnos a lo improbable. Solo quien conoce su realidad sabe cómo enfrentarla y dispone de los mejores medios para mejorarla. Es así como Anderson concibe al ser humano como quien encarna la paz, que, además de ser un fin, es una virtud.

La referencia al futuro como un deseo comunitario de transformación sigue apareciendo. Las incitaciones utópicas se muestran en toda su amplitud, la actitud esperanzada que muestra Anderson en estos versos es muy evidente, sabe que solo un discurso que surja como *anti-efecto* del temor podrá sembrar ideas de cambio: *Todos queremos un mañana más seguro, / todos ansiamos un mejor mundo y país. / No es imposible, démosle forma al futuro, / sentemos hoy las bases de un mundo feliz*. Las ansias de lo *todavía-no-manifestado en el mundo* (Bloch) calan en todos los niveles de la vida. El deseo de una seguridad duradera, más que sólo detener la violencia de forma momentánea, es tener la oportunidad de libertad de movimiento, apartar el miedo generalizado al robo, a la extorsión o a los asesinatos. Un *mañana más seguro* es también poder disfrutar de un paseo en familia por el parque, la posibilidad de ir en el transporte público sin tener desconfianza a la persona que va sentada al lado. Darle *forma al futuro* es crear desde el presente espacios de reflexión crítica sobre los hechos y actuar en consecuencia. Entonces la esperanza se tornará felicidad.

Una mirada esperanzadora es capaz de superar los prejuicios sociales, de ver más allá de las máscaras de hostilidad que imperan en el entorno y descubrir lo que hay de bueno detrás de todo eso: *Un país de gente buena, / sumido en lágrimas y penas, / no merece este destino, / busquemos un mejor camino*. Anderson sabe ir al fondo de su realidad desde un horizonte iluminado por sus sueños. No mira desde la opacidad de la atmósfera de miedo, que a la mayoría atemoriza y desde la cual juzgan. Nuestro autor adivina lo bello donde parece no haberlo, se atreve a mirar a través de las apariencias. Conoce ese ignoto deseo del pobre de saberse reconocido con dignidad; sabe que cualquiera, por mucho que arrastre un pasado trágico y de errores, añora ser visto con aprecio. Este anhelo tan humano de ser comprendido no escapa al trabajo artístico de Anderson, su labor parece ser la de honrar eso que la sociedad suele relegar a lo anónimo o a lo desechado. Decir que esa gente *no merece este destino* es decir que se merece algo mejor.

Al final, encontramos junto al coro, algunas frases que sirven de fondo y en las que Anderson recuerda lo que ha venido pidiendo en toda la canción, *juntos busquemos la paz, queremos niños felices, paso a paso vamos a llegar, recuperemos la paz*. Su afán por impregnar de esperanza al mundo es conmovedor. Su continuo llamado al compromiso utópico es provocador. Este sueño es el primer paso para lograr lo ansiado, hacer conciencia es ya el comienzo de lo que más tarde podrá concretarse.

3.4 Reflexiones parciales

El acercamiento a un texto, motivado por una inquietud frente a él, puede constituir una gran oportunidad de comprensión. Los planteamientos de Greimas y Gadamer se interseccionan, no solo al ser conscientes cada uno de la importancia de los dos tipos de análisis del discurso (semántico y hermenéutico), sino al reconocer ambos la importancia de la búsqueda de sentido tomando en cuenta que el lenguaje se halla inserto en la realidad humana, continua y cotidiana, escrita y vivida, comunicativa y encubierta. Una visión profunda del hecho lingüístico, como la que ellos proponen,

da pistas de lo relevante que puede resultar un abordaje semiótico-hermenéutico a obras que generan preguntas al ser humano.

Los signos escritos —y escuchados al estar insertos en una melodía— son capaces de abrir un abanico de posibilidades de acceso al mundo y de cautivar la sensibilidad, al punto de no quedarse nada más en el gozo de una experiencia placentera. Además, pueden motivar a análisis detenidos que proporcionen —ciertamente desde puntos de vistas muy variados y personales— nuevas maneras de comprensión. El reconocimiento de la multiplicidad de mensajes contextuales incita en el analista la búsqueda de unidad. Dicha unidad puede buscarse solo después de ser interpelados por un *algo* provocador que anuncia una posibilidad de sentido. Es entonces cuando establecer una isotopía mayor ayudará a enlazar las diversas isotopías encontradas a lo largo del texto y que pueden conectarse con la nuclear.

Una interpretación de la unidad del texto, mediante un análisis de este tipo, enriquecerá de manera exponencial la comprensión de éste. Tanto la semiótica como la hermenéutica dan razón de la relevancia lingüística, no solo para generar un nuevo conocimiento, sino para llevar al ser humano al asombro de sus mismas capacidades comunicativas. Las visiones de Greimas y Gadamer como herramienta para el análisis pueden ayudar, de manera significativa, a elaborar estudios minuciosos que rescaten la unidad del discurso en medio de la variedad de mensajes que éste pueda contener y que dificultan, al mismo tiempo que pueden proporcionar, la unidad de sentido.

El análisis realizado a las seis canciones escogidas dentro de la discografía de Guillermo Anderson demuestra una evidente preocupación utópica. Cargada de metáforas que sirven como *semas contextuales* para la *isotopía nuclear* (la esperanza), su obra destaca por ser un trabajo literario consciente y minucioso, donde tanto la estructura como los significantes encontrados en ella apuntan a una representación musical esperanzadora.

La época y el contexto en que Anderson escribe y canta sus canciones prueban su capacidad para pensar el mañana con optimismo, puesto que la realidad de

desastres naturales, corrupción política e inseguridad minan el desarrollo y la paz del pueblo hondureño.

La obra de Anderson es una prueba de que el arte (en este caso la letra hecha canción), puede funcionar de portal para nuevas formas de interpretación de la realidad en *situaciones límite*, donde ya la persona o la comunidad experimenten falta de motivación para soñar tiempos mejores. La fuerza motivadora de la imaginación que traspasa los versos de nuestro autor son un claro ejemplo de su compromiso con la humanidad, para hacer presente ese *humanum utópic*o necesario del que nos habla Bloch.

CONTRASTES, LUCES Y CONCLUSIONES

Lo expuesto en este trabajo tuvo como objetivo exponer la importancia de la esperanza como parte sustancial de la realidad humana y, por ende, del ámbito filosófico-artístico, centrando nuestra atención en la obra musical de Guillermo Anderson, cantautor hondureño, originario de La Ceiba, Honduras. Para esto hemos buscado una mirada que reconozca la importancia del arte como poseedor de una verdad capaz de acrecentar el ser y de proporcionar una experiencia nueva de conocimiento y descubrimiento del mundo que representa; que valorice la esperanza como categoría filosófica a través de autores preocupados por darle un espacio protagónico en el pensamiento y devenir humanos; y, además, una mirada que, ahondando en la experiencia musical de la canción con letra, exponga aquellas significaciones que patentizan el anhelo de un mejor mañana que supere las contrariedades y dificultades del presente.

El estudio mismo que nos propusimos realizar es un ejemplo claro de la esperanza que depositamos en llevarlo a cabo y en poner a prueba nuestras hipótesis e intuiciones del comienzo. Y, como todo asunto que implica espera optimista, hubo aquí una carga de utopía que ahora es pertinente revisar, con el objetivo de contrastar lo planteado con lo obtenido, verificar las luces encontradas y concluir con aquello que es evidente después de nuestro análisis.

Hay que decir, con honestidad, que el primer gran obstáculo —o mejor diremos, reto— para este trabajo, fue encontrar la correspondencia de un método filosófico que lo avalara, una vez se definió la temática a tratar. Teníamos muy en claro que profundizar en la obra musical de Guillermo Anderson sería un aporte significativo para la cultura hondureña y la exaltación de las expresiones artísticas, con bases utópicas, de raigambre latinoamericana. Sin embargo, tomar como núcleo una obra de arte no es asunto que haya atribuido la filosofía a su quehacer, comúnmente. Es decir, no es que el arte (en este caso la música) no se preste para

hacer filosofía; al contrario, vemos cómo desde los griegos —con Aristóteles (que es citado en este trabajo), Platón o Pitágoras—, hasta autores de los últimos tiempos como Hans-Georg Gadamer, Friedrich Nietzsche o Theodor Adorno, ha existido una preocupación por este tema. Lo que ocurre es que, al momento de efectuar el abordaje de determinadas obras de arte, suelen utilizarse más bien métodos de estilo biográfico, historicista, positivista, iconográfico, formalista.; en cambio, un acercamiento desde la filosofía hace de esto una tarea compleja. Y compleja, no porque sea irrealizable, sino porque puede llegar a percibirse como un intento forzado de utilizar planteamientos y teorías de autores que refuercen el trabajo interpretativo. Por esta razón, no es extraño que, en ocasiones, este análisis haya resultado un tanto imbricado y, en algunos momentos, de horizonte difuso. Sin embargo, si se prestó la debida atención, la preocupación fundamental se mantuvo a lo largo de sus páginas: engrosar el suelo argumentativo que permitiera un análisis profundo.

De esta manera, encontramos un gran sustento en Gadamer, cuando exploramos, en el primer capítulo, el hecho artístico como portador de una experiencia real, capaz de acrecentar el conocimiento del ser humano. Apreciamos cómo una obra (ya sea literaria, pictórica o musical) genera nuevas perspectivas y abre la mente a nuevas posibilidades. La verdad contenida en el arte nos saca de la zona de confort, resignifica nuestra visión de las cosas y proporciona una nueva comprensión de la realidad, aun cuando se desprende de esta. Los enunciados simbólicos expresados son capaces de decirnos tanto como cualquier otra forma de acceso al conocimiento, y a veces con mayor fuerza. Por ello, la impronta que deja en nosotros puede ser perdurable.

El arte nos causa asombro, admiración y, si sabemos reconocer su espacio auténtico y ontológico, aporta sentido a nuestra existencia, haciéndonos descubrir sensaciones e intelecciones ocultas. El arte tiene el gran poder de acercarnos a la realidad de una manera muy privilegiada, distinta a la ciencia, pues tiene que ver con aspectos más íntimos. El «*verbum interius*» es tal vez uno de los conceptos más importantes para este trabajo, pues evoca ese lenguaje interior que va más allá de todo

lo que se puede decir y que representa un fenómeno universal, ese que vive en el alma del ser humano de todos los tiempos y lugares y que el arte revela más allá de las palabras. Siempre hay un fondo oculto, que nos impulsa a desear descubrirlo y de allí parte, muchas veces, la necesidad de crear, de convertir en arte lo, en principio, ininteligible.

Hemos dicho que el sonido es toda vibración u onda percibida por el oído y que es generada por la naturaleza, los animales o por el ser humano. Pero nuestra mirada fijó su atención más allá, es decir, en lo artístico que puede tener el sonido: la música. Por eso afirmamos que es en la música donde el sonido alcanza su máxima expresión, donde adquiere vida y el ruido pasa a convertirse en armonía, en representación. Reconocimos la fuerza que posee la música en el tímpano humano, de la influencia que ejercen sus notas, haciéndonos reconocer su experiencia como verdadera, llena de sentido y, por lo tanto, como portadora de conocimiento —tal como Gadamer lo afirma de la obra de arte—.

La canción con letra es parte del fenómeno artístico-musical, donde, además de armonías provenientes de la ejecución de instrumentos, evidenciamos la presencia de un trabajo poético elaborado. Expusimos brevemente el paso evolutivo de las representaciones musicales hasta nuestros días —la orquesta, el juglar, la ópera y, hoy día, la música a la que accedemos con nuestros dispositivos—, para vislumbrar así la importancia que ha tenido el hecho musical a lo largo de la historia. Corroboramos, así, el papel que Aristóteles daba a la música para forjar carácter y endulzar el alma de los jóvenes.

Reconocimos el valor de la influencia de la música en la construcción identitaria de los pueblos, centrándonos en el contexto latinoamericano. Muchos elementos constitutivos de una determinada sociedad pueden contenerse en una canción, haciendo de ésta una experiencia fértil de acceso al conocimiento. Muchos pueblos de Latinoamérica se sirvieron de la canción con letra para relatar los sucesos políticos que atravesaban y dejar un legado artístico que sirviera de fundamento para las futuras generaciones. La realidad de la que surge la canción la hace superar

aspectos estéticos o estilísticos, acercándola al plano del compromiso social. Para ejemplificar esto, ofrecimos los ejemplos de grupos musicales y cantautores como Quilapayún, Silvio Rodríguez, Alí Primera, Pablo Milanés y Banda Bostik. Con esto intentamos darle un lugar prominente a la música como arte que resguarda la cultura, los deseos y aspiraciones de los pueblos; y, sobre todo, como portadora de esperanza.

Confiamos la base conceptual de la esperanza a tres autores, preocupados por mostrar esta temática como protagónica para el devenir humano: Ernst Bloch, Paulo Freire y Gaston Bachelard. En todos evidenciamos la necesidad de adquirir una conciencia utópica para la vida, donde se opte por un optimismo militante que nos permita orientar nuestra existencia a un futuro lleno de posibilidades transformadoras. Reconocimos que las distintas situaciones por las que atravesamos las personas o los pueblos pueden arrastrarnos a la desesperación y al sinsentido; pero, al ver estos hechos como instantes de un proceso en el tiempo, podemos tomar conciencia de las posibilidades esperanzadoras que nos ayuden a inventar, imaginar y construir un mundo mejor que el actual. Apreciamos la esperanza contenida en la palabra, en el gran poder expresivo del arte como promoción de un ser renovado, que se acerque a la realidad con hondura espiritual e imaginativa.

Conocimos, asimismo, los planteamientos de Greimas y Gadamer para abordar el texto, ambos preocupados por su sentido, por el lenguaje no explícito que resuena en el explícito y que impulsa al estudio. Presentamos, entonces, la herramienta filosófica que nos sirvió de apoyo para realizar nuestra interpretación. Tomando en cuenta los postulados hermenéuticos y semióticos, nos sentimos motivados a realizar un abordaje que tuviera como fin encontrar la unicidad temática en la obra de Guillermo Anderson. Y queremos recalcar aquí lo siguiente: no nos valimos de la hermenéutica o de la semiótica como métodos rigurosos para elaborar nuestro análisis, sino que nos sirvieron de base para dirigirnos con mayores argumentos hacia nuestra interpretación. Lo importante de dicha herramienta, a la que llamamos semiótico-hermenéutica, fue que brindara conceptos que iluminaran nuestro trabajo. Gadamer, pues, nos alentó en la búsqueda de eso callado en el

lenguaje, en un esfuerzo de comprensión de ese algo que nos resultó llamativo y provocador y que llamamos "esperanza". De la misma forma, Greimas nos permitió mostrar que la esperanza representa la isotopía nuclear de la obra musical de Guillermo Anderson, tomando en cuenta el conjunto de significaciones encontrado en ella y que constituye el mensaje isótopo nuclear. En este sentido, nuestra interpretación insistiría en aquellos elementos dentro del texto que hablaran de la esperanza, o que contuvieran una carga utópica en su significación.

Por tanto, después de realizar el análisis interpretativo de las seis canciones de Guillermo Anderson elegidas para este trabajo (comprendidas entre los años 1999 y 2004), a saber: *Cualquier lugar, Cortaron el árbol, En mi país, Diosa de la lluvia, Un país mejor* y *Recuperemos la paz*, concluimos que la esperanza es un aspecto nuclear en su obra. Reside en cada canción un afán utópico, donde se atisba, mediante figuras literarias, un optimismo marcado y una confianza evidente en el mañana, que hacen de su obra musical un manifiesto esperanzador, rebelde ante la decadencia y la realidad frustrantes por las que atraviesa el pueblo hondureño. Su labor artística es un ejemplo más del arte como medio expresivo privilegiado para la construcción identitaria latinoamericana y para motivar una espera positiva en el futuro, no desde la pasividad sin compromiso, sino desde la implicación histórica con el presente conflictuado.

Para finalizar, cabe recalcar que este trabajo abre nuevas posibilidades de estudio de la obra de Guillermo Anderson, cuyo legado musical es un baluarte indiscutible para la cultura hondureña y latinoamericana. La categoría esperanzadora fue el primer motivante para realizar nuestro análisis; sin embargo, existen otros tópicos de igual importancia que podrían servir de foco de investigación. Encontramos, pues, que la obra de Anderson goza de una amplia riqueza rítmica (con ritmos como la punta, el regué, rock y una mezcla de bossa nova con blues y jazz), de imágenes que evocan los paisajes caribeños, la comida tradicional de la zona norte hondureña y, además, señalando realidades que no pueden obviarse del pueblo

hondureño, como la desigualdad social, la corrupción, el descuido de la casa común, la pobreza, la educación.

Será pertinente y necesario continuar profundizando en la figura y labor artística de este personaje comprometido con su tiempo, preocupado por su país y fiel a su misión cultural y profética, en medio de circunstancias complejas. Realizar acercamientos a su producción musical y literaria ayudará a exponer más su mensaje al mundo y contagiar a más gente de su optimismo militante.

FUENTES DOCUMENTALES

Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Política*, Porrúa, México, 2010.

Anderson, Guillermo, *Cualquier lugar* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 1999, (perteneciente al Álbum musical *Costa y Calor*).

Anderson, Guillermo, *Cortaron el árbol* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 1999, (perteneciente al Álbum musical *Costa y Calor*).

Anderson, Guillermo, *En mi país* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2000, (perteneciente al Álbum musical *Pobre marinero*).

Anderson, Guillermo, *Diosa de la lluvia* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2003, (perteneciente al Álbum musical *Desde el fondo del mar*).

Anderson, Guillermo, *Un país mejor* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2003, (perteneciente al Álbum musical *Encarguitos del caribe*).

Anderson, Guillermo, *Recuperemos la paz* (Canción), Costa Norte Récords, Honduras, 2004, (perteneciente al Álbum musical *Canciones para un país mejor*).

Bloch, Ernst, *El principio esperanza [1]*, Trotta, Madrid, 2004.

Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, FCE, México, 2019.

Díaz Paz, Rubén Darío "Guillermo Anderson: Música y literatura como complementos", en *Rosalila, Revista. Revista de gestión cultural* del CUROC-UNAH. UNAH, Santa Rosa de Copán, Honduras, Nº0 7, septiembre del 2020.

Freire, Paulo, *Pedagogía de La Esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 2022.

Greimas, Algirdas Julius, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Gredos, Madrid, 1987.

Goethe, J. W, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Cátedra, Madrid, 2000.

Grondin, Jean, *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2003.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998.

Gonzáles Valerio, María Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2017.

Granados Sevilla, Alan & Hernández Prado, José, *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019.

Padeletti, Hugo, *Arte y poesía en Heidegger*, Universidad Nacional del Litoral, Ciudad de Santa Fe, Argentina, 1963.

Secretaría de Salud de Honduras (Programa de Preparativos para Desastres, OPS/OMS), *Huracán Mitch en Honduras 1998 (Serie Crónicas de Desastres)*, SSH, Tegucigalpa M.D.C, 1999.

Schopenhauer, Arturo, *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 2000.

Van Gogh, V. *Cartas a Theo*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

Vallejo, César. *Poemas en prosa. Poemas humanos*, Aparta de mí este cáliz, Julio Vélez, Madrid, 1988.