



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Un número que viene y va.
El fantasma de Canterville, entre Charly García y Oscar Wilde
Cristian Secul Giusti
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 6, N.º 1, agosto 2020
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

Un número que viene y va.

El fantasma de Canterville, entre Charly García y Oscar Wilde

A number that comes and goes

The Ghost of Canterville, between Charly García and Oscar Wilde

Cristian Secul Giusti

cristiansecul@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5411-5829>

Becario Doctoral

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata | Argentina

Resumen

La ponencia recupera una práctica educativa situada en el Taller de Lectura y Escritura I de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en la que se abordó el diálogo intertextual entre el cuento «El Fantasma de Canterville» (Oscar Wilde, 1891) y la canción de rock «El fantasma de Canterville» (Charly García, 1975). De este modo, la clase hizo foco en la letra de rock argentino como herramienta de aprendizaje para la lectura y la escritura, y también destacó su funcionalidad artística como género discursivo. Así, se observó a la lírica rockera como atractivo polifónico y entendimiento de los marcos contextuales de producción. La revisión de «El Fantasma de Canterville» sirvió para identificar el universo de sentido de la cultura rock, su público y sus nociones poéticas. Este trabajo áulico contribuyó a ejercitar una didáctica de reconocimiento y profundizó la lectura de las prácticas/consumos de la cultura juvenil en un marco curricular y de enseñanza de los procesos históricos y políticos.

Palabras clave

Letra de rock, lectura, escritura, contexto.

Introducción

El presente trabajo recupera una práctica educativa situada en el Taller de Lectura y Escritura I de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en la que se abordó el diálogo intertextual entre el cuento «El Fantasma de Canterville» de Oscar Wilde (1891) y la canción de rock «El fantasma de Canterville» de Charly García (1975).

La experiencia áulica incluyó una tarea de comprensión de la literatura dimensionada desde la triada texto-contexto-autor y permitió repensar a la obra como una pieza que interactúa con otros presentes. De esta manera, en la séptima clase del Taller se destacó el desarrollo polifónico con el tema compuesto por García, conocido masivamente por la interpretación que grabó León Gieco en 1976, en tiempos de dictadura cívico militar.

La clase hizo foco en la letra como herramienta de aprendizaje para la lectura y la escritura, y también destacó su funcionalidad artística como género discursivo. Desde ese plano, se observó a la letra de rock como fomento de intertextualidad y entendimiento de los marcos contextuales de producción.

La ponencia reconoce a la práctica de lectura y escritura como una instancia inclusiva y de comprensión para los estudiantes. Así, se reconocen las problemáticas de la constitución de la subjetividad en el proceso de la vida socio-cultural y se suma un recorrido de lectura atractivo desde la cancionística: esos textos, muchas veces extraordinarios y postulados desde narrativas distintivas, pueden ser abordados desde el autor, su tiempo y construcción. De esta forma, la articulación permite efectuar una conexión y una re-significación de la sensibilidad del arte en el aula, que se aprovecha «para prácticas escritas a partir de sus temas profundos» (Belinche, 2015, p. 199).

El hecho de leer y escribir en la universidad exige poner en relación lo que uno ya sabe con lo que demanda la perspectiva analítica de un universo académico. Por ello, este tránsito implica «construir un nexo entre el conocimiento viejo y lo nuevo» (Carlino, 2006, p. 24). En este caso, la lectura y la escritura actúan como ejes troncales en la formación profesional y académica del estudiante; pilares que, como docentes, debemos asumir como compromisos en nuestro papel de formadores (Belinche, 2014, p. 3).

Las letras de rock argentino, particularmente, no constituyen una noción meramente sonora o de acompañamiento musical. Más bien, sobreviven en el análisis y

atraviesan la sonoridad (la melodía exacta de la guitarra, el bajo o, inclusive, la voz). Las palabras son importantes y relevantes «porque cuentan, relatan, narran, indican, señalan y/o demarcan aspectos contextuales y sensibles de una época» (Secul Giusti, 2017, p. 4).

Las líricas resultan importantes para activar instancias de diálogo con los procesos históricos, resaltando apartados de debate y construcciones relacionadas con la memoria social. Su correspondiente estudio integra su articulación como instancia académica y ejercicio de lectura y la escritura en un estadio curricular y de enseñanza de los procesos históricos y políticos.

Un diálogo literario

Oscar Wilde nació en Dublín, Irlanda (1854) y murió en París, Francia, a los 46 años (1900). Sin dudas, fue uno de los escritores, poetas y dramaturgos más trascendentales de la historia de la literatura universal. Vivió durante los últimos años de la época victoriana y fue reconocido mundialmente por sus cuentos, ensayos, novelas, obras de teatro y conferencias brindadas tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos y Canadá.

Entre sus textos más famosos se encuentran «El príncipe feliz», «El ruiseñor y la rosa» (1888), *El retrato de Dorian Gray* (1890) o «El fantasma de Canterville» (1891). Este último caso, narra la historia de un desdichado fantasma que se topa con la familia Otis, oriunda de Estados Unidos y sumamente extravagante para los ojos del espíritu. La trama es sencilla: los/as Otis se mudan a la mansión de Canterville y una vez que descubren la presencia del fantasma, exponen total desparpajo, y no se sienten asustados ni inquietos por sus apariciones. No obstante, la única persona que se interesa por él es la joven Virginia Otis, quien un día lo ve acongojado y, luego de ciertas peripecias, lo ayuda a morir y a enterrarlo como un cadáver.

En esta historia, Wilde desata su creatividad y emplea la sátira como elemento de agudeza. Así, el cuento logra trazar un camino de crítica a la sociedad norteamericana, capitalista, moderna, consumista y materialista. El fantasma recreado por el escritor irlandés se encuentra a destiempo y no logra ensamblarse con una ideología o forma de vida que le es ajena y lo envuelve en padecimientos. A pesar de ello, la presencia de Virginia logra mitigar ese sufrimiento y acompañar su voluntad de salir de escena.

En palabras de Fernando Savater y Juan Díaz Toledo (1996), el fantasma presente en *Canterville* fue el primero de los espectros de la literatura que tuvo que enfrentarse con la vida moderna, luego de rondar tranquila y espeluznantemente por la antigua mansión inglesa:

Tal vez la época actual sea poco apropiada para los espectros tradicionales. Pero en cambio tiene sus propios fantasmas, menos románticos aunque quizá más amenazadores: el paro, la violencia terrorista, el hambre, el racismo... ¿Sabes? A veces echo de menos con ternura a los viejos fantasmas que sólo decían "iuuuuuuh!" (p. 12).

En 1975, a poco de concluir su etapa con Sui Generis, Charly García retomó el título del texto de Oscar Wilde y compuso «El fantasma de *Canterville*». Hacia la década del 70, esta canción se convirtió en una de las creaciones más contestatarias y censuradas de su carrera: en 1976 fue grabada para el único disco de PorSuiGieco (proyecto integrado por García, Gieco, Raúl Porchetto, Nito Mestre y María Rosa Yorio) y luego prohibida por la "Alianza Anticomunista Argentina" (organización parapolicial conocida como «Triple A» que operó durante el gobierno de Estela Martínez). Tras el golpe de Estado de ese mismo año, León Gieco editó su tercer disco y lo tituló *El Fantasma de Canterville*, incluyendo el tema en cuestión, con letra cambiada y «suavizada», para evitar prohibiciones.

A poco de finalizar la última dictadura cívico militar, Charly García habló de su contacto con los textos de Wilde y, en relación a «El fantasma de *Canterville*», destacó:

El cuento me había impresionado mucho cuando lo leí de chico en una historieta, súper bien dibujado. Transmitía muy bien la idea: un pobre fantasma, que había asustado durante toda la eternidad a la gente y ya no le daban bola. Uní esa idea con lo que estaba pasando en aquel momento. Una de las técnicas para que no te ocurriera nada (en tiempos de represión) era pasar inadvertido, hacerte el boludo, por eso dice "Paso a través de la gente como el fantasma...". La compuse en la casa de María Rosa Yorio. Cuando sus padres dormían la siesta, yo me quedaba solo porque María iba a un colegio, y un día caché 'El fantasma de *Canterville*' en la tele, una película horrible pero que me hizo recordar la historia (Chirom, 1983).

Censura y conservadurismo

«El fantasma de Canterville» tuvo censuras directas en sus estrofas. En 1975 fue rechazada completamente¹, pero en 1976 se publicó con muchas alteraciones y llamados de atención. En primer lugar, el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), encargado de aplicar la Ley de Radiodifusión, prohibió la frase «*me han ofendido mucho y nadie dio una explicación, ¡ay! si pudiera matarlos lo haría sin ningún temor*» y obligó a reemplazar «*matarlos*» por «*odiarlos*». En segundo orden, forzaron el enunciado «*He muerto muchas veces acribillado en la ciudad*» e incorporaron un concepto «más rockero» y bohemio: «*rodando sobre la ciudad*». En tercer término, se remarcó que la línea «*siempre fui un tonto que creyó en la legalidad*» contenía cosmovisiones «*peligrosas y subversivas*» para la época.

Más allá de las prohibiciones, la canción se hizo popular entre los seguidores de García y Gieco, y comenzó a cantarse «desde la popular», durante los recitales que brindaban ambos músicos en el período dictatorial.² León lo recuerda así:

La gente empezaba a cantar "Sólo le pido a Dios" avivando contra los militares. En varios conciertos estaban los pibes de la side. Eran tipos jóvenes, y venían a decirme: "Bueno, este, este y este tema no los cantes, porque estamos acá para cubrirte". Eran "El fantasma de Canterville", "Sólo le pido a Dios", "Francisca" y no sé cuál más (*Rolling Stone*, 2002).

«El fantasma de Canterville» funciona como parodia del cuento, en la que existe un protagonista que siente ajeno su contexto y se encuentra al margen del escenario social. El motivo de esa posición de crítica fue explicada por el propio García, quien señaló que había enojo y bronca en su composición: «Yo ya había zafado de ser un desconocido, pero ¿por qué a mí me toca la suerte de poder vivir de la música y con un montón de gente que tiene ganas y talento no ocurre lo mismo?» (Chirom, 1983).

En lo que respecta al tratamiento en clase, tanto la apelación al contexto de producción de la canción como el desglose de la frase inicial permitieron subrayar los modos de introducir la temática, efectuar la vinculación con el texto de Wilde y, asimismo, denotar el tono ácido del enunciado: «Yo era un hombre bueno, si hay alguien bueno en este lugar. Pagué todas mis deudas, pagué mi oportunidad de amar. Sin embargo, estoy tirado y nadie se acuerda de mí. Paso a través de la gente como el fantasma de Canterville».

En este pasaje, el protagonista se manifiesta en crisis, desprotegido y alojado en el ostracismo (al igual que el espíritu que recorre la mansión de Canterville). Por esta razón, destaca su bondad (y se la tensiona en su generalidad), habla de la lógica mercantil imperante (deuda, pago) y de su sensación de olvido y arrojo. Asimismo,

la segunda estrofa profundiza en la situación de dolor: «Me han ofendido mucho y nadie dio una explicación. ¡Ay! Si pudiera matarlos, lo haría sin ningún temor. Pero siempre fui un tonto que creyó en la legalidad. Ahora que estoy afuera ya sé lo que es la libertad».

El hablante usa la metáfora del fantasma (invisible para la sociedad, empujado al destrato, al igual que en el cuento de Wilde) para diagnosticar su lugar en el mundo. Y si bien se asimila como un «tonto» por creer en las estructuras legales, exhibe una toma de conciencia sobre el hecho de estar «afuera» y conocer «la libertad». En el marco literario, esa libertad refería a morir definitivamente y alejarse para siempre de la mansión. En el aspecto de la canción, la liberación podría remitir a un escape de mandatos sociales y un modo de arriesgarse a la ilegalidad, a contrapelo del conservadurismo, con intenciones de mantenerse revolucionado.

Muerte, amor y fantasía

Como se mencionó, el cotejo de la letra permitió acercarse a los tópicos angustiosos de los meses previos de la dictadura y la situación posterior de terrorismo de Estado. Del mismo modo, posibilitó estudiar los discursos sociales y hegemónicos del escenario social de conservadurismo, y fortaleció un proceso de indagación y exploración sobre el rol del amor tanto en el texto de Oscar Wilde como en la composición de Charly García.

Por tanto, en la tercera estrofa de la lírica se advierte la presencia del romance y la apelación a una mujer que aparece como interlocución y sostenimiento, postulando al amor como otro modo de liberación y anti-opresión: «*Ahora que puedo amarte, nena³, yo voy amarte de verdad. Mientras me quede aire, calor nunca te va faltar. Y jamás volveré a fijarme en la cara de los demás, esa careta idiota que tira y tira para atrás*».

En este apartado, la vinculación con el cuento de Wilde se hace más evidente porque remite a la relación del fantasma de Canterville con Virginia Otis (con quien tiene una relación particular). De la misma manera, resalta una situación cercana a la asfixia, pero consciente de su actitud protectora. Desde ese plano, se ubica en las antípodas del simulacro social («*careta idiota*⁴) y afirma que no se guiará más por la mirada de los otros (la misma que lo obliga a retroceder).

La reflexión sobre la canción generó una conversación dinámica con los estudiantes en torno a las narrativas presentes en el discurso del rock argentino del segundo lustro de la década del 70. Por ello, la voluntad de lectura y análisis propició un relevamiento de otros discursos y representaciones circulantes relacionadas con las dimensiones políticas de la última dictadura militar.

Sobre este punto, la charla áulica se focalizó en la frase censurada y consideró dos líneas fundamentales: 1) la violencia presente en las calles de la época, y 2) la crítica a la vida seriada en sociedad: *«He muerto muchas veces acribillado en la ciudad, pero es mejor ser muerto que un número que viene y va. Y en mi tumba tengo discos y cosas que no me hacen mal. Después de muerto⁵, nena, vos me vendrás a visitar»*.

En la primera oración, la lírica destaca una noción violenta de la vida cotidiana y del quehacer callejero. La situación está en morir físicamente (producto del fuego, las balas, la represión legal e ilegal de las fuerzas policiales), pero también en hacerlo simbólicamente, como víctima del desinterés y la indiferencia social.

Sin embargo, esa instancia de destrato también contiene, según la canción, una inquietud auténtica, no numerada y con una conciencia sobre el desempeño en el campo social: *«mejor ser muerto, que un número que viene y va»*. Esa crítica, además, se refuerza con la aparición de *«los discos»* y las *«cosas»* que no le generan ningún daño al protagonista. La libertad, por lo que se advierte, se encuentra en esas prácticas y en esos componentes propios de la cultura rock. En *«El Fantasma de Canterville»* la muerte circula, puede ser elegida o no, pero la vida ocupa un rol de autenticidad y actitud, vinculada al arte, al amor y la emancipación.

La sutileza del lenguaje

La canción se analizó en la instancia áulica a fin de recuperar informaciones y datos singulares y relevantes de los jóvenes urbanos de la época. De esta forma, fue posible reflexionar sobre la escritura como arte, lectura del mundo y expresión de la realidad; e indagar en el concepto de contexto para comprender la recepción y los abordajes temáticos. Así, las problemáticas presentes en la lírica circularon en torno a

- La identidad rockera atravesada por tensiones de la época.
- Las prácticas sociales y sus actitudes de transformación en el marco de la cultura rock.

- Los padecimientos de la represión y la presencia de la marginalidad urbana.
- Los trazados culturales e íntimos con la idea de innovación propia de la década del 60.
- La relación de cambio principal entre el carácter militante de los jóvenes revolucionarios y los seguidores de rock.
- La presencia de la lírica existencia y filosófica en un ámbito de conquista de la libertad.

Desde ese plano, el esfuerzo de investigación se centró en comprender las enunciaciones presentes en las canciones a fin de encontrar los diagramas de sentido en el contexto.

La revisión de «El Fantasma de Canterville» sirvió para identificar el universo de sentido del rock, su público y sus nociones intertextuales (en este caso, con el material de Oscar Wilde). La comprensión de la lírica de rock como género discursivo contribuyó al ejercicio una didáctica académica de reconocimiento, y también profundizó la lectura de las prácticas/consumos de la cultura juvenil en un marco curricular y de enseñanza de los procesos históricos y políticos.

Referencias

Belinche, M. (2014). Leer y escribir, prácticas sociales continuas. *Anuario de Investigaciones 2013*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51446>

Belinche, M. (2015). El espíritu de Letras. *Letras*, (3). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/letras/historico/letras3/arts/art1/mobile/index.html>

Carlino, P. (2005). *Escribir, leer y aprender en la universidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

100 mejores canciones (2015). Charly García [Entrada de blog]. Recuperado de <http://www.charlygarcia.com.ar/2015/06/100-mejores-canciones.html>

Chirom, D. (1983). *Charly García*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: El Juglar.

Inchaurreto, N. (2016). Traducción y censura en la dictadura. *Letras*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53957>

León Gieco (2002). *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/leon-gieco-nid583484/>

Savater, F. y Díaz-Toledo, J. (1996). *Malos y malditos*. Barcelona, España: Alfaguara.

Secul Giusti, C. (2017). En la piel del pasado: la letra de rock como lectura y escritura. Trabajo presentado en las *IX Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/95283>

Secul Giusti, C. y Rodríguez Lemos, F. (2011). [Tesis de Grado]. *Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la "primavera democrática" (1983-1986)*. La Plata, Argentina: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42188>

Notas

¹ Si bien la canción fue reemplazada por «Antes de gira», hubo una tirada inicial de vinilos que incluía el tema, sin consignarlo en la tapa ni en el sobre interno (*Rolling Stone*, 2015).

² Según Nicolás Inchaurredo (2016), «diez de las doce canciones tuvieron que ser modificadas o eliminadas. A pesar de esto, el artista (Gieco) las interpretaba durante las presentaciones en vivo. En consecuencia, tuvo que irse a los Estados Unidos a vivir un año ante las amenazas y presiones de los militares» (p. 110).

³ En sus inicios, el rock and roll estadounidense empleó los vocativos «baby», «honey», «my girl», «my man» o «my love» para distinguir a los interlocutores de sus letras (sean masculinos o femeninos). El rock argentino, por su parte, construyó su propio lenguaje y comenzó a utilizar ciertos vocativos distintivos como «nena», «loca» o «mi amor». Hasta principios de la década del ochenta, «la mayoría de las canciones del rock argentino estaban dirigidas a una hipotética mujer. De ahí provienen los apelativos nena, 'loca', 'querida' o 'mujer'. Este empleo tuvo varios significados: muchas veces se utilizó de una forma soberbia e indiferente y otras veces como un modo de apoyo» (Secul Giusti & Rodríguez Lemos, 2011, p. 64).

⁴ Cuatro años antes de la grabación de la canción, Luis Alberto Spinetta estrenó «Credulidad» (Pescado Rabioso, 1972), incluyó otro modo de criticar la «careta» y recalcó: «Esos encapuchados de un mundo viejo».

⁵ En la versión de PorSuiGieco y Charly García solista, esta frase cambia y dice: «*después de muerta, nena, vos me vendrás a visitar*».