

**CÓMO CANTAR EL DESASTRE: LA LITERATURA COMPROMETIDA EN  
LAS CANCIONES DE NACHO VEGAS**

**How to sing the disaster: literary comitment in Spanish songwriter**

**Nacho Vegas**

PABLO BEDIA SANJURJO

*Investigador independiente*

**RESUMEN**

El compromiso artístico de los autores se identifica, en la mayoría de los casos, en aquellas obras cuya trama o temática versa directamente sobre conflictos sociales, políticos o históricos. No obstante, el compromiso estético puede surgir incluso en obras cuyos personajes sean seres alienados, abúlicos o desarrapados. Sobre este último caso de compromiso, destaca, en la cultura popular española, el caso del cantautor asturiano Nacho Vegas, cuyas letras son muestras manifiestas de esta estética del fracaso y del naufragio, pero de las que también se destila un firme compromiso para con su época.

**Palabras clave:** cantautor; estética; compromiso; Nacho Vegas; crisis

## ABSTRACT

The artistic commitment of authors is recognized, in most cases, in those works whose plot or theme is about social, political or historical matters. However, the aesthetic commitment can arise even in alienated, apathetic or ragged characters of a literary work. About this one, the Asturian songwriter Nacho Vegas stands out thanks to his lyrics, which are clear signs of disaster and wreck aesthetic, but which also exude a strong commitment to his time.

**Key words:** songwriter; aesthetics; commitment; Nacho Vegas; crisis

## Introducción

Han sido bastante sorprendentes algunas de las reacciones que en la prensa cultural española, online y escrita, aparecieron tras la adjudicación a Bob Dylan del Premio Nobel de Literatura de 2016. Por lo visto, la eterna pregunta de qué es literatura y, más concretamente, el debate de si la canción de autor es o no algo que pueda considerarse como una forma de lírica es algo que copa parte de la actualidad cultural. No me voy a detener en justificar algo que sigue haciendo manar ríos de tinta, pero podríamos aducir no pocos ejemplos a favor de la consideración literaria de esta última. En España, tenemos a Luis Alberto de Cuenca, con una gran formación clásica, escribiendo letras para La Orquesta Mondragón, o prestándole sus poemas a Loquillo para que los cante. O a Luis Eduardo Aute, cuyas letras han dado lugar a más investigaciones que algunos de los poetas olvidados del siglo XX<sup>1</sup>.

Por la naturaleza misma de este artículo, parece evidente que se optará por considerar las letras de cantautor –en este caso las de Nacho Vegas– como una forma de literatura, concretamente de lírica. Lo que se va a plantear, por tanto, ya no es la disputa de si es o no literatura, sino que la intención es, en realidad, comprobar cómo las estrategias estéticas que mucha de la poesía comprometida actual emplea también son utilizadas por el cantante gijonés,

---

<sup>1</sup> En la tesis *'Lodo por la patria': Estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute* de David Shea, leída en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria en 2001, se iguala constantemente al Aute poeta con el Aute cantautor, sin apenas distinguir lo que escribe para cantar con lo que escribe para recitar.

aunque con unas características particulares que, además de la originalidad y calidad del propio autor, la musicalidad le permite. Debe uno anotar, sin embargo, que la música es, además, un medio complejo de significación que no solo complementa el mensaje de las letras, sino que matiza en gran medida su significado. Por tanto, el simple análisis de “la parte escrita”, aunque pueda hacer referencia en contadas ocasiones al tono musical para destacar algo pertinente, queda limitado por la propia naturaleza de la canción. Quizás fuese interesante complementar la información que pretendo aportar en este artículo con un análisis musical de su discografía, a saber, su reutilización y adaptación de las formas de las canciones del folklore regional, nacional e internacional o la voz apática, tan característica, con la que canta. No obstante, el principal propósito del artículo, inherente al primero, es determinar qué hay de comprometido en la canción de Nacho Vegas y en qué se basa. Por último, el artículo también sirve para establecer una reflexión que dilucide en qué medida el contexto histórico-social de la ciudad de Gijón que el asturiano vive durante su juventud –y como él, otros– influye a la hora de crear. Precisamente por ello, antes de entrar de lleno en las particularidades y concreciones de la lírica de Nacho Vegas, considero pertinente abordar, muy brevemente, este contexto histórico-social y, concretamente, las repercusiones de la reconversión industrial.

### **El trauma xixonés**

Es bien conocido, puesto que forma parte de la historia reciente de nuestro país, el contexto industrial asturiano de los años de la reconversión: es decir, la tradición fabril y obrera de la ciudad de Xixón y las reivindicaciones y luchas sindicales que, sobre todo, en los primeros años de democracia y durante más de treinta años, acontecieron en los distintos sectores industriales de la ciudad. Cronológicamente, todo comienza con los trabajadores de la metalurgia que luchan por mantener su empleo y, más tarde y con más fervor, le siguen los de los astilleros Duro-Felguera, también conocidos como Naval Gijón<sup>2</sup>. Desde

---

<sup>2</sup> Son particularmente interesantes los estudios del historiador Vega García y A. Gordon, en los cuales detallan minuciosamente –con datos estadísticos que son reveladores– las pruebas, cifras y consecuencias de una reconversión durísima. Por no extenderme demasiado, recomiendo revisar los títulos *Franquismo, oposición y transición en Gijón* (2000) de la Editorial Prensa

los años setenta hasta el segundo lustro del siglo XXI –cuando finalmente se cierran estos últimos– los obreros ganan y pierden batallas, e incluso consiguen algunas de sus exigencias. Pero la necesidad de nadar contra corriente –contra la desindustrialización marcada tanto por el primer gobierno en democracia como por los sucesivos socialistas– durante más tres décadas, acaban dejando a la población extenuada y terminan sumiendo a muchos de los habitantes en una profunda crisis, ya no económica –que también–, sino social y moral, al ver que el *modus vivendi* de la gran mayoría de la ciudad se quiebra definitivamente a cambio de un modelo turístico que no terminaba ni de gustar, ni de cuajar<sup>3</sup>. A este respecto, algunos estudiosos señalan ciertos “síntomas de disolución de viejas identidades forjadas en torno al trabajo y la solidaridad de clase”<sup>4</sup>. La importancia que tiene todo esto para la creación artística, por tanto, no es ya la crisis derivada directamente de las medidas adoptadas por el gobierno estatal, sino la percepción de los habitantes de un desastre: aquel que implica la pérdida del trabajo, del futuro de sus hijos, por el que habían luchado, y de su identidad como grupo solidario y obrero. En otras palabras: los gijoneses implicados en las revueltas obreras, así como la juventud que vivió allí en esos años, por todo esto que hemos indicado, sufren un trauma.

Muchos de estos jóvenes, sobre los que recaen las consecuencias más duras –mínima empleabilidad y trabajos muy precarios y temporales–, aunque parecen adaptarse mejor a estas nuevas condiciones, comienzan a expresarse de forma artística, configurando una pluralidad de tendencias, todas ellas divergentes entre sí pero con nexo común: participan de un mundo nocturno

---

Asturiana o el capítulo del primero titulado “Gijón en el declive industrial de Asturias”, en KÖHLER, H. D. (coord.), *Asturias: el declive de una región industrial*, Ediciones Trea, 1996.

<sup>3</sup> Este clima de pesimismo generalizado es el que recrea Fernando León de Aranoa en el film *Los lunes al sol* (2002), puesto que él mismo había estado documentando una de las últimas reuniones de los trabajadores de Naval Xixón, en donde acordaron, por una mayoría muy justa, el despido de trescientos trabajadores tras un largar huelga. Aparecen estas imágenes, además, en el documental *El Astillero (disculpen las molestias)* de A. Zapico y J. Rodríguez. Incluso Jordi Évole, en un episodio de su programa *Salvados* llamado “Viva la clase media” (2015), entrevista a Juan Manuel Martínez Morala, uno de los líderes sindicales de la CSI (Corriente Sindical de Izquierdas).

<sup>4</sup>VEGA GARCÍA, R. y A. GORDON, C., *Franquismo, oposición y transición en Gijón*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 2000, p. 63.

angustioso y hedonista a partes iguales<sup>5</sup>. De todas ellas, la más conocida es la que se llamó Xixón Sound, tendencia musical que abarca grupos como Manta Ray –del que fue guitarrista Nacho Vegas–, Nosotrãsh o Australian Blonde. Durante estos años también coexisten con esta realidad social el poeta David González (1964) y los novelistas Pablo Rivero (1972) y Ramón Lluís Bande (1972), o el pintor Adolfo P. Suárez (1976), los cuales despliegan su obra en relación a este contexto urbano y noctámbulo.

### Como cantar el desastre: teoría de la estética

Si bien es interesante comprobar cómo la mayoría de estos artistas tratan unos temas comunes, como son las drogas o el fracaso, aún lo es más ver la forma en que los abordan, las estrategias estéticas que utilizan. A este respecto, Josu Montero ha escrito que “asociamos poesía comprometida con poesía realista, figurativa”<sup>6</sup>, pero que esta identificación es un error: no solo se escribe literatura política explicitando hechos e injusticias. Así lo ve también Ángela Martínez Fernández, cuando señala que en la actual época de violencia económica se generan nuevas subjetividades y nuevos mensajes: “el sujeto escribe desde un estado de shock producido por la crisis [...] de manera que construye voces poéticas que tienen los efectos de ese trauma”<sup>7</sup>.

El hecho de que uno reflexione sobre cómo escribir el desastre o la crisis, de tal forma que se haga de una forma comprometida, revela que nos encontramos ante un problema de carácter estético. Rancière escribe en *El malestar de la estética* que la base de este problema radica en la indisolubilidad

---

<sup>5</sup> Considero que todas estas estéticas son muy diferentes entre sí, muy diferenciadas e incluso casi *enemigas* –es el término que utilizó Adolfo P. Suárez en un encuentro que tuve con él para referirse a la relación entre los de su grupo social y los del grupo de la música *indie*–. Sin embargo, existen nexos comunes que me resultan muy significativos. De ellos dirán Vega García y A. Gordon que se tratan de grupos semiclandestinos que “propicia la explicación mítica más que la racional. Así, el mundo del ocio juvenil aparece como una incitación al consumo masivo y desordenado de drogas, la inseguridad ciudadana, la arrogancia y la inconsciencia. [...] El empleo se concibe instrumentalmente, como una manera de financiarse el tiempo de libertad real, el que se roba al trabajo desempeñado en bares, oficinas y tajos varios”, en VEGA GARCÍA, R. y A. GORDON, C., *op. cit.*, p. 64. Nos encontramos, ya, que uno de los nexos comunes es el consumo de estupefacientes, que luego se verá reflejado en las canciones de Nacho Vegas.

<sup>6</sup> MONTERO, J., “Breve génesis de la poesía política española actual: subversión lingüística y realismo crítico”, en *Zurgai. Euskal Herriko Poetak. Poetas por su pueblo* (diciembre 2003), p. 6.

<sup>7</sup> MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Á., “La escritura del shock: crisis y poesía en España”, en *Kamchatka: revista de análisis cultural* (diciembre 2014), p. 396.

del nexo común entre el arte y la política, es decir, en la intervención de ambas en lo que él llama el “reparto de lo sensible”<sup>89</sup>. Afirma el filósofo que el potencial político de una obra artística está ligado a su separación radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no se basa sólo en la simple soledad de la obra, ni en la radicalidad de la autoafirmación artística. La pureza que esta soledad permite es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por la cual la obra da testimonio de un mundo no reconciliado<sup>10</sup>.

De lo que el argelino enuncia, se pueden extraer dos conclusiones fundamentales: la primera, que la obra con potencial político debe diferir en las formas con el arte mercantilizado –la estructura formal de la obra es una forma (valga la redundancia) esencial, por tanto, de compromiso político–; y la segunda, que la obra artística es política cuando asume la contradicción entre experimentación y compromiso social.

Nos encontramos, por tanto, ante muchos artistas y teóricos que le exigen complejidad y novedad a una obra comprometida. Así lo refleja el poeta Antonio Gamoneda:

La poesía que rehúye la tradición consistente en crear un lenguaje positivamente alejado del establecido por el poder, es una poesía reaccionaria, ligada al pensamiento débil y vinculada también, consciente o inconscientemente, a las conveniencias actuales de los neoliberalismos. Con esas conveniencias armoniza lo establecido, la significación no cuestionada, la palabra que no altera y apenas significa (me cuesta trabajo acudir al tópico) fuera de lo “políticamente correcto”. A la injusticia establecida, por ejemplo, no se combate con el ingenuo realismo de los viejos (y yo entre ellos) poetas sociales, y tampoco con los minirrealismos del momento, sino con la subversión lingüística. El que quiera entender, que entienda<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup>RANCIÈRE, J., *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, pp. 34-35.

<sup>9</sup>“Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era [...]. La relación entre estética y política es [...] la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible”, en Rancièrre, *ibidem*.

<sup>10</sup>RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 54.

<sup>11</sup>Citado en MONTERO, J., *op. cit.*, p. 7.

Incluso, si uno se retrotrae unos años, Susan Sontag en su artículo “Fascinante fascismo” alertaba ya de que la ideología subyace a la estética, como en las primeras películas de Leni Riefenstahl: “Las ficciones alpinas son relatos de anhelos por los altos lugares, del desafío y la ordalía de lo elemental, lo primitivo; son acerca del vértigo ante el poder, simbolizado por la majestad y belleza de las montañas”<sup>12</sup>. Y como las de la alemana, tantas otras.

A la par que el término *compromiso* en el arte y la literatura, surge casi siempre, por necesidad, el término *resistencia*, también asociado al nexo entre política y cultura. La resistencia cultural se hace siempre desde la interacción permanente con el público: las performances, las imágenes impactantes... generaron, durante los últimos años del siglo XX, reacciones en un público acostumbrado a lo académico y lo ortodoxo, y reflexiones sobre un mundo cada vez más desnaturalizado y violento. Este modo de hacer arte se construye a partir de sugerencias que traen consigo la inminencia del hecho estético. Se pregunta García Canclini respecto a esto:

¿Puede ser la inminencia o la sugerencia el recurso para que el visitante de un museo o una bienal no se apure como quien hojea una revista *fashion*, o como el lector ansioso por dar vuelta a la página ante la crueldad en la información policial? Estoy hablando de inminencia como núcleo del hecho estético en el sentido en que lo postularon, entre otros, Borges y Merleau-Ponty. “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético”<sup>13</sup>.

Inminencia como shock reflexivo, porque, ante todo, la inminencia “no es un estado sino una disposición dinámica y crítica”<sup>14</sup>. Así pues, para escribir una literatura comprometida y resistente ante la estética del poder parece requerirse

---

<sup>12</sup> SONTAG, S., “Fascinante fascismo”, en *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007, pp. 81-107.

<sup>13</sup> GARCÍA CANCLINI, N., “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” en *Estudios Visuales* 7 (2010), pp. 26-27.

<sup>14</sup> GARCÍA CANCLINI, N., *op. cit.*, p. 28.

la sugerencia más que lo explícito o lo mimético, la experimentación formal más que la sumisión de esta a las estructuras mercadotécnicas, el extrañamiento más que la comodidad plácida y la presencia de nuevas sensibilidades marginales – de lo que se queda al margen de la cultura– frente a arquetipos deslavazados llenos de un contenido acomodado para la venta. “Parte de la batalla se libra hoy en el terreno del lenguaje. Quizá la principal, la más cruenta. ¿Hablar de formalismo, de estética? Hablar de supervivencia, ya que el poder oficia de taxidermista de la realidad a través de su control del lenguaje”<sup>15</sup>.

### **“La vida manca”: la canción de autor como literatura comprometida**

La lectura social de las canciones de Nacho Vegas es, sin duda, una de las diversas posibilidades de significación que sus letras encarnan, y probablemente algo particular de la misma es que, aunque el malditismo se desarrolla con mucha fuerza tanto en las letras como en la imagen del propio cantante, no se presenta como el eje que disloca, sino como una de las partes fundamentales –eso sí– de la misma. Ambas visiones, por tanto, no son en absoluto contrarias: precisamente desde la transversalidad el malditismo actúa de una forma vital, ya que, en la lectura política, este juega un papel fundamental de significación que otorga una personalidad y características muy particulares. De hecho, la misma defensa de las estéticas del naufragio y del fracaso, que más tarde se abordarán, como estéticas de resistencia impide esa dicotomía cerrada entre individualismo maldito y canción comprometida. Por esto, porque se hace muy interesante ver cómo se complementan, ya no lo maldito con lo social, sino también lo comprometido con otros contenidos que dependen en gran medida de la subjetividad y la individualidad del artista, parece adecuado abordar el análisis de las canciones de una forma temática, comentando detenidamente las canciones que más puedan interesar del cantautor<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> MONTERO, J., *op. cit.*, p. 7.

<sup>16</sup> Acerca de este malditismo y su relación con el compromiso político, el artículo publicado por Belén Quintana acerca de *Marginados* de Luis Antonio de Villena destaca precisamente una vuelta de tuerca al malditismo decimonónico o finisecular que, como en el caso de Nacho Vegas, es actualizado por otro que no tiene que ver tanto con la añoranza de un mundo perfecto sino más bien con el canto a los marginados y los desarraigados: “Pero hay otra salida ante la



Es necesario comprender, antes de analizar letra alguna, que la obra del gijonés es esencialmente emocional: a través de toda su obra, Nacho Vegas hace un recorrido afectivo por los pesares de la condición humana y sus paradójicas –y aparentes– incongruencias. En ellos no se cumple un orden lógico-racional, pero sí un *desorden* irracional que, normalmente, guía a unos personajes descontrolados y a merced de sus sentidos. Un buen ejemplo de esto serían los temas introductorios de los dos primeros álbumes: “Actos inexplicables”<sup>17</sup> y “Noches árticas”<sup>18</sup>. El primero, instrumental, nos muestra un mundo de pasiones y mitos, con melodías similares a las de cualquier banda sonora de una película del oeste y rasgos folklóricos de diversas tradiciones, lo que ya da una pista de la importancia del nexo común que tienen sus temas: el de la prevalencia de lo emocional sobre lo lógico; la segunda canción, pese a que tiene letra, casi la mitad de la misma es un estribillo que se repite de una forma letárgica y, junto a la música que le acompaña, se nos invita a un estado onírico, hedonista y desencantado a partes iguales.

De esta manera, teniendo esto muy en cuenta, el análisis de las canciones pasa necesariamente por reconocer que el juego, la ironía, la pasión o la apatía, entre otros, determinan en gran medida el significado de las mismas, lo que implica que *lo que se dice* no sea siempre *lo que verdaderamente se quiere decir*. En otras palabras: la gran burla que muchas veces es la obra de Nacho Vegas hace que el trasfondo último esté, en la mayoría de las ocasiones, velado a la comprensión si no se profundiza o se tiene muy en cuenta esto, ya que dice y contradice continuamente sin que eso afecte en absoluto a su significado. De alguna manera, es algo que ya había advertido cuando se destacó lo importante de no dissociar la letra de la música.

Precisamente por esto, la apatía y la pasión, aunque parezcan términos contradictorios, en realidad son la misma característica, por ausencia o por presencia, y fluctúan debido a la inestabilidad emocional, la torrenciosa de

---

desesperanza, y es abandonar el sueño irrealizable y atender lo vivo, lo humano fracasado, la miseria real de los que, sabiéndolo o no, son marginados, supervivientes, desaparecientes”, en QUINTANA, B., “*Marginados* de Luis Antonio de Villena: del malditismo a la solidaridad”, en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14 (2001-2003), p. 446.

<sup>17</sup> VEGAS, N., *Actos inexplicables*, Madrid, Limbo Starr, 2001.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

sentimientos que sufren los personajes de las canciones. Sobre la apatía, muchas veces se muestra de una forma hiperbólica: el yo lírico parece no quiere vivir o sentir más. Por ejemplo, en “Seronda” se dice: “Ya no sé si merecerá la pena / partir hacia otro lugar, / ya no sé si con esta lluvia eterna / no me habré acostumbrado a la humedad”<sup>19</sup>. En este caso, Vegas construye una metáfora de su estado de ánimo equiparándola a la *lluvia eterna*, algo que se reitera bastante a lo largo de sus álbumes: las sensaciones a menudo se comparan con el tiempo atmosférico, los meses y estaciones –*Seronda* en asturiano significa ‘otoño’, pero también está la referencia en “Luz de agosto en Gijón”<sup>20</sup>–, e incluso con algo tan básico como las dicotomías calor/frío<sup>21</sup> y luminosidad/oscuridad, o con la humedad.

Precisamente la humedad y el calor son los culpables de que Mona, en el tema “Por culpa de la humedad”<sup>22</sup>, cometa un asesinato. Debido a un estado de apatía absurda, en un momento puntual de la canción –que traza evidentes paralelismos con la obra *El extranjero* de Camus– Mona hunde el cenicero en el cráneo del que parece su pareja y repite, a modo de estribillo, una y otra vez, cuatro versos que suenan casi como una obsesión: “Hubo un tiempo en el que yo / habría muerto por amor. / Hubo un tiempo en el que él / habría muerto por amor”. Tales versos juegan con la inversión de las condiciones, ya que, si antes ambos habrían muerto por amor, ahora, por la falta de amor –o por su incapacidad de sentir–, asesinan.

Esta apatía, sin duda, también se relaciona con el tedio, el cansancio o las pocas ganas de vivir que se visibilizan en muchas de ellas. De alguna manera, el cantante –el yo lírico– o los personajes sienten que han fracasado,

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> VEGAS, N., *Resituación*, Madrid, Marxophone, 2014.

<sup>21</sup> La canción previa a “Seronda” es precisamente “Al Norte del Norte”, cuya apatía también destaca en relación a un contexto de lugar: ese Norte –con mayúsculas– que evoca un lugar mítico y que también, como se ha dicho, representa un estado de ánimo. Existe, además, un intento por evitar la mención a la ciudad de Gijón, ya que, además de en esta, ninguna canción hasta “Ocho y medio” de *Desaparezca aquí* contiene el nombre de la urbe asturiana (“como un ave que voló de Madrid hacia Gijón aún herida de muerte”). Podría achacarse a cierto terror de verbalizar el sitio donde ocurrió el desastre, pero también para mitificarlo, al igual que han hecho tantos autores como Rulfo, Benet o incluso Borges, con su opuesto Sur.

<sup>22</sup> VEGAS, N., *Cajas de música difíciles de parar*, Madrid, Limbo Starr, 2003.

que todo ha sido en vano, y no quieren seguir. Tal es su fracaso, que incluso a la hora de suicidarse, o lo hacen mal o no se atreven:

Y quiero pensar que por una vez  
Hice algo mejor que tú  
Quiero pensar que por una vez  
Hice algo mejor  
Que tú que ni siquiera  
Acabaste esa carta de despedida  
Que en el ordenador Santi encontró perdida  
Y ahora que perdiste tan absurdamente la partida  
Ahora estoy cansado  
Y hasta tengo miedo de mi propia vida  
Y sé que lo tendré toda la puta vida  
Decida lo que decida.<sup>23</sup>

El cansancio lleva inevitablemente al miedo a vivir (otro de los temas), algo mucho más doloroso –aunque ya se ha visto que la apatía encubre un fuerte dolor existencial– y que precisa casi siempre de la evasión o distorsión a través de sustancias estupefacientes o de alcohol, trazando así un claro paralelismo con el malditismo finisecular: “la droga –en especial la heroína– como vía de acceso a la luz”<sup>24</sup>. Sin embargo, luz como conocimiento o desgarró místico no es algo que se atisbe más que en unas pocas canciones, como en “Mark Spitz”, en la que incluso se confunde la religiosidad mística con el efecto de las drogas:

Los hombres sabios buscan ya  
algún rayo de luz.  
Dicen que los hay ocultos  
al lado de la Santa Cruz.

[...]

Quise ahogar mis penas  
pero ellas nadaban en alcohol

---

<sup>23</sup> VEGAS, N., “El ángel Simón”, en *op. cit.*, 2001.

<sup>24</sup> QUINTANA, B., *op. cit.*, p. 441.

como Mark Spitz.

Hoy la luna llena  
ha decidido escupirle al sol  
y yo no saco en claro más  
que un trozo de canción.

Anochezco y vuelvo a descansar  
en una nube azul y gris.  
Me fumo, plata a plata<sup>25</sup>,  
la jodienda de vivir.<sup>26</sup>

Resulta muy curioso que la mención directa a los estupefacientes sea prácticamente inexistente –una mención a los rohipnoles en “Perdimos el control”<sup>27</sup> o a un fármaco para la ansiedad llamado Alprazolam en “Crujidos”<sup>28</sup>, pero también en “Morir o matar”, donde se explicita el consumo en el verso “y mezclé en una cuchara el polvo blanco y el marrón”<sup>29</sup>– y sin embargo advertimos su presencia, en la mayoría de las ocasiones, por su asociación con la ansiedad y el dolor y, sobre todo, a través de ese lenguaje lleno de insinuaciones que utiliza: asociaciones irracionales, arriesgadas y vanguardistas –como en “Runrún”, “Eres un gato observando el horror; / hay quien te mira y se frota las manos”<sup>30</sup>–, pero también violentas –en “La vida manca”, “un cuerpo hinchado y flotando boca abajo en la piscina, / creo que era Miguel Bosé, / y unos metros más allá Víctor y Ana mirando”<sup>31</sup>–, sugerencias visionarias –en “La gran broma final”, “cuando ya no queden ritos, / suene un golpe seco y casi un grito / y luego

<sup>25</sup> Es evidente la referencia a la heroína en este verso. La mención es muy significativa, sobre todo en el ya señalado contexto místico en que lo enmarca, puesto que se produce una ruptura de la vida hacia la muerte en busca, o bien de evasión o bien de ponerle fin a la misma.

<sup>26</sup> VEGAS, N., *Cajas de música difíciles de parar*, ed. cit.

<sup>27</sup> VEGAS, N., *Desaparezca aquí*, Madrid, Limbo Starr, 2005.

<sup>28</sup> VEGAS, N., *El manifiesto desastre*, Madrid, Limbo Starr, 2008.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> VEGAS, N., *Resituación*, ed. cit.

<sup>31</sup> *Ibidem*. La mención a estos dos personajes, de los que fácilmente rastreamos sus referentes reales, tiene que ver con una crítica a la izquierda *progre* de este país, sobre todo en el caso de Víctor Manuel y Ana Belén, ya que, siendo símbolos de la transición y la democracia –además de ser el primero un referente en la izquierda comunista asturiana de aquel entonces–, años más tarde se sumaron a la campaña de José Luis Rodríguez Zapatero como presidente de España, algo que poco o nada tiene que ver con su pasado marxista.

ya no te molestes, / ya no hay nada que arreglar, / es el día de la gran broma final”<sup>32</sup> o imágenes muy plásticas –como en “Gang-Bang”, “Hay cerca del Damm / cuatro putas que bailan un vals / detrás del cristal, / y se puede sentir / el sudor fuerte desde Berlín”<sup>33</sup>. No digo que estos recursos tengan siempre que ver con una mención implícita a las drogas, sino que existe una relación intrínseca entre la querencia de evasión y transformación de un mundo que les incomoda a través una distorsión de la realidad o un ambiente onírico o psicodélico y el consumo de estupefacientes del que, en ocasiones, hace mención.

El dolor lleva al desconcierto, al preguntarse por qué a él, a no saber cómo ha llegado a encontrarse sumido en ese pesar, en ese sentir descontrolado, por ello y pide perdón. La culpabilidad es también clave en la lectura: al autor le ha aplastado la responsabilidad –de alguna manera, lo que se esperaba de esos jóvenes gijoneses era una fuerte conciencia de clase, pero ellos, para sobrevivir, necesitan ser resilientes en un contexto poco propicio para la lucha obrera– y por ello se disculpa. Quizás el más claro ejemplo, casi desesperado, es “En la sed mortal”, donde encontramos todo un catálogo de arrepentimiento:

Y por dos mil años de cristiandad;  
 por tener la osadía de alimentarme y de respirar;  
 por los superdotados,  
 por el hombre tripudo y por la liberación sexual,  
 por el circo italiano,  
 por el viejo que agita una servilleta al hablar  
 y me jura y me perjura que en ella  
 ha resuelto el misterio de la Santísima Trinidad.  
 Perdón por la gente moderna,  
 porque corro el peligro de mirarla y perder la razón.  
 ¡Perdón, por el amor de Dios!,  
 por la gran decadencia de una vida pidiendo perdón.  
 Perdón, perdón por los cuatro elementos,  
 por la tierra y el agua y el fuego y la polución.  
 Perdón, perdón por todos mis lamentos,

<sup>32</sup> VEGAS, N., *La zona sucia*, Madrid, Marxophone, 2011.

<sup>33</sup> VEGAS, N., *Cajas de música difíciles de parar*, ed. cit.

por Dodó y, en fin, hoy pido por esta canción.

Perdón<sup>34</sup>.

Esta culpabilidad no es otra cosa que la consecuencia directa del pensamiento existencialista. Cuando Sartre escribe su ensayo *El existencialismo es un humanismo*, pretende sentar las bases de un movimiento literario, no pesimista, sino, al contrario, que establezca un pensamiento crítico:

el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia. Y cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres<sup>35</sup>

Para Nacho Vegas y los que practican este tipo de literatura, que han recibido los embates de asumir las riendas de su existencia y verse arruinados –no solo económica sino también personalmente– por causas ajenas a ellos mismos, que han fracasado y han visto fracasar a sus allegados en su afán por mejorar sus condiciones de vida a pesar de haber luchado, su identidad y su ser “se desvanecen en la imposibilidad de soportar por más tiempo la responsabilidad de la existencia, deseando sucumbir a la atracción del abismo, de la nada, al fin apacible que significa el descanso de la propia destrucción”<sup>36</sup>. Así, la canción revela la miserable condición del ser humano que, finalmente, a través de una amarguísima ironía, le atribuye a toda la especie, liberándose así del terror y disolviéndose calladamente en la tenue melodía que finaliza la canción.

Por lo tanto, el ángulo desde el que se observa el conflicto es la consecuencia directa del punto de vista existencialista: en las canciones del asturiano, sus personajes representan, frente a la búsqueda que proponía el ensayo sartriano, la imposibilidad “de encontrar una mínima identidad a través de la suma entre las acciones e intenciones, ya que la existencia sería más bien

---

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> SARTRE, J. P. *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2009, p. 33.

<sup>36</sup> MOLINUEVO, J. L., *Estéticas del naufragio y de la resistencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, 2001, p. 100.

el conjunto de los efectos no previstos e indeseados. [...] El sujeto no se reconoce en sus actos”, son *Actos inexplicables*. La existencia es, así, circunstancial y situacional, y los personajes, por tanto, “víctimas, [...] y el resultado es necesariamente un error”<sup>37</sup>. Así pues, las decisiones que estos toman no son decididas por ellos mismos, sino que son fruto de la casualidad, de la situación, pero que curiosamente poseen unas consecuencias gravísimas que no se corresponden con la responsabilidad de la que se ha eximido al mismo individuo. Es por esto por lo que los personajes de las canciones de Nacho Vegas se sienten perdidos y confusos, piden perdón a todas horas por existir y quieren acabar con su existencia.

El amor, siguiendo esta pauta, se recrea de una forma absolutamente heterogénea, si bien el factor común entre todas las canciones es que aparece como un amor fracasado. Son bien conocidas, aunque en este artículo no se van a abordar, las canciones que él y su ex pareja Christina Rosenvinge compusieron para elaborar en 2007 el álbum *Verano fatal*. En él, ambos cantantes no celebran el amor, por la plenitud de este, de una forma himnica, sino que, más bien, cantan la nostalgia y el fracaso de un amor que, aunque había alguna posibilidad de que pudiese salir bien, al final fue un desastre. Por tanto, cuando aparece, casi siempre se asemeja a una recreación del ya mencionado trauma, un trauma que incluso en ocasiones, como explícita desgarrado, le impide disfrutar cuando se es feliz: “Pero te veo sonreír y el sol dora tu cabello. / Dios mío, por qué para ser feliz es preciso no saberlo, / por qué siento el amor y lo quiero mirar y no consigo verlo, / por qué lo amado hoy con el tiempo se hará doloroso y extraño”<sup>38</sup>. En algunas canciones se adentra en un amor muy tierno, nostálgico, como el que utiliza en “Que te vaya bien, Miss Carrusel”<sup>39</sup>. Esta ternura también se puede

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>38</sup> VEGAS, N., “En lugar del amor” en *op. cit.*, 2008.

<sup>39</sup> VEGAS, N., *Actos inexplicables*, *ed. cit.* Si bien es una versión de “Fare Thee Well Miss Carousel” de Townes Van Zandt, poco o nada tienen que ver las diferentes versiones: mientras que la del americano la conforma una compleja red de referencias, la canción de Nacho Vegas es una ternísima dedicatoria a una prostituta. Tomando en cuenta lo que Rancière dice acerca del “reparto de lo sensible”, el asturiano dignifica a este personaje, ya no solo brindándole una canción, sino también deconstruyendo el tipo literario de la prostituta, al que no se le suele atribuir la cualidad de la ternura o la piedad.

rastrear en “Cuando te canses de mí”<sup>40</sup> y en “Taberneros”<sup>41</sup> –y, curiosamente, en “Lo que comen las brujas”<sup>42</sup>, compuesta a partir de una melodía infantil–. La primera es una disculpa a su pareja por una relación que está condenada a salir mal, incluso antes de que se acabe: sus melodías son las más tiernas y la voz con que la canta es muy nostálgica; la segunda, sin embargo, aunque tiene forma de canción de celebración –incluso la letra es de celebración, aunque amarga: “esta noche me / voy a emborrachar”<sup>43</sup>–, se trata de una despedida, una canción dura y desgarrada que se ejemplifica muy bien en la plasticidad de unas imágenes que proyecta en un par de versos: “Si dices: ‘dame tu corazón’, / me lo arranco y te lo doy”<sup>44</sup>. También en la ya mencionada “La gran broma final”<sup>45</sup> se aborda el final de una relación amorosa: el lenguaje utilizado para describir este desenlace es tremendamente plástico, y la fuerza expresiva y sugestión del mismo corrobora lo dicho hasta ahora.

Este amor que el asturiano crea podría definirse como fracasado, pero también como mediocre. Y es que, dentro de las canciones de Vegas, tanto el fracaso como la mediocridad son rasgos muy característicos, ya sea del propio yo lírico que canta, ya sea de los propios personajes que describe. En “Actores poco memorables”<sup>46</sup> aparece, por ejemplo, un catálogo de tipos literarios que representan muy bien a los *fracasados*<sup>47</sup> de la sociedad española: un solterón conservador de derechas –“Les presento a Andrés, vive solo en Madrid / compra el ABC y escribe sonetos en Latín”<sup>48</sup>–, una divorciada liberal con depresión –“tuvo algún amor, pero quién los quiere hoy si hay Vandal”<sup>49</sup>, un policía nacional o él mismo ficcionalizado –“Por ahí viene Nachín con otra lúgubre canción / se cree especial pero no lo es, miradlo bien: / es medio maricón y se meaba en la

<sup>40</sup> VEGAS, N., *La zona sucia*, ed. cit.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> VEGAS, N., *Resituación*, ed. cit.

<sup>47</sup> Utilizo precisamente este término porque representa la estigmatización que, en una sociedad basada en principios meritocráticos –ya sean curriculares, académicos o monetarios–, se hace de aquellos que no han *tenido éxito en la vida* y lo sufren. La ironía de esta canción, además de la ternura de la melodía cuando los describe, hace que sintamos piedad por ellos.

<sup>48</sup> VEGAS, N., “Actores poco memorables”, en *Resituación*, ed. cit.

<sup>49</sup> *Ibidem*.



cama hasta los diez”<sup>50</sup>—. A pesar de no compartir su ideología política y de que la canción derroche ironía y amargura, los trata con ternura y reivindica desde su fracaso. Sucede también en la ya mencionada “El ángel Simón”, esta menos tierna, que la ironía recubre la frustración de los personajes: en este caso, el que el suicida no sea capaz de terminar la carta de despedida, pero también los reproches o la comparativa que hace de sí mismo el propio cantante con Simón. No obstante, de lo más interesante de la letra es que esta mediocridad también se explicita en ripios intencionados<sup>51</sup>: “Y me vas a disculpar / si nunca te llevo rosas, / me vas a permitir / contar algunas cosas / sobre lo poco que sé / de tus días de vino y rosas”<sup>52</sup>.

Ejercen, además, muchos de estos personajes una atracción fascinante que solo se puede equiparar a la de los ya mencionados malditos. Como se ha resaltado algunos párrafos atrás, estos personajes que pueblan las canciones del asturiano son, en su mayoría, protagonistas desarrapados que, en muchos casos, aparecen como eje central de las mismas. Se trata de personajes abandonados por el poder, la gran mayoría marginados, que portan con dignidad la etiqueta con las que este les ha obsequiado antes de apartarlos de la *normalidad*: la de *lo infeccioso*: “El cuerpo de lo infeccioso, invisible y contagioso, es aquel que no quiere ser visto ni reconocido por el poder. Están en él los marginales, lo resistentes, los que desobedecen: podemos decir que el texto del ‘cuerpo infectado’ siendo como es el sitio de los desposeídos [...] se sitúa más allá de obediencia a ley alguna”<sup>53</sup>.

De este modo, las prostitutas y los discapacitados como es la protagonista de “Hablando de Marlén”<sup>54</sup>, los drogadictos, los suicidas como “Adolfo Suicide”<sup>55</sup>, los mendigos como la mujer de “Añada de Ana la Friolera”<sup>56</sup>; pero también los

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*

<sup>51</sup> Quizás alguien pudiese dudar de esta intencionalidad, pero en una entrevista confiesa que un grupo al que admiraba, Vainica Doble, eran capaces hacer “una rima estupenda, incluso a veces utilizando el ripio como recurso, como una figura retórica precisamente”, en VEGAS, N., “Nacho Vegas: ‘Si Podemos se convierte en el nuevo PSOE tendremos que volver a las barricadas’”, en *Jotdown*. 6 de abril de 2016. <<https://goo.gl/NKYvSP>> (8/6/2016).

<sup>52</sup> VEGAS, N., *Actos inexplicables*, ed. cit.

<sup>53</sup> QUINTANA, B., *op. cit.*, p.438.

<sup>54</sup> VEGAS, N., *Esto no es una salida*, Madrid, Limbo Starr, 2005.

<sup>55</sup> VEGAS, N., *Resituación*, ed. cit.

<sup>56</sup> VEGAS, N., *Miedo al zumbido de los mosquitos*, Madrid, Limbo Starr, 2002.

resistentes como algunos de los “Actores poco memorables”<sup>57</sup> o el sujeto que canta en “Nuevos planes, idénticas estrategias”<sup>58</sup> serían parte imprescindible de la estrategia estética que le permite al asturiano componer e interpretar canción comprometida: Nacho Vegas despliega en sus canciones un mundo plagado de personajes alternativos, raros y despreciables que han sido apartado a la marginalidad por su carácter infeccioso y peligroso para el orden social. Sin embargo, no todos los personajes de sus canciones pertenecen a este catálogo de infectados: con la publicación de *Resituación* en 2014, pero sobre todo el EP *Canciones populistas* en 2015, se sirve cada vez más –en un claro cambio hacia una postura artística más explícitamente política–, de personajes de canciones como “Ámenme, soy un liberal” o “Mi novio es bobo”<sup>59</sup>, en las que pretende poner de manifiesto la posición absurda en la que incurren algunas personas que repiten ese discurso establecido por el poder, sin analizarlo antes de una forma crítica ni averiguar si eso que defienden les perjudica a sí mismos. Son estos personajes la consecuencia directa que se deriva de la posición más política que tanto el propio autor como sus canciones han adoptado. No contraviene, no obstante, el análisis que se ha desarrollado hasta ahora, sino que lo refuerza, ya que esta nueva inquietud política del autor no nace de repente, sino que su desarrollo se ve favorecido por una confianza del mismo en las llamadas *nuevas fuerzas del cambio político*, concretadas en el grupo parlamentario de Unidos Podemos.

Sin tildar ni de maldito ni de mediocre a Michi Panero –más bien un ejemplo de Bartleby en una familia de escritores muy prolijos–, una de las canciones más célebres del asturiano descubre a otro de los personajes llamativos de las canciones, cuya voz se confunde en ocasiones con la del propio cantante, identificándose este con el hermano menor de la afamada familia: “El hombre que casi conoció a Michi Panero”<sup>60</sup>. Se recrea, por tanto, el cantante en las acciones inacabadas, en la ruina –la canción es algo así como una despedida, en la que regocija como si fuera una fiesta: “Fracasé una vez, fracasé

---

<sup>57</sup> VEGAS, N., *Resituación*, ed. cit.

<sup>58</sup> VEGAS, N., *Esto no es una salida*, ed. cit.

<sup>59</sup> VEGAS, N., *Canciones populistas*, Madrid, Marxophone, 2015.

<sup>60</sup> VEGAS, N., *Desaparezca aquí*, ed. cit.

diez mil / y aún así alzo mi compa hacia el cielo”<sup>61</sup>–, en la escenografía y la pose kitsch o la espectacularización de su muerte –“Hoy querrán oír mi último adiós. / Bien, poco a poco van llegando / y yo los recibo en batín”<sup>62</sup>–, en la caída de la utopía –“Y no me habléis de eternidad. / No me habléis de cielos y de infiernos más”<sup>63</sup>– y en el juego –los juegos de palabras, por ejemplo: “¡Largo ya de aquí! ¿Qué queréis de mí? / Es mi alma o es mi dinero. / Si de una carezco y la otra es / una anomalía en esta vida”<sup>64</sup>, o también el cambio de “He vivido bien” en el último estribillo por “He bebido bien”–, la broma y la ironía.

Precisamente esta broma es uno de los factores que se relaciona más fuerte con lo social en la obra de Nacho Vegas. El ejemplo más representativo de canción irónica, además del burlesque que representa “El hombre que casi conoció a Michi Panero”, es, como su nombre indica, “La gran broma final”<sup>65</sup>. En ella, se entremezclan críticas mordaces a lo fingido, lo frágil y lo ridículo que es el ordenamiento social actual con una querencia ansiosa y temerosa de una versión moderna del apocalipsis:

Ha cundido el pánico en Madrid,  
salen fotos en la prensa rosa,  
en la alfombra roja habla el director,  
él sabe cómo se hacen bien las cosas.

Puede que el tiempo te dé la razón  
pero no queda tiempo, hoy es el día  
en que dos planetas se estrellarán  
mientras tú concedes entrevistas.

[...]

Y cuando sabes que algo puede ir mal  
y estallará bajo tu nariz,  
cuando no es posible ser feliz

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> VEGAS, N., *La zona sucia*, ed. cit.

y te asustas como un animal  
es el día de la gran broma final.

Cuando te griten con rabia  
que tu amor entero fue una estafa  
y tú protestes y no quede un alma allí para escuchar<sup>66</sup>

Existe un temor a la vida en Nacho Vegas, pero también un miedo atroz –o una apatía, o una desgana– que le impide suicidarse. Pero también existe una nostalgia –comienza a visibilizarse, sobre todo, en “Luz de agosto en Gijón”<sup>67</sup>, en la que siente, contrariamente, infelicidad y melancolía por la ciudad–, desde la que se va construyendo una tierna reivindicación. Así, en “Ciudad vampira”<sup>68</sup>, a pesar de admitir que vive en una ciudad triste y llena de vampiros, acaba cantando que hay que “¡Matar vampiros!”<sup>69</sup>.

Del interrogante sobre cómo la nostalgia puede servir de resistencia política surge la obra de José Luis Molinuevo *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Recuperando a Rancière, Molinuevo enuncia que el compromiso se basa en no “sólo en oponerse a lo existente [...] sino en determinar qué es lo existente”<sup>70</sup>. Y lo existente es, en este caso, el desastre, sus víctimas y sus consecuencias directas, que son plasmadas en las canciones de Vegas. Además, la actitud provocadora y contradictoria –a veces exceso y a veces defecto de emociones– promueve, no sentimientos de identificación, sino “procesos de comprensión y crítica”<sup>71</sup>.

Escribir [...] sobre marginados –drogadictos, prostitutas, amas de casa, ancianos, travestidos, pederastas– es también obsceno. Y es resistente, porque cubre la cotidianidad de la marginación con el malditismo de “lo infeccioso”. [...] es preferible embadurnarse de barro y mostrarse asqueroso ante el público que someterse a la hipócrita profilaxis de la sociedad dominante<sup>72</sup>.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> VEGAS, N., *Resituación*, ed. cit.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> MOLINUEVO, J. L., *op. cit.*, 2001, p. 9.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> QUINTANA, B., *op. cit.*, p. 446.

De este sentimiento surge, por ejemplo, la canción de “La vida manca”<sup>73</sup> y su irónico y estetizado final, puesto que se muestra una serie de actos desagradables que concluye, como antes se ha señalado, con la disolución de la identidad del individuo que, en este caso, es la muerte:

Amanecí con la única certeza de que hoy iba a morir,  
tres noches de insomnio, sabía que esto iba a ocurrir.  
Y salgo a la calle y siento unas ganas horribles de destrozar  
algo que no sea frágil, que me pueda mancar.  
Vi una pared, fui a por ella.

Y al tercer cabezazo ya sentí brotar la sangre de mi nariz,  
chillé mirando hacia las nubes

[...]

y mis ropas hechas jirones apestaban a muerte y destrucción.  
Pensé: "tendría que hacer algo para apartar de mí este olor".  
Fui hasta La Vida Alegre.

[...]

Subí a El Cerro y miré, aquello empezaba a arder  
y me sentí algo así como feliz.  
Ya puedo echar a rodar, es hora de marcharse.  
Me despeñé en tres piruetas por el cerro hacia mi meta,  
que no era otra cosa que la mar.  
¿Sabéis como es el final?  
es como un desparramarse,  
como un desparramarse<sup>74</sup>.

La nostalgia entra en contacto con lo social al conectar la humildad y la indefensión de los marginados, el hecho de que han sucumbido bajo el peso de esa responsabilidad existencial, con la ternura de la mirada y el mostrar esa

---

<sup>73</sup> VEGAS, N., *Resituación*, ed. cit.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

realidad tan poco canónica. La desaparición, a la vez, del sujeto, la muerte o el *desparramarse*—término totalmente acertado, puesto que muestra un disolverse, a la vez festivo, a la vez terrible—, mostrada de una forma espectacular o dolorosa, pero a la vez tremendamente burlona, es la salvación de la dignidad, puesto que sucede “riéndose de uno mismo y del orden, porque solo ‘esta pulsión burlona nos libera del terror’”<sup>75</sup>. Y la nostalgia actúa, de nuevo, de tal forma que la persona invadida por ella se venga “con su propia ruina”<sup>76</sup>. La existencia, bajo estos parámetros, queda desprovista “de grandeza, y por eso sus vicisitudes no tienen un carácter trágico [...]. Desde este punto de vista la existencia aparece como una pesada broma sostenida”<sup>77</sup>.

Una nostalgia dignificadora, una risa liberadora, una risa de alivio frente al risa ortodoxa y categorizadora, “la risa de un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese”<sup>78</sup>. Así, las canciones de Nacho Vegas se sirven tanto de la nostalgia como de las estéticas del naufragio para resistir, y se comprometen con lo social. Responden, además, no ya al contexto histórico-social de la ciudad de Gijón —que le sirve como incentivo para la creación, lo dota de unas estrategias estéticas que, haciéndolo parecer un creador individualista y nihilista, contradicen una lectura lógico-racional y se sirve de la experimentación formal para la resistencia—, sino a uno más global y desfavorable, que es el que aparece a partir de la crisis del 2008. Resulta evidente que, a partir de la recesión económica y la crisis política y social derivada de esta, con el surgimiento de los nuevos partidos políticos, Nacho Vegas ha ido acercándose cada vez más a una estética, como ya se ha comentado, más explícitamente comprometida. Sumado a esto, la anterior pose de cantautor de las miserias y las drogas que le habían reportado una fama de maldito —sus decadentes posados en muchas de las fotos de esta etapa, así como la estética de videoclips como el de “Dry Martini, S. A.” corroboran su intención de crear, de su persona, un personaje similar al de sus canciones— va progresivamente diluyéndose ante la imagen de un cantautor preocupado por lo

---

<sup>75</sup> QUINTANA, B., *op. cit.*, p. 445.

<sup>76</sup> MOLINUEVO, J. L., *op. cit.*, 2001, p. 9.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 105-106.

<sup>78</sup> VEGAS, N., *Ibidem*.

social, que participa en la campaña electoral de PODEMOS y ayuda a la Plataformas de Afectados por la Hipoteca regalándoles la “Canción para la PAH”<sup>79</sup>. Y aunque el asturiano aún acaba de cumplir cuarenta años y sea probable que su obra siga actualizándose, redescubriendo nuevos caminos, puede decirse que, a día de hoy, Nacho Vegas es un cantautor comprometido.

Recibido: 09.02.2017

Aceptado: 24.07.2017

---

<sup>79</sup> VEGAS, N., *Canciones populistas*, ed. cit.