

Oche Califa

# CANTO REBELDE

La canción de protesta en Argentina  
y América Latina en los 60 y 70

Prólogo de  
José Tcherkaski



## A modo de presentación

*El mundo no es sino el sueño de cada cuerpo.*

JACQUES LACAN

Lacan sostenía que el lenguaje nos habla. La canción, en este caso de protesta o testimonial, nos habla de un tiempo que se presentó sin permiso en la respiración de una generación que compartía movilizaciones sociales conmovedoras. El Mayo Francés, el Cordobazo, el Rosariazo, las manifestaciones permanentes en nuestro país y el mundo fueron conformando un paisaje de autores y compositores que, honestamente, intentábamos reflejar nuestras vivencias.

Atahualpa Yupanqui, Ramón Ayala, Horacio Guarany, Jaime Dávalos, Antonio Tejada Gómez, entre otros, dieron el puntapié inicial a una estética que fue creciendo libre.

Los años 60 y 70 marcaron una mirada crítica sobre la realidad de nuestro país y América Latina. Los autores nos intercambiábamos textos sin medir quién era propietario del tal o cual poema. La desesperación por contar no tenía nombre ni apellido. Cada uno venía de arrabales distintos y formaciones diferentes. Nos unía el deseo de contar y recorrer las calles con nuestras canciones, sin otra pretensión que denunciar las injusticias sociales de esos años. Éramos camaradas, amigos entrañables. La canción de cada uno era el testimonio de todos.

Con Piero, Miguel Cantilo, Moris, León Gieco, Víctor Heredia y Héctor Negro gastábamos las noches por los

bares y tugurios de esos tiempos. El bar La Paz fue durante años nuestro cuartel general.

Un lugar especial merece, a mi criterio, Pajarito Zaguri, un músico extraordinario, iniciador incuestionable de la llegada del rock a nuestras orillas. Murió en la ciudad de Córdoba, abandonado y olvidado, hace unos años.

Los “desobedientes”, con el tiempo, fuimos entrando en el mundo del consumo. Terrible error. Nuestra memoria fue perdiendo el sabor de un pasado lleno de vida y asombro. La Perla del Once, otro bastión de esos tiempos, nos permitió soñar y pensar que la canción era “una revolución eterna”.

Nos sentíamos cómplices de Violeta Parra, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Víctor Jara, Patricio Manns, los Quilapayún, Chico Buarque, Carlos Puebla, Silvio Rodríguez y más compañeros de ruta.

El trabajo de Oche Califa es un aporte fundamental de estudio para comprender un tiempo que marcó a fuego una estética que cambió el pensamiento conservador sobre la escritura de lo que llamamos canción popular.

Así lo refleja en sus primeras páginas en una hermosa cita del músico cubano Jorge Gómez, que plantea muy bien el misterio y la importancia del texto, sin desvalorizar la calidad musical.

Investigar, como llama Califa, el *Canto rebelde*, la canción de protesta de los años 60 y 70, abrirá una discusión sana sobre qué significó y significa esta estética de la canción social.

Ojalá tome vuelo este trabajo. En mi caso, lo siento indispensable. Los argentinos padecemos el vicio del olvido y esta investigación pondrá sobre la mesa un tiempo valioso de nuestras búsquedas entre las bravas orillas de la canción de protesta o testimonial.

JOSÉ TCHERKASKI

## INTRODUCCIÓN

# Crónica de un tiempo cantado



*Se previene aquí lo que se argumenta más adelante: canción de protesta fue el rótulo con que se impuso un tipo de canción social y política en todo el mundo.*

Los relatos rimados y cantados fueron una forma de sostener y propagar los mitos, las creencias religiosas, las leyendas y hechos heroicos del pasado, dar a conocer noticias sociales y políticas o fijar normativas morales o legales. Así tomaron forma las plegarias y cantos religiosos o ceremoniales; los himnos y marchas guerreros; los recitados y cantos teatrales.

Además, existieron cantos destinados a animar tareas laborales campesinas, de la construcción y de la marinería, y los propiamente líricos (amorosos, bucólicos, etcétera).

Siempre en el mundo occidental, aunque con influencias orientales, las ceremonias y fiestas sagradas aldeanas y cortesanas incluyeron danzas, que solían tener coplas o letrillas para cantar por los músicos o los danzantes. Algunas de estas danzas fueron perdiendo carácter ceremonial o sagrado y pasaron a ser puramente festivas.

En el medioevo europeo, trovadores y juglares recorrieron el mundo cortesano y aldeano con un repertorio de baladas o romances. Acompañados generalmente por un instrumento de cuerda y un seguro histrionismo, estos artistas contaban y cantaban relatos históricos, políticos, religiosos, amorosos o sociales. Eran composiciones testimoniales (como precoz periodismo), didáctico-morales o satíricas. Todo esto confluyó hacia una poesía popular que se dispersó y modificó mil veces, aunque luego se las comenzara a fijar en cancioneros o romanceros impresos.

Las artes dramáticas y musicales de las cortes y las clases pudientes también desarrollaron formas cantables destacadas. El aria, por caso, es una composición para solista y orquesta, que tiene relación con la ópera o la zarzuela.

En África Occidental, fue omnipresente el *griot*, narrador ambulante munido, muchas veces, de un instrumento de cuerda, que condensó las figuras del trovador, el poeta, el periodista, el actor y fue “biblioteca” de la historia, los mitos y las leyendas de su cultura. Todavía hoy se los encuentra en más de una decena de etnias o culturas.

Además, en buena parte de América post colombina arraigó una tradición popular de canto improvisado –de origen europeo y africano–, que llamamos payada, paya o repentismo. En México se dio una prolongación y revitalización del romance o de la balada noticiera a través del corrido.

La guitarra fue el instrumento que se impuso como líder para estas artes y el de las canciones.

## Modelos modernos

En su forma moderna, las canciones derivan de las fuentes reseñadas y que, de manera sintética, puede decirse que fueron las especies musicales que son (o eran) danzas; la poesía cancioneril cortesana y la tradicional aldeana o campesina; los cantos religiosos y bélicos; la dramaturgia (que incluye mitos y leyendas); lo que luego fue el periodismo.

El cielito rioplatense, por ejemplo, fue una danza que a partir de 1810 se convirtió en canción patriótica; es decir, política. Y, a la vez, noticiosa.

Dos atributos le son característicos a la canción: el argumento y el diálogo. Es decir, se trata de un género en el que una voz desarrolla un relato o un “microdiscurso”, según Carlos Puebla, que comparte en diálogo con la masa o bien con una sola persona: el/la amante o el/la confidente.

Su divulgación (momentánea o sostenida en el tiempo) está posibilitada, como se dijo, por la interpretación. La figura del cantor, anterior a las del autor y el compositor, es otro de los factores clave, ya que su talento es indispensable.

Así, respecto de semejanzas y diferencias entre la poesía escrita y la de la canción, es obvio que la segunda tiene estricta sujeción a la música y que la interpretación define buena parte de su mérito y éxito. Por eso el músico cubano Jorge Gómez ha dicho: “Su virtud [la de la canción] está más allá de aquellos accidentes, signos y convenciones [se refiere a los de la escritura]; está en la magia de la palabra que en tono mayor dice una cosa y en menor, otra; en la del juicio que, a fuerza de repetirse, tararearse, memorizarse, cobra una vida independiente, o se agota, o define una nueva realidad. En resumen: otra semántica”.

Entonces, la canción no es, aunque a veces ocurra así, poesía a la que se le ha agregado música, sino un producto

cuya escritura se ha pensado para tal fin o que, muchas veces, resulta de la simultánea elaboración literaria y musical. Y que demanda, al confluír, empatía absoluta de letra y música.

Por eso, no importa solo lo que dice textualmente su letra, sino también cómo la música y el intérprete *hacen decir* a esa letra lo que dice, como bien señala Gómez, e incluso en qué contexto lo logra: íntimo o masivo, de complicidades con el público, etc. Como dice el poeta Gabriel Celaya, al producirse un “contagio sentimental”.

Además, es interesante la observación de Fito Páez quien, palabras más palabras menos, dijo que una letra no muy lograda, con una linda melodía, puede resultar una buena canción, pero no en el caso contrario. Es el caso de letras que leídas con desconocimiento de las melodías se “desmerecen”. Charly García fue un poco más allá y declaró: “La letra es, generalmente, un complemento de la música”. Incluso, Mercedes Sosa, consultada acerca de cómo elegía las canciones, dijo que por la música.

Como sea, finalmente importa lo que el oyente capta, aquello por lo que se interesa y que lo sensibiliza, y cuya razón resulta el mayor de los misterios en el arte.

De esta manera, puede decirse que la canción es un animal cuadrúpedo y que las cuatro patas sobre las que se apoya y moviliza son la letra, la música, la interpretación y lo entendido y disfrutado por el público.

Resulta indudable que, a partir del siglo xx, la aparición del fonograma o disco, y su producción industrial en serie, ciñó la canción a un tiempo determinado de duración –de alrededor de tres minutos–, que ayudó a fijarla en su estructura convencional o moderna. Aunque a partir de la década de 1960 la aparición del recital, forma nueva del espectáculo musical, y las innovaciones tecnológicas de grabación y edición motivaron que se compusieran canciones más extensas.

Si quisiéramos tomar dos ejemplos contrastados en el tango, bastaría ver cuánto dura una canción en la orquesta de Aníbal Troilo contra *Balada para un loco*.

### **Arte y compromiso**

En Europa, la Revolución Francesa promovió el primer debate moderno sobre el deber o compromiso político en el arte, que fue continuado por el romanticismo del siglo XIX. En Argentina, Juan B. Alberdi postuló que todo arte que no fuera social o político era “egoísta”. El tema se fortaleció con la aparición de las ideas anarquistas y socialistas.

Así y todo, la temática social y política siempre ha tomado mayor vuelo en momentos de crisis económica y política, aumento de las luchas sociales, revoluciones o guerras. Ya se ha dado el ejemplo del cielito, que despertó con la Revolución de Mayo y el proceso de la Independencia. Similar prominencia política tuvo el corrido en el período de la revolución agrarista de México.

Fuera de esos nudos históricos, el arte político ha quedado relegado a artistas y públicos con interés especial en él. Aunque, a la vez, es obvio que no se ha apagado nunca y que su capacidad para retomar protagonismo es elocuente.

Pero, en su circulación tradicional y anónima, la canción, el romance y la copla de temática social o política presentan menores registros, sobre todo frente a las de temática amorosa. Es visible su escasez, por ejemplo, en el copioso libro *Cantos Populares Españoles*, recogidos por Francisco Rodríguez Marín en 1882.

De todos modos, con los años, las alteraciones y reemplazos en la trasmisión oral hacen que, muchas veces, aquello nacido como denuncia social o protesta se vuelva

imposible de reconocer. Se dice que la entusiasta fiesta de fin de año “El Viejo”, de Veracruz, México, en la que varias personas se visten de viejo barbado (simulando el año que se va), salen a cantar y bailar delante de una orquesta y el público los acompaña, nació como protesta salarial de los obreros portuarios. Más singular aún es la cancioncilla burlona que los soldados franceses crearon contra el duque inglés Malborough, durante la Guerra de Sucesión Española (1709), y que derivó en la infantil *Mambrú se fue a la guerra*.

A partir del siglo xx, la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, las dos guerras mundiales y los procesos de liberación y revolución en el llamado Tercer Mundo provocaron un intenso debate sobre el realismo y el papel de los artistas. En la poesía esto significó una renovada vuelta de tuerca acerca de la legitimidad –y el deber– de una poesía social y política, sobre todo porque en la tradición artística el poeta se ha proclamado, o ha sido considerado, *voz o conciencia del pueblo*.

Pero ¿qué sería exactamente esta poesía? César Fernández Moreno da una definición sencilla y efectiva: “Es aquella que, potenciando al extremo la importancia asignada a los sujetos receptores, dirige todo su proceso a obtener en ellos ciertos efectos didácticos, morales o políticos”.

### **Antecedentes en Argentina**

Las guerras de la independencia y las inmediatas disputas internas despertaron en el Río de la Plata un arte político dirigido a las masas de la ciudad y el campo. La gauchesca jugó ese papel. Como ha señalado Jorge Luis Borges, esta poesía “presupone un cantor”, que es el payador, nombre que tomó aquí el trovador.

Si bien son muy conocidas las figuras y obras cumbres del género, en la etapa de disputa entre unitarios y federales hubo una numerosa producción de papeles impresos con versos (incluso, no gauchescos) y es factible que muchos de ellos fueran, además, cantados. Se sabe que Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi, dos de los grandes poetas gauchescos, se acompañaban con guitarra en algunas ocasiones, cantando lo que luego imprimirían.

La leyenda argentina de Santos Vega, llevada a la poesía por varios autores, ensalza la del payador. La figura del cantor es vista en el *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento, como la de un gaucho pendenciero, por lo que se entiende también rebelde ante la autoridad. El general José M. Paz da noticias de él en los fogones de la independencia y de las luchas de facciones. Son los cantautores de ese siglo.

José Hernández acentuó en el *Martín Fierro* el carácter social de la gauchesca y, además, pregonó un arte de compromiso: “Procuren, sin son cantores, / a cantar con sentimiento / no tiempjen el estrumento / por solo el gusto de hablar / y acostúmbrense a cantar / en cosas de jundamento”.

Los payadores cantan canciones o bien improvisan sobre diversos temas (en este caso cantan o recitan, aunque este tipo de expresión no sea exactamente una canción). Sin embargo, cuando hacen relatos medio cantados o bien contrapuntos, no suelen repetirlos, ni mucho menos dejarlos fijados en el papel o la partitura. Esto es así porque se improvisan, y también por prudencia, cuando se trata de temas políticos o sociales. Lo mismo ocurrió y aún ocurre con las glosas de las murgas y comparsas de carnaval. Unos pocos versos quedan en memoriosos que los repiten. Puede hacerse paragón con las canciones durante las guerras, en países invadidos, o en los que padecen dictaduras.

Es posible, como se sugirió, que la canción amorosa, del

tono que fuese, haya sido más abundante que la social, la política, patriótica o bélica. También es cierto que la primera puede estar destinada a una mayor perduración, porque la pena de amor es universal y atemporal, no así la del campesino erradicado, la del soldado, la del obrero mal pago.

Pero la perduración no es una preocupación para el autor y el cantor, que se dirige a un oyente contemporáneo y, a veces, presente. Menos lo preocupa la trascendencia que el impacto en el momento, como en el teatro.

El factor de “cuerpo presente” —es decir, el histrionismo ya señalado—, que se da en el teatro y en la música en tanto espectáculo, es una cuestión que no debe dejar de considerarse muy especialmente en el arte político.

Finalmente, la tradición que en Sudamérica llamamos payadoresca existe en muchas otras culturas y se reelabora de forma reiterada y de diversas maneras, como el rap afro-norteamericano, que explota a partir de la década de 1980 a escala mundial.

### **Consolidación de un mercado y un tipo**

Como se ha dicho, el género musical en el que, en el siglo XIX argentino, se afincó la canción fue el cielito, hasta mediados de esa centuria. También se difundieron el estilo, el vals, la vidala, la vidalita, la milonga (que no fue danza sino música para el discurso). Otras composiciones llevaron letrillas o estribillo cantado, lo que no las hizo canciones. La zamba como canción fue posterior; por entonces era una danza.

Los lugares de trabajo de los cantores fueron los bares, almacenes, circos y teatros. También las fiestas y festejos en las comunidades y casas de familia.

A fines del siglo XIX se divulgó el disco, la amplificación

sonora y se formalizó la edición de la partitura. Todo esto indica que había una industria en desarrollo, orientada a un mercado masivo, y una profesionalización del cantor y los músicos. La figura del payador fue cediendo lugar al cantor intérprete, solista o voz de una orquesta, que le ganó esta batalla al cantautor.

Es así como comienza a tomar forma la canción popular tal como la conocemos hoy.

A fines de la década de 1910 el tango –música para bailar– también se hizo canción, con Carlos Gardel como inicial y mayor exponente. Unos años más tarde se agregó la difusión radial, luego el teatro y el cine (muchos tangos se compusieron para interpretarse en obras teatrales o películas); los cabarets, bares y peñas con tarimas o escenarios, y aparecieron los empresarios que armaron giras o representaron artistas.

En 1936 nació SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), entidad dedicada a proteger los derechos autorales.

De aquí en más, una buena parte del consumo popular cultural se orientó a la música: radio, discos, publicaciones, bailes, películas, obras teatrales. Se produjo, incluso, una derivación a la publicidad: el *jingle*.

Para entonces, a los creadores populares les fue posible adquirir mayor formación e información. Se crearon muchos conservatorios y escuelas de música y, en cada barrio, hubo profesores particulares. Los escritores contaron con una educación que creció y resultó masiva, tanto como la prensa periódica y el libro.

El movimiento cultural y artístico en las ciudades comenzó a ser significativo. El desarrollo de las comunicaciones provocó una mundialización inédita –instantánea y masiva– de muchas manifestaciones artísticas.

De esta manera, la canción, como tipo o modelo tal cual

hoy la conocemos, permitió expresarse a poetas, periodistas, autores dramáticos y músicos formados y talentosos. El autor y el compositor empezaron a ser figuras visibles, más allá del intérprete.

La diversidad de especies musicales cantables –en la canción nativa (folclore) y el tango– ofreció posibilidades a diversas poéticas, retóricas, temas. Pero en la segunda mitad del siglo xx no solo se escribía sobre las especies locales: se componían boleros, baladas –con base en el jazz y la canción romántica europea o estadounidense–, y luego rock. A través de varios de estos géneros se reintrodujo la figura del cantautor, que adquirirá especial relieve en la canción que nos ocupa.

Durante la primera mitad del siglo xx se afianzan, en Argentina, las industrias culturales y de la comunicación, que la colocan como exportadora líder para América Latina en el libro, la música y el cine. En lo musical, la delantera la lleva el tango.

A partir de la segunda mitad, hay novedades en la difusión y el espectáculo: el programa televisivo, el recital, el festival, el café-concert. Estas formas separan más claramente las aguas entre la canción para escuchar y la músicaailable, que no siempre son lo mismo, aunque comparten identidades y espacios.

Como se ha dicho, la circulación mundial de bienes culturales (discos, películas, programas televisivos, libros) es enorme y se produce cada vez con mayor rapidez.

Los cantantes, como los deportistas y los actores, son las figuras públicas de mayor popularidad.

# ÍNDICE

## **A modo de presentación**

José Tcherkaski..... 9

## **Introducción**

Crónica de un tiempo cantado.....	11
Modelos modernos .....	15
Arte y compromiso .....	17
Antecedentes en Argentina .....	18
Consolidación de un mercado y un tipo.....	20
Los calientes 50, 60 y 70.....	23
Un canto argentino comprometido .....	25
Una llamativa diversidad .....	29
Divulgación, éxito, exilio.....	34
La protesta, protestada .....	38
Ambiciones y logros.....	41
<i>Revival</i> y final abierto.....	43

**ARGENTINA**..... 47

**Atahualpa Yupanqui**..... 49

    Trabajo, quiero trabajo ..... 49 |

Preguntitas sobre Dios ..... 50 |

Basta ya ..... 52 |

**Ramón Ayala**..... 54

    El mensú ..... 54 |

<b>Jaime Dávalos</b> .....	57
Canto al sueño americano.....	57
<b>Horacio Guarany</b> .....	59
Si se calla el cantor.....	59
Luche y luche .....	60
<b>Armando Tejada Gómez</b> .....	62
Canción para un niño en la calle .....	62
Canción con todos .....	63
Copleta del prisionero.....	64
Triunfo agrario .....	66
<b>Ariel Petrocelli</b> .....	68
Cuando tenga la tierra .....	68
El Cristo americano .....	70
<b>José Larralde</b> .....	72
Grito changa .....	72
Quién.....	74
<b>María Elena Walsh</b> .....	76
Serenata para la tierra de uno .....	76
Los ejecutivos .....	77
Diablo, ¿estás? .....	79
<b>José Tcherkaski</b> .....	81
Pedro Nadie .....	81
Coplas de mi país.....	82
Para el pueblo lo que es del pueblo.....	84
<b>Héctor Negro</b> .....	86
Bien de abajo.....	86
<b>Moris - Pajarito Zaguri</b> .....	88
Rebelde .....	88
<b>Miguel Cantilo</b> .....	90
Apremios ilegales .....	90
Pueblo nuestro que estás en la tierra .....	91
Marcha de la bronca .....	92
<b>León Gieco</b> .....	95

Hombres de hierro .....	95
Solo le pido a Dios .....	96
<b>Víctor Heredia</b> .....	98
Soldado de tu rebelión .....	98
Todavía cantamos .....	99
<b>URUGUAY</b> .....	101
<b>Aníbal Sampayo</b> .....	103
Dende gurí .....	103
Hasta la victoria .....	104
Patrón .....	105
<b>Alfredo Zitarrosa</b> .....	107
Doña Soledad .....	107
A vos, patria .....	109
Adagio en mi país .....	110
<b>Daniel Viglietti</b> .....	112
Canción para mi América .....	112
A desalambrar .....	113
Cruz de luz .....	114
Solo digo compañeros .....	116
<b>CHILE</b> .....	119
<b>Violeta Parra</b> .....	121
La carta .....	121
Qué dirá el Santo Padre .....	123
Me gustan los estudiantes .....	124
Mazúrquica moderna .....	126
<b>Víctor Jara</b> .....	128
Qué saco rogar al cielo .....	128
Plegaria a un labrador .....	129
Vientos del pueblo .....	130

Canción del minero.....	132
<b>Rolando Alarcón</b> .....	133
Si somos americanos.....	133
Algún día, Vietnam .....	134
<b>Patricio Manns</b> .....	135
No cierres los ojos.....	135
<b>Quilapayún</b> .....	137
El pueblo unido jamás será vencido .....	137
<b>BRASIL</b> .....	139
<b>Geraldo Vandré</b> .....	141
Para que no digan que no hablé de flores .....	141
Pra não dizer que não falei das flores.....	142
<b>Chico Buarque</b> .....	144
A pesar de usted.....	144
Apesar de você.....	147
<b>MÉXICO</b> .....	151
<b>Judith Reyes</b> .....	153
Los rebeldes .....	153
Tragedia de la Plaza de las Tres Culturas.....	155
<b>Óscar Chávez</b> .....	158
La casita .....	158
Cuando pienso en Chiapas.....	160
<b>CUBA</b> .....	163
<b>Carlos Puebla</b> .....	165
Y en ese llegó Fidel.....	165
Canto a Camilo .....	167
Hasta siempre .....	168

<b>Pablo Milanés</b> .....	170
Canción por la unidad latinoamericana.....	170
Yo pisaré las calles nuevamente .....	172
<b>Silvio Rodríguez</b> .....	174
La era está pariendo un corazón .....	174
Playa Girón.....	175
<b>VENEZUELA</b> .....	177
<b>Alí Primera</b> .....	179
No basta rezar .....	179
Basta de hipocresía .....	180
Tierra sin culpa .....	181
Canción panfletaria .....	183
<b>PANAMÁ</b> .....	185
<b>Rubén Blades</b> .....	187
Pablo Pueblo .....	187
<b>Biografías</b> .....	191
<b>Escritos, opiniones y declaraciones</b> .....	213

## ¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo aquí,  
en [www.editorialmarea.com.ar](http://www.editorialmarea.com.ar)  
y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y  
recomendaciones este proyecto editorial.

