

Materia / **Música**

Una historia del canto rebelde

El origen de las canciones se remonta al principio de la civilización. Y la protesta es parte de esa crónica, que va desde la payada hasta el rock. Cuál fue el contexto político que marcó un auge del género en los '60 y '70.

Por OCHE CALIFA*

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 ge-



neralmente 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 noticiosa 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, 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 confluir, 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”.(...)

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. (...)

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

La tradición que en Sudamérica llamamos “payadoresca” se reelabora de diversas maneras, como el rap.

CLASES MAGISTRALES

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 tiemplan el instrumento / 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 paragon con las canciones durante las guerras, en países invadidos, o en los que padecen dictaduras. (...)

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 afronorteamericano, 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 ampliación 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,

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

CLASES MAGISTRALES

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.

LOS CALIENTES 50, 60 Y 70.

El fin de la Segunda Guerra Mundial abrió paso a un escenario de convulsiones y enfrentamientos que, aun bajo el esquema de Guerra Fría y con una bipolaridad EEUU-URSS más o menos estable, no dejó de provocar tensiones. El campo socialista había avanzado mucho, el proceso de descolonización no se detenía y se avizoraban revoluciones y conflictos locales de magnitud: China, Corea, Vietnam, Argelia, Cuba. (...)

Capítulo aparte –porque serán claves en el tema que nos ocupa– merecen los sectores juveniles que se distancian del mundo adulto con gustos, expectativas, consumos, estilos, ámbitos de relación social y opiniones diferentes y, muchas veces, contrapuestas a las de los mayores. Es lo que se definió como “rebeldía juvenil” y que tiñó las distintas clases sociales, sobre todo las medias. El historiador Eric Hobsbawm dijo que debía considerarse a los jóvenes “un grupo social independiente”. (...)

Hacia fines de la década de 1950 la temperatura mundial pareció elevarse, considerando que ya en 1949 la creación de la República Popular China había aumentado la geografía del campo socialista. En América Latina, el éxito revolucionario cubano alen-

tó las expectativas de cambios. En 1962 triunfó en Argelia la guerra de liberación contra el colonialismo francés. En los Estados Unidos la protesta contra la Guerra de Vietnam adquirió grandes proporciones. Y el boom del petróleo volvió más importantes a los países árabes o poseedores de tal insumo. (...)

Con este marco, era esperable que el arte de masas fuese impregnado por la política y que la canción se viera como una de las herramientas expresivas y de comunicación de mayor eficacia en las luchas. Tenía varias capacidades para ello: la emotividad que despertaba en el auditorio y la transmisión eficaz de consignas. Pero los músicos y poetas politizados se asignaban una tarea más y tal vez mayor: la de disputar dentro del mundo de la

canción con lo que consideraban arte sin vuelo, conformista, evasivo y hasta retrógrado. Estas premisas dieron origen, en varios países, a la llamada “nueva canción”, “canto nuevo” o “nuevo cancionero”. La base sobre la que se explotó fue, de manera predominante, la llamada canción nativa o folclórica, campesina o aldeana, que ofrecía una identidad indudablemente nacional.

A la vez, esta nueva canción cuestionó buena parte de esa herencia, que juzgaba conservadora, y no se sujetó de manera estricta a las formas tradicionales, aceptando influencias y fusiones, por lo que entregó nuevos aportes en lo musical y poético.

Como si hubiese estado eficazmente coordinada, esta renovación apareció en varios países. (...) Así, la nueva canción no tardaría en aparecer en América Latina. Y sobre ella se expresaría, aunque no de manera exclusiva, la canción social y política. ●

Músicos y poetas politizados se asignaban la tarea de disputar con lo que consideraban arte conformista.

*ESCRITOR, PERIODISTA Y GESTOR CULTURAL.

Fue director editorial de Oxford University Press en la Argentina y de Ediciones Colihue. Dirigió la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Su último libro es “Canto rebelde. La canción de protesta en Argentina y América Latina en los 60 y 70” (Marea).