

# **Estrofas en las luchas por las significaciones: La canción comprometida en la Argentina**

**Carlos Eduardo Gassmann**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES  
BUENOS AIRES - ARGENTINA  
carlosgassmann@yahoo.com.ar

## **Resumen**

Este artículo se refiere a la trayectoria de la canción políticamente comprometida en la Argentina. Afirma que su etapa de mayor auge fue la década del sesenta y la primera mitad del setenta y que se desarrolló de manera principal, aunque no exclusivamente, dentro del género folclórico. Menciona las principales obras, compositores e intérpretes y termina reseñando brevemente lo ocurrido después del golpe militar de 1976.

**Palabras clave:** Canción Comprometida, Música Popular, Géneros Musicales, Latinoamérica, Argentina.

## **Verses in the struggle for the meanings: The politically committed song in Argentina**

## **Abstract**

This paper refers to the path of the politically committed song in Argentina. Claims that its greatest boom was in the sixties and the first half of the seventies and that it was developed mainly, but not exclusively, within the folk genre. Major works, composers and performers are mentioned and the paper ends reviewing briefly what happened after the military coup in 1976.

**Keywords:** Politically Committed Song, Popular Music, Musical Genres, Latin America, Argentina.

---

Recibido: 7-12-13 / Aceptado: 19-01-14

## 1. Introducción en (im) pertinente primera persona

Yo era entonces un adolescente que vivía en uno de esos pueblos apartados que parecen estar al margen de la historia. Alejado de las capitales donde generalmente transcurren los acontecimientos fundamentales, el mío era como aquel *pueblo blanco* donde, según Serrat, “por no pasar, ni pasó la guerra”. A la distancia geográfica había que sumarle el extrañamiento social. Porque era además difícil percibir la magnitud del drama que vivía el país desde la perspectiva de la pequeña burguesía de provincias. Faltaba poco para que el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 viniese a ponerle un trágico cierre a uno de los períodos más convulsionados de la Argentina.

De la mano de un amigo, que tenía un primo algo mayor que ya estaba cursando estudios universitarios en la gran ciudad, me llegaron un día algunos discos. “Están prohibidos y los trajeron acá escondidos para no tener que destruirlos”, me dijo mi amigo. Como siempre ocurre, la censura no hizo más que estimular nuestra curiosidad.

En mi recuerdo quedaron especialmente dos de esas placas, la *Cantata de Santa María de Iquique*, grabada por el grupo chileno Quilapayún, y el álbum *Para el pueblo lo que es del pueblo*, de Piero.

Con mi flamante grabador de casete registré en cinta, directamente de los parlantes del tocadiscos de mi amigo, los dos vinilos completos. Después escuché tantas veces aquellos temas que, sin proponérmelo, terminé aprendiéndomelos de memoria. Todavía hoy soy capaz de cerrar los ojos y recitar los textos de la *Cantata...* de punta a punta: “Si contemplan la pampa y sus rincones...”. El relato de la desolación y la miseria en la que vivían los obreros del salitre, de la justicia de sus reclamos y de la alevosía con la que habían sido acribillados por el ejército al reprimir la huelga, me conmovía hondamente. Me indignaba con aquella ignominia y me sentía interpelado por el llamado final a involucrarse para que no se repitiera.

A Piero (De Benedictis es su apellido, pero artísticamente usó siempre sólo su nombre de pila) lo conocía desde hacía bastante más tiempo. Con cara de veinteañero inocente y anteojos de grueso marco de carey, se había hecho famoso con una canción, *Mi viejo*, que evocaba con calidez a su progenitor inmigrante. Despuntando la década del setenta ese disco había sido el regalo obligado para el día del padre en miles de familias argentinas. En los matinés de cine de los domingos, siempre con dos películas en continuado, había visto a Piero haciendo el papel del cura Raúl en *El profesor patagónico*, un filme protagonizado por un comediante legendario, Luis Sandrini. Recuerdo una escena que demuestra el grado de candor que podían alcanzar aquellas películas. Mientras estaban construyendo un techo

de madera el sacerdote Raúl se martillaba un dedo. La banda de sonido se interrumpía abruptamente y no dejaba otra alternativa que leer el insulto en el movimiento de los labios del Piero con sotana. Entonces el profesor Tomasino, o sea Sandrini, le espetaba, provocando la carcajada general: “Siempre quise saber qué decía un cura cuando se pegaba un martillazo”.

Yo ya había notado que las canciones de Piero, melodías simples y pegadizas escritas siempre junto a José Tcherkaski, iban tomando de a poco otro cariz, como quedaba en evidencia con temas como *Juan Boliche* (“tengo una vida de pobre/a veces lamenta Juan/apenas me pago el vino/yo nunca puedo invitar”), *Pedro nadie* (“soy campesino de campo ajeno/tengo los pies como camino viejo”) y *Valdemar el brasilero* (“trabaja madera de otro/y es hachero por herencia”).

Tiempo después me llegó otro disco, grabado en vivo en la Facultad de Medicina, con la participación en coros de un grupo del que yo oía hablar por primera vez y que Piero presentaba como “el cuarteto vocal Zupay”. El repertorio ya era claramente otro e incluía *La del televisor* –ácida crítica a la estupidez promovida desde la caja boba-, *Los americano*– tema escrito en realidad por Alberto Cortez que se burlaba de los yanquis- y, sobre todo, el nuevo hit *Coplas para mi país* (“que a mi patria la fundaron/a golpes y cachetazos/cuántas voces se callaron/a machetes y a balazos”). En este último tema, Piero decía que los demás llamaban a su canción *de protesta* y él se preguntaba: “¿pero cómo contar lo que pasa, país/con mi gente y su pobreza?”.

Cuando, por la vía del primo de mi amigo, estuvo a mi alcance *Para el pueblo lo que es del pueblo*, advertí que el mensaje se había radicalizado todavía más. En el sobre del disco había una imagen y un texto que dedicaban el álbum a la memoria de un tal Víctor Jara. Según venía a enterarme entonces, era un cantante chileno al que acababan de matar salvajemente los militares pinochetistas. De entre las composiciones de Jara incorporaba aquel disco una versión de *Te recuerdo Amanda*, tema donde amor y política se fusionaban por completo. “Es que en realidad las canciones sirven para muy poco”, decía Piero en la cubierta de la placa. En aquel contexto sonaba como un convite a salir a manifestarse a las calles, si no, directamente, como una invitación a remplazar la guitarra por un fusil.

Las canciones de aquel disco también me resultaron especialmente conmovedoras. La historia de Amanda y Manuel de Víctor Jara, por supuesto, pero también *Pibe Ramón*, breve parábola de cómo la miseria empuja al delito. Y en particular dos temas que eran como artículos editoriales sobre la coyuntura política: *Que se vayan ellos* y *Para el pueblo lo que es del pueblo*, canción que le daba título al disco. Metáforas transparentes hablaban del

anhelado retorno del hombre que sintetizaba las esperanzas de cambio de las mayorías. Era para mí el acceso a un relato alternativo al del antiperonismo gorila que había venido escuchando prácticamente desde la cuna.

Lo cierto es que, bastante antes de que ciertas lecturas impactaran en mi inteligencia, aquella música había contribuido a despertar mi sensibilidad social. Y así como algunos, al analizar por ejemplo la difusión de las publicaciones de Corín Tellado durante la España franquista (Alonso Valera, 2012), han demostrado que, más allá de cualquier valoración estética, las novelas rosa fueron esenciales en la educación sentimental adolescente, bien podría decirse que aquellas canciones fueron cruciales en mi educación política y en la de muchos más. Convendrá volver sobre este punto cuando, al final de nuestro recorrido, propongamos reflexionar una vez más sobre lo que puede y lo que no puede hacer una canción.

## 2. Sobre el sentido de algunos términos

La cuestión de las articulaciones entre música y política en la Argentina es tan amplia que abordarla integralmente obligaría a remontarse a los orígenes mismos del país. Hasta habría que empezar quizás por la creación en 1813 del Himno Nacional. Como se ha dicho, esa canción con música de Blas Parera y letra de Vicente López y Planes, reconocida oficialmente por la Asamblea del Año XIII, constituyó un verdadero mensaje de propaganda, con su exaltación de valores como la libertad y la igualdad y sus proclamas guerreras contra un imperio español todavía no definitivamente derrotado (Buch, 2013).

Dada la vastedad inabarcable del asunto, este trabajo tiene la pretensión más modesta de referirse centralmente a la canción argentina *comprometida* durante su etapa de apogeo, desde comienzos de los años sesenta hasta mediados de la década del setenta, asumiendo que se desarrolló preponderante –pero no exclusivamente– dentro del género *folclórico*.

Aunque por comodidad no lo hagamos así, a varios de los términos que empleamos –música *popular*, *folclore*, etc.– tendríamos que escribirlos siempre entre comillas. Porque son, como dirían los antropólogos, categorías *nativas* (las utilizaron y siguen haciéndolas los productores y consumidores) que reclaman desde la perspectiva del investigador una revisión crítica.

Por oposición a la (también mal llamada) música *clásica*, *culta* o *erudita*, se denomina música *popular* a la que se produce para (y en variable medida consumen los) sectores *subalternos* de la sociedad. Pero que se la califique de *popular* no significa que provenga necesariamente del propio pueblo, aunque respecto de este tipo de fenómenos la posibilidad de *apropiación* es más importante que el origen.

Por nuestra parte nos parece importante escapar una vez más de las visiones dicotómicas que, o bien condenan a la *cultura de masas* como mera manipulación comercial perpetrada por la *industria cultural*, o bien –desde una postura populista- la consagran como necesariamente *buena* por el sólo hecho de que la consumen las mayorías. Los enfoques más interesantes y menos maniqueos son en este sentido los que proponen analizar, para cada caso particular, el modo siempre complejo y contradictorio en el que se articulan lo *masivo* y lo *popular*, “lo que pone el mercado” y “lo que pone el pueblo” (Martín-Barbero, 1987: 119).

A nuestro juicio, el marco general más válido para reflexionar sobre los vínculos entre arte y política sigue siendo el que examina los fenómenos culturales como parte de los procesos de constitución de la *hegemonía*. Es en función de esa problemática –la de la construcción colectiva de la legitimidad o ilegitimidad de los poderes instituidos- que nos interesa analizar los discursos artísticos, tengan o no una intención política explícita.

Coincidimos con quienes afirman que lo *popular* se define por su “tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante” (Hall, 1984: 103) y que “es en parte el sitio donde la *hegemonía* surge y se afianza” o “el ruedo del consentimiento y la resistencia” (Ibíd.: 109).

Yendo más concretamente al punto que nos interesa: ¿por qué –y aún con dudas- hemos preferido hablar de *canción comprometida* y no de *canción política* o *social*, *canción de protesta* o *canción testimonial*?

Digamos en principio que el rótulo *canción política* nos parece inapropiado porque, atendiendo a sus efectos y más allá de las intenciones del autor, ¿cuál no lo sería?, durante un reportaje, el cantautor Rafael Amor nos manifestó con razón alguna vez que las canciones que él componía e interpretaba eran tan “políticas” como las que entonaba Julio Iglesias: en el primer caso por referirse críticamente a lo que acontece y en el segundo por desviar sistemáticamente la atención respecto de lo que ocurre (Gassmann, 2004).

El apelativo *canción de protesta* tuvo en su momento amplia circulación, pero la mayoría de los creadores lo rechazaron en el pasado y lo continúan impugnando en el presente, entre otros motivos, diciendo que en sus obras no sólo había *protesta* sino también *propuesta*.

*Canción testimonial* resulta, por su parte, una denominación demasiado amplia, porque las piezas que buscan documentar determinada realidad social son infinitas, amén de que es posible *testimoniar* sin adoptar necesariamente una posición política explícita.

En definitiva, hablaremos de *canción comprometida* para aludir a aquellas obras escritas con el propósito más o menos deliberado de cum-

plir cierta función política y asociadas por su contenido con alguna de las variantes de la cultura de izquierda.

### 3. Cuestión de géneros

Es prácticamente imposible ocuparse de la *música popular* sin considerar el tema de los géneros. En la Argentina, en particular, es imprescindible tener en cuenta el papel histórico de tres macrogéneros fundamentales –aunque no fueron los únicos–: el tango, el folclore y el rock (sin dejar de reconocer que, en términos de los grupos sociales que se los apropian para construir su identidad, a veces hay subgéneros que presentan tanta distancia entre sí como la existente entre los macrogéneros).

En ese sentido, sostendremos que en la Argentina la *canción comprometida*, en auge durante los años sesenta y hasta mediados de los setenta, se desarrolló, no exclusiva, pero sí principalmente dentro del género *folclórico*.

No nos referimos, claro, al folclore como lo “auténticamente tradicional”, “originario” y “puro”, sino a una *tradición inventada* que tiene tanto de herencia, de continuidad, como de construcción novedosa (Williams, 1980: 137). Así, quienes distinguen como subgéneros la música *nativa* o *folclórica* propiamente dicha de la música de *proyección folclórica*, deberían admitir que casi todo lo que circula pertenece en realidad a esta última categoría.

¿Por qué las *canciones comprometidas* de los sesenta y setenta se inscribieron fundamentalmente en el marco del folclore y no de otros géneros?

Hay que tener en cuenta, en principio, una cuestión de desfase temporal (que por sí misma, claro, no explica nada, sino que requiere a su vez de elucidación): hablamos de una etapa en la que el tango ya se encuentra en retirada y en la que la *música joven*, lo que luego será llamado *rock nacional*, recién está en vías de constitución.

En efecto, el tango, surgido en el último cuarto del siglo XIX (*El Queco*, de 1874, es la primera manifestación del género de la que se tenga noticia), fue mutando en sus formas y creciendo con vigor durante las primeras tres décadas del siglo XX, hasta alcanzar su *época de oro* –si no por calidad, al menos por la amplitud de su difusión– entre 1940 y 1955, luego de lo cual comenzó su paulatina declinación.

Creemos lícito afirmar que no hubo un tango *comprometido* (en el sentido antes definido), aunque sí un tango *testimonial*. Para demostrarlo bastaría con mencionar ejemplos tales como *Pan* (1932) de Celedonio Flores (“Quisiera que alguno pudiera escucharlo/en esa elocuencia que las pendas dan/y ver si es humano querer condenarlo/por haber robado... ¡un cacho de pan!”), *Acquaforte* –del mismo año– de Juan Carlos Marambio Catán (“Un

viejo verde que gasta su dinero/emborrachando a Lulú con el champán/hoy le negó el aumento a un pobre obrero/que le pidió un pedazo más de pan”) o las logradas letras del gran Enrique Santos Discépolo, expresión de la miseria económica y moral de los años treinta, llamados en la Argentina la *década infame*, como *Qué vachaché* de 1926 (“El verdadero amor: se ahogó en la sopa;/la panza es reina y el dinero Dios”), *Yira... yira...* de 1930 (“Cuando rajes los tamangos/buscando ese mango/que te haga morfar.../la indiferencia del mundo/que es sordo y es mudo/recién sentirás”) o la impar *Cambalache* de 1934 (“¡Siglo XX, cambalache/problemático y febril..!;/El que no llora no mama/y el que no afana es un gil!”).

¿Por qué el tango no se *comprometió* en el sentido de ligarse más directamente con un proyecto político? Planteado de otro modo: ¿por qué, más allá de la falta de sincronía ya mencionada, los impulsos de denunciar la opresión y plantear la utopía, que se volvieron perentorios durante los años sesenta y setenta, no encontraron en el tango, y sí en el folclore, un vehículo apropiado?

Dice al respecto Sergio Pujol que “mientras el folclore venía, en gran medida, del espíritu rebelde e indisciplinado del *Martín Fierro*, el tango no podía abandonar su poética melancólica y nostálgica” (Pujol, 2012: 143). En efecto, el tango había creado su propio universo ficcional en torno a temas tales como la exaltación de Buenos Aires, el apego al barrio, los amores contrariados, el coraje de los guapos, la bohemia de la noche, las mujeres y el juego. En ese marco, en determinada instancia de su evolución se ciñó a ciertos tópicos recurrentes, ciertamente cargados de misoginia, como el de la madre abnegada (capaz de perdonar al hijo que tomó por el mal camino) o el de la *milonguita* (la muchacha humilde que abandonó al varón pobre seducida por los lujos que le ofrecía algún richachón).

Pujol menciona también una “razón de orden práctico: con una guitarra a mano, todo joven *opinaba cantando*, como decía *Fierro*”, mientras que “el tango no era una música de opinión y, retóricamente, planteaba otras dificultades” (Ibídem).

Nosotros añadiríamos un argumento adicional: el folclore, que los tradicionalistas habían logrado imponer desde la escuela como la expresión musical más acabada del *ser nacional*, contaba a su favor con una suerte de afinidad ideológica con las posiciones políticas emergentes. No hay que olvidar que la *nueva izquierda* surgida en la Argentina en los años sesenta—sobre todo aquella de adhesión más numerosa que acabó constituyendo el sector juvenil radicalizado del peronismo— se definía, frente al socialismo o el comunismo tradicionales, como una *izquierda nacional*. Ese sentimiento

nacionalista -y al mismo tiempo latinoamericanista- resultaba evidentemente más compatible con el folclore.

En realidad los años del primer peronismo 1945/1955 fueron brillantes para ambos géneros de la música popular, tango y folclore, que coexistieron pacíficamente. Aunque cada uno era la expresión de un proceso social diferente: mientras el tango se había nutrido de la inmigración de ultramar que había arribado al país a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, el folclore estuvo más vinculado a los migrantes internos trasladados del interior rural a las grandes ciudades fabriles. Sin perjuicio de que también a los provincianos podía gustarles el tango -y a los porteños el folclore-, el primero fue en lo esencial un género urbano y el segundo, en principio, sobre todo una manifestación rural.

### **3. *Boom del folclore y Nuevo Cancionero***

Durante las dos primeras presidencias de Perón (1946-1955) no hubo quizás ídolos de la canción más taquilleros que el cantor de tangos Alberto Castillo y el folclorista mendocino Antonio Tormo (quien a principios de los años cincuenta, con el rasguído doble *El rancho é la Cambicha* de Mario Millán Medina, llegó a vender nada menos que tres millones de discos).

El país vivía entonces transformaciones económicas y sociales que también repercutían en los consumos culturales, de manera que incidió en la lenta declinación del tango y la paulatina consolidación del folclore. El proceso de industrialización por sustitución de importaciones, en el marco de un mundo en guerra, significó la emergencia de un nuevo proletariado, constituido principalmente por provincianos recién llegados a los cordones fabriles de las grandes ciudades como Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Se constituyó así una masa crítica indispensable para que, entre los años treinta y cincuenta, se fortaleciera un *folclore tradicional*, que conformó la plataforma necesaria sobre la que, en los años sesenta, surgiría un *nuevo folclore*.

En efecto, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta se produjo el llamado *boom* del folclore, que entrañó un aumento exponencial de su difusión y su aceptación también por parte de los sectores medios urbanos. De pronto se multiplicaron espectacularmente los conjuntos y los solistas folclóricos, las grabaciones y ventas de discos, los programas de radio, la asistencia a peñas y actuaciones, la edición de publicaciones especializadas, los grandes festivales (el más emblemático, el de Cosquín, nació en 1961, pero también surgieron otros como el de Jesús María o el de Baradero) y hasta la compra de guitarras.



A partir del gran éxito de Los Chalchaleros, primero, y de Los Fronterizos (con César Isella como uno de sus integrantes) después, se generalizó el formato del grupo vocal acompañado por guitarras y bombo. Durante los sesenta y setenta aparecieron, sea como intérpretes de un folclore tradicional o más renovador, cultores o no de la *canción comprometida*, conjuntos como Los Huanca Huá, Los Cantores de Quilla Huasi, Los Trovadores, Cuarteto Zupay, Los Manseros Santiagueños, Los Cuatro de Córdoba, Los Arroyeños, Las Voces Blancas, Grupo Vocal Argentino, Quinteto Tiempo, Cantoral, Opus Cuatro, Buenos Aires 8, etc.

Tanto esos conjuntos como los solistas nutrían sus repertorios con las creaciones de muy destacadas duplas autorales: Gustavo *Cuchi* Leguizamón y Manuel J. Castilla, Ariel Ramírez y Félix Luna, César Isella y Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú y Jaime Dávalos o Daniel Toro y César Perdiguero.

Entre los solistas del *boom*, quizás los más convocantes (y ambos, sí, luego vinculados a la *canción comprometida*) fueron Jorge Cafrune y Horacio Guarany.

El jujeño Cafrune perteneció, como Mercedes Sosa, a la categoría poco frecuente dentro de la música popular de los intérpretes puros, que abordan temas ajenos y no componen canciones propias. Cultivó un perfil de criollo rebelde y difundió muchas obras de denuncia social de autores como Atahualpa Yupanqui o el uruguayo Aníbal Sampayo. Descubrió para multitudes la canción que se convirtió en insignia del *boom*: *Zamba de mi esperanza*, del desconocido Luis Prolifini. Y además fue quien, en 1965, contra la voluntad de los organizadores, invitó a subir al escenario del Festival de Cosquín a una joven cantante que esa noche se consagró e inició un ascenso meteórico: Mercedes Sosa.

Horacio Guarany desarrolló un estilo de canto menos prolijo y sobrio, pero demostró más capacidad que cualquiera para levantar al público de sus asientos. Además de intérprete es el compositor de *canciones comprometidas* arquetípicas, sea sobre textos propios, como la famosa *Si se calla el cantor* (“Qué ha de ser de la vida/si el que canta/no levanta su grito en las tribunas/por el que sufre/por el que no hay ninguna razón/que lo condene a andar sin manta”), o musicalizando a reconocidos poetas, como en *No sé por qué piensas tú*, sobre versos de Nicolás Guillén.

Mencionábamos a Mercedes Sosa —quien fue no sólo la intérprete más notable de la *canción comprometida* sino tal vez también la voz femenina más importante de la historia de la música popular argentina—, pero antes de ampliar las consideraciones sobre ella, es necesario detenerse en un episodio fundamental.

El 11 de febrero de 1963 un grupo de mendocinos y de entonces residentes en esa provincia, dieron a conocer el *Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero*. Entre los firmantes se destacaban Armando Tejada Gómez (redactor del texto), Tito Francia, Oscar Matus y su mujer, nacida en Tucumán, Mercedes Sosa. La proclama rechazaba tanto la música comercial como el “folclorismo de tarjeta postal” y concluía convocando a los artistas a “acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas”.

Aunque el documento es importante para reflejar la historia de la *canción comprometida* en la Argentina, no es que lo que proponía no se hubiese hecho antes. Por un lado, porque el propio *Manifiesto* admitía la influencia de una figura fundamental como la de Atahualpa Yupanqui –quien junto al también crucial sanjuanino Buenaventura Luna eran mencionados como las dos “raíces del *Nuevo Cancionero*”–. Por otro lado, porque ya se habían escrito antes de 1963 canciones como la *Zamba de los mineros* de Jaime Dávalos (“La zamba de los mineros/tiene sólo dos caminos:/morir el sueño del oro,/vivir el sueño del vino”) e incluso Mercedes Sosa había incluido el año anterior en su primer disco, *La voz de la zafra*, que pasó casi desapercibido, varios temas –sobre todo de Matus y Tejada Gómez– que ya se ajustaban al nuevo canon.

Atahualpa Yupanqui (seudónimo de Héctor Roberto Chavero) constituye la máxima figura de la historia del folclore argentino. Representa para el género algo equivalente a lo que Gardel fue para el tango. Sergio Pujol, autor de la biografía de Yupanqui más completa que se ha escrito hasta el presente (Pujol, 2008), ha dicho con justicia que “Atahualpa construyó un lugar único en la música argentina, erigiéndose como autoridad primera, fundacional, de todo un género” (Pujol, 2010: 123). Su excelsa calidad como compositor, poeta, guitarrista, cantor y narrador puso muy alto el listón para todos los que vinieron después. Al mencionarlo en su *Manifiesto* como uno de sus dos principales antecesores, el *Movimiento Nuevo Cancionero* reconoció en Yupanqui al gran precursor de la *canción comprometida*. Como en casi todos los demás rubros, puede decirse que él lo hizo antes y mejor. Toda su obra está recorrida por una hondura conceptual y una belleza ascética inigualables. Basta para probarlo con remitirse a *El arriero*, escrita en 1944, que es una muestra cabal de su calidad poética (“Un degüello de soles muestra la tarde”) y de su compromiso (“Las penas y las vaquitas/se van por la misma senda,/las penas son de nosotros,/las vaquitas son ajenas”).

Dando cuenta de toda una genealogía, corresponde decir que, así como el *Nuevo Cancionero* se referenció en Yupanqui, el propio Atahualpa

se había inscripto a su vez en la tradición de rebeldía ya presente en el poema nacional, el *Martín Fierro* (José Hernández publicó sus obras *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* en 1872 y 1879, respectivamente). Ese relato rimado, donde el gaucho acompañado por la guitarra contaba las injusticias que había padecido, acabó siendo considerada la obra cumbre de la literatura nacional (para disgusto de Jorge Luis Borges, quien hubiese preferido que ese lugar lo ocupase el *Facundo* de Sarmiento, cuyo sentido político, con el elogio de la *civilización* europea y la condena de la *barbarie* gaucha, era diametralmente opuesto al de la creación de Hernández). Precisamente en *La vuelta de Martín Fierro* figuraban ya dos expresiones que tanto Yupanqui como el *Nuevo Cancionero* harán propias para definir la misión del trovador: “cantar con fundamento” (“Procuren, si son cantores,/el cantar con sentimiento,/ni templen el instrumento/por sólo el gusto de hablar/y acostúmbrense a cantar/en cosas de fundamento”) y “cantar opinando” (“Yo he conocido cantores/que era un gusto el escuchar,/mas no quieren opinar/y se divierten cantando,/pero yo canto opinando,/que es mi modo de cantar”).

Cuando en los años sesenta escriba *El payador perseguido*, el *Martín Fierro* del siglo XX para algunos, Atahualpa –quien en realidad había sufrido la persecución del peronismo por su condición de militante comunista– reconocerá explícitamente esta filiación con Hernández: “Si uno pulsa la guitarra/pa’ cantar coplas de amor,/de potros, de domador,/de la sierra y las estrellas,/dicen: ¡Qué cosa más bella!/¡Si canta que es un primor!/Pero si uno, como Fierro, por ahí se larga opinando,/el pobre se va acercando/con las orejas alertas/y el rico vicha la puerta/y se aleja reculando (...) Si alguna vez he cantao/ante panzudos patrones,/he picaneo las razones/profundas del pobrerío./Yo no traiciono a los míos/por palmas ni patacones”.

#### 4. Viejo y nuevo paradigma del folclore

Lo cierto es que el *Manifiesto* de Mendoza de 1963 vino sobre todo a “oficializar” una tendencia que estaba en el aire y que se consolidará aún más en los años siguientes, con el traslado a Buenos Aires de Tejada Gómez, Matus y Sosa.

Quedaron de tal modo instalados en la escena folclórica dos modelos bien diferenciados que Claudio Díaz ha denominado *paradigma clásico* y *nuevo paradigma* (Díaz, 2007). El *paradigma clásico*, dominante hasta la aparición del nuevo, se definía por su apego a lo *auténtico* y *tradicional*, si bien se trataba de una *tradición construida*, basada en un pasado indígena o rural idealizado. Con fuerte impacto sobre el migrante interno instalado en la

gran ciudad, que añoraba su lugar de origen, el *modelo folclórico clásico* tuvo entre sus motivos reiterados la celebración del paisaje y el enaltecimiento de las costumbres tradicionales amenazadas de perderse con la modernización (vestimentas, comidas, fiestas populares, rituales, cantos y danzas nativas).

Como reacción al *paradigma clásico* aparecieron desde comienzos de los años sesenta expresiones como el *Nuevo Cancionero*, que encarnaban un proyecto estético y político diferente. Frente al tradicionalismo se planteará la necesidad de la renovación, aunque sin renegar de las raíces. El *nuevo paradigma* consideró necesario oponerse tanto al tradicionalismo anacrónico como a la estandarización mercantilista de la música. Aspiró a renovar tanto la forma musical –sin desdeñar enriquecerla con recursos procedentes, por ejemplo, de la composición erudita– como el contenido de las letras de las canciones –incorporando eventualmente aportes de la literatura culta y las vanguardias–.

En este último sentido, el cambio fue indicativo de un nuevo posicionamiento político-ideológico: en vez del pintoresquismo, “el paisaje con el hombre adentro” (como escribió Tejada Gómez en la contratapa del disco *Canciones con fundamento*, que Mercedes Sosa dio a conocer en 1965); en lugar de un relato edulcorado sobre las condiciones de vida en el interior del país, que diluía las contradicciones sociales, se relató la denuncia de la explotación de los trabajadores rurales, en un marco de injusticias, violencia y miseria. De allí el rescate o la creación de nuevos temas referidos al pelador de caña de azúcar, el hachero, el *jangadero*, el *mensú* (trabajador de la yerba mate), el cosechero de algodón, etc. El ambiente antes descrito como idílico pudo transformarse ahora en una naturaleza hostil para el jornalero que tiene que lidiar con ella.

Aunque el diagnóstico sobre la situación social fuese severo, no se aceptó que se hubiese de caer en la resignación, fomentando como el *paradigma clásico* la pasividad contemplativa, sino, que se proclamó la esperanza y se alentó a la lucha. Hay que tener en cuenta que los impulsores de la renovación fueron, además de artistas, militantes políticos. Como antes había ocurrido con Yupanqui, varios de ellos, incluidos Tejada Gómez, Matus y Sosa, fueron en algún momento afiliados al *Partido Comunista*. Pese a lo cual todos coincidieron en que la intención ideológica no debía nunca ponerse por delante del rigor estético. Creían en la necesidad de llevar adelante un cuidadoso trabajo de elaboración formal que no cayera jamás en la simplificación panfletaria. Renegaban del facilismo de buscar un impacto inmediato sobre el público.

El *Nuevo Cancionero* también repudiaba cualquier forma de nacionalismo chauvinista y reivindicaba a la América Latina toda como su ámbito de referencia artístico y político. Por eso, en el marco del *nuevo paradigma* del compromiso, los argentinos llevaron adelante un constante intercambio —exportando e importando canciones— con sus compañeros continentales de ruta, ya se trate de la *Nueva Canción Chilena* (con su predecesora Violeta Parra y con Víctor Jara, Patricio Manns, Quilapayún, Inti Illimani, Illapu, etc.), del *Canto Popular Uruguayo* (Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, José Carbajal, Los Olimareños, etc.), de la *Música Popular Brasileña* (Chico Buarque, Caetano Veloso, etc.) o de movimientos similares gestados en otros países de la región.

Por supuesto que todo este proceso resultaría incomprensible sin el telón de fondo de cierta coyuntura política nacional e internacional. A nivel local corresponde tener en cuenta principalmente la grave crisis de hegemonía producida a partir de 1955 con el derrocamiento del peronismo, que dio lugar en las dos décadas siguientes a una creciente radicalización, sobre todo de los sectores juveniles. A nivel internacional, resalta la emergencia de una *nueva izquierda* influida por la revolución cubana triunfante en 1959.

Ciertos autores y obras se volvieron emblemáticos de la *canción comprometida* en la Argentina, como es el caso de *Cuando tenga la tierra* de Ariel Petrocelli (“Cuando tenga la tierra la tendrán los que luchan/los maestros, los hacheros, los obreros”); la ya mencionada *Si se calla el cantor* de Horacio Guarany; *Hay un niño en la calle*, sobre un poema publicado por Tejada Gómez en 1958 (“Es honra de los hombres proteger lo que crece,/ cuidar que no haya infancia dispersa por las calles,/evitar que naufrague su corazón de barco,/su increíble aventura de pan y chocolate”) —rescatada recientemente del olvido por la magnífica versión que *Calle 13* y Mercedes Sosa grabaron en el último disco de la tucumana— o *Canción con todos* de César Isella y Tejada Gómez (“¡Canta conmigo, canta/hermano americano/libera tu esperanza/con un grito en la voz!”) —que con su mensaje de integración continental y su poética de influencia nerudiana traspasó las fronteras y acabó convirtiéndose en un auténtico himno de Latinoamérica—.

De las múltiples canciones dedicadas a los trabajadores rurales explotados se destacan, además de piezas como *El jangadero* del salteño Jaime Dávalos (“Padre río, tus escamas de oro vivo/son la fiebre que me lleva más allá./Voy detrás de tu horizonte fugitivo/y la sangre con el agua se me va”), las creaciones del misionero Ramón Ayala. Personaje singular, Ayala fue uno de los invitados al Encuentro de la Canción de Protesta que se realizó en Cuba en 1967 (Graziano, 2011). Contaba que el Che Guevara le había

dicho que su canción *El mensú* (“Yerba... verde... yerba... en tu inmensidad/ quisiera perderme para descansar/y en tus hojas frescas encontrar la miel/ que mitigue el surco del látigo cruel”) era infaltable en los fogones de Sierra Maestra. Además de los cosechadores de yerba mate, dedicó canciones a los hacheros, *jangadores*, pescadores y recolectores de algodón. A estos últimos se refiere la bellísima *El cosechero* (“Rumbo a la cosecha,/cosechero yo seré/y entre copos blancos mi esperanza cantaré,/con manos curtidas dejaré en el algodón/mi corazón”).

Prácticamente todas las piezas mencionadas del *Nuevo Cancionero* fueron cantadas –y casi siempre conocieron con ella su mejor versión– por parte de Mercedes Sosa, la gran voz del folclore argentino que logró reconocimiento internacional. Fue otro caso más bien excepcional para los géneros populares, como Cafrune, de la intérprete pura que logra trascender aunque no componga. A Mercedes su origen humilde la había privado de la posibilidad de formación pero contó sin embargo con un infalible instinto musical, que la guió en la elección de su repertorio, de sus acompañantes instrumentales y de sus arregladores. Así nos lo contó Víctor Heredia en una entrevista: “Cuando grabó *Todavía cantamos* fue idea de Mercedes cantarla con el único acompañamiento de la percusión de Domingo Cura. Lo escuchó y dijo que sacaran las guitarras, que quitaran todo: que sólo quedaran esos bombos que sonaban como los latidos angustiados de la gente cuando escucha esa canción. Eso prueba que Mercedes, aunque no lo sabía, era una compositora. A veces les quitaba frases o estrofas a un tema y después se comprobaba que realmente estaban de más. No sé cómo lo hacía pero tenía esa gran intuición” (Gassmann, 2003: 32).

Volviendo a las convulsionadas décadas del sesenta y del setenta, corresponde decir que, aunque hubo artistas afiliados a partidos políticos, en contados casos actuaron como *intelectuales orgánicos*. Más bien reflejaron en su producción ese clima de época marcadamente contestatario que impugnaba integralmente al orden establecido. Como cabía esperar, los músicos también fueron atravesados por dos debates que en esos años dividieron al campo de la izquierda: sobre la conveniencia de confluir o no con el peronismo y sobre apoyar o no a las organizaciones armadas (como el Ejército Revolucionario del Pueblo –trotskista– o a los Montoneros –izquierda peronista–). Respecto de esta última cuestión, la adhesión explícita mediante el propio trabajo artístico fue más bien excepcional. Tal el caso del grupo de proyección folclórica Huerque Mapu, que a fines de 1973 y principios de 1974 presentó primero (en un concierto en el Luna Park que contó con la presencia de los dirigentes de esa organización) y grabó

después la *Cantata Montoneros*, que reivindicaba las luchas del peronismo revolucionario y homenajeaba a sus combatientes caídos.

### **5. La Nueva Canción Argentina**

Pero, como ya hemos dicho, no todas las *canciones comprometidas* se encuadraron dentro del folclore. En los años sesenta también aparecieron creaciones despegadas de la tradición y de ascendencia más difusa.

En esa década también surgió, con el propósito de relevar al tango como representativo del universo urbano, la llamada *Nueva Canción Argentina*, con exponentes como Jorge de la Vega, Jorge Schussheim y Nacha Guevara. Nucleados en torno al mítico Instituto Di Tella, lo que estos artistas iconoclastas hacían no era tango, ni folclore, ni rock. Con un público constituido por sectores medios ilustrados, recogían influencias múltiples, más cosmopolitas, como la de la *chanson* francesa (Edith Piaf, Boris Vian, Jacques Brel, Georges Brassens, etc.). Sus temas –que aunque en muchos casos llegaron al disco, estaban originalmente concebidos para espectáculos de café-concert– expresaron también el espíritu contestatario de esos años y se vincularon, a su modo, con la *canción comprometida*.

Así, Jorge de la Vega, artista múltiple que alcanzó asimismo reconocimiento como plástico, decía en 1968 en su tema *Los malditos*: “Los hombres lobos y los condes dráculas,/los que liquidan al inocente,/los especímenes más deprimentes,/se fabrican como usted/empezando por un bebé”. Jorge Schussheim, por su parte, parodiando en 1970 a la publicidad del producto más emblemático del capitalismo, cantaba en *No todo va mejor*: “Coca Cola refresca mejor,/Coca Cola elimina el dolor,/Coca Cola, querida señora,/ es el símbolo más perfecto del amor”. Mientras que Nacha Guevara, un año antes, en *Anastasia querida* –con letra de Ernesto Schoo– se burlaba de la censura imperante: “Vos, tijera castradora/has de ser la bienhechora/ del hogar./Repudiar al erotismo/es barrer al comunismo”. Luego, con su entonces compañero, el compositor Alberto Favero, Nacha alcanzaría gran repercusión al convertir en canciones, numerosos poemas del uruguayo Mario Benedetti.

Pero estos cultores de la *Nueva Canción* le debían en realidad mucho al trabajo pionero de otra artista genial: María Elena Walsh (Pkljloujol, 2011). En 1963 María Elena había revolucionado la música infantil y en 1968 comenzó a producir espectáculos y grabar discos para adultos. De su particular vinculación, pero conexión al fin, con la *canción comprometida*, presta evidencia un tema como *Los ejecutivos* (“Sonriente y afeitado para siempre, trajina para darnos la ilusión/de un cielo en tecnicolor donde muy

poquitos/aprenden a jugar al golf”), que se mofaba de ellos en esos años desarrollistas en que los empresarios eran presentados como factótum del progreso.

Sergio Pujol dice que hay ciertos cantautores no encuadrados en ningún género específico que quizás no hubiesen existido sin María Elena Walsh y sin la *Nueva Canción* (Pujol, 2012: 162), entre los que incluye a los ya mencionados Piero, Alberto Cortez, Víctor Heredia (que en un principio se adscribió al folclore) y a Facundo Cabral (todos ellos a su vez -afirmamos nosotros- también vinculados en medida variable con la *canción comprometida*).

Facundo Cabral fue un verdadero *outsider* que alcanzó en 1970 un gran suceso con *No soy de aquí ni soy de allá* (“No soy de aquí ni soy de allá,/ no tengo edad ni porvenir/y ser feliz es mi color de identidad”), suerte de manifiesto libertario. Cabral, quien fue absurdamente asesinado en 2011 en Guatemala por balas que no le estaban destinadas, se atrevió en tiempos de nacionalismos -por izquierda y por derecha- a preferirse ciudadano del mundo y se animó asimismo a reivindicar la felicidad personal como meta en momentos en los que sólo parecía caber el sacrificio individual en pos del bienestar colectivo. Incluso predicó el pacifismo en una coyuntura donde el imperativo era para muchos hacer -o impedir- la revolución por las armas (así, en *Vuele bajo*, cantaba: “Dios quiera que el hombre/pudiera volver/a ser niño un día/para comprender/que está equivocado/si piensa encontrar/ con una escopeta la felicidad”).

## **6. El quiebre del golpe del año 76 y lo que vino después**

El 24 de marzo de 1976 marcó, en todos los órdenes, un antes y un después en la Argentina. Con el comienzo de la dictadura más sangrienta –en la historia de un país que ya había conocido muchas- era impensable que los protagonistas de la canción comprometida quedaran al margen de la feroz represión desatada. Por el contrario, estuvieron entre sus principales blancos y sufrieron la muerte, la cárcel, el exilio y las prohibiciones.

A uno de los que les tocó peor suerte fue a Jorge Cafrune, quien el 31 de enero de 1978, mientras llevaba adelante un raid a caballo en homenaje a José de San Martín, fue atropellado por un vehículo, en un suceso confuso y nunca esclarecido que se sospecha fue en realidad un crimen planificado por el régimen militar. Otros padecieron encarcelamientos, permanecieron en el país sin poder trabajar u optaron por el exilio.

Mientras escribimos este artículo –corren los primeros días de noviembre de 2013– se acaban de hacer públicos documentos recién hallados que se creían definitivamente destruidos. Se trata de las famosas “listas



negras” de la dictadura, es decir, de las nóminas de artistas prohibidos. Son 331 personas incluidas dentro de la denominada “fórmula cuatro”, o sea que “registran antecedentes ideológicos marxistas” según la evaluación ideológica de los servicios de inteligencia del régimen, y que por lo tanto estaban impedidos de trabajar tanto en ámbitos públicos como privados. Figura allí buena parte de los músicos que hemos mencionado hasta ahora: Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, César Isella, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Horacio Guarany, Los Trovadores (y su integrante Francisco Figuerola), Jaime Dávalos, Ramón Ayala, Víctor Heredia, María Elena Walsh, Nacha Guevara y Marilina Ross, entre otros.

El *rock nacional* –que ya había empezado a ser, sobre todo por su predicamento dentro de los sectores juveniles, el género predominante dentro de la música popular argentina, sin que eso, por supuesto, signifique que el tango o el folclore hayan desaparecido– no cuenta con representantes dentro de esas listas negras.

Lo que surgió a mediados de los años sesenta y se conoció primero como *música beat*, pasó a llamarse después *música progresiva* y adoptó finalmente el nombre de *rock nacional* (en rigor un macrogénero que contiene tendencias musical y temáticamente muy heterogéneas) había ido creciendo aceleradamente en cuanto a grupos, recitales, grabaciones y repercusión, pero siempre había sido visto como una expresión despolitizada. Retomó banderas del hippismo como el amor libre, las drogas, el protoecologismo o el pacifismo, pero renegó de cualquier identificación político-partidaria. Condensaba sus rechazos en una crítica al “sistema” tan amplia como abstracta y consideraba que los partidos políticos y las ideologías –sean de derecha o de izquierda– formaban parte inseparable de ese “sistema” caduco.

Por eso en los años sesenta y setenta otros jóvenes, los que militaban políticamente, consideraban al rock como una forma de evasión –según la oposición vigente entre “compromiso” y “escapismo” (Vila, 1995: 253)– y como funcional –más allá de la intención de sus protagonistas– al mantenimiento del *statu quo*.

En varios sentidos, las posiciones de militantes y rockeros aparecían como antagónicas. Cuando a principios de la década del setenta, la derecha del peronismo quiso desacreditar a la izquierda juvenil de ese movimiento político acusándola de incluir a homosexuales y drogadictos, esta última respondió con una célebre consigna: “*No somos putos, / no somos faloperos, / somos soldados de FAR / y Montoneros*” (¡*altri tempi* en los que los reclamos por respeto a la diversidad sexual y despenalización de las drogas no estaban en alza dentro del progresismo!).

Del rock hacia la militancia política no había menos rechazo: cuando en 1974 visita al país la célebre cantante norteamericana Joan Báez, la revista rockera *Pelo* no llegará a entrevistarla porque “ella quería hablar solamente de política, de su cosa con la amnistía y todo ese circo...” (citado por Alabarces, 1993: 62).

Pero lo dicho no implica que los rockeros no hayan sido también perseguidos por la dictadura, cuyo afán represivo era de amplio espectro y cubría todo lo que “atente contra nuestro tradicional modo de vida occidental y cristiano”, con el “marxismo” a la cabeza, claro, pero incluyendo también a todo lo que supuestamente contradijera “la moral y las buenas costumbres”. De modo que era muy posible ser víctima de las razias policiales aunque no fuese más que por portación de pelo largo.

Sin embargo, pese a estos condicionamientos y a la censura que eventualmente también los afectó, los músicos de rock no fueron privados de seguir trabajando. Implantado el *estado de sitio*, que prohibía las reuniones públicas, la asistencia a recitales masivos se convirtió por sí sola en un acto de transgresión –ya que el fútbol y el rock quedaron entre los pocos ámbitos donde fue posible la convivencia cuerpo a cuerpo entre multitudes–.

Como señala Sergio Pujol, mientras los exponentes del *Nuevo Cancionero* debieron exiliarse o llamarse a silencio, “el rock nacional, al carecer de prontuario político, recogió la antorcha de la contestación política, aunque siempre dentro de los módicos límites de lo tolerado, y así se fue cargando de expectativas que quizás antes no había tenido” (Pujol, 2012: 171). Mientras algunos investigadores han resaltado el papel del rock en la “resistencia” a la dictadura (Vila, 1989) otros, como Pujol, han señalado que “tal vez la palabra *resistencia* resulte un tanto excesiva” (Pujol, 2012: 171).

Excede completamente los límites de este trabajo dar cuenta del modo en que un movimiento tan heteróclito y variopinto como el del rock nacional argentino expresó o no la disconformidad política tanto durante la dictadura como en los treinta años que vinieron después.

Baste simplemente mencionar que un rockero tan emblemático como Charly García fue capaz de escribir canciones como *Botas locas* en 1974 –nunca grabada por impedimento de la censura– (“Yo forme parte de un ejército loco,/tenía veinte años y el pelo muy corto,/pero mi amigo hubo una confusión/porque para ellos el loco era yo”), *Canción de Alicia en el país* en 1980 (“Estamos en la tierra de nadie, pero es mía./Los inocentes son los culpables, dice su señoría,/el Rey de espadas”) o *Los dinosaurios* en 1983 (“Los que están en el aire/pueden desaparecer en el aire./Los que están en la calle/pueden desaparecer en la calle”).

Y corresponde citar también que, dentro del rock nacional, nadie retomó la posta del “cantar opinando” como León Gieco, calificado de “cautivante síntesis de Bob Dylan y Atahualpa Yupanqui” (Pujol, 2012: 176), autor de múltiples *canciones comprometidas*, entre las que destaca por su enorme repercusión *Sólo le pido a Dios* (“Sólo le pido a Dios/que la guerra no me sea indiferente./Es un monstruo grande y pisa fuerte/toda la pobre inocencia de la gente”), creada en 1978 para repudiar un eventual enfrentamiento armado con Chile por conflictos limítrofes y convertida durante la guerra de Malvinas de 1982 en un auténtico himno de paz.

Valga decir que con el transcurso del tiempo, las fronteras entre los géneros, que nunca habían sido infranqueables, se tornaron completamente porosas y dieron lugar a diferentes hibridaciones. Así, un cantautor como Gieco, habitualmente considerado uno de los integrantes fundamentales del rock nacional, abrevó cada vez más en otros géneros, sobre todo folclóricos, y una intérprete por excelencia del *Nuevo Cancionero*, como Mercedes Sosa, una vez regresada del exilio, fue sumando a su repertorio obras de otros múltiples géneros además del folclore (e inclusive llegó a grabar en 1997 un disco, *Alta fidelidad*, íntegramente dedicado a canciones de Charly García).

Valga añadir que en las décadas posteriores a la dictadura, entre los que continúan reconociéndose como parte del folclore, siguieron creando *canciones comprometidas* autores como Teresa Parodi y, en años más recientes, Raly Barrionuevo, Duende Garnica y otros.

Por otro lado, no queríamos dejar de hacer referencia a aquello que nuestro propio “etnocentrismo de clase” nos hace muchas veces despreciar y pasar por alto como analistas. A fines de los noventa, cuando la Argentina atravesaba una crisis económica y social muy aguda, se difundió con fuerza entre los sectores más pauperizados y marginales la llamada *cumbia villera*. Su mensaje referido al mundo del delito fue considerado tan disruptivo que en 2001 el Estado prohibió su difusión, olvidando que en sus orígenes también el tango se había caracterizado por sus letras pornográficas y su argot carcelario. Más allá de su condenable sexismo (Silba y Spataro, 2008), este subgénero fue también expresión simbólica de una realidad social lacerante (Míguez, 2006). Por eso “para algunos sociólogos, la *cumbia villera* alcanzó rango de canción de protesta, en la medida en que sus letras exponían con crudeza y frontalidad las verdades de la pobreza y la desesperanza generadas por las políticas neoliberales del menemismo” (Pujol, 2012: 224).

## 7. A modo de cierre: Sobre lo que puede y no puede hacer una canción

Hemos dicho que las proclamas encendidas sobre el papel político de los artistas estaban a la orden del día durante los años sesenta y setenta. ¿Pero qué podía –y qué puede– esperarse de una canción? ¿Es posible que efectivamente juegue un rol esencial en un proceso revolucionario?

Durante aquellas décadas las expectativas en ese sentido eran altas para algunos y modestas para otros. Así, Horacio Guarany, por ejemplo, se preguntaba “quién habría de luchar por el salario” de los obreros en el caso de que “se callase el cantor”. Otros, más escépticos, le contestaban que nadie que no fueran los propios proletarios. Unos años después, desde los escenarios, Facundo Cabral diría con ironía: “en mi caso, por lo menos, si se calla el cantor... no pasa nada”.

Hoy los interrogantes sobre los vínculos entre arte y poder siguen vigentes, pero se responden a la luz de otras concepciones teóricas, que no magnifican ni subestiman la incidencia política de las creaciones culturales.

Néstor García Canclini ha efectuado al respecto consideraciones esclarecedoras, al señalar que “la lucha entre clases o etnias es, la mayor parte de los días, una lucha metafórica”, pese a lo cual hay que admitir que “a veces, a partir de las metáforas, irrumpen, lenta o inesperadamente, prácticas transformadoras inéditas” (García Canclini, 1992: 326).

Añade este antropólogo que “una dificultad crónica en la valoración política de las prácticas culturales es entender a éstas como *acciones*, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad. Ciertas lecturas sociologizantes miden la utilidad de un mural o una película por su capacidad performativa, de generar modificaciones inmediatas y verificables. Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones *concientizadoras* con *tomas de conciencia* y *cambios reales* en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos. Ocurre que las prácticas culturales son, más que acciones, *actuaciones*. Representan, simulan las acciones sociales, pero sólo a veces operan como una *acción* (Ibíd.: 326-327).

Por nuestra parte, a la clásica pregunta acerca de si una canción puede o no contribuir a hacer la revolución, la responderíamos actualmente desde una perspectiva nueva, que no puede dejar de tomar nota de la “crisis posmoderna de los grandes relatos” y del impacto del “giro lingüístico” (que nos enseñó que quizás no lleguemos a saber lo que las cosas efectivamente *son* pero sí lo que *significan*).

En esa dirección, corresponde admitir que la canción, como otros tantos mensajes, participa a su modo de lo que la semiótica denomina la

*construcción social del sentido*. Una empresa colectiva que –como sabemos- no se lleva adelante sin conflictos. Por el contrario, consiste en una verdadera lucha simbólica, una auténtica disputa social por imponer a los demás las propias significaciones.

Dado que para darle sentido al mundo recurrimos a múltiples y variados soportes discursivos, entre ellos las canciones, no es aventurado pensar que hoy, en algún lugar de la Argentina, un adolescente –como antes hicimos nosotros con *Quilapayún* o Piero- se esté valiendo de las canciones de Calle 13 o Las manos de Filippi, para lograr entender de cierto modo la realidad en la que vive y para comprometerse después en su transformación.

## Referencias

- Alabarces, Pablo (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires –Argentina.
- Alonso Valera, Encarna (2012). Corín Tellado y la novela rosa, en *Ogigia (Revista de Estudios Hispánicos)*, N° 12, Universidad de Granada (España).
- Buch, Esteban (2013). *O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*, Eterna Cadencia, Buenos Aires –Argentina.
- Díaz, Claudio F. (2007). El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino, en Mozejko, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa (directores). *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*, Homo Sapiens, Rosario –Argentina.
- García Canclini, Néstor (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires –Argentina.
- Gassmann, Carlos (2003). Víctor Heredia: otra vez hemos recuperado la esperanza, en *La Pulseada*, Año II, N° 13, La Plata, Argentina, agosto.
- Gassmann, Carlos (2004). Rafael Amor y la costumbre de cantar opinando, en *La Pulseada*, Año III, N° 20, La Plata, Argentina, mayo.
- Graziano, Martín E. (2011). Ramón Ayala: la voz del monte, en *La Pulseada*, Año X, N° 93, La Plata, Argentina, septiembre.
- Hall, Stuart (1984). Notas sobre la deconstrucción de *lo popular*, Samuel, Raphael (editor). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica-Grijalbo, Barcelona –España.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona –España.
- Míguez, Daniel (2006). Estilos musicales y estamentos sociales: cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires, en Míguez, Daniel y Pablo Semán (editores). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Biblos, Buenos Aires –Argentina.

- Pujol, Sergio (2007), *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Emecé, Buenos Aires –Argentina.
- Pujol, Sergio (2008). *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*, Emecé, Buenos Aires –Argentina.
- Pujol, Sergio (2010). *Canciones argentinas (1910-2010)*, Emecé, Buenos Aires – Argentina.
- Pujol, Sergio (2011). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*, Emecé, Buenos Aires –Argentina.
- Pujol, Sergio (2012). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, Buenos Aires –Argentina.
- Silba, Malvina y Carolina Spataro (2008). Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras, en Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez (compiladores). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires –Argentina.
- Vila, Pablo (1989). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil, en Jelin, Elizabeth (compiladora). *Los nuevos movimientos sociales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires–Argentina.
- Vila, Pablo (1995). El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina, en García Canclini, Néstor (compilador). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F.-
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona –España.