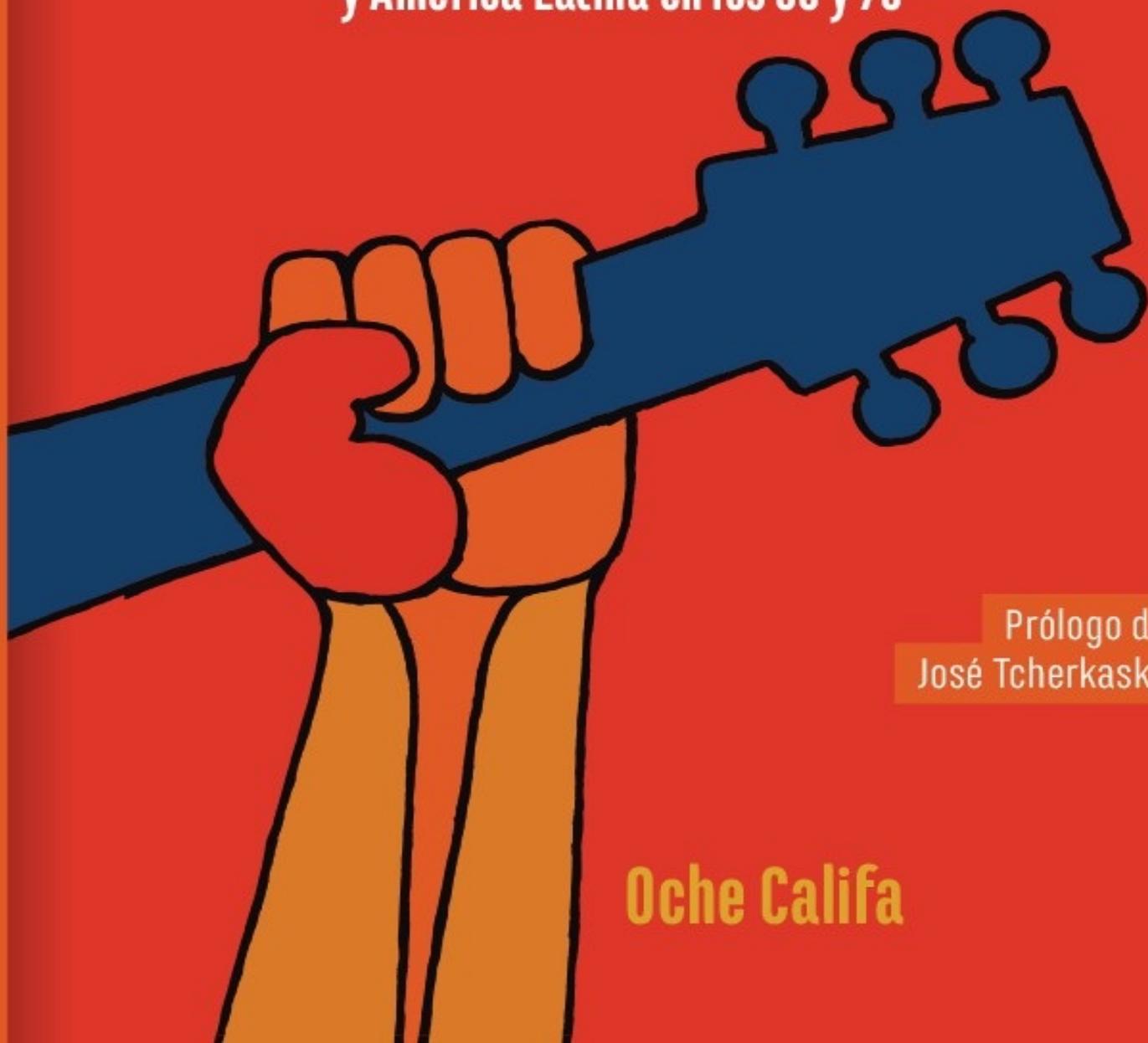




HISTORIA
URGENTE

CANTO REBELDE

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



Prólogo de
José Tcherkaski

Oche Califa





EX LIBRIS

Oche Califa

CANTO REBELDE

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

Prólogo de
José Tcherkaski



Oche Califa

Canto rebelde : la canción de protesta en Argentina y América Latina en los 60 y 70 / Oche Califa ; prólogo de José Tcherkaski. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Marea, 2021.

Libro digital, EPUB - (Historia urgente / Constanza Brunet ; 90)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-8303-69-7

1. Historia de la Música. 2. Cancionero. 3. Cultura Popular. I. Tcherkaski, José, prolog. II. Título.

CDD 782.42

Dirección editorial: Constanza Brunet

Edición: Víctor Sabanes

Coordinación editorial: Fernando Brovelli

Corrección: Brenda Wainer

Diseño gráfico de tapa e interiores: Hugo Pérez

Imagen de tapa: detalle de la ilustración de cubierta del disco *Víctor Jara, Presente*, vol. 4, editado por el sello Albatros, Italia, 1975.

© 2021 Oche Califa

© 2021 Editorial Marea SRL

Pasaje Rivarola 115 – Ciudad de Buenos Aires – Argentina

Tel.: (5411) 4371-1511

marea@editorialmarea.com.ar

www.editorialmarea.com.ar

ISBN 978-987-8303-69-7

Impreso en Argentina – *Printed in Argentina*

Depositado de acuerdo con la Ley 11.723. Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin permiso escrito de la editorial.

A mis amigos de Chivilcoy

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 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 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 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”.

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 transmisión 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 tiempen 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 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 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 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.

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.

A la vez, las sociedades occidentales estaban sufriendo cambios importantes en su forma de vida, caracterizadas por una elevación (o al menos reclamos) de los sectores trabajadores. Ocurría tanto en los países que se habían incorporado al campo socialista como en los que en el capitalismo optaban por el Estado de bienestar.

En las capas medias crecían las expectativas de movilidad y se cuestionaban las costumbres tradicionales. La mujer definía su imparable inserción en el mundo del trabajo. La población estudiantil aumentaba. En los países con segregación racial aparecían protestas. Las comunicaciones y el confort hogareño daban saltos enormes. Las ciudades se expandían en forma constante y desordenada, por la migración campesina, con cinturones de pobreza.

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”. Dentro de él, los estudiantes universitarios, cada vez más numerosos, jugaban un papel político muy activo. La Universidad de Buenos Aires, la mayor de América Latina, creció, en

el decenio 1958-1968, un 35% y alcanzó los 70 000 alumnos. De hecho, dos grandes conmociones políticas y sociales de 1968, el Mayo Francés y la matanza de Tlatelolco, serían protagonizadas por estudiantes.

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 alentó 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.

En 1961 se realizaba la primera cumbre de los Países No Alineados y antiimperialismo y socialismo eran nociones que atravesaban ideologías, culturas y movimientos políticos y religiosos (como la Teología de la Liberación en la Iglesia Católica).

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 explayó 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. En Francia, donde el arte de posguerra fue fuertemente político e incluyó a los exiliados de Portugal y España. En los Estados Unidos, donde existía un caudaloso cancionero antifascista y obrero sindical de ideología socialista y en el que abrevó el folk-rock (sus exponentes principales fueron Bob Dylan y Joan Baez, a la que la prensa de su país llamó “la reina de la canción de protesta”). En Cataluña, donde a inicios de la década de 1960 emergió la *nova cançó*, y el mayor desafío consistió en ser cantada en su propia lengua, lo que estaba prohibido por la dictadura franquista; pronto esto fue replicado en otras lenguas de España.

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.

Un canto argentino comprometido

A fines del siglo XIX la inmigración europea trajo a Argentina las ideas libertarias y motivó las primeras organizaciones sindicales. En sus sociedades y clubes existieron artistas vocacionales que produjeron teatro y presentaciones corales, poéticas y musicales. Además, comenzaron a ser reconocidos algunos poetas de “acento social”, todavía ligados al modernismo, como Alberto Ghirardo y Mario Bravo. También, payadores en igual cuerda, como Martín Castro, anarquista que dedicó una payada a Sacco y Vanzetti, publicó un libro titulado *Guitarra roja* y compuso la relación *Hachando alambrados*. Castro fue la figura más visible de un grupo numeroso de payadores “sociales” que hubo entonces.

La Revolución Rusa, las guerras europeas y la civil de España motivaron un nuevo énfasis social y político en poetas de diversa formación: desde los del Grupo Boedo, todavía ligados al realismo modernista, como Álvaro Yunque, a los de Florida, con Raúl González Tuñón, también vinculado a las vanguardias.

Se ha señalado que en la abundante letrística del tango –que incorporó destacados poetas– fue poco frecuente la denuncia social o política, o al menos que no aparecieron de manera explícita las condiciones de vida y los sufrimientos del pueblo: “el desfile de las

inclemencias”, como dice la letra del tango. Sin embargo, es necesario destacar que este cancionero se conformó con escenas realistas, pocas veces idealizadas, de la vida popular; dando voz a las clases subalternas de las orillas y la ciudad, como antes lo hizo la gauchesca con su protagonista, y volviendo plebeyo el modernismo principesco hispanoamericano. Es decir, pintó con su poesía los escenarios de la pobreza e hizo transcurrir sus historias en ellos (el suburbio, el conventillo); contó las vidas por boca de los mismos protagonistas, otorgándoles dignidad y derecho a expresarse, y hasta convirtió en personajes característicos aquellas víctimas de la injusticia social, como las jóvenes prostituidas.

Todo esto ayuda a explicar el surgimiento precoz de una canción popular de temática social y política, que tuvo a mediados de la década del 30 un pionero: Atahualpa Yupanqui. Figura casi solitaria en esos años, pero de creciente reconocimiento, sufrió censura y cárcel durante el peronismo en la década siguiente y optó por un exilio europeo con el que inició su proyección internacional.

De manera también temprana Yupanqui reivindicó la figura del indio (lo que confrontaba con el discurso oficial y con el popular, ya que en ambos se lo veía como un “elemento negativo”), además de las del peón de estancia, el zafretero, el arriero.

Su renombre, con la difusión de algunas composiciones que serían consideradas “clásicas”, se produjo en el marco de un creciente auge del canto nativo –que luego comenzó a denominarse folclore– y que tuvo, poco después, otro poeta y difusor notable: Buenaventura Luna.

A finales de la década del 50 –cuando el folclore ya competía con el tango en el predominio de la difusión radial, el espectáculo y la industria del disco– se proyectó la figura de Horacio Guarany, compositor e intérprete, que hizo muy conocido el tema *El mensú*, de Ramón Ayala y Vicente Cidade. Inmediatamente popularizó sus propios temas y en 1966 grabó un disco larga duración con composiciones de Martín Castro.

Las canciones de tema social de Guarany y Ayala irrumpieron en el mismo momento que las del poeta Jaime Dávalos, autor de éxito junto al músico Eduardo Falú y figura notoria de un grupo que tenía

como eje la ciudad de Salta.

Este clima ayudó a que en 1963 el Movimiento del Nuevo Cancionero diera a conocer un manifiesto elaborado en la ciudad de Mendoza. Este grupo de poetas, músicos e intérpretes –entre ellos Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia, Mercedes Sosa, Eduardo Aragón– coincidió en sus aspiraciones y resultados con otros en el país y se consideró heredero del aporte de figuras precedentes como las de Yupanqui y Buenaventura Luna. Lo social constituía buena parte de sus preocupaciones, aunque también la aspiración de producir canciones y espectáculos con rigor creativo; es decir, les interesaba de qué manera llegar a un público que sabían numeroso.

“El Nuevo Cancionero luchará por convertir la presente adhesión del pueblo argentino hacia su canto nacional, en un valor cultural inalienable. Afirma que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas”, decía en su declaración, que pronto logró adhesión en otros músicos y poetas fuera de Mendoza.

Puede decirse que el manifiesto planteaba que, además de la pena individual presente y predominante en la tradición oral, había una pena social que debía registrarse.

A la vez, esta renovación desarrollaba una crítica a aquellos repertorios que consideraba “conservadores” y “reaccionarios” y decía que se proponía “depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza”; mientras también se oponía a aquella canción que consideraba “burda y subalterna” y “con finalidad mercantil”.

Estas premisas se repitieron en las muchas declaraciones producidas en festivales y foros de la nueva canción y de protesta, en las décadas siguientes, en toda América Latina.

Desde entonces, la proyección internacional de autores, compositores e intérpretes argentinos folclóricos resultó especialmente destacada e influyente fuera del país. Tal cosa se inició a principios de la década de 1950 debido a las actuaciones de