

En torno a una canción "diversa"

Marcela Romano

Un programa contestatario

Aun cuando suscribamos los juicios de Aníbal Ford en su crítica a la "utopía de la manipulación",¹ resulta difícil desestimar las conocidas objeciones y condenas que los "apocalípticos"² -y los no tanto- han lanzado sobre la cultura de masas o la llamada "industria cultural"

Tal vez un paradigma ejemplificador de estas condenas (esgrimidas en contra de un intento político transnacional, basado en la homogeneización y standarización de los productos culturales, el adormecimiento de la capacidad crítica del receptor mediante elaboradas estrategias de persuasión -apelación morbosa al mundo emocional, negación de lo conflictivo, automatización de la percepción-, el reemplazo de la invención por la reproducción, de la forma por la fórmula, del arquetipo por el estereotipo, etc.), pueda estar representado por la industria de la canción de "consumo", "comercial"³ o "gastronómica" (Eco : 313-334)

Regida fundamentalmente por las fructíferas industrias del "gadget" y del "divo", la canción de "consumo" concentra en su estructura formal e ideológica los rasgos más lesivos del sistema que la produce: simplificación maniquea de los temas, con premeditada reducción del posible espectro **ideológico** a la veta "amorosa", y la consecuente exclusión de motivos refractarios al **statu quo**; establecimiento del "efecto" como mecánica persuasiva en reemplazo del "extrañamiento", a través de la elaboración de esquemas intercambiables regulados por fórmulas, clisés, estribillismos, que conducen a una inevitable pobreza verbal y al vaciamiento conceptual de los significados; anulación de la función estética por el emplazamiento de funciones dominantes sustitutas (música "para viajar", "para leer", "para dormir"); manipulación de contenidos y formas auténticamente populares que reapropiadas para

su industrialización, se convierten en estilemas **kitsch** "a lo folclórico", como sucedió en España con el llamado "nacional flamenquismo"⁴ y en América con la música "tropical".⁵

Frente a esta canción surge en Latinoamérica y en España, por los años sesentas, una canción que se quiere "diversa" y que reconoce como antecedentes tres fuentes musicales claves: la obra de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui, desde Sudamérica; el folk estadounidense de Dylan, Seeger y Joan Baez; y la canción francesa de posguerra de Jacques Brel, George Brassens y otros.⁶

Autores de esta nueva tendencia son, a ambas orillas, Luis Eduardo Aute, Carlos Cano, Joan Manuel Serrat, Raimon, LLuis Llach, Rosa León, Chico Buarque, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Rubén Blades, Alfredo Zitarrosa, Armando Tejada Gómez, Víctor Heredia, etc

Importa destacar como factor relevante en la afirmación de este nuevo género, hoy institucionalizado como tal, la conciencia de "clase" que impulsa a compositores, autores e intérpretes a agruparse en organizaciones de vida más o menos azarosa.⁷ Desde dichas organizaciones se promoverán, junto con el objeto artístico que las justifica, una serie de prácticas públicas (elaboración de manifiestos, actos de adhesión y repudio, entrevistas, festivales, etc.), las cuales, unidas a la opinión generada por el sector de receptores (crítica y público) configurarán el discurso programático que sienta los principios operativos de esta práctica artística, distinta y alternativa.

"Popular", "de protesta", "social", "de autor", "nueva trova", medios, autores y público van imprimiendo diversas denominaciones a un fenómeno cuya clave rectora inicial, desde lo artístico y fuera de ello, es la de enarbolar, particularmente en sus comienzos, una actitud contestataria ante las dictaduras (en especial las de derecha) y los sistemas capitalistas, y reivindicar los procesos revolucionarios presentes y pasados de América y España. Desde esta toma de posición ideológica abarcadora se van definiendo las particularidades de este nuevo género y sus propuestas explícitas:

1. La "nueva" canción intenta complejizar los temas tópicos para romper con la visión dialéctica y simplista que la canción de "consumo" fabrica de la realidad. Esta operación supone dos instancias: a) la introducción del "matiz" como mecanismo de estructuración discursiva, que genera extrañamiento, ambigüedad y hasta contradicción; b) la

ampliación del espectro temático mediante la utilización de ideogramas que apelan críticamente a la realidad histórica, política y social del presente y del pasado. Sin embargo, en los períodos de mayor efervescencia política, con una fuerte tendencia a la dogmatización de los discursos culturales, este intento (canalizado preferentemente en la línea de la canción de "protesta"), puede operar como una escritura acrítica de signo inverso: incursiona en los esquemas dialécticos que censura, sacrificando la connotación en función de la mera información tópica; — abusa de la retórica de la persuasión e inaugura nuevos clisés y estribillismo; construye el "divo de protesta" (cuyos gestos públicos importan por encima de sus gestos artísticos), y elabora un receptor subordinado al magisterio de un emisor "iluminado", contradiciendo así los principios democráticos donde se dice alinear

2 La "nueva" canción realiza una importante tarea de revaloración de las culturas folclóricas, con el empeño de neutralizar la acción homogeneizadora de los medios masivos.

Esta tarea supone la investigación rigurosa de los patrimonios folclóricos nacionales y regionales, el rescate y **aggiornamento** de las estructuras musicales y poéticas tradicionales y de los instrumentos propios, la elaboración de letras en lenguas vernáculas, la recuperación de preocupaciones, personajes y situaciones regionales típicas

3 Una tarea que puede interesar a los estudios literarios es la revisión operada por parte de los autores sobre el texto verbal de la canción, en la búsqueda de un estatuto poético propio que revierta los mecanismos de construcción subyacente en la canción de "consumo" y su consecuente pobreza discursiva.

La canción "popular" establecerá entonces lazos de filiación intertextual con las corrientes literarias contemporáneas y tradicionales (Siglo de Oro Español, lírica machadiana, Edad Media, poesía "social", surrealismo, poesía gauchesca en la zona rioplatense) y del resultado de este diálogo, altamente productivo especialmente con las tendencias poéticas coetáneas del fenómeno, surgirán textos verbales que evidencian cualidades verdaderamente distintivas frente a la canción de "consumo".

Otro mérito importante ha sido y es la puesta en música de obras de los poetas consagrados, hecho que impone una llamada de atención particular en el análisis de este fenómeno, ya que un público masivo toma

conocimiento de aquel **corpus** a través de estos nuevos canales de divulgación. La lista de poetas musicalizados es, en España y América, de por sí elocuente: Rafael Alberti, Federico García Lorca, León Felipe, Gabriel Celaya, Antonio y Manuel Machado, Miguel Hernández, Blas de Otero, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Rosalía de Castro, Juan Gelman, Mario Benedetti, César Vallejo, José Martí, José A. Goytisolo, Miguel Labordeta, Angel González, Joan Salvat Papasseit, J.V Foix, Pere Quart ... A los poetas españoles e hispanoamericanos contemporáneos se une la puesta en música de poemas de Ausias March, Anselm de Turmeda, Jorge Manrique, Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo. Cabe agregar a esta lista la edición de cancioneros tradicionales en lenguas regionales.

La canción resultante de estos textos poéticos musicalizados supone un nuevo texto, a través del cual el original resulta recodificado en varios niveles: en el momento de su elección, el poema es resignificado al ingresar en un determinado **corpus** perteneciente a un determinado intérprete (quien lo ha elegido muchas veces en función de determinadas filiaciones estéticas e ideológicas); por exigencias del mercado discográfico, su extensión a menudo debe ser reducida; el encuentro con el texto musical impone, por su parte, una reformulación de las estructuras métricas; y, finalmente, el intérprete suele reacomodar grupos estróficos, estribillar uno o más versos, combinar textos con otros de procedencia diversas, incluso con los propios. Es pertinente destacar aquí que la tarea de recodificación ha sido muchas veces realizada junto con el mismo poeta, lo que indica por parte de muchos autores (Benedetti, Celaya, Goytisolo) un acercamiento al género de la canción como letristas.

Todos estos aspectos inherentes al lenguaje originan dos consecuencias interesantes: por un lado, la prioridad que adquiere el texto verbal por sobre el musical, el cual, sobre todo en los comienzos del género, se presenta muchas veces como mera apoyatura, y otras desaparece para dar lugar a un cuasirecitado. Desde esta perspectiva, es comprensible la acuñación de calificativos tales como "de autor", "de texto" o denominaciones como "nueva trova", "nueva juglaría". Al respecto, suscribimos la siguiente opinión de Umberto Eco:

"La nueva canción"⁸ . ha sostenido una polémica contra el ritmo gastronómico y ha elaborado recitados, continuos

discursivos aptos para poner de nuevo de relieve los contenidos, no intentando atenuar la atención del auditorio valiéndose de un ritmo primitivo, sino mediante la presencia invasora de conceptos y llamadas no usuales. El resultado ha sido una canción que la gente se reúne para escuchar. Corrientemente, la canción de consumo se utiliza haciendo otra cosa, como fondo; la canción 'distinta' exige respeto e interés... que significa, además, aunque sea a nivel de una cultura de masas, una opción 'cultura'
(Eco:320)

La segunda consecuencia a que aludíamos es, justamente, esta recepción productiva que supone por parte del oyente una cierta competencia para comprender lo que una canción "diversa" entraña: un proceso de composición, más que un efecto; conceptos plenos en lugar de vacíos; connotación por encima de información. Es por ello que, dentro del circuito de comunicación de masas, ocupa un espacio intermedio entre la zona central y la periférica, y apenas llega a ese grupo de receptores cuyas aspiraciones ha pretendido representar.

La canción como pluritexto⁹ : propuestas para una modelización.

Cualquier intento de exploración crítica del fenómeno de la canción "popular" debe tener en cuenta, en el establecimiento de su mecánica operativa, la configuración particular del objeto del que pretende dar cuenta.

Enunciada simultáneamente en la práctica de la literatura, la cultura de masas y las artes del espectáculo, la canción es un objeto artístico complejo que se construye en el cruce de tres ejes textuales:

1. La canción es en sí misma un enunciado múltiple que resulta del encuentro y fusión de diversos sistemas codificadores. En ella podemos advertir: a) un texto de base, constitutivo o primario, integrado a su vez por el texto lingüístico (letra) y el texto musical (partitura); b) un texto interpretativo secundario, conformado por tres subtextos: el vocal, el instrumental, y el espectacular, todos ellos semiosis o procesos generadores de sentido que actualizan el texto primario. Ambos se

140 En torno a una canción "diversa"

necesitan solidariamente pues, si bien no existe interpretante sin interpretado, el texto secundario permite al primero efectivizar su existencia, en virtud de una práctica dinámica siempre posible de ser reactualizada

2 Los restantes elementos del proceso¹⁰, en tanto construcciones de sentido, constituirán el espacio paratextual que, especialmente en el espectáculo, opera sobre la canción resemantizándola.

El emisor, dentro de este particular sistema rompe con el modelo de autor individual como consecuencia de la división del trabajo, por la cual el producto final "canción" es el resultado de una tarea conjunta (letrista, músico, intérprete, etc.). Sin embargo, en el caso específico de esta "nueva" canción, la actividad receptiva tiende a centrar su atención en el intérprete vocal, en el que "dice". Este, el cantante, supera en su función de sujeto "espectacular" la distinción operativa de "sujeto de la enunciación" - "sujeto del enunciado" y, si la "divización" del intérprete es poderosa habrá también dentro de esta construcción un espacio para el sujeto extratextual no artístico.

Estos cruces suelen resignificar parcial o totalmente los contenidos básicos aportados por el texto de la canción y, por ello, las limitaciones de un análisis del mismo abstraído de esta situación "espectacular" en que se produce. Es evidente que nos encontramos aquí con un objeto discursivo para el cual no resulta aplicable la categoría de autor "cerológico" apuntada por Kristeva.¹¹

La función del receptor (aquí "espectador" y actante masivo) es, en la situación comunicativa del espectáculo, sumamente productiva. Por una parte, responde en calidad de destinatario a la propuesta que le dirige el emisor (aplausos, silbidos, coros, pedidos de besos, etc.) y, por otra, estas mismas respuestas se convierten en textos productores de sentido que se incorporan a la semiosis básica de la canción. Contamos entonces con un receptor presente que condensa en la función "espectador" la distinción jausiana "lector implícito" - "lector explícito"¹² y que, por la alternancia del circuito, muchas veces se convierte en emisor, co-creador en el sistema espectacular.

En el caso particular de la canción de tema "social", la función apelativa que convoca a la participación del receptor se encuentra potenciada por ciertas marcas como el uso de delfticos personales y verbos de tono exhortativo, inscriptos como señales en el texto verbal. Por otra parte es justamente en la práctica espectacular -espacio en que

se fusionan los "horizontes de expectativas" (Jauss:78) del emisor y el receptor- donde ésta y otras marcas, emergentes también en la poesía "social" consagrada, encuentran la posibilidad de significarse más plenamente Junto con los medios de transmisión masivos (radio, televisión, video-clip -género que merecería una exploración semiótica particular-, industria discográfica) que, en tanto canales, imponen las limitaciones al género (materiales como la duración de los temas, y coyunturales, representadas por los organismos de censura más o menos rigurosos), se encuentra el recital como transmisor significativo en varios niveles: espacio escénico (luces, vestimenta, maquillaje, ubicación de los intérpretes); espacio espectadorial (enfrentando o rodeando al espectador); aparato auxiliar gráfico (programas, afiches de propaganda, etc.)

Importa en este sentido considerar, por ejemplo, el orden secuencial en que se disponen las canciones por interpretar, ya que influye sobre cada unidad aportándole sentidos añadidos. Tal es el caso de la conocida canción "Fiesta", de Serrat, que evoca la tradicional celebración de San Juan. Aquella suele aparecer en la culminación de sus recitales, por lo que el sema "fiesta" en el estribillo último -"Vamos bajando la cuesta,/ que arriba en mi calle / se acabó la fiesta".¹³ - es resemantizado para indicar al espectador -quien comprende inmediatamente la contraseña- el final del encuentro

El referente histórico y social, es, como ya indicamos, uno de los elementos productivos más destacable del género que nos ocupa. La injerencia de su función es variable: dominante y excluyente en los períodos de exaltación política (lo cual conspira a menudo contra el enriquecimiento expresivo de los textos), convive equilibradamente con la función estética en otros de mayor estabilización, para ser neutralizada (o encubierta por el discurso elíptico) en los momentos de censura. En esta última situación la canción puede ser verdaderamente contestataria en la medida en que instaura un discurso parahistórico enfrentado con los discursos oficiales permitidos.

3. El tercer eje textual se encuentra configurado por todas aquellas prácticas que emergen junto con el objeto "canción" y que construyen, o median para construir, la institución de la "opinión". Este sistema, a que llamamos peritextual, se constituye mediante prácticas discursivas diversas (periodismo, crítica especializada, el aparato editorial de los can-

cioneros y textos de divulgación biográficos, artísticos, etc.) y a través de los gestos públicos de los autores, intérpretes y músicos, individual y grupalmente (entrevistas, manifiestos, festivales, acciones diversas de repudio y adhesión a determinadas figuras y circunstancias históricas, políticas, culturales, etc.).

Estos discursos, que condicionan notablemente la recepción del fenómeno, delimitan también el grado de pertenencia y alejamiento del autor o cantante respecto del género, al margen del estatuto intrínseco del mismo

Coda mínima

De la complejidad del modelo recién expuesto surgen diversas cuestiones por resolver. La evidencia más transparente es que nos encontramos frente a un hecho artístico que reclama, para su discernimiento exhaustivo, la concurrencia de múltiples disciplinas. En esta tarea debe haber un espacio fundamental para la crítica literaria. En la medida en que la crítica literaria tome consciencia -lo está haciendo- de la emergencia productiva de estos géneros "menores" que, como la canción "popular", tienden a la saludable recuperación de la palabra como comunicación.

NOTAS

¹ Cfr. Aníbal Ford, "La utopía de la manipulación," en Aníbal Ford, Jorge Rivera y otros, **Medios de comunicación y cultura popular** Bs. As.: Galerna, 1987, 229

² Cfr. Umberto Eco, **Apocalípticos e integrados** Barcelona: Lumen, 1983, [1957]

³ Estas denominaciones se han generalizado, de algún modo, para distinguir el citado producto cultural de la canción "diversa", como la llama Eco, que es objeto de nuestro trabajo. Pero, de hecho, ambos géneros, por pertenecer al mismo sistema, se "consumen" y se "comercializan". No son las condiciones de circulación y consumo las que determinan las cualidades diferenciales de una y otra -cuestión ésta que sería objeto de una exploración más detenida- pero damos conformidad a los apelativos utilizados por razones metodológicas prácticas.

⁴ Cfr. Francisco Almazán, "Folklore y Sociedad" en Victor Claudin (ed.) **Pueblo que canta**. Madrid: Grupo Cultural Zero 1983, 89

⁵.- Cfr. Leonardo Acosta, " Música de Consumo " en Leonardo Acosta y otros, **Ensayos de Música Latinoamericana** Selección del Boletín Musical de la Casa de las Américas La Habana: Casa de las Américas, 1982, 23.

⁶ - Al respecto, pueden verse los trabajos siguientes: Victor Claudin, **Canción de autor española. Apuntes para su historia** Gijón: Júcar, 1983 Fernando González Lucini, **Veinte años de canción en España (1963-1983)** Madrid: Ediciones de la Torre y Grupo Cultural Zero, 4vols

⁷ - En España surgen tempranamente grupos regionales como "Els Setze Jutges", germen de la Nova Cançó catalana: "Ez dok amaira", en el país vasco; " Movimiento Popular de la Canción Gallega "; " Canción del Pueblo", en Castilla Más tarde se formará la " Asociación para la música popular"

En Latinoamérica se constituyen agrupaciones nacionales e interamericanas diversas Muy en los inicios, el " Movimiento de la Nueva Canción Argentina " y el ICAIC, en Cuba, de donde surgirá la Nueva Trova Bastante más tarde, los Talleres Latinoamericanos de Música Popular (Chile, Argentina, Bolivia, Uruguay) y el Comité Permanente de la Nueva Canción, al que se adscriben autores no latinoamericanos como Peter Seeger y Joan Manuel Serrat, lo que corrobora el carácter trascontinental del fenómeno La interacción más plena se logra con la constitución de la "International Association for the study of Popular Music ", con sede en Canadá, creada en 1981

⁸ - En este caso el autor se refiere a un fenómeno de características similares al aquí tratado que tuvo lugar en Italia

⁹.- Jugamos aquí, para el armado de este modelo, con la tipología textual diseñada por Gerard Genette en **Palimpsestos** Madrid: Taurus, 1990

¹⁰.- Tomamos como referente el ya canonizado esquema comunicativo de Roman Jakobson.

¹¹.- Cfr Julia Kristeva, **Semiótica I**.Madrid: Fundamento, 1981, 201

¹² - Cfr. Hans Jauss, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en Hans Jauss y otros, **Estética de la recepción**. Madrid: Arco, 1987,78

¹³.- Cfr. Joan Manuel Serrat, **Verso a Verso**. Barcelona : Alta Fulla & Taller 83, 1986,85