

“La nueva canción y el cancionero popular latinoamericano”

Guillermo Barzuna*

1. La canción en América Latina resulta ser un asunto cultural caracterizado por la diversidad y complejidad de diferentes producciones que coexisten como vasos comunicantes en los distintos contextos que conforman esta entidad continental.

Una serie de discursos transita por las gargantas líricas del continente en expresiones culturales que se materializan y redistribuyen según las diferentes áreas geográficas que constituyen lo latinoamericano. De esta manera, en el corpus textual del cancionero subsisten algunas canciones precolombinas junto con textos de tradición oral y nuevos textos de proyección folclórica. Además, ha-

bría que considerar las referencias de la música de otras latitudes, así como los distintos movimientos de las nuevas trovas, entre ellos el *rock* en español, el nuevo tango argentino y otros. Todo convive en esta práctica significativa denominada canción latinoamericana.

Asimismo, la gran vigencia y revitalización social de algunos géneros de la música popular como la salsa, el bolero y la samba, incitan a una reflexión sobre su importancia como un elemento constitutivo de procesos de búsqueda, afirmación, reconstrucción y aun de invención de las identidades.

Es, precisamente sobre estos aspectos, su pertenencia dentro de las culturas populares, los orígenes del canto y el sincretismo, por ci-

* Profesor Escuela Estudios Generales U.C.R. y de Filología en la U.N.A.

tar algunos paradigmas claves, que abrimos este acercamiento cognoscitivo a una parte del quehacer artístico de América Latina.

2. Lo tradicional y lo urbano

La música popular implica hechos que, a su vez, presentan diferencias de acuerdo con rasgos culturales y las distintas coordenadas y espacios en que se producen. Así, se podría hablar de canción urbana, de proyección rural, folclórica, tradicional y nueva canción, integrados en el ámbito de la cultura popular. En primera instancia, la canción tradicional-folclórica tiene sus raíces en producciones pre-hispánicas en estrecho sincretismo con elementos culturales de África y de Europa. Lo tradicional resulta ser un hecho socializado, colectivo y funcional, además de empírico y regional. Se diferencia del resto de la producción popular precisamente por su carácter anónimo y su dimensión de tradición en la vida de un pueblo.

La canción de proyección folclórica y la nueva canción pasan sistemáticamente de lo rural a lo urbano. Incorporan nuevas formas de composición poética y musical, son de autor conocido y su difusión algunas veces alcanza la radio, la televisión y el fonógrafo; canta a lo ilegítimo, lo adulterado, lo apócrifo o lo considerado de menos valía por los estatutos de lo oficialmente válido o de lo consabido culturalmente como «bellas artes».

3. La nueva canción: la guitarra como instrumento

En Cuba, el desarrollo de la música popular en la segunda mitad de la década de 1960 y sus principales trovadores tienen un efecto musical determinante en todo el Continente. Fue el resultado de un fenómeno



cultural que combinaba dos alternativas fundamentales: el rescate de la tradición trovadoresca cubana y la inclusión de temas y modos de enfocar esos temas con modalidades distintivas en la historia de la canción cubana.

Así, en el resto del continente se produce y se sigue produciendo una simbiosis y coexistencia de formas de textura tradicional (soneros, cantores, decimistas, copleros, payadores y trovadores) con cuecas, corridos, sambas, así como con elementos de la música electrónica, la salsa, el jazz y la música

sinfónica. Es la provocación de un nuevo signo: música y texto. Ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo, en cada pueblo, de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras socio-políticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de Latinoamérica como razón de ser. El canto prioritario a la patria y al amor indican certeramente este principio de identidad continental, característico de las nuevas trovas como motivos centrales del cancionero popular americano. Durante la década de los sesenta, la música se lanza definitivamente a la calle, sale del salón a la plaza, al concierto masivo en prácticamente todo Occidente. Conviven en forma simultánea el *rock*, la música *beat* y *underground* en relación con el anti-teatro, el anticine, el anticabaret. Recuérdese en Costa Rica la simultaneidad del grupo Tierranegra con Tayacán o Viva Voz, por ejemplo. Se renuevan ritmos, entre ellos el *blues*; surge un *jazz* sinfónico, se musicalizan textos poéticos, se revaloriza lo folclórico en cada pueblo.

Coincidente con la guerra en Vietnam, París 68, la Revolución Cubana, Alcoa 70, Tlatelolco, la insurgencia juvenil se hace sentir en el planeta. La música se presenta, entonces, como vehículo de expresión, como vaso comunicante y cognoscitivo en el caso de América Latina. Desde luego que surgen estereotipos que resultan contestatarios e insurgentes ante los grupos más conservadores, los cuales los consideran ruidosos, gresnudos, de pelos largos, guitarras y ponchos. Se reconocen y se establece distinción en los distintos componentes que acompañan la producción y distribución del canto: letrista, arreglista, ejecutante e intérprete, dirección

musical, conjunto, baile, vídeo, tecnología del sonido. Asimismo, surge una gran confusión entre los productos considerados comerciales y "lo experimental". Se discrimina un tipo de canción por parte de los medios y se programa otra considerada válida musicalmente por estos. Se distingue un canto anónimo tradicional o folclórico, un folclor comercializado o populista, una nueva canción con carácter sincrético de autor conocido. Surge con gran fuerza la problemática urbana en esta nueva trova, sin abandonar las condiciones rurales: la tenencia de la tierra, la indigencia campesina, el maltrato al indígena. Por otro lado, la ciudad, sus virtudes, su incomunicación, su soledad, sus cantinas o boliches, los vendedores ambulantes y la droga, son asuntos de interés clave para los cantautores del Continente, en representación de intereses colectivos. En principio, esta nueva canción tiene que enfrentarse a un gran sistema mercantil de distribución de otro tipo de canción con el apoyo de un gran aparato que la mantiene orillada, rechazada, amada por otros. Inicialmente, se le considera canción protesta o testimonial, en respuesta al acontecer histórico de América. Canto en sus comienzos de un mensaje crítico de claro contenido político, y muy cercano a la tradición folclórica en cuanto a ritmos e instrumentos, fue cambiando e incorporando nuevas temáticas y condiciones musicales. Hoy resulta ser una alternativa musical mucho más aceptada e incluso (al menos) minoritariamente programada en los medios.

Es la canción que, en términos generales, se presenta como alternativa en la proposición de sus enunciados; de ahí que se mencione que es música al margen de la música. Esto explica su marginación en relación con otros textos musicales: orillada muchas ve-

ces dentro de los cánones estéticos con licencia oficial y señalada con epítetos peyorativos por su carácter utilitario. En este sentido, hay que señalar la utilidad histórica que ha cumplido el canto, como la música litúrgica (cantos gregorianos, corales protestantes, villancicos), la música al servicio de la política (cantos a la patria, sus héroes) o los himnos a las juventudes, cantos para ayudar al trabajo, canciones de cuna y otros.

En síntesis, utilitaria y lúdica, de aprendizaje y de disfrute, cognoscitiva y placentera, la canción como texto significante hace pensar, bailar y cantar a grandes multitudes por diferentes canales. El código ha cambiado, el sentido juglaresco medieval permanece. Estos juglares cantores del siglo XX continúan dando noticia del acontecer humano, de lo más trascendente a lo más cotidiano. Canto que varía de acuerdo con las necesidades comunicativas y de expresión de mundo, del área cultural en que se produce. Canción que desarrolla constantemente nuevos signos en un claro ejemplo de intertextualidad con los otros lenguajes artísticos con que convive: literatura, cine, artes plásticas, etc. Pero, básicamente, la amplitud y presencia actual de la nueva canción a lo largo del Continente se aplica en su abordaje hacia mensajes que tienden a abarcar casi todos los aspectos de la vida: desde personajes del dominio público y su cotidianidad hasta exploraciones más profundas en la intimidad existencial o en la vida de la pareja; desde la soledad o la conciencia de ser hombre ciudadano hasta el amor a la patria, lo ambiental y la mujer, entre otros tópicos.

Es, pues, un gran repertorio lo que comprende el cancionero continental, tanto en lo pertinente a los géneros musicales y poéticos, como a las temáticas enunciadas por estos. Los signos de la pluralidad cultural, de

las interrelaciones entre diversos matices culturales del continente y de otros contextos, muestran lo complejo del objeto. Un signo subyace: la imaginación creadora de los cantautores por enfrentar las diferentes coordenadas históricas en la génesis de América Latina. Canción que implica la coexistencia de distintas melodías, adecuadas constantemente a los códigos lingüísticos y musicales imperantes. Recurso que constata el dinamismo que caracteriza a los nuevos movimientos que enfrentan la creación del canto contemporáneo. La importancia atribuida en la actualidad al cantautor frente al anonimato del canto tradicional es uno de los nuevos signos en la canción hispanoamericana, por citar sólo un ejemplo de la poética del canto. Lo importante es que representa una práctica artística más en convivencia con otras producciones culturales.

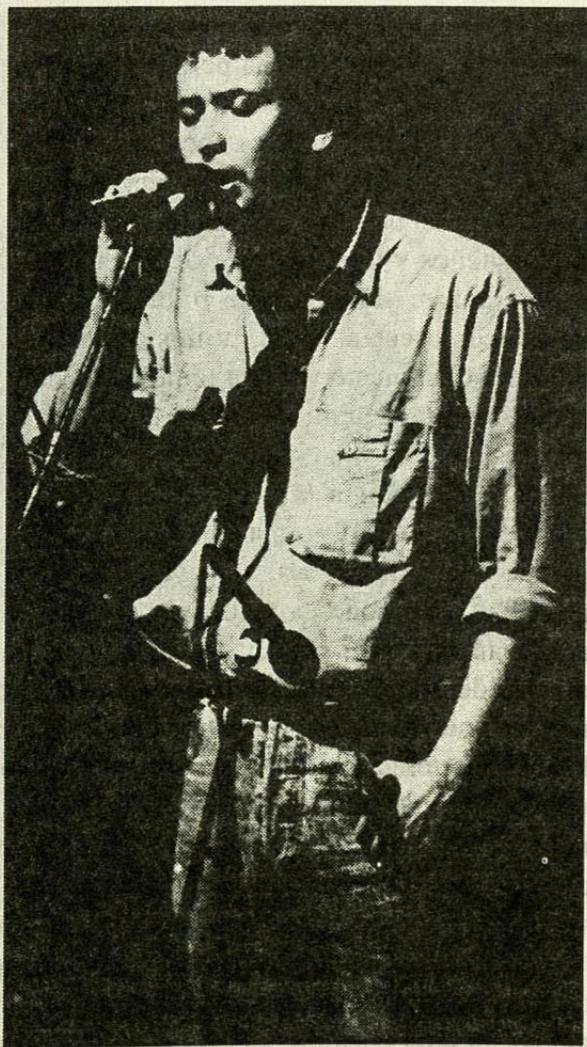
Particularmente en Costa Rica, en la década de los años setenta surge el movimiento de la nueva canción con una fuerte influencia



musical y temática de los países del Cono Sur. Fue una canción que asumió causas latinoamericanistas (exilio, dictadura, imperialismo.), en una época en que se consolidó un canto a la solidaridad y la paz continental, más allá de problemáticas particulares a cada país. Países del área como Guatemala y Nicaragua, de una mayor tradición musical, revitalizaron sus danzas y sus ritmos centenarios y se dieron a la tarea de adecuarlos a los signos de la época en defensa sobre todo de los grupos indígenas y de la libertad como motivos fundamentales del canto. Se organizan festivales en México, Cuba y Europa y se habla ya de una nueva canción centroamericana al finalizar la década.

Este cantar dirigido a la integración de América Latina en sus inicios, con una guitarra y un juglar, en los años ochenta, tomaría la bandera de la paz por Centro América. Una vez disueltas las dictaduras en esta misma década, el canto se empieza a diversificar. Surgen en cada país búsquedas particulares más propias e indagaciones sobre sus étnias, lenguas y particularidades regionales. Las temáticas se abren a finales de los años ochenta: amor en pareja, mujer, respeto ambiental, legitimación del individuo y su cotidianidad, entre otros. Esta apertura también enriqueció el ámbito musical. De una guitarra a una banda completa de músicos. En estos inicios de los noventa no ha habido festivales centroamericanos de música, en su lugar se ha dado una gran diversificación y búsqueda por nuevos lenguajes en los diferentes países del Istmo.

En Costa Rica, en la década actual surgen diferentes propuestas por parte de los grupos y los cantautores. Se revitalizan formas tradicionales del Caribe Limonense (Cantoamérica), de la Región Pacífica del Guanacaste (Guadalupe Urbina, Fidel Gam-



boa) y del Valle Central (Cantares). Se legitima la ciudad y sus conflictos (Adrián Goizueta) y se renuevan ritmos como el bolero y la salsa. Así mismo surgen tendencias de experimentación en torno al jazz, lo consabido como clásico y se fortalece el rock en prácticamente toda Latinoamérica.

La coexistencia de diversas facetas culturales en América Latina, además del sincrretismo, produce en el caso de la canción, un texto particular relacionado con otras latitudes del planeta. Desde la época colonial, la canción ha sido depositaria de esa historia, a veces no contada, de lo que es América Latina. Censurada en el pasado, ignorada en el

presente por los medios, la canción alternativa, de raíces populares, ha permanecido como material que condensa la memoria o herencia cultural de nuestras sociedades. Es, como otras formas artísticas que devienen en la mostración de la historia de un pueblo, de sus ensueños y frustraciones, de sus anhelos y esperanzas. Fuertemente referencial aún en tópicos esencialmente intimistas, la canción del Continente registra tanto el acontecer individual como el social, tanto el de geografías particulares, como el de las problemáticas de América en la búsqueda de sus identidades y su soberanía como cultura particular. En esta defensa, la mayoría del corpus analizado pone en evidencia el sentido americanista de sus enunciantes. Más que de un país determinado, los cantautores se definen en sus textos como latinoamericanos. Esto se concreta en los diversos postulados válidos para cualquier contexto del Continente que presente coyunturas similares, donde se requieran cambios estructurales, según las poéticas de los cantores.

Este canto se nutre de lo tradicional e incorpora elementos del desarrollo tecnológico actual, lo cual constituye otra de las categorías sustanciales en la génesis de la canción americana. Igor Stravinsky decía que una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido, sino que es una fuerza viviente que anima e informa al presente. Precisamente en el canto a las raíces folclóricas o tradicionales se encuentra el principio de intertextualidad que une a los diversos países del Continente. Existen notables diferencias y semejanzas de un país a otro, de un lugar lejano a otro, tal es el caso de la "Valona" de México y la "Mejorana" de Panamá. También hay coincidencia en cantos navideños y en cantos entonados para facilitar el trabajo de los ordeñadores, canceros y arrie-

ros. En el plano formal, el predominio de la cuarteta y de la décima octosilábica de rima asonante en los versos pares se presenta a lo largo de toda América. La nueva canción recupera, precisamente, estas formas en su repertorio, lo mismo que su visión del hombre y de la naturaleza.

Un estudio interesante en ulteriores trabajos sobre este tipo de creación es la descripción y el análisis de una evidente intertextualidad entre las producciones americanas y sus referentes en la canción de origen hispánico y africano. En muchas manifestaciones se presenta una analogía textual y una semejanza en la recurrencia a diversas formas métricas y estróficas comunes. En este sentido, sería interesante estudiar esta coincidencia de textos entre América y España (al igual que en los textos costumbristas, Larra y Magón, por ejemplo), y entre los diferentes países del Continente. Esta investigación pondría en evidencia los sincretismos y las relaciones y connotaciones socio-culturales que adquieren las diferentes canciones, según el contexto histórico en que se generan.

Así, se encuentran algunos cantos que en Argentina, por ejemplo, se cantan en un tono mayor, mientras que en España se cantan en un tono menor. Otro ejemplo es la variación temática presente en determinadas canciones, según los intereses y la vida cultural de cada país. En Costa Rica, a muchas baladas españolas, argentinas o mexicanas, de tono melancólico, se les atribuye una tonalidad más bien humorística o satírica: "**...Me dices que te casas / Como lo publica el tiempo / se te juntarán dos bailes / mi muerte y tu casamiento...**" Argentina. Catamarca.

"**...Dicen que te estás casando / mi vida y mi tormento / dos cosas serán a un tiempo / mi entierro y tu casamiento...**" Costa Rica. Valle Central.

Coyunturalmente, la canción ha ocupado un lugar relevante en distintos momentos del desarrollo histórico americano. De la Colonia se conserva el siguiente documento-canción, encontrado en la región del Chaco y escrito por un poeta mocobí: "Gustando trabajar / pero cuando patrón pidiendo / plata para pan / dando su



ropa vieja / y si protestando pobre indio / patrón echando y pegando/ y si policía va reclamando /patrón diciendo: indio / robando / y policía también pegando..."

La trayectoria de cantores que reflexionan y manifiestan su sentir en los textos, también estuvo presente en los albores de la Independencia de las colonias españolas en América. En la producción lírica del siglo XIX, José Hernández, por boca de su personaje payador, Martín Fierro, recomendó "acostumbrarse a cantar en cosas de fundamento".

Igual referencia puede hacerse sobre la música de carnaval, presente en las raíces populares brasileñas: "Pueden prenderme / pueden pegarme / pero no cambio de opinión / de aquí del cerro / no salgo yo" Zé-kei.

La situación que afectó a México a partir de 1910 y que inició el proceso de revolución, generó una serie de manifestaciones (muralismo, novela, etc.) claramente intertextuales, en las que la "canción corrido" ocupó un sitio significativo en la expresión

de los principios revolucionarios: "Escuchen señores, oigan el corrido / de un triste acontecimiento / pues en Chinameca fue / muerto a mansalva / Zapata el gran insurrecto". Anónimo. México.

En el siglo XX, Atahualpa Yupanqui es una de las primeras voces que anuncian lo que viene después. El tono instigador (rebelde) del cantor ante un mundo injusto está presente en Yupanqui. De modo que los posteriores representantes de la canción política son deudores de este payador inicial, aunque los signos del canto actual sean otros, acordes al devenir de los tiempos. Es un hecho obvio que la canción alternativa surge de manera muy importante en los años sesenta y se perpetúa hasta la década del setenta. Su preocupación básica es reivindicar una cultura y cantar lo que no se podía decir por otros medios. Amor, mujer, ciudad y América son, entre otros, los vasos comunicantes que se vierten en el cancionero hispanoamericano, los cuales, junto con los diversos credos poéticos expresados, plasman siempre, como eje semántico esencial, un sentido libertario en

la afirmación de las identidades continentales y la concreción del amor como respuesta por excelencia.

Este canto se proclama "rebelde", "cotidiano" y "testimonial" en la voz de un "nosotros" que representa metafóricamente el estatuto de lo que es América. Este canto se presenta como vehículo de expresión muchas veces contestatario, propio de los trovadores modernos en su afán por legitimar la esperanza en los destinos de estas tierras.

Por último, los signos actuales del canto posiblemente se encuentren en un período de transición entre lo que fue el trovar de las tres décadas anteriores y el futuro de América. En los años setenta, la canción de corte político directo se fortaleció y se generalizó, dadas las condiciones y las causas particulares de América Latina. El Continente necesitaba una canción explícitamente comprometida contra las dictaduras y contra la presencia extranjera, entre otros motivos. Esta fue una época de efervescencia política, en la cual los diversos cantores confiaron en una alternativa de cambio, siguiendo, en gran medida, el modelo cubano de revolución posible. En esta década, el mundo se enfrentó a un ciclo más en la historia y pedía cambios, considerando las circunstancias políticas.

La situación se mantuvo en la década de los ochenta, concretamente en las guerras en Centroamérica, las dictaduras en el Cono Sur y las jornadas por la paz continental.

En la década presente, ya el canto asume otras perspectivas coherentes con el momento actual, debido a los cambios mundiales, como la desaparición del socialismo realmente existente, que dejó de ser modelo. Por

otra parte, la canción alternativa cada día tiene más canales de difusión por su gran elaboración poética y musical, o bien, circula intensamente por otros canales entre sectores cada vez más grandes de la población. Sin duda se está dando un cambio discursivo en los enunciados de lo cantado; probablemente, hablar sobre las relaciones de género, los problemas ecológicos y lo cotidiano, es profetizar, pero la afirmación de las identidades y la soberanía de esta América que habla lengua romance e indígena, continuará bajo otros matices, mientras existan cantores que con su guitarra y su palabra, forjen el destino de este Continente.

BIBLIOGRAFÍA

Aretz, Isabel

1977 **América Latina en su música.** Editorial Siglo XXI; México.

Barzuna, Guillermo

1997 **Cantores que reflexionan** Editorial Universidad de Costa Rica: San José.

Meri-Franco, Lao

1970 **Basta.** Editorial Era: México.

Siegmeister, Elie

1980 **Música y Sociedad.** Editorial Siglo XXI: México.

Valls-Gorina, Manuel

1984 **Aproximación a la música.** Editorial Salvat: España.