

# **Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural**

Sherline Chirinos<sup>1</sup>

## **RESUMEN**

Hacia la segunda mitad de la década de los sesenta, en el marco de un significativo contexto político y cultural latinoamericano y mundial, aparece como uno de los fenómenos más representativos lo que se dio en llamar “canción-protesta” o “canción necesaria”. Era de alguna manera, la actualización de una tradición que se remonta al siglo XIX y quizás antes: la producción de canciones que acompañan a las luchas políticas y sociales de las masas populares de campesinos, obreros y trabajadores en general, contra la represión, contra la explotación y todas las formas de exclusión social y política. En el artículo se esboza un acercamiento conceptual y una relación general de este fenómeno político-cultural, a la vez que se adelanta la hipótesis de que esta tradición se encuentra como uno de los componentes de la resurrección de la izquierda latinoamericana en el nuevo siglo.

**Palabras clave:** Tradición- canción protesta- canción necesaria- cultura popular.

## **LATIN-AMERICAN SINGERS OF THE 60'S AND 70'S. THE OPENING OF A CULTURAL TRADITION**

### **ABSTRACT**

Towards the second half of the decade of the 60's, within the frame of a significant political and cultural Latin-American and global context, the “protest song” or “necessary song” emerges as one of the most representative phenom-

---

1 Licenciada en Educación mención Literatura, Maestría de Literatura Venezolana, cursante del doctorado de Ciencias Sociales UC.

---

Artículo recibido en noviembre de 2007. Arbitrado: febrero 2008.

---

ena of the age. It was, somehow, the up dating of a tradition that remounts to the 19<sup>th</sup> century and maybe before this: the production of songs that are linked to the social and political struggles of the groups of workers, peasants and so on, and are against repression, against exploitation and all forms of social and political exclusion. A conceptual approach as well as a general relation of this political and cultural phenomenon is outlined in this article, and at the same time, the hypothesis that this tradition is one of the components of the resurrection of the Latin-American left in the new century is put forward.

**Key words:** Tradition- protest song- necessary song- popular culture.

---

## 1.- Constelación histórica y canción

El año 1967, de acuerdo a la **Cronología 900 a.c. 1985** de la Biblioteca Ayacucho, muestra una significativa constelación de hechos políticos y culturales en América Latina y en el mundo. Ella incluye la captura y muerte del Che Guevara en Bolivia, motivo por el cual el Comandante Fidel Castro hace un memorable discurso. Estalla la Guerra de los seis días entre Israel y varios países árabes. Se generalizan los movimientos guerrilleros en América Latina con la aparición de uno en Brasil y la realización del primer Congreso de la OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad). Regis Debray publica su libro “Revolución en la revolución”, donde sistematiza el foquismo y sostiene que las condiciones de la revolución no hay que esperarlas, sino que un foco guerrillero con su arrojo y valentía puede crearlas y formar un ejército popular victorioso: se fabrica así el mito de la lucha armada revolucionaria. La represión arrecia en varios países del continente. En Argentina y Uruguay, se persiguen sindicatos y dirigentes populares. Estados Unidos lanza 1.300 toneladas de NAPALM y el Frente Nacional de Liberación (el denominado por la prensa Vietcong) se prepara para una gran ofensiva hacia el sur, el territorio controlado por los norteamericanos. En Estados Unidos aumenta la agitación estudiantil contra la guerra. China lanza su primera bomba de hidrógeno. Estalla el *boom* de la narrativa latinoamericana: aparece “Cien años de soledad” de García Márquez, “Cambio de piel” de Carlos

Fuentes, “Los cachorros” de Mario Vargas Llosa, “Tres tristes tigres” de G. Cabrera Infante, “El lugar sin límites” de José Donoso, “Doña Flor y sus dos maridos” de Jorge Amado, etc. El papa Paulo VI da a conocer su encíclica “Populorum Progressio”. Los Beatles lanzan su disco “Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band”. Y aparece el fenómeno de la “canción protesta” en América Latina.

La yuxtaposición de los hechos puede sugerir interpretaciones engañosas. Cada hecho en relación a otros directamente vinculados, por ejemplo la muerte del Che, el discurso de Fidel, el libro de Debray y la proliferación de grupos guerrilleros en el continente, a la vez que la Conferencia de la OLAS, tiene una significación ambigua porque ¿marca la muerte de Che Guevara el comienzo del fin o más bien el inicio de una tendencia? Una interpretación más justa tendría que ubicar los hechos en series más largas. Vincular, por ejemplo, el creciente rechazo de la opinión pública norteamericana contra la guerra de Vietnam con el inicio de la ofensiva del FNL, la innovación artística en la cultura pop que significó el disco de los Beatles con el rol del movimiento hippie en Estados Unidos a las fuerzas pacifistas y el final retiro de las tropas norteamericanas del sudeste asiático varios años después.

Si nos detenemos, por ejemplo, en la significación de la muerte del Che Guevara, veremos que, ya pocos años después, el foquismo ya ha sido derrotado militar y políticamente en todo el continente, por lo que la caída del combatiente en Bolivia marcaría una derrota y una decadencia; pero *al mismo tiempo*, a raíz y en virtud de esa muerte, interpretada como ejemplo de sacrificio y entrega a la causa revolucionaria, marca el comienzo de un proceso de simbolización del Che como paradigma de la revolución continental, incluso su apropiación por la industria cultural globalizada.

Por otra parte, habría que considerar la significación dada a la simultaneidad de los hechos del momento por los protagonistas y espectadores directos, inmediatos, de los sucesos. Así, el Boom de la narrativa latinoamericana ha sido valorado, más allá de las cualidades específicas de la producción literaria referida, como un fenómeno editorial sólo posible gracias a las repercusiones simbólicas de la revolución cubana y, por tanto, vinculado a la muerte paradigmática del Che. Se hace pertinente en ese contexto la cuestión del vínculo entre la serie de hechos políticos y la de los artísticos.

Es posible que el cronologista haya tomado en cuenta para incorporar a la “canción protesta” a su lista de acontecimientos relevantes de 1967, la realización en ese año en Cuba del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta, promovido por la Casa de las Américas, con los objetivos de reunir creadores dispersos latinoamericanos (aunque no sólo); realizar un trabajo colectivo, analítico, político y social en relación al género de la canción “de contenido social”; encontrar puntos de contacto con los principios de la generación que iba surgiendo; mantener y fomentar la calidad poético-musical del Canto Popular en los años venideros; generalizar un nombre para el canto, aunque manteniendo las denominaciones propias de cada país o región de expresión; perfilar una nueva ética y estética para la Canción Protesta (cfr. GUERRERO PÉREZ, 2005: 15).

La realización misma del evento, su patrocinante y el momento en que se impulsa, indican que el movimiento de la “canción protesta” ya tenía su tiempo andando. Se trataba de un fenómeno sociocultural con un tiempo de maduración. El hecho de que sea en Cuba y en ese año el festival pudiera indicarnos, más que una expresión “espontánea” de la lógica del movimiento mismo, una intervención de política cultural del gobierno revolucionario cubano, en una coyuntura en la que se pretendía una irradiación del “ejemplo cubano” hacia el conjunto del continente, como lo evidencia la Conferencia de la OLAS y la misma gesta de Guevara.

Aún así, los objetivos del encuentro evidencian algunos rasgos originarios del movimiento: su dispersión, el vacío político-organizativo, insuficiente definición ética y estética, problemas de formación artística. Pero además se evidenciaba que se trataba de un movimiento de empuje. Se anuncia ya una “nueva generación” de cantores.

Las conclusiones de entonces no cerraron la discusión. En efecto, se pueden sintetizar los puntos de llegada de aquella discusión, sólo como los “puntos de partida” de la misma, que prosiguió durante varios años más. En aquel momento se dijo que la Canción Protesta es un arma al servicio del pueblo. Que debe constituir una toma de posición clara y definida en relaciones a los problemas sociales y políticos más importantes. Se caracterizó aquello como un “movimiento” que debía vincularse con la lucha de liberación de los oprimidos, porque tenía que ser combativa, militante y (por si las dudas) comprometida.

La discusión, que continuó varios años más, giró en torno a la intensidad y calidad de ese compromiso político o militante. De si el cantor o creador debía someterse a una disciplina militante o no. Derivados de esta discusión, se encontraban los criterios valorativos o críticos con los cuales debía considerarse su calidad. Si era un instrumento de lucha, propagandística sobre todo, y por tanto no importaba, sino al contrario, constituía motivo de orgullo, afirmar su condición de “panfleto” (escúchese, por ejemplo, “Canción panfletaria” de Alí Primera) o si era una “obra de arte” y, por tanto, exigírsele un mayor cuidado artístico, como composición musical y poética. El debate tocaba la cuestión del lenguaje, aparte del vínculo disciplinario con organizaciones revolucionarias o el seguimiento de las líneas propagandísticas de los movimientos políticos en armas, vinculando el lirismo a una discusión más amplia acerca de la relación entre arte y política, y en torno al compromiso de los intelectuales, que tocó muy de cerca de los escritores latinoamericanos del Boom, muchos de ellos simpatizantes con la Revolución Cubana.

## **2.- Hitos en una tradición**

Por lo demás, si se revisa la historia de la música, especialmente de algunos himnos nacionales o vinculados a movimientos políticos, se puede afirmar que siempre ha habido alguna canción que acompaña a una lucha social y/o política.

Incluso la investigación en el folklore de las distintas naciones y pueblos ha arrojado abundantes evidencias de que producciones anónimas, colectivas, tradicionales, servían de elementos agitadores, diríamos hoy, respecto a levantamientos de esclavos, campesinos u oprimidos en general, apologías a héroes populares de guerras civiles, ironías y mordacidades a personajes opresores. Las piezas se daban a conocer en las diferentes celebraciones tradicionales del pueblo oprimido; venían siendo los testimonios populares, colectivos, de gestas liberadoras. Servían de divulgadoras de críticas políticas. Así lo mostraron en su oportunidad, investigadores como Paulo de Carvalho Neto (1973), con piezas del folklore negro de su país, Brasil. Así mismo, Luis Felipe Ramón y Rivera (1982/1990) muestra cómo las revoluciones y las situaciones políticas son objeto importantísimo en las diferentes producciones musicales del

pueblo. Cabe mencionar aquí las evidencias, constatadas por nosotros mismos, de la presencia de la canción revolucionaria mexicana (de la Revolución de Emiliano Zapata, 1914) en los campesinos vinculados con la lucha armada de la izquierda durante la década de los sesenta. Hemos detectado, por ejemplo, como el corrido mexicano, “Carabina 30-30”, era conocida y cantada por los trabajadores rurales del estado Yaracuy, relacionados con la guerrilla del sesenta.

En el caso del actual himno francés, La Marsellesa, nos encontramos con un curioso proceso de reinterpretación de una misma pieza, hasta pasar a ser símbolo de la República francesa. Compuesta originalmente por el capital Claude-Joseph Rouget de Lisle, a instancias del alto mando francés para animar a las tropas en la guerra contra Austria, en 1792. Francois Mireur, un médico, que posteriormente se convirtió en general de la República, no sin un ligero pero significativo cambio de letra, se la hizo aprender a los voluntarios de Marsella, quienes la cantaron alborozados al entrar victoriosos a París, en julio de 1792. El pueblo la aprendió de inmediato y la empezó a usar ampliamente. Tanto así, que el 14 de julio de 1795, al triunfo de la revolución, fue instaurada como himno nacional de la República Francesa. La resignificación popular, patriótica y revolucionaria del canto no se le escapó ni al Imperio bonapartista, ni a las Restauraciones de 1830 y 1848, ni siquiera al ocupante nazi entre 1940 y 1945, regímenes todos que *prohibieron* la canción.

En cuanto al “Gloria al bravo pueblo”, himno nacional venezolano, aun de autores conocidos (Vicente Salias y Juan José Landaeta), también pasó por un momento de apropiación popular desde 1810, por lo que se la ha considerado la Marsellesa venezolana. No fue sino el presidente Antonio Guzmán Blanco en 1881, quien la instauró como himno nacional.

El himno reconocido como del movimiento obrero mundial y de los partidos socialistas y comunistas, la “Internacional”, cuya letra es una poesía de Eugène Pottier escrita en 1871, escogida por un jefe obrero G. Delory, para ser musicalizada por Pierre Degeytar en 1888, sólo fue aceptada por la Segunda Internacional como himno del movimiento proletario revolucionario en 1892, después de toda una trayectoria como canción obrera. En 1919, fue oficializada por Vladimir Ilich Lenin como himno de la Tercera Internacional, la Comunista.

Un antecedente más reciente a los cantores de protesta de los sesenta en América Latina lo encontramos en algunos soneros cubanos y en los cantores chilenos y argentinos que fueron, a la vez, recuperadores y re-creadores de la música tradicional, anónima y popular (folklórica).

Por ejemplo, Ñico Saquito (Benito Antonio Fernández Ortiz), músico, cantante y compositor, desarrolló, no sólo en Cuba su patria, sino también en Venezuela durante más de diez años y en general en todo el continente, ácidas o humorísticas críticas sociales y políticas a los déspotas militares y pro-norteamericanos que abundaron en América Latina durante la década de los cincuenta, en lo más cruento de la Guerra Fría. Incluso Rómulo Betancourt, en lo más álgido de su política anticomunista, lo mandó a meter preso. La pieza más recordada de Ñico Saquito es “María Cristina me quiere gobernar”. Lo que es menos sabido es que ésta, originalmente, tenía que ver con la política. En efecto, como explica Lil Rodríguez (2007), la génesis de la canción tiene que ver con algunos versos populares en Cuba (aún colonia española), durante la guerra de independencia, referentes a María Cristina, Archiduquesa de Austria, madre y regente del rey de España aún niño, Alfonso XIII. “Es decir, los patriotas cantaban versos contra María Cristina, la Regenta, la que los quería gobernar”, explica Rodríguez (Ob. Cit.: 197).

Igualmente, cantores como Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui supieron combinar su labor de recuperación del folklore de su pueblo, con una creatividad teñida de luchas populares. En el caso de la Parra, esa labor se completó con la apertura de espacios de difusión de esa tradición recreada a través de las llamadas “peñas”: establecimientos donde se encontraban los cultores con su público, casi siempre después de una movilización de la izquierda chilena, allá, desde mediados de la década de los sesenta. Cantores paradigmáticos como Víctor Jara se formaron en medio de este ambiente de recuperación y recreación de la tradición popular, creado por Violeta.

Tanto caribeños como sureños también trabajaron en la popularización de los grandes poetas. Varios versos de Nicolás Guillén se transformaron en sones y canciones: “Sóngoro Cosongo”, “El son entero”, “La muralla”. Así mismo, José Martí, Andrés Bello y hasta Pablo Neruda, tienen su presencia en la canción tradicional latinoamericana que participó en el caldo de cultivo de la “Canción Protesta” en nuestro continente.

De modo que estamos hablando de una tradición que tiene una amplia presencia en la historia cultural de los pueblos en general, y de los latinoamericanos en particular. Ahora bien ¿qué es una tradición? Lo obvio es que es algo (procesos de invención y de producción, valores, concepciones del mundo, etc.) que se almacena, se conserva a través de los años, se transmite de generación en generación, se actualiza, adapta y se aplica cada vez, de acuerdo a las circunstancias. La tradición pudiera confundirse con la noción de cultura, en tanto patrimonio o identidad. Pero este no es más que su aspecto conservador. El otro, el fluido, adaptativo, actualizante, más bien se avecina a la noción de comunicación e invención.

Para un equipo de estudiosos de la cultura latinoamericana, la definición de cultura tiene dos dimensiones fundamentales: 1) “patrimonio acumulado y en permanente renovación y crecimiento de creaciones materiales y espirituales, procesos de creación y de creatividad de grupos sociales, artistas, intelectuales o científicos, y aparatos, industrias e instituciones que cristalizan estos procesos”, y 2) “la dimensión más amplia e intangible de respuestas a la pregunta por el sentido personal y colectivo, a través de creencias, saberes y prácticas” (Garretón, 2003: 20). Como puede verse, en esta definición se agrupan aspectos bastante heterogéneos, y se distinguen o categorizan de acuerdo a un criterio de materialidad; de un lado, los procesos productivos y sus productos; del otro, las significaciones, lo “intangible”. Se diferencian ambas “dimensiones” porque en esa relación está la clave de las políticas culturales.

Pero la tradición atraviesa ambas dimensiones, diferenciándose a la vez. Por una parte, se distingue del aspecto propiamente funcional, institucional e industrial, dentro del aspecto patrimonial de la cultura. Por otra, abarca casi todas las significaciones o “intangibles”. Tanto la industria cultural como las instituciones públicas toman la tradición como materia prima para adaptaciones y actualizaciones, para nuevas producciones que, a su vez, formarán parte de la cultura como patrimonio, o sea, una nueva tradición.

Otro abordaje del concepto de tradición corresponde a la hermenéutica. Gadamer (1975/2005), en una discusión de implicaciones epistemológicas acerca de las “ciencias del espíritu” (historia, filología, crítica documental, hermenéutica bíblica y jurídica, etc.) cuestiona la actitud moderna de rechazo

a la tradición en nombre de la Razón como criterio absoluto. La Ilustración opone el “propio discernimiento” y la razón, a la tradición, compuesta de “prejuicios”. Estos últimos, serían fuentes de error, ya que, o precipitan la tarea esclarecedora de la razón, o la inhiben, debido al peso de las autoridades. La otra actitud moderna es la del romanticismo que no es más que la simple inversión del prejuicio esclarecido contra el prejuicio. Para el romanticismo (especialmente, el alemán), la otra actitud moderna, por el contrario, frente a la razón, se levanta el prestigio de los viejos valores sólo por el prestigio de ser viejos pertenecientes a un pasado de unidad, esencial; se afirma el mito de una vida originaria, integrada, orgánica, que incluye lo popular en forma de las leyendas, los cantos y demás producciones culturales.

Las grandes obras del romanticismo, el despertar a la percepción de los primeros tiempos, de la voz de los pueblos en sus canciones, las colecciones de cuentos y leyendas, el cultivo de los usos más antiguos, el descubrimiento de las lenguas como concepciones del mundo, el estudio de la religión y sabiduría de los indios, todo esto desencadenó una investigación histórica que fue convirtiendo poco a poco, paso a paso, este intuitivo despertar en un conocimiento histórico con distancia (Gadamer, Ob. Cit.: 342)

En el romanticismo, Gadamer encuentra la raíz de los errores de la concepción historicista “que otorga a los tiempos pasados su propio valor y es capaz incluso de reconocerles su superioridad en ciertos aspectos” (Gadamer, 1975/2005:342). Para el historicismo que critica Gadamer, es normal que la tradición contraríe a la razón, al igual que para la Ilustración racionalista. Esto lo lleva a sostener que todo criterio, *incluido el actual*, es histórico, o sea tradicional, y por tanto, reñido con la razón. Esta paradoja se debe, dice el autor, a la radicalidad del desprecio hacia los prejuicios.

Lo que propone Gadamer es retomar el círculo hermenéutico del que habla Heidegger. La apertura a los sentidos de un texto depende precisamente de disponer de unas proyecciones y anticipaciones preconcebidas, con las cuales se confronta y distingue lo diferente de los nuevos significados que ahora se pretende comprender. La comprensión sería entonces una labor existencial que consiste en el ajuste de los propios prejuicios a los sentidos diversos. Además, advierte Gadamer, “toda existencia huma-

na, aún la más libre, está limitada y condicionada de muchas maneras”, y por ello, la idea moderna de una razón absoluta no es una posibilidad para la humanidad histórica. Por el contrario, “para nosotros la razón sólo existe como real e histórica, esto es, la razón no es dueña de sí misma sino que está referida a lo dado en lo cual se ejerce” (Ob. Cit.: 343). Se supera así la oposición absoluta entre la razón y la tradición, concretizada ésta última en las figuras de las autoridades. Estas no inhiben a la razón, sino que más bien pueden transmitir lo racional entre las generaciones. Se impone entonces una revalorización de las autoridades, precisamente, en nombre de la razón.

Es verdad que la autoridad es en primer lugar un atributo de personas. Pero la autoridad de las personas no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y conocimiento: se reconoce que el otro está por encima de uno en juicio y perspectiva y que en consecuencia su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio (...) Reposas sobre el reconocimiento y en consecuencia sobre una acción de la razón misma que, haciéndose cargo de sus propios límites, atribuye al otro una perspectiva más acertada (Gadamer, Ob. Cit.: 347)

Esa racionalidad de la tradición es lo que fundamenta la posibilidad del diálogo entre los prejuicios actuales y los antiguos, en el cual se realiza el círculo hermenéutico. Ese permanente ajuste entre prejuicios, esa racionalidad de las autoridades, esa hermenéutica circular y permanente, es una dimensión fundamental de la existencia.

Sin embargo, la conservación es un acto de razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí (...) En todo caso, la conservación representa una conducta tan libre como la transformación y la innovación (...) nos encontramos siempre en tradiciones, y este nuestro estar dentro de ellas no es un comportamiento objetivador que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; ésta es siempre más bien algo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse en el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sino un imperceptible ir transformándose al paso de la misma tradición (Idem: 349-350)

La tradición viene siendo entonces la razón de las autoridades, la cual permite su comprensión en diálogo con los prejuicios actuales; es decir, la actualización y la aplicación actual de la tradición. Estas tareas nos incluyen en una comunidad. No se trata de una simple indicación metodológica, sino de una categoría existencial. No sólo porque el interés por la investigación de la tradición está en realidad motivado por los intereses del presente; sino porque la comprensión está soportada “por el movimiento histórico en que se encuentra la vida misma” (Idem: 353). Ese movimiento existencial, donde se interpenetran el movimiento de la tradición y el del intérprete, se determina desde “la comunidad que nos une con la tradición”, pero esa misma comunidad “está sometida a un proceso de continua formación” (363).

Si es así, cabría preguntarse ¿cuál es la razón de las autoridades de esta tradición de la canción política latinoamericana? ¿En qué espacio se va formando esa comunidad de la tradición de la canción protesta? ¿Cómo se realiza esa comunidad de prejuicios, ese sentido de pertenencia, ese reconocimiento racional de las autoridades, que sitúa al cantor en el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a la tradición? Pues, precisamente, en la lucha popular, política, revolucionaria.

Esto nos remite a la relación entre dos dimensiones fundamentales: la militancia revolucionaria y la creación artística.

### **3.- La militancia como canción. Agitación, propaganda y canción.**

Si bien hay una tradición que vincula la lucha social y política de los explotados, los pobres y dominados, con las manifestaciones artísticas, desde el folklore, hasta cultores más recientes e, incluso, artistas participantes de la actual industria cultural, esa relación entre política (y política revolucionaria) y canción ha venido planteándose de diversas formas, al igual que la más general entre arte y política.

Como hemos visto, los cantos populares han devenido himnos de movimientos de clase y hasta de naciones enteras. Es decir, desde las revoluciones de la modernidad, comenzando quizás por la francesa, ha habido una conciencia de la importancia de disponer de las formas musicales fácilmente reproducibles por los integrantes de las fuerzas sociales, para

establecer e identificar una comunidad, para unificar en el canto a un colectivo en movimiento, para estimular la actitud combativa, para emocionar en las victorias o hasta en las derrotas.

Los grandes dramaturgos del expresionismo alemán, devenidos en marxistas (Piscator, Brecht) nos hablan de la relevancia de un teatro político, que además integrara otras artes (música, cine, artes plásticas, fotografía, etc.), que tuviera características didácticas o pedagógicas, para, o bien desarrollar la “conciencia revolucionaria” (hacer denuncias, impulsar la acción), o bien aportar los elementos de una dialéctica que permitiera analizar las situaciones históricas en su devenir.

Ahora esa educación de las masas populares, en Lenin se convierte en la labor de la propaganda, desdoblada en propaganda propiamente dicha y agitación.

La propaganda consistiría en un saber que permitiría difundir ideas de una gran complejidad, como sería la explicación de la extrema pobreza o la guerra a partir de las contradicciones del capitalismo, es decir, referirse a la situación concreta de las masas aplicando los conceptos más relevantes de la teoría marxista. Mientras que la agitación consistiría en una labor de excitación de las masas, mediante el uso de un número reducido de ideas, unas pocas consignas, que sintetizaran las orientaciones del partido revolucionario para la acción revolucionaria de las masas (cfr. Domenach 1950/2005).

Por una parte, la teoría deja su talante académico para derivar en ideología del proletariado, un sistema de ideas que inciden directamente en las actitudes, en las valoraciones, en la disposición a la acción. Por la otra, la teoría se distingue de la propaganda en su *función*: mientras aquella sirve para conocer, describir, explicar; ésta, la propaganda sirve para dirigir a las masas, recoger sus experiencias, sistematizarlas, explicarlas a la luz de la ideología y finalmente impartir las líneas del partido.

Esta distinción leninista propaganda/agitación corresponden, de manera aproximada, a la clasificación entre los tipos de discursos de acuerdo a la retórica tradicional (cfr. Puerta, 1996). Así, para la retórica, tomando en cuenta el tamaño del auditorio y los fines prácticos de la persuasión a utilizar, los discursos pueden ser judicativos, deliberativos o epidícticos.

Los primeros pretenden basarse fundamentalmente en la presentación de hechos o ejemplos mediante una argumentación razonable, puesto que van dirigidos a jueces o a una asamblea convocada para juzgar y aplicar una ley, y por lo tanto se trata de *convencer*. Los segundos, los deliberativos, van dirigidos a una asamblea donde se confrontan distintas posiciones en un debate, y por ello, aquí se utiliza en mayor medida elementos emotivos y la puesta en escena del carácter del orador (*ethos*) para ocasionar una aversión o una simpatía del auditorio (*pathos*) hacia ciertas posiciones, es decir, *persuadir o disuadir*. Finalmente, existen los discursos epidícticos utilizados fundamentalmente para reafirmar la comunidad de sentimientos de un colectivo, mediante el homenaje o la recordación apologética a un personaje, un héroe o una fecha importante.

Así, la propaganda utilizaría discursos persuasivos, deliberativos, y ocasionalmente judicativos; mientras que la agitación echaría mano de discursos deliberativos y epidícticos, para despertar la emoción, la disposición de lucha y finalmente motivar la acción.

Es evidente, que la canción protesta (o de mensaje, o “necesaria”: hay diferentes denominaciones que denotan matices en su conceptualización) es un elemento propagandístico, especialmente de carácter agitativo. De ello, se desprenden no pocas características formales: sobre todo un ritmo sencillo, pegajoso, una letra repetitiva, una melodía fácil, sin complicaciones armónicas, que no vaya más allá del esquema de tónica-dominante-subdominante (y a veces, hasta más simples). Estos rasgos formales están dirigidos a la posibilidad de ser reproducidos por el colectivo, por el público que se convierte en coral. De hecho, los himnos que hemos referido, son cantados colectivamente; generalmente no son canciones para solistas.

La presencia de la música en las concentraciones y marchas masivas es de carácter ritual. Pero la aparición de la figura del cantor, es decir, del solista, reconfigura el rito. Se produce lo que podríamos denominar la estetización de las concentraciones políticas. Éstas devienen mítines, y éstos, a su vez, en conciertos.

Es interesante que esa evolución vaya pareja a la aparición de una conciencia del propio cultor de la canción. Se pasa del cantor en sí al cantor para sí. Incluso el cantor y su canto se convierten en el referente de

la misma canción (cfr. Por ejemplo, “Si se calla el cantor” de Yupanqui, cantada por Mercedes Sosa). Se produce una auténtica reflexión acerca de una labor de conciencia. El cantor no es un propagandista o agitador más, es de una clase especial. Es un artista.

Ahora bien, se trata de un artista especial. Es notorio que algunos representantes de la canción protesta se hayan dado a conocer como folkloristas. Es decir, su arte proviene de la labor interpretativa, de investigación, de las tradiciones artísticas anónimas populares. Ese fue el caso de Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa; de manera relevante Violeta Parra, quien además impulsó las famosas “peñas”, establecimientos especiales, espacios de encuentro, donde se recreaban las tradiciones musicales populares ya con un evidente tinte político.

Esta conciencia del cantor para sí también influyó en la delimitación de su militancia, la cual no era simplemente el resultado de la instauración de una disciplina institucional de un partido. Más bien la militancia del artista-cantor era, si bien orgánica, más vinculada con la causa en su generalidad que con un aparato organizativo en particular. Incluso, hay casos notables (el de Alí Primera con los Comités de Unidad Popular, CUP, organización promovida por él mismo) en que el propio cantor se convierte en organizador de su misma expresión organizativa.

El cantor por supuesto participaba en coyunturas muy precisas, en concentraciones y marchas, en actividades de agitación y propaganda, pero con una identidad como *artista* que le permitía cierta autonomía, tanto política, como propiamente artística. Su canción no podía ser reducida a simple agitación y/o propaganda. Se trataba de una expresión artística con toda propiedad.

#### **4.- Canción y nueva izquierda**

Hay otra circunstancia histórica que contribuyó también a esa distinción de la figura del cantor. Y aquí la labor hermenéutica debe ubicar el cantor como parte de una realidad mayor, que atañe a la crisis y transformación de la izquierda mundial durante la década de los sesenta.

En aquella década se sobrepusieron varios puntos de ruptura en la izquierda internacional. En primer lugar, se produce una crisis en la unidad

del movimiento comunista, forjada por la férrea disciplina stalinista de la ya extinta Tercera Internacional. El recio cuestionamiento de los comunistas chinos a la conducción soviética del comunismo internacional abre la posibilidad para la revisión y discusión de muchas apreciaciones, juicios, planteamientos, que hasta entonces eran tomados como dogmas. Además, la victoria de la revolución cubana constituyó en su momento, aparte de ser una sorpresa a la orientación general de la política soviética de coexistencia y reparto de esferas de influencia con el imperialismo norteamericano, el quiebre de la actitud “esperista” de los Partidos Comunistas, y la afirmación de un voluntarismo revolucionario que, en ciertas aristas, lograba comunicarse con el énfasis existencialista en la libertad del Hombre. La revolución no era una cuestión de condiciones históricas, de cumplimiento de una legalidad social de la que daba cuenta una teoría en gran parte ya osificada; sino más bien de decisión, de valentía, de deber revolucionario de los revolucionarios, en forma personal, de todos y cada uno, de amplios “sentimientos de amor”, como lo apuntó el Che Guevara.

Un segundo punto de diferenciación entre la vieja y la nueva izquierda de los sesenta, que se hizo patente en Mayo del 68, pero que también se evidenció en el movimiento hippie, la rebelión estudiantil en todo el mundo, la visión total de la “Revolución Cultural” china, fue el más allá de la práctica convencional de la política de izquierda. Ahora no sólo se trataba de luchar por el respeto a los derechos civiles de los negros y demás minorías oprimidas en EEUU. Tampoco era cuestión de afirmar los derechos laborales del proletariado, o trabajar para lograr incrementos electorales, en vistas de una posible toma de posiciones en el estado democrático parlamentario. Mucho menos, los revolucionarios tenían que someterse a un partido, ya hecho simple institución disciplinadora, a veces, sospechosamente inclinada a defender el orden burgués. La radicalidad de la nueva izquierda tenía que ver también con poner sobre el tapete varios temas a los cuales la vieja izquierda ni siquiera atendía o mencionaba en sus programas: la sexualidad, la sensibilidad, la autonomía individual, el rechazo de la construcción de la personalidad represiva en el seno de un tipo particular de familia, la posibilidad de vivir diferente ahora y en este mismo lugar, cambiar las concepciones industrialistas y desarrollistas.

En los sesenta se esbozaron muchos de los temas que hoy son actuales,

y que nutren el discurso de una novísima izquierda: la problemática ecológica vinculada al cuestionamiento del industrialismo, la exploración de nuevas formas de vida, la reivindicación de todas las orientaciones sexuales, la lucha contra el patriarcado, la producción de nuevas subjetividades y sensibilidades. Todo ello en medio de un cuestionamiento ciertamente radical de las formas de organización y, por tanto, de la calidad del compromiso revolucionario.

Todo este “ambiente”, que resultó de la sincronicidad o coincidencia significativa de procesos que no tenían relación originaria entre sí, pero que estallaron casi al mismo tiempo, produciendo ese efecto de crisis global, total, civilizatoria, contribuyó a la tematización del cantor en sí y para sí.

Por supuesto, sin una creciente integración mundial de los circuitos de circulación de los bienes culturales, no habría sido posible ese efecto de conjunto. Por ello, no debe extrañarnos que tanto Silvio Rodríguez en la Cuba socialista, como Gilberto Gil en el Brasil de una cruel dictadura militar, como los rockeros argentinos, salidos muchos de la actividad de rescate del folklore, reconozcan sus deudas artísticas e incluso hasta ideológicas, con John Lennon. Que Víctor Jara, el conocido cantor chileno, incorpore una instrumentación rockera en su “El derecho a vivir en paz”, dedicado a la lucha antiimperialista de Vietnam, en evidente alusión al movimiento pacifista norteamericano, cuyo “fondo musical”, era el rock. Que Mercedes Sosa acceda a cantar temas rock de su amigo Charly García. Que las madres de Plaza de Mayo organicen un concierto de rock duro en Buenos Aires, para recordar a los desaparecidos de la dictadura militar. Que los zapatistas mexicanos, a través de la voz de su Subcomandante Marcos, se integren en la producción de un disco antológico de puros rockeros latinoamericanos. Que los “Aterciopelados” recientemente le dediquen una canción precisamente a la canción protesta.

Pareciera que la trayectoria de esta tradición fuera desde el folklore, su descubrimiento e interpretación; la reelaboración de temas tradicionales, la definición de un género específico, la canción protesta, en el marco de las concentraciones y luchas políticas; su integración a otras corrientes artísticas elaboradas en la industria cultural mundial (especialmente el rock, pero no sólo él). Todo esto, reorientado en las nuevas condiciones del siglo XXI.

Efectivamente, asistimos a una revitalización de la izquierda, al surgimiento de una “novísima izquierda” que se expresa en un grupo de gobiernos electos popularmente en América Latina (Venezuela, Brasil, Uruguay, Bolivia, Ecuador, Nicaragua, Paraguay) y, aparte pero con una vinculación de simpatía evidente, un movimiento alterglobalización sin centro, heterogéneo, que ha puesto sobre el tapete la oposición radical a los nuevos mecanismos imperialistas de los bloques económicos (ALCA y TLC), el rescate de la población indígena, la lucha ecológica, las reivindicaciones de las mujeres y de todas las orientaciones sexuales, la pelea contra todo tipo de discriminación racial o de género, la soberanía alimenticia, la guerra imperialista.

A la vez, esta novísima izquierda latinoamericana se ha replanteado su propia identidad política, superando los viejos dilemas de otras décadas (reforma vs. revolución, vía armada revolucionaria vs. vía electoral), asumiendo con decisión su condición democrática orientada a una profundización radical de la democracia misma, la fusión de las luchas tradicionales de la izquierda con nuevas problemáticas (ecológica, anti-desarrollistas, igualdad de géneros, etc.).

Lo interesante es que esta novísima izquierda, como hecho histórico, no puede dejar de establecer esa comunidad de significaciones que implica la continuación de la tradición, y dentro de ella, la tradición de la canción protesta como factor propagandístico, educativo y artístico específico.

## **Bibliografía**

- CARVALHO-NETO, Paulo de (1973) *El folklore de las luchas sociales: un ensayo de folklore y marxismo*. Siglo XXI. México.
- COSTA, Leonardo (1982/2006) *Música y descolonización*. Fundación Editorial el Perro y la Rana. Caracas.
- ECO, Umberto (1968/2004) *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen s.a. Colección de bolsillo, Madrid.
- DOMENACH, Jean Marie (1950/2005) *La propaganda política*. Eudeba Editores. Madrid.
- GADAMER, Hans-Georg (1975/2005-décima primera edición) *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme. Salamanca. España.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México. México.
- GARRETON, Manuel Antonio (Coordinador) (2003) *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Fondo de Cultura Económica. México.
- GUERRERO PÉREZ, Juan José (2005) *La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación. Estudio de género musical y análisis de vínculo sociopolítico y religioso (1968-2000)*. Monte Ávila editores. Caracas.
- MARTIN BARBERO, Jesús (2002) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica. México.
- OBREGÓN MUÑOZ, Hugo (1996) *Alí Primera o el poder de la música*. Edición de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Maracay. Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Hugo Obregón Muñoz". Maracay.
- PUERTA, Jesús (1996) *La sociedad como discurso*. Ediciones de la Universidad de Carabobo. Valencia
- RAMON Y RIVERA, Luis Felipe (1982/1990) *Nuestra historia en el folklore*. Monte Ávila editores. Caracas.
- RODRÍGUEZ, Lil (2007) *Bailando en la casa del trompo*. Fundación Editorial el Perro y la Rana. Caracas.
- RODRÍGUEZ GARAVITO, César, BARRET, Patrick, CHÁVEZ, Daniel (editores) (2005) *La nueva izquierda em América Latina. Sus orígenes y trayectoria futura*. Grupo Editorial Norma. México.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, Oscar (coordinador) (1986) *Cronología 900 a.c. 1985*. Colección Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- SEOANE, José, TADDEI, Emilio (compiladores) (2001) *Resistencias mundiales. De Seattle a Porto Alegre*. Ediciones de CLACSO. Buenos Aires.