

# *La era del canon:*

## **canción popular y memoria colectiva en el siglo XXI**



Capa do livro *Canciones argentinas, 1910-2010*, de Sergio Pujol, 2012, fotografia (detalle).

### *Sergio Pujol*

Historiador e escritor especializado en música popular. Profesor da Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP-Argentina). Pesquisador do Conicet. Autor, entre otros libros, de *Gato Barbieri: un sonido para el Tercer Mundo*. Buenos Aires: Planeta, 2022.  
sepujol@yahoo.com.ar

## La era del canon: canción popular y memoria colectiva en el siglo XXI

The age of the canon: popular song and collective memory in the twenty-first century

*Sergio Pujol*

### RESUMEN

Este artículo comparte reflexiones sobre el pasado de la música popular y su vigencia en el siglo XXI a través de la forma de un canon o lista de canciones consideradas “clásicas”. Sin restringir el concepto de canon a una lista cerrada o fija, el autor se pregunta sobre aquellas canciones que han permanecido en el tiempo superando una especie de “selección natural”. ¿A través de qué procesos de comunicación y legitimación cultural gozan hoy estos “temas” del estatus de “clásicos”, cuando en otros tiempos lo “clásico” se restringía a la llamada música “seria” o “académica”? Si bien la mayoría de los ejemplos analizados provienen del inventario de música popular argentina, el artículo incluye extensas observaciones sobre las tradiciones cancionistas de otros países.

**PALABRAS CLAVE:** música popular; canon; historia.

### ABSTRACT

*This article shares reflections on the past of popular music and its validity in the twenty-first century through the form of a canon or list of songs considered “classical”. Without restricting the concept of canon to a closed or fixed list, the author asks about those songs that have remained in time overcoming a kind of “natural selection”. Through what processes of communication and cultural legitimation do these “themes” enjoy today the status of “classical”, when in other times the “classical” was restricted to the so-called “serious” or “academic” music? While most of the examples analyzed come from the inventory of Argentine popular music, the article includes extensive observations on the song-making traditions of other countries.*

**KEYWORDS:** popular song; canon; history.



Más allá del incesante flujo de novedades que signa el mundo de la música popular, las primeras dos décadas del siglo XXI han sido testigo de una fuerte tendencia al rescate de canciones consideradas “clásicas”. El fenómeno coexiste con aquello que el crítico británico Simon Reynolds ha llamado “retromanía”, una suerte de explotación del pasado peligrosamente cercana al auto-plagio.<sup>1</sup> Tanto un fenómeno como otro revelan una tendencia a la monumentalización de la música popular del siglo xx. Cabe entonces preguntarnos por aquellas canciones que han permanecido en el tiempo sobreponiéndose a una suerte de “selección natural” ¿Mediante qué procesos de comunicación y legitimación cultural esos “temas” gozan hoy del estatus de “clásicos”, cuando en otros tiempos lo “clásico” estaba restringido a la llamada música “seria” o “académica”? Desde luego, un tango entrañable para los argentinos a través de los

<sup>1</sup> Ver REYNOLDS, Simon. *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

años seguramente signifique poco o nada para oyentes de otros países, y viceversa. En casos de canciones “globalizadas”, el consenso podrá ser más extenso – la persistencia de The Beatles en el menú de consumos culturales ha quedado refrendada recientemente con el exitoso film documental *The Beatles: get back* del realizador Peter Jackson –, pero aun así este dependerá de cuestiones etarias y de clase social.<sup>2</sup>

Al cumplirse diez años de la edición del libro *Canciones argentinas, 1910-2010*<sup>3</sup>, en las líneas que siguen analizaré la problemática del canon histórico a nivel internacional, para luego examinarla en el marco de la cultura musical argentina de estos últimos años.

## Teoría del canon

Aquí consideraremos el término canon no en el sentido de forma de imitación polifónica ni de secuencia rítmica, sino como ese conjunto o lista de textos al que se le atribuye inspiración y autoridad.<sup>4</sup> El término proviene del cristianismo – “regla o ley de la Iglesia establecido por un consejo eclesiástico” –, pero se secularizó, hasta cierto punto, en los comienzos de la Modernidad, cuando pasó a significar la nómina de textos sagrados, o de referencia bíblica aceptados por la Iglesia. Veamos, brevemente, el recorrido moderno del término para luego avanzar sobre su utilización en el terreno de la música popular contemporánea.

En 1994, el crítico literario Harold Bloom, de la universidad de Yale, produjo un gran revuelo con su libro *El canon occidental*.<sup>5</sup> En sus páginas, Bloom establecía un corpus de grandes obras literarias – o de autores, mejor dicho – sin el cual la historia de la literatura carecería de todo sentido. La idea de canon confrontaba así con los enfoques más actuales, en parte concentrados en los departamentos de estudios culturales de las universidades estadounidenses. A esos enfoques, del marxismo al feminismo, y de la desconstrucción al multiculturalismo, Bloom los englobaba en la “escuela del resentimiento”.

En realidad, el principal efecto de esos enfoques sobre la materia literaria, y especialmente sobre la escritura de imaginación, era el de despertar sospechas sobre un sistema de valoración estética históricamente construido a partir del dominio económico e ideológico del mundo eurocéntrico. Un exponente particularmente lúcido de esa “escuela del resentimiento” venía a ser Edward Said, cuyos análisis de las novelas de Joseph Conrad, o de la ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi, por ejemplo, eran inalienables de los factores ideológicos e históricos que atravesaban esas obras. Desde luego, Said, al que Bloom no nombraba, no era ciego ni sordo a los valores estéticos “universales”, pero no desconocía el abrumador poder del imperialismo europeo decimonónico a la hora de legitimar determinadas prácticas y representaciones de la cultura.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Cf. PUJOL, Sergio. La suspensión del tiempo. En: <<https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/9316-la-suspension-del-tiempo>>. 2019.

<sup>3</sup> *Idem*, *Canciones argentinas, 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé/Planeta, 2012.

<sup>4</sup> Cf. PAYNE, Michael. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 22.

<sup>5</sup> BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

<sup>6</sup> Ver SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

En el centro del canon, Bloom ubicaba a William Shakespeare, a quién consideraba “el más grande escritor que jamás conoceremos”. Luego venían Dante, Cervantes, etc. Sin embargo, y no sin contradicciones, el crítico aclaraba que el canon nunca puede considerarse inamovible; que en el acto mismo de elección de los escritores que ameritan figurar dentro del canon siempre hay, por parte de los lectores, un aire de sana competición. Es decir, Bloom cuestionaba a los que supeditaban el canon a factores históricos – no todas las épocas valoran del mismo modo la producción cultural heredada – y a la vez llevaba el tema al plano más personal. Con esto se desprendía de la idea de canon como decisión de las instituciones educativas, grupos sociales y religiones. En cambio, Bloom reivindicaba

*la relación de un escritor y lector individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito. [...] Adentrarse en las obras que conforman el canon no hará al lector mejor o peor persona, ni lo convertirá en un ciudadano más útil o más dañino. El diálogo que establece la mente consigo misma no es en esencia una realidad social. Todo lo que puede proporcionar el canon de Occidente es el uso correcto de la propia soledad, cuya forma final es el enfrentamiento de uno mismo con su carácter moral.*<sup>7</sup>

Por lo tanto, el canon terminaba siendo una elaboración individual – Bloom hablaba de su canon – que, por alguna razón no del todo convincente, tendía a la validez universal. Además, el crítico señalaba, con sentido realista, que el canon sólo existía a partir de lo que se ha conservado sobre todo lo escrito. En realidad, si extendemos la idea de canon a otras artes, caeremos en la cuenta de que toda narrativa de historia del arte parte de un criterio canónico, aunque no siempre tan explicitado y tan fervorosamente defendido como en el caso de Bloom. En todo caso, el revuelo producido por *El canon occidental* se comprende por el retroceso general que, a lo largo de los últimos años del siglo XX, tuvo la idea de un arte elevado y superior, de procedencia occidental.

En ese sentido, el libro de Bloom tuvo un sesgo reaccionario y conservador, en la medida que negaba no sólo los marcos teóricos y metodológicos más renovadores de la filosofía y de las ciencias sociales posteriores a la década de 1970, sino también la posibilidad de que al canon pudieran subir obras o escritores relativamente ajenos a la tradición europea. En su *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Michael Payne vuelve sobre la voz canon, y desarrolla una definición y una puesta en valor que prescinden completamente de Harold Bloom. En un tramo de su artículo, Payne cita el libro de Frank Kermode, *Forms of attention*<sup>8</sup> y transcribe lo siguiente: “En lugar de pensar el canon como una lista cerrada o fija de textos, puede ser más fructífero preguntarse por qué medios atribuimos valor a las obras de arte, y cómo afecta nuestra evaluación nuestros modos de acercarnos a ellas”.<sup>9</sup>

Podemos entonces pensar al canon términos “duros” o más permeables, cerrados o abiertos, pero parece muy difícil desenvolvemos en el mundo de los consumos culturales sin aceptar que hay obras más grandes, o más influyentes, o más creativas que otras, y que esas obras se han ido sedimentando en una suerte de inventario estelar. También sabemos que otras

<sup>7</sup> BLOOM, Harold, *op. cit.*, p. 27.

<sup>8</sup> KERMODE, Frank. *Forms of attention: Botticelli and Hamlet*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

<sup>9</sup> PAYNE, Michael, *op. cit.*, p. 76.

obras no contaron con los favores del público, y que quizá aún no han sido redescubiertas por la institución de la crítica. Pero, aun así, la idea de listado esencial no ha desaparecido: por el contrario, parece haberse reafirmado en tiempos de la globalización, cuando, tanto a nivel local como internacional, buscamos anclajes de memoria, puntos de referencia comunes. Hoy muchos confían esa tarea a los algoritmos que mecánicamente seleccionan el canon de cada consumidor, basándose siempre en el marco más general del canon histórico. Es verdad que el historiador puede encontrar información valiosa en canciones externas al canon, por supuesto. Pero difícilmente podrá escabullirse de la problemática de la construcción histórica de esa *playlist* de la memoria cultural de una sociedad.

En efecto, el criterio canónico está lejos de morir, pero no debemos entenderlo en términos conservadores necesariamente. Por ejemplo, el celebrado libro *The rest is noise (El ruido eterno)*, de Alex Ross<sup>10</sup>, crítico que se animó a considerar a la compositora e intérprete de pop/rock Bjork como música académica, es en gran medida un relato canónico. En todo caso, Ross no concibe al canon como una cristalización de valores artísticos. Habla de una diversidad de músicas que está reñida con el concepto de un corpus único y superior. No dice, como Bloom de Shakespeare, que Schoenberg o Stravinski son los más grandes músicos “que jamás conoceremos”, porque, para Ross, la historia no ha concluido, y el canon está abierto. Pero no propone una historia alternativa, más allá del interés que manifiesta por algunos compositores un tanto olvidados o devaluados, o la fuerte apuesta que hace a favor del compositor argentino Osvaldo Golijov. En las páginas de su libro – sin duda magnífico – seguimos los caminos de los grandes compositores del siglo XX, pero desde una perspectiva “siglo XXI”.

### Antologizar la música popular

Si llevamos este tema al campo de la música popular – rock, pop, tango, folclore(s) y música étnica, canción urbana testimonial, etc. –, nos encontraremos con el mismo énfasis canónico que viene extendiéndose sobre la creación artística de alta cultura. No es un asunto completamente nuevo. Cuando, tres décadas atrás, avanzaron los estudios de género en el rock y la música pop en general, se denunció al canon impuesto por la crítica y el periodismo como sexista. Esto lo señala, muy pertinentemente, Roy Shuker en su ya clásico *Understanding popular music*: “La marginalización de las mujeres en las historias de música popular se explica por los privilegios por los intérpretes masculinos y los estilos y/o géneros musicales de orientación o predominio masculino en las discusiones sobre autoría”.<sup>11</sup>

Pero si en otros tiempos el canon era una construcción más bien subrepticia, en donde las relaciones de poder estaban escondidas o invisibilizadas, desde comienzos del siglo XXI, acaso por efecto del furor estadístico que caracteriza nuestro tiempo, el canon musical se instituyó como un verdadero género bibliográfico, si no literario. Por ejemplo, la serie de

<sup>10</sup> ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar el siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

<sup>11</sup> SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. London-New York: Routledge, 2001, p. 115.

Robert Dimery sobre discos y canciones – *1001 albums you must hear before you die* y *1001 songs you must hear before you die*<sup>12</sup> – trabaja la idea de canon, pero laxamente. Por lo pronto, la extensión del corpus excede, por sí misma, la noción de un puñado de obras maestras. Hay un toque humorístico en eso de considerar el número “1001” – número de las noches en vela de la mitología árabe – como tesoro definitivo. Además, al antólogo lo asisten 90 críticos y periodistas, con lo cual el canon termina siendo el resultado de una construcción grupal, más cercana a la memoria entendida como elaboración colectiva de un relato del pasado que al despotismo ilustrado de un solo crítico o antólogo. Mientras Bloom asumía el rol del intelectual como árbitro de estilo y evaluador final, Dimery y su equipo optaron por la búsqueda de un consenso crítico (De todos modos, es posible que en el interior del *staff* seleccionado hayan surgido algunas divergencias importantes).

En definitiva, el principio canónico está más consolidado que nunca, toda vez que Spotify y demás plataformas que brindan música por *streaming* revelan especial respeto por los listados de canciones célebres. Sabemos que, por más resguardos que tomemos, el canon nunca es muy democrático, nunca logra fundamentarse totalmente, y de manera universalmente convincente. Por ejemplo, volviendo a los libros de Dimery, esta vez hay un reconocimiento a los aportes de las intérpretes mujeres, cómo no. Sin embargo, al recorrer las numerosas páginas de estos volúmenes tenemos la sospecha de que, para Dimery y sus colaboradores, lo que realmente vale es el canon de la canción anglosajona, que no deja de ser una versión populista del “canon occidental” de Harold Bloom. Evidentemente, para los críticos norteamericanos y europeos parece más difícil superar las asimetrías entre centro y periferia que las existentes entre géneros, razas y clases sociales. La descolonización del canon emerge como tarea imperiosa para la crítica musical actual

La existencia de esta clase de libros, que podríamos señalar como novedosa y por lo tanto sintomática de un clima de época, responde a muchos factores. Entre ellos, toda vez que los mencionados son libros dirigidos a un público lector más amplio, hay una clara exigencia de mercado: el consumidor cultural de hoy se enfrenta a una situación ambivalente. Por un lado, los bienes culturales están más disponibles que en cualquier otro momento de la historia, pero también están volcados “horizontalmente”, por decirlo de algún modo. La digitalización de viejos y no tan viejos archivos sonoros, sumado a cierta resignación ante la falta de grandes novedades, ha creado la ilusión de contemporaneidad de todos los músicos y estilos entre sí. Tenemos con los discos – y particularmente con las canciones – una relación que parece prescindir, o al menos poner entre paréntesis, la singularidad histórica (Por caso, una grabación remasterizada de Frank Sinatra parece coetánea a otra de Michael Bublé, quién evidentemente no sufre eso que Harold Bloom llamó “la angustia de las influencias”). Esto nos lleva directamente al problema cuantitativo que hoy abrumba al oyente musical más consciente. En este sentido, es interesante la observación de Umberto Eco respecto a la existencia de “filtros culturales” que operan, tanto consciente como inconscientemente, en nuestra relación con internet y sus infinitos links culturales. Dice Eco: “Con

<sup>12</sup> DIMERY, Robert. *1001 albums you must hear before you die*. London: Cassell Illustrated, 2005, y *idem*, *1001 songs you must hear before you die*. London: Quintessence, 2010.



internet, que nos lo da todo y nos condena a filtrarlo, no con la mediación de la cultura sino con nuestra propia cabeza, corremos el riesgo de disponer de 6 mil millones de enciclopedias. Lo cual impedirá cualquier posibilidad de comprensión”.<sup>13</sup>

De alguna manera, las antologías y los libros “canónicos” – vamos a llamarlos así, entre comillas – están justamente para eso que recomendaba Eco: facilitarnos la comprensión que los 6 mil millones de enciclopedias impedirían alcanzar. En síntesis, la idea que hoy circula de un canon musical – en nuestro caso, de música popular – pareciera ser la resultante de, por un lado, la actualización del intelectual como árbitro de la historia del arte y, por otro lado, esta exigencia de asesoramiento al cliente de discos, en la lógica consumista del capitalismo tardío.

De esto se deriva una constatación quizá obvia pero que vale la pena subrayar: la “antologización” de la música popular es por sí misma una operación de legitimación de su valor estético; o al menos del valor individual de cada canción o tema instrumental, en la medida que estos logran liberarse, hasta cierto punto, de la estandarización que Theodor Adorno observaba como limitación infranqueable de todo artefacto de cultura popular (o de masas).<sup>14</sup> Porque si toda canción popular tiende a materializarse en una fórmula impuesta por el mercado, tal como Adorno explicaba la estandarización y “la regresión de la escucha”, ¿por qué existen canciones consideradas mejores que otras? ¿Por qué ciertas canciones trascienden el marco comercial en el que surgieron?

Está claro que, al interior de los géneros de música popular, se ha desarrollado una conciencia crítica acaso tan rigurosa y socialmente válida como la que hemos conocido en la música académica. Sobre el tema del valor estético en la música popular se ha reflexionado bastante. Simon Frith escribió un libro ejemplar: *Performing rites*.<sup>15</sup> En la Argentina, nuestro colega Diego Fischerman hizo algo parecido con su *Efecto Beethoven*.<sup>16</sup> Obviamente, ya está fuera de discusión el valor estético de la música popular – o al menos la discusión se ha corrido de lugar. Si esto no fuera así, ningún libro antológico sobre géneros populares tendría sentido.

## Canciones argentinas

Curiosamente, el rock y el pop argentinos no han sido antologizados de modo exhaustivo. Todo lo que tenemos son los *playlists* en revistas de rock; adaptaciones locales de los listados que confeccionan *Rolling Stone* y demás publicaciones. Allí se convoca a músicos famosos a que elijan sus grupos o canciones favoritas de todos los tiempos. O se hace una encuesta entre lectores de la revista, o eventualmente entre periodistas. Últimamente hemos podido leer, en las páginas de *Rolling Stone*, informes sobre las mejores canciones de Bob Dylan o las canciones favoritas de Mick Jagger, Tom Petty, Lou Reed y

<sup>13</sup> Apud ECO, Umberto Eco y CARRIÉRE, Jean-Claude. *Nadie acabará con los libros*. Barcelona: Lumen, 2010, p. 76.

<sup>14</sup> Ver ADORNO, Theodor W. *Introducción a la sociología de la música*: obra completa, 14. Madrid: Akal, 2009, p. 16.

<sup>15</sup> FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

<sup>16</sup> FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós Diagonales, 2004.

otros famosos. Y también se hicieron consultas en torno a las canciones del rock nacional, pero todo en el formato un tanto perecedero de la publicación periódica y el fanzine. O a los fines del balance de fin de año. Obviamente, eso no es un canon.

El tango, en cambio, ha sido objeto de selecciones antológicas, tanto de sus letras – sobre ellas la crítica literaria ha empezado a decir cosas interesantes – como de las canciones completas y los temas instrumentales. Quiero referirme brevemente a dos libros que sobresalen del resto: *Cien tangos fundamentales*, de Oscar del Priore e Irene Amuchástegui<sup>17</sup>, y *Discografía básica del tango, 1905-2010*, de Omar García Brunelli.<sup>18</sup> Hay otros textos, pero estos están entre los más fundamentados e interesantes que se han producido últimamente dentro de la historiografía y la crítica del tango.

En ambos hay una intención orientadora; son “filtros culturales” – diría Umberto Eco – que combinan el enfoque estadístico con el más “estético” o valorativo. Por ejemplo, Del Priore-Amuchástegui incluyen en su libro los 100 tangos “más veces grabados”, con más versiones. Aquí la construcción del canon estuvo confiada a los propios intérpretes del género, que a lo largo de los años fueron premiando, con su elección, determinados tangos por sobre otros. Podemos colegir que, a su vez, esa delegación partió de otra delegación: los intérpretes optaron por aquellos tangos que la gente quería... ¿pero cómo supo la gente de la existencia de esos tangos si no fue por medio de las grabaciones que los habían popularizado? Bueno, de este tipo de problemas está pavimentado el camino al canon. Tratar de dilucidarlo se ha convertido en uno de los ejercicios intelectuales más convocantes de la actualidad.

En el libro de Omar García Brunelli, el acento recae sobre la discografía en tanto repositorio clave para una apreciación estética e histórica del tango. Pero no se trata de una guía inocua o completamente neutra. Por ejemplo, el largo espacio que el autor le otorga al director de orquesta y compositor Osvaldo Fresedo es, sin duda, una marca original del texto – allí García Brunelli opera como “árbitro de estilo”, como decíamos a propósito de Harold Bloom – , por más que apele a un hecho incontrastable: la larga trayectoria, musical y discográfica, de la orquesta del citado músico. Lo interesante del análisis de García Brunelli es que toma un dato estadístico para examinar los verdaderos aportes instrumentales y compositivos de Fresedo.

Quiero detenerme ahora, brevemente, en el origen y el propósito de *Canciones argentinas, 1910-2010*<sup>19</sup>, libro que dialoga con los anteriormente mencionados y con varios otros. Tal vez la diferencia resida en el hecho de que a la fundamentación canónica decidí agregarle una cierta preocupación por llegar, a través de las canciones, a la historia argentina. A esto se refiere Alex Ross cuando señala en la introducción de su libro: “El significado musical es vago, mutable y, en última instancia, profundamente personal. No obstante, aun cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí puede decirnos algo sobre la historia”.<sup>20</sup>

La semilla de *Canciones argentinas, 1910-2010* estuvo en un micro de Radio Provincia de Buenos Aires titulado “Un tango al paso”, que más tarde

<sup>17</sup> DEL PRIORE, Oscar y AMUCHÁSTEGUI, Irene. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.

<sup>18</sup> GARCÍA BRUNELLI, Omar. *Discografía básica del tango, 1905-2010*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.

<sup>19</sup> PUJOL, Sergio. *Canciones argentinas, 1910-2010*, op. cit.

<sup>20</sup> ROSS, Alex, op. cit., p. 13.



pasó a llamarse, ya según un criterio más amplio, “Una canción al paso”. Era una especie de separador de música y palabras con el que la emisora creaba recreos a lo largo de su programación. El mismo micro salía al aire 3 o 4 veces al día, sin exceder jamás los 4 o 5 minutos de duración por entrega. En esas pastillas yo elegía una canción y abordaba algún aspecto de la misma: las circunstancias en la que había sido compuesta; el momento particular en la vida de su autor; algún episodio relacionado con su difusión y recepción, etc. Si bien no había una intención historiográfica manifiesta, los apuntes estaban inevitablemente marcados por la mirada del historiador, incluso en torno a canciones que, en principio, no parecían documentar nada en particular.

Fue un trabajo bastante arduo de lo que a simple vista puede parecer, porque estaba dirigido a un público muy diverso, tanto desde el punto de vista generacional – Radio Provincia no es una emisora de consumo musical sectarizado – como desde la pertenencia social. Si bien “Un tango al paso” era, desde una consideración mediática, más redondo o funcional, creo que “Una canción al paso” terminó siendo más provocativo, ya que no había límites genéricos en la selección de canciones. Esto, en una oferta mediática bastante segmentada por el parámetro etario, sonaba un poco extraño. Pronto los ecos del programa, en general favorables, me indicaron que ahí había una idea que se podía ahondar y perfeccionar. Pero fuera del medio radial, esa idea conducía inevitablemente al canon, algo que en verdad no estaba presente en la audición. Y del canon salté inmediatamente a la historiografía, entendiéndola en dos sentidos: como una forma de fundamentación del canon – es decir, la perdurabilidad en el tiempo como prueba de calidad de un listado de canciones – y como una ventana o atalaya al pasado argentino, ahí donde historia y música popular se explicaban recíprocamente.

Me senté entonces a escribir el libro, no sin antes seleccionar 140 canciones de todos los géneros de música popular, o de los más relevantes. El número fue un tanto azaroso: ni los 26 escritores de Harold Bloom, ni las 1001 canciones de Dimery, ni los cien tangos de Del Priore y Amuchástegui. Lo que sí me propuse fue tratar de lograr un cierto equilibrio genérico y un recorrido diacrónico a partir de la gran Efeméride Nacional: el Bicentenario, que yo reduje al período 1910-2010. En realidad, todo el libro está recorrido por las tensiones entre historia y crítica musical; entre “relaciones de valor” y “valoración”, para decirlo con los términos de Carl Dahlhaus.<sup>21</sup> En definitiva, hay un grado de involucramiento personal o subjetivo considerable, pero también cierto esfuerzo por justificar la importancia histórica de la antología.

El orden en el que figuran las canciones es el orden en que fueron escritos los ensayos. La primera canción es de Angel Villoldo (1910) y la última del cantautor Lisandro Aristimuño (2009). Y en el medio, hay decenas de tangos, zambas, milongas, boleros, canciones pop, temas romántico-melódicos y cortes de rock. El método de selección de las canciones fue bastante subjetivo, y en ese sentido el canon resultó ser más personal que “institucional”. De cualquier manera, traté de que el inventario fuera más o menos representativo de la trayectoria de la canción popular argentina a lo largo de un siglo. Naturalmente, la inclusión de canciones de distintas procedencias genéricas no solo fue premeditado, sino que intentó ser el punto

<sup>21</sup> DALHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 121.

de partida para una teoría de la canción que atravesara géneros y estilos; en otras palabras, me preguntaba en las preliminares de mi trabajo, ¿por qué no suspender, por una vez al menos, la consideración del género como criterio de organización central y buscar esos elementos de continuidad que recorren la historia musical argentina en toda su diversidad?

La llamada “música popular” – todo un problema taxonómico, dicho sea de paso – pareciera tener una conexión más inmediata con el pasado histórico que la que suele atribuírsele a la música académica. Esta última, al decir de Ross, ha estado por mucho tiempo cercada respecto de la sociedad. Pero esto no significa que los vínculos entre música popular e historia sean evidentes o fáciles de visualizar. Como es sabido, la música popular, en términos muy generales, tiene lógicas de uso que no se restringen a la audición concentrada de un hecho artístico. Con la música popular, especialmente en sus formas cantables o bailables, todos tenemos una relación de cotidianeidad. Vamos con frecuencia a una sala de concierto o a un estadio, pero también bailamos en fiestas de cumpleaños y estamos buena parte del día recibiendo canciones por la radio, la televisión, el cine, el taxi que tomamos, la internet y hasta los *ringstones* del celular, cuando no la elegimos para escuchar en los diversos equipos reproductores que hoy conviven en el mundo tecnológico.

Ahora bien, de esa masa incontinente de sonidos articulados siempre sobresalen algunas canciones especialmente significativas. Son aquellas que han fijado en nuestra memoria algún momento importante de la vida. Así fue también para nuestros padres y abuelos. Por lo tanto, una historia de las canciones argentinas debiera también ser una historia de la cotidianeidad de los argentinos. Una historia al nivel de la calle, como dicen los antropólogos. Esto me llevó a una pregunta omnipresente a lo largo del libro: ¿qué nos dicen las canciones de otros tiempos sobre esos “otros tiempos”?

Hay consenso en afirmar que algo nos dicen las canciones del pasado social. Un notable novelista norteamericano, E. L. Doctorow, escribió la siguiente ponderación: “No existe nada como la canción para evocar de manera súbita y puntual el aspecto, la impresión, el olor de los tiempos pasados”.<sup>22</sup> Es una hermosa definición del valor documental de la música popular, pero no exenta de cierta ambigüedad. Que una canción sea evocadora, acaso más evocadora que cualquier otro artefacto cultural, tiene más que ver con la memoria de un individuo o de un grupo de individuos unidos en el tiempo y en el espacio que con la historia como disciplina indagadora del pasado.

Es acertado considerar los aspectos evocativos y subjetivos de canciones que se hunden en la memoria como aquella madalena de Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*.<sup>23</sup> Pero el historiador no puede quedarse con esa imagen. El historiador no es un empleado de las industrias de la nostalgia. Su tarea no es hacer recordar a la gente – para eso están los DJs, los grupos de *covers* y las *playlists* de Spotify –, sino hacer que la gente pueda indagar en un pasado colectivo; pasado en el que esa persona puede o no estar inscrito de manera directa, pero que lo interpela inevitablemente.

<sup>22</sup> DOCTOROW, Standards, *Harpers Magazine*, New York, nov. 1991, p. 34.

<sup>23</sup> Ver PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*: por el camino de Swann. Madrid: Alianza, 2011, p. 45.

Del mismo modo que, en las reiteradas alusiones al Bicentenario de la Argentina en 2012 se buscó reconstruir una temporalidad de larga duración, en la que todos los argentinos, en tanto integrantes de una comunidad, pudiéramos sentirnos partícipes indirectos, también la historia de la música popular tendría que producirnos ese efecto de continuidad, de ser parte constitutiva de un pasado común dentro del cual conviven pasados parciales, aquellos que son objeto de sucesivas evocaciones. Podemos entonces volver a la pregunta clave: ¿qué nos dice una canción sobre el pasado “objetivo” o histórico? ¿Qué nos dice el tango “Cambalache” de los años treinta en la Argentina? ¿Qué nos dice la canción de rock “JiJiJi” de los 80? ¿Cómo puede ayudarnos un tango de Villoldo a entender cómo era el país del Centenario? ¿Qué información de los tiempos de la última dictadura militar (1976-1983) podemos rastrear en una canción de Charly García? O preguntas más puntuales aun: ¿cuánto de tradición y de modernidad había en “Luna tucumana” cuando esta zamba fue compuesta por Yupanqui y cuáles eran los horizontes de expectativa y de experiencia – para decirlo en los términos de la teoría de la recepción estética<sup>24</sup> – de aquellos años? ¿Qué relación tenían las canciones de María Elena Walsh con los proyectos educativos de los años 60 y cuánto de aquella época escuchamos en ellas? Este es el tipo de preguntas que me interesa plantear – y de ser posible responder –, porque, en efecto, la canción conlleva, como escribió Doctorow, “el aspecto, la impresión, el olor de los tiempos pasados”. Pero estos elementos no brotan naturalmente a la vista de todos sin una hermenéutica que los busque y los saque a la luz.

### La canción y sus marcas de época

Muchas canciones han trascendido la época en la que fueron creadas: esa puede ser una de las razones por la que son canónicas. No son documentos muertos que aguardan ser resucitados por el historiador con el solo propósito de reconstruir la vida social y cultural de un tiempo pasado. Son objetos de cultura popular, transmitidos, transformados y con un futuro por delante. Es complicado historiar algo que sigue vivo, algo que es nuestro contemporáneo y que viene agregando valor desde su creación. Por lo tanto, hay muchas preguntas para hacerle a una canción. Podemos, por ejemplo, preguntarle por el modo de enunciación de una realidad pasada. Simon Frith dice que cuando escuchamos las palabras de una canción, en realidad estamos escuchando tres cosas a la vez: la palabra como fuente de significado semántico, la retórica como uso particular – musical – de esa misma palabra y, finalmente, la voz como materia sonora, con su timbre, sus tonos, etc.<sup>25</sup>

Podemos aplicar esta distinción con un propósito historiográfico. Por ejemplo, cuando escuchamos un tango de la década de 1920 nos encontramos con algunas palabras en desuso. Ojeo una antología de letras de tango y voy marcando, al azar, “percanta”, “tamangos”, “pachá”, “alcázar”, “mozo”, “china”... Lunfardo (argot) y castellano por igual. Un repertorio de voces de una Argentina pretérita. Pero no todas las voces pretéritas dejaron de usarse,

<sup>24</sup> Cf. BLOCK DE BEHAR, Lisa. Introducción. *Maldoror*, n. 19, Montevideo, 1984.

<sup>25</sup> Ver FRITH, Simon, *op. cit.*, p. 158-183.

no todas quedaron vacías desde el punto de vista semántico. Seguimos diciendo “mina”, “mango”, “cambalache”, etc. Y quizá sigamos usando estos términos – a menudo en sincronía con el argot de géneros como el rock el trap y la cumbia – gracias a los tangos que los perpetuaron: las canciones capturan el glosario de la gente en un momento determinado, y de algún modo lo conservan, son agentes activos de la lengua.

Ahora bien, aun aceptando las continuidades de la lengua y la vigencia indestructible de muchas canciones, es muy difícil que en el texto completo de una canción de otros tiempos no sobresalgan aquellas palabras ya muertas. Aquí el historiador puede apelar al paradigma de las inferencias indiciales de Carlo Ginzburg, padre de la llamada microhistoria. Para Ginzburg, que en este punto sigue tanto Morelli como a Freud, “los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, proporcionaban la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano”.<sup>26</sup> Algo parecido escribió el ya citado Carl Dahlaus cuando, al referirse a la importancia histórica de determinadas obras – él siempre refiere a la música académica –, distingue entre efecto y síntoma. En el primer caso, la importancia histórica deriva de una relación de valores entre obras coetáneas y sucesivas. Pero también hay una importancia sintomática, cuando un dato del pasado musical nos resulta útil para entender una situación estructural de ese pasado. Llevando esto a nuestro terreno, podríamos decir que el tango “La yumba”, de Osvaldo Pugliese, basa su importancia histórica en el efecto que la pieza ha tenido en la cultura del tango; en cambio, el tema folklórico “El rancho e la cambicha”, en la versión de Antonio Torno, funciona más como síntoma de un momento particular de la historia social argentina. Obviamente, todo esto es materia de discusión. Lo único que no puede discutirse es el hecho de que “la investigación histórica es reflexiva en sí misma”.<sup>27</sup> Ya no queda sitio para relatos ingenuos o acrílicos.

Volviendo a nuestra pesquisa, hay que agregar que las palabras que conforman el texto de una canción están insertas en formas poéticas y estróficas que también pueden haber caído en desuso, o que al menos han sufrido alguna mutación a lo largo de los años. Desde luego, se pueden usar. Por ejemplo, se siguen escribiendo zambas y chacareras con el tipo de estrofa de siempre. Pero a veces la apelación a formas y lenguajes del pasado busca sorprender, o causar algún ruido. Por ejemplo, en la canción “Irresponsables”, del grupo de música pop Babasónicos, descubrimos el empleo de versos de “arte mayor” – dodecasílabos y tridecasílabos – dentro de una forma estrófica menor: “Somos culpables de este amor escandaloso/ que el fuego mismo de pasión alimentó./ Que en el remanso de la noche impostergable./Nos avergüenza seguir sintiéndolo.” Esto parece provenir de la poesía del modernista Amado Nervo – referencia fuerte de los primeros poetas del tango –, y justamente en esa elección reside, en parte, el estilo premeditadamente retro y kitsch de la canción. Está claro que los historiadores del futuro tendrán que analizar otros parámetros de “Irresponsables” – la retórica y la voz, por ejemplo, en la clasificación de Simon Frith – para poder saber con más precisión los alcances de las palabras en las canciones de la Argentina de comienzos del siglo XXI.

<sup>26</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 138.

<sup>27</sup> DALHAUS, Carl, *op. cit.*, p. 22.



A estos elementos, del orden lingüístico y literario, se suman muchos otros: los modos narrativos, los temas que se narran o describen, etc. Todas las canciones, aun las que buscan romper con las normativas establecidas, responden a formas retóricas propias de una época. El historiador de la música popular tiene que estar muy atento a estos encuadres. De lo contrario, nos quedamos sin saber por qué eran mal vistos los tangos escritos en lunfardo – algunos fueron prohibidos durante gobiernos autoritarios – o por qué en 1973 resultó tan transgresora “Cantata de los puentes amarillos”, de Luis Alberto Spinetta.

¿Qué decir de la música? En la medida que hablamos de canciones, estamos ante un pacto de sinergia entre palabra y música. En general, los historiadores y los exégetas de la música popular se han dedicado más tiempo al análisis de contenido de las letras – contenido moral e ideológico – que a la música, y armados con una hermenéutica del sentido común han anotado lo que la canción “dice”. Ya dijimos, siguiendo a Simon Frith, que la palabra musicalizada dice de más de un modo, sobre un rango de significación amplio. Por lo tanto, alienar la letra de la música para su análisis puede ser una herramienta válida, siempre que se tenga en cuenta esa relación primera y última entre palabra y sonido, que es la esencia – si me permiten usar esta palabra – de toda canción.

Cuando nos referimos a la música de una canción aludimos a varias cosas. En parte, a los elementos constitutivos de la composición: su melodía, su ritmo, su armonía, su forma. Pero en el campo de la música popular la interpretación es, de algún modo, parte misma de la creación. Entonces debemos considerar cómo ha sonado esa canción en la primera versión y en las sucesivas, si es que las hubo. Cómo fue cantada, con qué arreglo, en qué situación de producción, que conexión hubo, si la hubo, entre autor, compositor e intérprete. Aquí tenemos una información muy exquisita: el sonido de una canción grabada es la textura sonora de una época.

Por caso, quién puede dudar de que la grabación de “Cambalache” por Julio Sosa sea de los años 60. Ahí están los arreglos de Leopoldo Federico y una calidad de audio que no puede ser muy anterior a esa fecha. Tal vez para un no iniciado en los estilos del tango, la diferencia sea muy menor. Pero ahí está el paradigma de inferencia indicial para recordarnos que el detalle, lo nimio, puede convertirse en clave de acceso para entrar a una obra y su “verdad”. En el ejemplo citado, tenemos dos tiempos históricos inscritos en una misma canción: 1934, cuando Discépolo compuso el tango, y 1964, cuando Sosa con Federico registraron la que sería la versión más difundida y en gran medida responsable de la canonización de “Cambalache”.

Justamente, hablando de versiones más difundidas, falta decir que poco y nada sería de las canciones sin su difusión. Finalmente, la canción sale al ruedo, toma estado público. ¿Cómo lo hace, en qué circunstancias, con qué medios? Todas estas son preguntas fundamentales en la investigación histórica de la música popular. En los años 20 y 30, por ejemplo, los tangos se daban a conocer en los escenarios teatrales. Allí solían estrenarse, en medio de argumentos dramáticos o comedias musicales. O en los hoy fenecidos teatros de revista. Por supuesto, las grabaciones afirmaban la popularidad de un tango, según quienes fueran los intérpretes. Pero el *estreno*, ese momento de revelación pública,

siempre era inmediato, en espacio y tiempo reales, sin que nada ni nadie se interpusiera entre el intérprete y el oyente.

Más tarde fue la radio el gran altavoz de la música popular argentina. Digamos que entre 1935, cuando El Mundo inauguró su fabuloso estudio en calle Maipú, hasta los años 60, la radio promovió e impulsó los grandes éxitos musicales. Sin embargo, ya en los 60 el disco simple y luego el LP lograron penetrar en las habitaciones de los adolescentes por su propia cuenta, muchas veces sin depender de los medios de comunicación. A contrapelo del crecimiento exponencial de los medios en esos años, buena parte del rock nacional se transmitió así, como un cuchillo de mano en mano, a espaldas de la televisión y sin que la radiofonía le abriera sus mejores puertas. Era en los recitales donde muchas canciones nuevas eran puestas en valor. Y a partir de los años 80, muchas canciones levantaron vuelo desde un videoclip.

### Conclusiones abiertas

En definitiva, cada mediación supone un determinado estadio tecnológico, y por lo tanto una forma específica de recepción. Nada de esto le es ajeno al historiador de la música popular, si realmente le interesa construir un relato con espesor y no un mero anecdotario de músicos más o menos admirados. Por supuesto, el grado de exposición mediática del que puede gozar una canción en un momento determinado – el de su estreno, o cualquier otro – no determina su ingreso al canon, si bien es un factor importante en el proceso de recepción y aprobación social. Como en el caso ya citado del tango “Cambalache”, de Discépolo, las sucesivas versiones de una canción no sólo permiten su perdurabilidad en el tiempo: también pueden sellar su destino de “clásico” – su ingreso al canon, finalmente –, algo que jamás podremos encontrar en la génesis del tema. Las canciones cobran vida merced a diferentes circunstancias, pero no caben dudas que el tránsito del siglo XX al siglo XXI ha sido un período fértil para los inventarios de toda clase; los corpus de canciones no quedaron al margen de este proceso.

En *Canciones argentinas, 1910-2010* me propuse demostrar que, aun en los casos de canciones canonizadas por algún intérprete superlativo – Carlos Gardel, Mercedes Sosa, etc. –, existe un material original de gran riqueza, musical y literaria; una aleación indestructible. La misma fue producida por un músico y un letrista, o por un cantautor. Me propuse entonces sacar a esos nombres del entre paréntesis que los ha confinado a un cierto olvido. En la conformación de todo canon existen situaciones contingentes pero también elementos concretos, “duros”, que nos ayudan a comprender la perennidad de ciertas músicas/canciones.

Hay un dicho del folclore argentino que está lleno de sabiduría: “las canciones se aprenden por la música y se recuerdan por la letra”. Pero una vez recordadas, las volvemos a cantar, las devolvemos a su materia sonora. Y así aparecen en las búsquedas del historiador, como cápsulas sonoras. Cierro estos apuntes con unas declaraciones que hace unos años hizo Luis Alberto Spinetta (1950-2012) cuando se le preguntó por la génesis de sus grandes canciones. A Spinetta se lo llamó “el poeta del rock argentino”. Lo fue, sin duda. Pero antes que eso fue un gran compositor de canciones en las que música y letra eran componentes inseparables e incompletos por sí solos: “Para la

canción escribo, porque la canción exige una letra y la música siempre está antes. La música esconde algo y uno debe encontrarlo. Es la felicidad tener una tonada nueva, una canción que todavía no dice nada”.<sup>28</sup>

*Artigo recebido em 6 de outubro de 2022. Aprovado em 5 de novembro de 2022.*

---

<sup>28</sup> Apud BRACELI, Rodolfo. Ser Spinetta. *La Nación*, Buenos Aires, 22 nov. 2008, p. 15.