
"POPULARIDAD"

DE LA CANCIÓN REBELDE Y "REBELDIA"

DE LA CANCIÓN POPULAR

Desde la perspectiva de una Canción Alternativa

CESAR MIGUEL RONDON

"En el lenguaje común y aún en el científico la expresión "cultura popular" goza de una equívocidad sorprendente y ello sólo logra definirse parcialmente por los contextos. Hallamos la identidad: popular-inculto, de indudables resonancias ideológicas; la asociación: popular-folklórico tradicional; o el más genérico de popular-todo lo que está dirigido al pueblo y es asequible para él. Junto a estas significaciones se deslizan connotaciones como las de "vulgar", "no oficial", "no académico", "clasista", etc. Sin embargo, estos usos suponen por parte de quien los plantea una situación especial propia de una cultura superior, y es entonces cuando se pide una cultura popular, como reacción de mala o de buena conciencia ante la discriminación cultural existente".

(Jesús María Aguirre, "Aproximaciones Metodológicas para el Análisis de la Cultura Popular"; Boletín Comunicación N° 4, setiembre de 1975).

Cuando este ensayo fue publicado en nuestro Boletín, hace seis años, ya estaba clara en el equipo redaccional la noción de que una verdadera investigación de la comunicación social tenía sentido si ella se enfilaba directamente a la búsqueda de proposiciones que permitieran superar el actual estado comunicativo (¿de masas?, ¿popular?, ¿social?) de nuestro continente. El estado de alerta ya se había marcado por igual tanto para esa comunicación establecida, e impartida, desde la todopoderosa Industria Cultural (con toda la carga de manipulación ideológica que ella implica), como para ese sector "comprometido" y revolucionario que, desde todos los flancos posibles, alentaba la subversión del orden de cosas. De ahí que Aguirre, aludiendo a las connotaciones de "vulgar" y "clasista", coloque en un mismo nivel, —a los efectos del análisis—, a aquellos sectores que, por "buena o mala conciencia" pretenden redimir la cultura popular; de cualquier manera, ambos, por principio, ya se colocaban "desde afuera", externos al objeto del estudio y/o la redención.

Ahondando en consideraciones de este tipo, el equipo de investigación arribó a la tesis que, de manera genérica, fue bautizada como "Comunicación Alternativa": por una parte, el estudio de todas aquellas manifestaciones que, de manera legítima, representaran la verdadera expresión popular, y, por otra parte, el análisis de nuevas formas comunicacionales que pudiesen inscribirse, con la propiedad debida, en esa misma expresión. Se partía, pues, de la siguiente base: 1) no

toda la cultura popular difundida a través de los mecanismos de la Industria Cultural (discos, radio, cine, TV) es necesariamente extraña al sentir popular y, por ende, no está directamente contaminada por el pecado de la "manipulación ideológica"; y 2) no todas las "alternativas" que se han presentado a esa misma cultura industrial son suficientemente "populares", o, más específicamente, susceptibles de convertirse, con toda la espontaneidad y autenticidad del caso, en patrimonio cultural de esa inmensa colectividad que sirve como centro definitivo para el estudio.

Fue así como nuestro Boletín recogió trabajos (no necesariamente del equipo redaccional) donde se analizaban (siempre empíricamente) manifestaciones diversas de la Industria Cultural, así como intentos novedosos caracterizados por la rebeldía social y política. Frente al cine "resignado" se colocó el cine "comprometido", lo mismo ocurrió con el teatro, y, por supuesto, con los medios "periodísticos" tradicionales (la casa de la Comunicación todavía sigue colocando, en el centro de su salón principal, al periodismo, con todas sus variantes tecnológicas, como el rey absoluto).

Pero este proceso dual nunca pudo superar sus propios extremos, y de ahí las múltiples interrogantes todavía sin respuesta: ¿tiene la comunicación alternativa que someterse al maniqueísmo político de un cine bueno (revolucionario) y un cine malo (burgués)? ¿tiene la Comunicación Alternativa que someterse a los medios establecidos, o la inversa, en todo caso, es la que debe prevalecer?, ¿y, al margen de estos mismos medios, cuáles son los niveles reales de "comunicación" del pueblo, y, sobre todo, qué es lo que de verdad vamos a entender por éste?. De manera que la profundización del pozo fue inevitable.

Cinco años más tarde, en el Boletín 28-29, el equipo propone, tentativamente, un cuerpo de ideas a propósito de la Cultura Alternativa, aproximaciones para abordarla y, básicamente, para gestarla. En ese mismo papel de trabajo, José Ignacio Rey, en una primera aproximación definitoria apunta lo siguiente:

"Una teoría de la comunicación popular, si pretende un estatuto científico riguroso y superar una manera connotación romántica o pseudo-romántica, no puede prescindir de una teoría de las clases sociales. El pueblo y lo popular no constituyen una esencia o una substancia, sino que se les define por su posición relacional de diferencia y de contraste con respecto a otros hechos culturales y otras clases sociales. (.). Creemos de fundamental importancia subrayar que esas clases sociales así caracterizadas no se definen exclusivamente por su posición en las relaciones sociales de producción (condición necesaria, pero no suficiente), sino también por sus respectivos sistemas de identificación cultural. (.). los límites de la marginalidad comunicacional no coinciden exactamente con los de la marginalidad económica o productiva y, por consiguiente, tampoco coinciden los de la opresión económica y los de la opresión cultural. Es precisamente este desfase el que abre condiciones favorables para que sea posible, desde el pueblo comunicacionalmente marginado del influjo alienante de los grandes medios, la creación y el desarrollo de una comunicación alternativa que llegue a ser, a su vez, factor de cambio social. (.). El pueblo así caracterizado dista mucho de constituir una realidad sociológica o culturalmente homogénea, pese a tener por común denominador una situación de dependencia y subalternación con respecto a las clases dominantes. (.). Una vez definidos los agentes de la nueva comunicación, es preciso caracterizar la comunicación alternativa misma. A este respecto se impone empezar por ayuda a poner de relieve las respectivas estructuras comunicacionales autóctonas, así como los modos de comunicación que son realmente operativos en el seno de los diferentes subgrupos que componen la categoría "pueblo". Igualmente es importante rescatar los códigos culturales comunes dentro de las diferentes clases subalternas o subgrupos

que en virtud de su coeficiente ideológico, obviamente se ignoran como tales. (.) . Es de vital importancia también reconectar las formas comunicativas con la práctica de las masas, actoras de los procesos sociales, y ligar el fenómeno cultural con la vivencia de sus luchas. Por esta razón, la incidencia del "intelectual" en este proceso, siendo seguramente necesaria, es delicada y, en todo caso, solamente instrumental. Es el pueblo, con su creatividad, el único gestor de su práctica cultural y comunicacional".

Partiendo de todo este cuerpo de premisas teóricas, nos toca ahora esbozar unas breves consideraciones en torno a la canción popular y, junto a ella, a esa canción autodefinida como "de protesta", "comprometida", "rebelde", y, por principio, empeñada en "redimir" los auténticos valores culturales del pueblo.

"POPULARIDAD" DE LA CANCIÓN DE PROTESTA

La primera aproximación tiene que centrarse en las verdaderas condiciones "alternativas" del nuevo canto rebelde. Habría que precisar, entonces, lo siguiente: 1) cuál es la auténtica música popular, y 2) en qué medida le pertenece a ella la música protestaria. Si partimos de los supuestos aceptados por los autores de este nuevo canto, la música que se difunde genéricamente a través de los mecanismos de la Industria Cultural es "falsa", entendiéndose extraña al verdadero sentir popular. De ahí que la música por ellos producida establezca una diferencia de casi ciento ochenta grados con relación a la que, con ídolos, radio y televisión, mediatiza al pueblo. Y esta diferencia la establecen los nuevos cantores desde dos variantes básicas: formales y temáticas. En el primer caso, se alude al "rescate" del folklore y la mejor tradición musical; y en el segundo, se entra de lleno en letras que siempre serán políticamente partidarias: todo, desde el amor hasta la anécdota jocosa, será rematado por un lema o mensaje "explicativo" de acentos "revolucionarios".

La primera variante de diferenciación, la del "rescate", es particularmente frágil y por lo tanto peligrosa. Entendamos que folklore no es más que el cúmulo de tradiciones de un pueblo. Musicalmente hablando, tendremos entonces que canción folklórica es aquella que sólo obedece a la tradición. De ahí que la música folklórica siempre dependa de autores y exponentes colectivos, porque en ella, simplemente, la creación y difusión aislada, individual, es imposible. Así la música folklórica exige el paso de generaciones, la maduración de usos y costumbres. Por ello, un creador contemporáneo, por más que trabaje en base al folklore, siempre será considerado, en principio, un creador "popular", nunca un "creador folklórico", porque nadie, de ninguna manera, puede convertirse a sí mismo en el centro absoluto de toda la tradición y el haber cultural de un pueblo; somos una mera parte del todo, más nada. De manera que, así como toda la música folklórica es popular, no toda la música popular, al menos en sus primeros momentos de creación, puede ser considerada folklórica. Y fue éste el primer inconveniente que representó la Canción de Protesta: en la gran mayoría de los casos ella quiso hacerse popular a través de la vía del folklore, con lo que resultó nulificada por partida doble: ni fue folklórica ni fue popular.

Pero la noción "de rescate" se reviste también de otra serie de connotaciones. Para los nuevos compositores "comprometidos", la música que mayoritariamente difundía la Industria Cultural respondía, formalmente, a patrones internacionales que poco o nada tenían que ver con la expresión autóctona. De manera que el gusto popular había sido "lavado" por esa difusión masiva de los medios donde sólo las formas extranjeras tenían acceso. De ahí, pues, el término "rescate". Sin embargo, manteniendo siempre la misma perspectiva que suponen las "formas"

musicales, nos es necesario detenernos en una circunstancia demasiado importante: el mundo urbano, mayoritario en muchos de nuestros países, donde se centran no sólo las poblaciones obreras a ser redimidas, sino también los medios de la Industria Cultural, y no pocas de nuestras universidades donde ha surgido, precisamente, esa idea del "rescate". Así como el mundo rural, —donde se ha gestado la casi totalidad de nuestro patrimonio folklórico—, es caracterizado por un espíritu provinciano marcado por el aislamiento donde las costumbres se asientan sin tener que sucumbir al vértigo de continuas influencias, el mundo urbano, por el contrario, está caracterizado por la turbulencia cosmopolita donde no sólo los medios de la Industria Cultural inyectan diariamente nuevas influencias y nuevas maneras de vivir. Por lo tanto, resulta difícil y forzado el traslado de vivencias culturales; mal podemos pretender cantar la ciudad con la música del campo, y viceversa. Y de ahí el error conceptual del "rescate", porque para el nuevo canto la alternativa planteada era la de imponer, como canto propio y legítimo del ciudadano, aquél que la historia y la tradición habían puesto en boca del campesino, con lo que se negaba, de plano, la gestación de una verdadera música popular en el contexto que suponen las nuevas realidades urbanas. Y de esta manera se levantaron argumentos donde los vicios o impurezas de la música difundida a través de la industria (es decir, la hecha en la ciudad), iba a ser combatida por la pureza de la auténtica música popular (la del folklore campesino). Así, a manera de ejemplo, se acusó a la nueva gaita de "traidora" porque ésta incorporaba instrumentos tan sofisticados como pianos, guitarras eléctricas y saxofones, y porque sus motivos de inspiración perdían la dulzura y placidez de antaño para hacerse ahora vulgares, violentos, y hasta chabacanos.

Tomemos ahora lo que para los cantores de protesta sería la segunda variante de diferenciación con relación a la música "falsa": las letras. En primer lugar se generalizan las temáticas de aquella en una intención única: la mediatización ideológica. En efecto, alegan los nuevos compositores, la música difundida a través de la industria cultural no hace más que alienar el sentimiento de rebeldía que sería natural y espontáneo en la colectividad popular. Por lo tanto, a los efectos del canto protestario, hacer radicalmente lo contrario sería lo pertinente. Y es así como nos surge una canción que nunca va más allá del discurso político, sometiendo todo el rico universo de temáticas populares a los siempre prescindibles límites del panfleto.

Simplemente, como se ha partido de la base de que toda la música difundida industrialmente es "popularmente falsa", y por lo tanto carente de rebeldía, la música que ahora se produce bien puede (y debe) obviar las referencias temáticas que da la primera. De esta manera, el mero canto de amor es sustituido ahora por uno nuevo donde la relación entre la pareja sólo tiene sentido si ella está inmersa en los marcos de la "lucha popular". Como ejemplo, podríamos citar la que, en efecto, fue una de las más hermosas producciones de la Canción de Protesta, "Te Recuerdo Amanda", del trágicamente desaparecido cantor chileno Víctor Jara. Aquí, la protagonista de la historia, Amanda, va a la fábrica a encontrarse con su enamorado, Manuel, quien un buen día, sin mayores explicaciones, decide irse a la montaña como guerrillero y allí muere. Ocurre, pues, que desde esta visión, tan cercana al martirologio, el amor tan sólo vale la pena si él se somete bajo los condicionantes del "compromiso" político, con lo que el grueso de la población popular, que concibe la "lucha diaria" desde planos muchos más mundanos y verosímiles (resolver deudas, pagar la educación de los hijos, garantizar el bienestar y la salud de la familia, ansiar el merecido descanso vacacional, etc.) queda completamente relegado y carente de una canción que verdaderamente los exprese. Porque, y ello es importante destacarlo, la Canción de Protesta siempre asumió posturas políticas desde una vertiente partidaria, excluyendo todas aquellas otras posibilidades y alternativas que no cuadraran en el "proyecto" original.

A partir de esta premisa, entonces, el fulano "compromiso" sólo es con el "partido" de la revolución, y los enemigos de éste, así, son enemigos de la nueva canción.

Pero no está en las intenciones de este trabajo discernir la complejidad y efectividad de todo ese espectro político. De cualquier manera nos oponemos a que la auténtica canción popular sea sometida a criterios e intereses de segundo orden, porque hacerlo no sería otra cosa que negarla. Por los momentos, nos conformamos con afirmar que el grueso de la población, el que con o sin manipulación ideológica vive, sufre y soporta, los regímenes y los gobiernos, es el único que a la larga interesa, y para él, en definitiva, van todos los cantos. Por lo tanto, no nos interesa analizar la efectividad o alcance cultural, políticamente hablando, de las izquierdas o las derechas, tan sólo nos importa la masa que, en cualquier caso, sirve de alimento para el experimento.

Y con ello llegamos a una de las observaciones de Jesús María Aguirre que citáramos al comienzo de estas páginas: quienes plantean una cultura popular lo hacen desde afuera, desde una "cultura superior" (o en todo caso distinta a la popular) "como reacción de buena o mala conciencia". Y ello es lo que ocurrió con los compositores de la canción de Protesta: en su inmensa mayoría no fueron más que jóvenes universitarios, suficientemente concientizados y alertas frente a los riesgos y peligros de la penetración ideológica por parte de las clases dominantes, quienes se lanzaron al "rescate" de la cultura popular, a su "subversión", sin otro elemento que una guitarra que sonaba a campo, muchas frases políticas ahora forzadas a la poesía, e interminables dosis de buena fe. Pero esto, obviamente, no fue suficiente porque, tal como lo expresa José Ignacio Rey en el trabajo que previamente citamos, 1) se confundió a la opresión económica y política con la opresión cultural, 2) se obviaron los códigos culturales comunes dentro de las diferentes clases subalternas que conforman el todo de pueblo (ejemplo, descartar de plano toda la variedad temática propuesta por la música industrial para en su lugar colocar la exclusividad del panfleto partidario), y 3) el intelectual (vale decir, el joven universitario que ahora "compone" música pretendidamente popular) dejó de tener una mera participación "instrumental" en el proceso para pasar a convertirse en el centro y la estrella del mismo (a la larga, si la colectividad para la que fue hecha la música no se identifica con ella, —independientemente de las múltiples razones por las cuales esto ocurra—, entonces los autores y exponentes, como sucede en la música industrial fabricada como moda, con las peores intenciones ideológicas, se convierten en el único objeto de gravitación de la música producida; por ello, salvo en las muy contadas excepciones que terminarían confirmándonos la regla, la Música de Protesta casi nunca extralimitó al único público que le fue natural: el universitario, el de los intelectuales).

Ahora bien, ¿hasta qué punto son válidos los supuestos de la Canción de Protesta con relación a la canción industrial?. Ya hemos anotado que, a los efectos de proponer una verdadera Comunicación Alternativa, es completamente impropio descartar de manera absoluta la totalidad de la cultura difundida, y hasta producida, a través de los medios industriales. Por lo tanto, ahora nos resultaría pertinente hacer algunas breves menciones en torno a esa otra música que, a pesar de los discos y la televisión, no siempre se ha caracterizado por la trampa y la falsedad.

"REBELDIA" DE LA CANCIÓN POPULAR

En principio, la Industria Cultural, como toda industria capitalista, se basa en el consumo masivo de sus productos. De manera que, industrialmente, un artista no será bueno por un buen disco, él sólo logrará el éxito con muchos discos de buena venta. Y de esto se encarga la publici-

dad, la hija favorita de la Industria Cultural, quien presenta como alternativa a la mejor de sus cartas: la moda. Entendamos, por ejemplo, que todos los carros reúnen siempre las mismas virtudes básicas, cosa que no sólo no incita la venta masiva sino que la niega. De ahí que la publicidad cree la moda que dictamina nuevos modelos de automóviles que se hacen "necesarios" para una persona que "quiere estar al día, que quiere ser moderna, que quiere sentirse triunfadora". Y este mecanismo de la moda, aunque de maneras mucho más sutiles y por lo tanto peligrosas, también funciona dentro de los patrones de la Industria Cultural. De ahí los muchos ritmos y cantantes de moda, de ahí los ídolos, los mitos, las fantasías.

Si la música de moda, entonces, responde directa y exclusivamente a necesidades de la Industria Cultural, ella sí es extraña al sentir popular, y ella sí representa una salida falsa por lo que de manipulación ideológica supone. Sin embargo, y esto es un hecho indudable, no toda la música difundida y producida a través de la Industria Cultural responde a modas, o, para ser más precisos, vive y se mantiene gracias a ellas. Utilicemos como referencia, por ejemplo, la duración en el gusto popular de determinado ritmo o estilo musical. Cuando la única virtud radica en la moda, una vez que ésta ha desaparecido, la música queda aislada, carente de sentido y de apoyo. Quiere decir que aquel estilo que persiste más allá del oxígeno de la moda publicitaria sí tiene algún sustento legítimo en la colectividad popular que la disfruta. Y ésta es una clave que difícilmente podemos pasar por alto, porque la música que goza de este privilegio de alguna manera está llena de esos códigos culturales que mencionara Rey en su trabajo. Los mismos códigos que, precisamente, fueron obviados por los nuevos compositores rebeldes.

No estamos en condiciones de descifrar a fondo esos códigos pero sí podemos, en cierto sentido, detectarlos. Observemos, por ejemplo, las letras y el inmenso universo de temáticas que ellas trabajan. Un primer bloque lo representa la canción de amor donde el hombre, —que por razones culturales de diverso tipo es el que canta en la mayoría de los casos—, se mueve, por lo general, a partir de dos alternativas básicas: 1) pretendiendo el amor de la mujer, y 2) descartándolo. De ahí que el canto amoroso se admita casi siempre como una lucha, pasionalmente violenta, donde la famosa "felicidad" del amor, digamos "burgués", se descarta por inútil: el trovador latinoamericano canta antes del amor porque lo busca, o después que éste pasó porque lo perdió; difícilmente durante el amor, porque esto —lo explica la "sabiduría popular"— no tiene sentido. Y he aquí una diferencia interesante, porque, generalmente, el canto amoroso hecho por la canción falsa siempre se ha ocupado de ese momento cuando el amor ocurre, convirtiéndose la letra en un empalagoso amasijo de palabras repetidas, cursiles e inútiles. De ahí que estas canciones sean "bonitas" (lo dicen los disjockeys y los periodistas de farándula), mientras que las otras siempre son "chabacanas", "despechadas" y de "mal gusto".

Ahora bien, resulta interesante observar cómo estas últimas canciones de amor, fuertemente descartadas desde los planos de la moda, permanecen imbatibles en el gusto popular enriqueciéndose con el paso de las generaciones. Por eso el bolero no puede pasar de moda, porque, simplemente, no es moda. Por eso el canto de amor "bonito", que responde ciertamente a patrones y criterios extranjeros (norteamericanos y europeos), sí está condenado a los vaivenes de la moda. Y semejante diferencia ya nos dice mucho.

Sin embargo, este canto de amor, —que a los efectos del presente trabajo lo hemos tomado tan sólo como un ejemplo—, no se da de manera aislada. De alguna manera, el cantor enamorado, desde el viejo tango rioplatense hasta el moderno bolero salsoso hecho en los barrios del Caribe, siempre ha estado inscrito en una circunstancia cultural específica que, precisamente, le "marca" sus palabras, sus gestos, sus concepciones y sus posturas. Serían estos, pues, los códigos apuntados por Rey, porque nunca el auténtico cantor popular se vio obligado a decir que él era

pobre o que vivía en un barrio (como ocurrió en la protesta), porque las mismas formas y maneras de su canción ya nos indicaban todas estas características. De ahí la autenticidad del canto y la inevitable identificación que él produce en la inmensa colectividad para la cual, y en la cual, él fue producido. Sucede entonces que esa música, —que por ser vista desde “afuera” jamás fue entendida suficientemente y de ahí que se le acusara de “escapista”—, ya supone valores importantísimos porque, con o sin “calidad”, con o sin “buen gusto”, ella se reviste de valores básicos del arte: ser patrimonio representativo de esa cultura a la cual ella pertenece.

Pero observemos ahora al cantor popular, el mismo que compone estos boleros o cantos de amor (o de “desamor”). En ningún caso él ha limitado su repertorio a una exclusiva variante temática (circunstancia que, en su medida, se hizo presente tanto en los compositores de la música falsa como en los de la música de protesta). En realidad, tal como lo señalamos previamente, el barrio donde él vive se convierte en el único límite de su inspiración. De ahí las características tan importantes de su canto de amor, y de ahí la inevitable espontaneidad de todas sus temáticas. Porque, en efecto, la auténtica canción popular no es más que un inmenso collage, a veces triste, a veces jocoso, siempre irreverente, donde una hermosa mulata enamora a los hombres en medio de penurias y alegrías, alentando esperanzas y confirmando fracasos, convirtiéndose ella misma en el reto y en el amor, en el centro en torno al cual gira todo el barrio, con toda la ansiedad de un mundo empeñado en ser feliz a pesar de mil historias de hambre y de derrota. Por ello, los mejores compositores del amor han resultado también los mejores compositores del barrio y del país: porque, de lo uno a lo otro, lo han cantado todo. Así los auténticos himnos nacionales, los que marca la espontaneidad popular y no el protocolo oficial, son el fruto de boleristas: Rafael Hernández en Puerto Rico con su “lamento Borincano” (pieza que se hermana a “Preciosa”, donde el mismo compositor dice de su isla “no importe el tirano te trate con negra maldad/ preciosa serás sin lauros ni glorias/ preciosa te llaman los hijos de la libertad . . .”), Sindo Garay con su “Bayamesa” cubana, cualquiera de los muchos corridos llenos de fervor en el México revolucionario, cualquiera de los merengues con que los dominicanos combatieron a los Marines en los 60, en fin. Eran cantores de amor, moldeados por el barrio popular, y por eso su protesta fue auténtica, y por ello se hizo himno.

Quizá no resulte pertinente afirmar que la legítima Canción Alternativa derivará exclusivamente de la referencia establecida por estos cantores populares difundidos a través de la industria, porque con ello dejaríamos al margen a un sinnúmero de artistas que, por razones diversas, no se han volcado ni han sido admitidos por la Industria Cultural tal como ella impera, ideológicamente, en la actualidad. No obstante, resulta evidente que la presencia de estos cantores ya es, feliz y afortunadamente, inevitable. Descartarlos sería repetir el error y confundir el rumbo. De cualquier manera ellos, asumiendo las premisas teóricas esbozadas por Rey, ya gozan de solvencia popular y no, precisamente, porque hayan vendido millones de discos, sino por lo otro: porque la “falsedad” de ninguna manera es su patrimonio.

