

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana.

Camacho, Sebastian.

Cita:

Camacho, Sebastian (2011). *Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/48>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana. El caso del Nuevo Cancionero Popular en Argentina.

Por: Sebastian Camacho

1. Introducción.

Durante la década del '60 y '70 se producen muchos desequilibrios sociales económicos y políticos que abren una nueva era en la historia argentina. La caída del peronismo, el aumento del ingreso de capitales financieros, el desarrollismo y el proceso de modernización promueven progresivamente nuevas formas de organización económica en los modos de producción. Los grandes flujos migratorios que se dirigen a las grandes ciudades así como el aumento de masas marginales en constante crecimiento establecen un nuevo panorama en las regiones. La incorporación de tecnología moderniza los sistemas de producción, provocando el desplazamiento de la mano de obra campesina que es remplazado por la maquina. A partir de ahí y durante toda la década este proceso se ira complejizando cada vez mas, aumentando la cifra de expulsados de sus regiones locales. La pobreza que provoca este proceso es contundente y se puede obtener este registro a partir de los inmensos flujos migratorios que para entonces se estancaban en las ciudades más urbanizadas. En este periodo ante el intento de desarrollar una Nación en base a las condiciones de organismos y empresas multinacionales, se favorece intereses en detrimento de un verdadero desarrollo nacional y local dejando en evidencia el carácter dependiente de los países periféricos hacia los países centrales. La cultura como no puede ser de otra manera, no esta excenta a estos procesos y es ahí donde me voy a detener.

Hacia fines de la década del '50 el folklore como expresión cultural entra en un auge, así como su forma musical tradicional, sus autores y representantes despliegan sus trabajos en las radios y en aquellos escenarios posibles de actuar. El folklore se vuelve un *boom* de carácter comercial y se distribuye en todas partes del país. Sin embargo, este idilio no fue permanente. Del seno de su formación emergerá un grupo de inquietudes populares que emprenderá una búsqueda de las potencialidades del folklore como arte, como música y como poesía. Así, a través de nuevos representantes en sintonía con lo que el contexto social demandaba, una parte del folklore se encausara en una intensa travesía con el fin de unir la palabra de las canciones y la realidad, una realidad azotada por las crudeza de las lógicas de dominación y las desigualdades sociales. De esta manera se pone en marcha el proyecto del Movimiento del Nuevo Cancionero Popular que desde sus comienzos, pasando por diversos matices, tendrá como objetivos inherentes a su causa perderse en los nuevos horizontes del hombre, el arte, la música y la palabra. El movimiento del Nuevo Cancionero Popular ganó fuerte presencia en los sectores populares y se transmitió progresivamente en la década del '70 hacia la vanguardia del rock nacional. Así, junto a Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Oscar Matus

etc. los iniciadores del nuevo cancionero, se le irán incorporando personajes como Víctor Heredia, León Gieco, Miguel Cantillo y Jorge Durietz, figuras muy reconocidas de la canción de protesta entre muchos otros. Al mismo tiempo, la complejización del movimiento así como el contenido popular de estas canciones que se manifestaban denunciando las problemáticas sociales, acompañaban también al conjunto del movimiento social y político que trascendía las fronteras y ganaba fuertes espacios tanto en la Argentina como en gran parte de Latinoamérica. Violeta Parra, Silvio Rodríguez, Alfredo Zitarrosa, Víctor Jara, Ali Primera, entre muchos otros, escribían y cantaban bajo las mismas preocupaciones. La lucha por la hegemonía para este entonces ya era explícita, franca y abierta. Sin embargo, el proceso dictatorial que arrasa la década del '70 tendrá un destino para este fenómeno. Herejes populares pero profetas en su tierra, aquellos que por un momento lograron desestabilizar el tablero de la hegemonía en el campo de la música, encontraron el límite en la prohibición de sus canciones y presentaciones, en la persecución sistemática y la violencia física, en el exilio. La emergencia de la Nueva Canción Popular, representante del pueblo, preocupado por sus entramados culturales, denunciante de las injusticias sociales y evidenciando la vulnerabilidad de la clases políticas nacionales, son sencillamente reprimidos para apagar la voz a la que representaban.

¿Que fue entonces el Nuevo Cancionero Popular tan arcaico y sagrado (desde el ahora) que parece no haber muerto sepultado en el pasado? ¿Qué hay del sentido y su significación que trae consigo, cuan renovador es su carácter? Y en ese sentido ¿cómo pensar a la música popular hoy, como pensar a la cultura popular hoy? ¿Cuáles son sus referentes, cuáles son sus metas, sus alcances y sus limitaciones? Por el momento tenemos a mano una pista, el entramado infinito de la cultura popular que hace un nuevo gesto en el presente pero desde el pasado advirtiendo sin esfuerzos quizá, hacia donde continuar la pregunta.

2. Estado de la cuestión.

Existen varios trabajos y ponencias que mencionan de alguna forma el proceso de la nueva canción en Argentina en la década del '60. Sin embargo, estos trabajos suelen pertenecer a apartados, capítulos o incluso artículos de revistas. Existen dos autores que por el momento se convirtieron en un referente fuerte como partida de mi indagación. Uno es Claudio Díaz (2009) quien tiene varios artículos respecto al folklores argentino y particularmente tiene un trabajo que se llama "El nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino". En este texto Díaz analiza, con un enfoque cualitativo como la emergencia renovadora de la nueva canción popular produce una contradicción hacia el interior del paradigma tradicional folklórico. El autor a partir del análisis de fuentes y letras de canciones y poesías, puede ver bien el inicio del proceso de diferenciación de los grupos y la ruptura con los supuestos conservadores representantes de la idea de un estado nación muy visible en el folklore durante la primera etapa del siglo XX.

Por otro lado tenemos los trabajos de María Inés García (2006) una autora

mendocina que también realizó varias observaciones con respecto al folklore. Entre sus trabajos existen varios trabajos sobre el nuevo cancionero que se orientan a pensar los procesos hegemónicos de Buenos Aires sobre el interior así como la tensión entre la concepción esencialista y tradicionalista del folklore, funcional a la construcción mítica de identidad nacional. La concepción del cancionero como expresión de una problemática real y contemporánea, viene a comprender como se conforma la identidad cuyana en contraposición de la identidad legítima "porteña".

Existen también otros trabajos como el caso de Juan Draghi Lucero (1997) y su trabajo sobre "El cancionero popular cuyano", Ariel Gravano, (1983) con "La música de proyección folklórica Argentina", Ismael Moreno (1936) "El cancionero mendocino" Higinio Otero (1970) "Música y músicos de Mendoza" entre otros que suelen ser artículos para revistas o capítulos de libros cuyos objetivos van desde el análisis de letras hasta recorridos históricos del folklore. Sin embargo, me motiva tomar como punto de partida a Claudio Díaz y María Inés García quienes a mi criterio y respecto al problema de mi indagación, concentran los argumentos resumiendo el estado de la cuestión y abordan esta temática desde un eje sociológico, problematizando cuestiones más ligadas y cercanas a los objetivos que me propongo.

Otros trabajos utilizados, de una gran fuente, fueron las biografías y autobiografías. Esencialmente se tomaron para este trabajo, la de "Mercedes Sosa: La Negra", dirigida por Rodolfo Braceli (2010) y la de Tito Francia y la Música en Mendoza" realizada por María Inés García (2010), Estos trabajos contienen un buen testimonio sobre el movimiento y el clima de época para la música y la cultura. Debido a que casi no hay personas con vida que hayan sido integrantes del movimiento del nuevo cancionero, la autobiografía de Mercedes Sosa fue muy válida como testimonio personal y en ese sentido por momentos su autobiografía opera también como una suerte de dato primario.

3. Perspectivas teóricas.

Este trabajo tendrá un marco teórico basado en dos pensadores, sus teorías y sus perspectivas de pensamiento. El primero es Pierre Bourdieu (1992) de quien tome la teoría de los campos y su análisis sobre el mercado de los bienes simbólicos. En ese sentido se puede explorar el Nuevo Cancionero Popular y su relación con el campo de la música como un lugar en donde se ponen de manifiesto (en el caso del folklore) las luchas por el reconocimiento, la legitimidad de la producción simbólica y sus consecuencias materiales en las relaciones que la conforman. Bourdieu señala que los elementos que movilizan a los campos son aquellos que desatan una lucha interna por la producción de su capital simbólico.

De esta manera, distingue entre el grupo que ingresa al campo específico, como aquellos que son "nuevos" o pretendientes del campo en juego y aquellos constitutivos, antecedentes y conservadores. Esta dicotomía se presenta como una propiedad ya que las luchas que despiertan estas antinomias son uno de los ejes de producción de capitales simbólicos hacia el interior y exterior de los campos. Lo que comprende Bourdieu es que ante

el intento de apropiarse de la hegemonía del campo de unos y el intento de mantener la dominación de los otros se desata una lucha por el reconocimiento y la apropiación de los elementos simbólicos que lo conforman. Es decir, un movimiento dialéctico entre la conservación y subversión. Entre lo **herético** de la heterodoxia y lo **dominante** de la ortodoxia.

En ese sentido entonces es necesario comprender las estrategias que los grupos despliegan en esta lucha ya sea por la búsqueda del reconocimiento como por las apropiaciones simbólicas del campo. Considero importante entonces pensar al Nuevo Cancionero Popular como una puja entre dos grupos que si bien no son del todo antagónicos conviven uno con el otro y uno en el otro.

Por otro lado me interesa complementar esta idea de conformación del nuevo cancionero con algunos elementos de la teoría culturalista de Raymond Williams (1980). Existen varios conceptos contundentes para pensar este fenómeno. A lo largo del trabajo utilizare nociones del autor, incluso, analizadas por Claudio Díaz en su estudio. La categoría de tradición, residual y emergente son muy útiles para dar cuenta entre otras cosas de la conformación interna de este fenómeno cultural.

Sin embargo, me interesa hacer énfasis en un elemento al que el autor llama: Estructuras del sentir. Para Williams la idea de una estructura de sentimiento contribuye a la idea de que existe la posibilidad de la formación de nuevas estructuras con componentes simbólicos propios y residuales. Para el caso del Nuevo Cancionero Popular es interesante utilizar esta categoría para poder indagar hacia el interior de esa estructura, formada o en formación, de la producción artística e intelectual que emerge de la interacción de estos grupos.

Las estructuras del sentir entonces pueden describir al grupo como a un conjunto de significaciones que se unifican con el propósito de pertenecer y de producir sentido. En el caso del nuevo cancionero y sus representantes como grupo de vanguardia, de producir intencionalidades políticas y culturales objetivas. En ese sentido es importante mencionar que el grupo o los representantes de este movimiento elaboran y promueven un manifiesto que formaliza la presencia en sociedad del conjunto de sus autores, músicos y artistas como (precisamente) un movimiento homogéneo y con objetivos políticos definidos. Con lo cual pensar políticamente el caso a través de categorías dinámicas puede ser muy redituable al momento de comprender tanto los posicionamientos políticos como las luchas por el reconocimiento hacia el interior de los grupos.

Cada uno de los autores tiene complejísimas categorías y todas muy ricas para abordar un tema que se presta a la intervención de las teorías culturalistas y estructuralistas. Tomo como meta profundizar esta búsqueda para el logro de los objetivos que me propongo.

4. Enfoque metodológico.

El trabajo tiene un enfoque cualitativo de diseño flexible aun que no exploratorio. Por un lado la principal recolección y análisis se desprende de

entrevistas en profundidad a diversos informantes, que por sus características son claves para el argumento. Por otro lado también se realizó una recolección de datos a través de fuentes secundarias, utilizando artículos de revistas de la época, diarios y archivos. Sin embargo, los instrumentos encuentran algunos límites metodológicos. La primera es que los fundadores del nuevo cancionero, entre ellos Tejada Gómez, Oscar Matus, Mercedes Sosa, etc. Como la mayoría de aquella época están fallecidos y los que aun viven están en Mendoza o en el interior del país. Debido a la imposibilidad de viajar a estas regiones tuve que trabajar con referentes cuyo testimonio sea lo mas cercano posible al de los mismos fundadores, de esta manera se entrevistó a hijos de los fundadores del Nuevo Cancionero Popular así como a referentes e interlocutores culturales del folklore argentino.

Otra de las limitaciones que se encontraron en términos metodológicos fue que la mayoría de las fuentes y datos de archivos, periódicos y audiovisuales, se encuentran en Mendoza porque es el espacio físico en donde emerge (como movimiento) el Nuevo Cancionero Popular. Los medios de comunicación mendocinos, así como los archivos y bibliotecas encuentran un compendio teórico verdaderamente relevante para los fines de esta investigación, pero al no poder consultarlos no pude acceder a ese material. Con lo cual mi forma de contacto con esos documentos es a partir de sitios Web y a través de los testimonios de los entrevistados que tuvieron contacto y pueden dar cuenta también de lo que se encuentra en esos materiales. Aun así el no tener contacto directo con estas fuentes me veo condicionado a trabajar, confiar más y guiarme fundamentalmente por aquellas que si están a mi alcance, en algunos archivos de Buenos Aires.

Por otra parte, los discos, canciones y poesías también fueron claves. Las canciones y poesías, permiten descubrir (en acción) la expresión y la manifestación cultural a partir de la yuxtaposición de la contextualización de esos mensajes y los argumentos de las canciones. Esta herramienta permite entre otras cosas ordenar los posicionamientos políticos y culturales del grupo fundador y compararlo con el de los grupos tradicionalistas para observar diferencias, tanto desde el punto de vista estético como argumentativo. El seguimiento de las canciones a lo largo de las décadas permite ver la forma en la que se van transformando, complejizado y poniendo en marcha el proyecto del Nuevo Cancionero Popular.

5. Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana. El caso del Nuevo Cancionero Popular en Argentina.

Como si cantara la tierra, escucho: *“a esta hora exactamente, hay un niño en la calle. Hay un niño en la calle”* es Mercedes Sosa, inigualable. Sigo escuchando y continúa pero además de Mercedes Sosa aparece la voz de un

hombre, René Pérez, el cantante de Calle 13¹. Entonces me pregunto ¿Cómo es que Mercedes Sosa y Calle 13...? No me respondo nada. Sigo con la letra, la escucho, la pienso, la imagino y en un momento se me da por dudar. La escucho de nuevo mientras busco y desde luego, encuentro.

El texto original “Hay un niño en la calle” pertenece a Armando Tejada Gómez poeta y escritor argentino que “encabezó” allá por la década del ‘60 una de las corrientes más fuertes de renovación poética y musical de la cultura popular latinoamericana, tema del que venimos hablando pero que vale la pena subrayar: el movimiento del Nuevo Cancionero Popular. Fenómeno que entre otras cosas implicó un giro fuertísimo de los contenidos argumentativos de la canción folklórica.

Vuelvo a la canción, vuelvo al presente. No cuesta mucho y concluyo: ambos cantan una canción popular, tan fácil como eso. Ella sigue el texto original y el rapea arriba cosas diferentes pero en el mismo sentido. ¿Cuál sentido? Y ahí, otra vez, la maldita duda. Pero esta es fácil y me respondo en seguida: le cantan a lo mismo. Le cantan al mismo niño de la calle, al que esta en todas partes, al que vive en la Argentina, al que vive en Puerto Rico, al que vive en Latinoamérica, al que vive en muchos países del mundo.

Y qué extraño, pensar en niños en la calle es mucho mas fácil de lo que creía, pensar en movimientos populares no. Leo de nuevo la letra: *“Ellos han olvidado/que hay un niño en la calle/ que hay millones de niños/que viven en la calle/y multitud de niños/que crecen en la calle”* casi como en el presente solo que: ¿con un “ellos” un poco mas difuso?

Tejada Gómez escribe la letra para la década del ‘60 pero la actualidad de su argumento no puede pasarse por alto, tampoco pueden omitirse al menos dos cuestiones centrales. La primera tiene que ver con el hecho de que esta canción haya sobrevivido latente y subterránea bajo los flujos culturales que transitaron la historia en “cauto” silencio. La segunda al escoger a Calle 13 para representar esta canción, efectivamente, Mercedes Sosa parece dejarnos una pista. Una pista que nos abre una grieta de la cual a partir de este momento será punto de inicio de donde nos sujetaremos para tratar de problematizar el fenómeno del Nuevo Cancionero Popular Argentino.

Hay un niño en la calle.

“Cuando uno anda en los pueblos del país /o va en trenes por su geografía de silencio / la patria sale a mirar al hombre con los niños desnudos / y a

¹ Calle 13 es una formación musical actual que comprende una mezcla de ritmos latinos y el rock. El contenido de sus canciones apuntan a denunciar las injusticias y desigualdades sociales. Lo significativo de este grupo es su capacidad masiva de convocatoria y el éxito de su comercialización.

Calle 13 (2011, junio) pagina oficial: calle 13 [On line] Disponible: <http://lacalle13.com/intro/>

preguntar qué fecha corresponde a su hambre / qué historia les concierne / qué lugar en el mapa / porque uno Norte adentro y Sur adentro encuentra / la espalda escandalosa de las grandes ciudades /nutriéndose de trigo, vides, cañaverales /donde el azúcar sube como un junco del aire /uno encuentra la gente, los jornales escasos /una sorda tarea de madres con horarios / y padres silenciosos molidos en las fábricas /hay días que uno andando de madrugada encuentra /la intemperie dormida con un niño en los brazos”²

El anterior es solo un fragmento del extenso poema de Armando Tejada Gómez que de alguna manera da comienzo a la “nueva canción”. Este poema que luego será música hace un relevamiento muy intenso respecto al contexto al que nos referíamos en el inicio. No es necesario profundizar mucho y buscar en metáforas complejas para comprender que se trata de una denuncia pública, no solo de condicionamientos sociales sino también de las figuras que los representan. Tan solo con leer el texto completo se lo puede constatar. Aunque Tejada Gómez no es el primero en manifestar estas preocupaciones, ya que desde años anteriores Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna, también serán referentes. El autor de *Hay un niño en calle* será uno de los inauguradores del Nuevo Cancionero Popular y eso lo ubica en un espacio mas expuesto en cuanto a su carácter político. De hecho todos los integrantes del Nuevo Cancionero lo estuvieron y analogaron estas preocupaciones plasmándolas en sus letras, sus melodías, sus cantos o en cada una de sus disciplinas.

El Nuevo Cancionero parece buscar, intermitentemente, reflexionar sobre “lo popular” como un espacio en donde sencillamente suceden cosas, suceden luchas, suceden injusticias, suceden alegrías, suceden impotencias, sucede la naturaleza, sucede el pueblo, sucede que cree y que no se rinde, sucede lo asombroso de la cotidianeidad y sucede el pasado con el futuro en un presente que se expande sin fronteras a través de lo emergente. En sus canciones el relato de lo inhumano pero en si mismo la afirmación de su potencial. No hace falta buscar mucho, apenas indagar sobre los primeros trabajos como la *Voz de la zafra* y *Canciones con fundamento*, es suficiente para ingresar. La latencia de los argumentos que proponen una nueva concepción de la composición literaria y musical de las canciones, por sobre todas las cosas, están al alcance del sentido común.

En este caso, la cultura a través de las canciones del Nuevo Cancionero Popular manifiesta el contexto en el cual este proceso tiene emergencia. Desde ya que la cultura es muy difícil pensarla sin sus parámetros económicos y políticos en las cuales fluye. Aunque puede haber excepciones. El desafío en este caso es pensar la articulación de las condiciones sociales del periodo y la emergencia de las formas culturales que al menos las advierten. En este sentido el Nuevo Cancionero Popular no pudo haber adoptado fuerza sin el contexto clave en el cual surgió.

² Armando tejada Gómez (2010, agosto) pagina oficial: Armando Tejada Gómez [Online]. Disponible: <http://www.tejadagomez.com.ar/poemas/25.html>

La renovación del paradigma

Tal como lo analiza Claudio Díaz el Nuevo Cancionero Popular se lo puede pensar entre otras cosas como: un cambio de paradigma en el folklore argentino. La emergencia renovadora de la Nueva Canción Popular produce un quiebre en el modelo tradicional del folklore a partir de una contradicción hacia el interior del paradigma tradicional. Los elementos que traen consigo los nuevos autores así como sus posiciones políticas rompen con los supuestos conservadores representantes del estado nación que hasta el momento dominaban.

En otras palabras el folklore tradicionalista se alinea y sienta bases para la reproducción de un paradigma de la música popular tradicional que rige culto a la patria y a la nación. Es importante detenernos un momento en la noción de tradición. Aquí la idea de lo tradicional juega un papel preponderante para entender la transformación interna en la renovación folklórica. La tradición entendida como la legitimidad de un conjunto de prácticas y significaciones compartidas por un grupo en una época y un contexto determinado opera como una representación de la cual el folklore va a responder a través de su poesía y su música. Durante la conformación del Estado Nación la tradición esta atravesada por el culto a los valores tradicionales que reivindican los intereses de la nación. Aquí la gauchesca cumple una significativa función.

El gaucho como metonimia de la patria y como representante de lo tradicional es parte de un código común del paradigma folklórico tradicional. La poesía y la música, por su parte, son (juntas o separadas) la expresión artística por la cual este paradigma se conforma y reproduce. El Nuevo Cancionero Popular entonces, viene a producir una ruptura en el interior de este paradigma a partir de proponer una nueva reinterpretación de lo tradicional. Con el Nuevo Cancionero emerge una nueva propuesta literaria musical que encarna la renovación no sólo del campo cultural y musical sino que también evidencia los posicionamientos políticos con cierta distancia de los nacionalismos conservadores. Es decir, aparece una nueva noción de lo tradicional en el campo del folklore y que a lo largo de la década irá ganando espacio como representación cultural ocupando un espacio dentro del paradigma clásico. El gaucho ya no es en su máximo referente, si no que la explotación del hombre el hombre tendrá mayor referencia que un icono gestual. Como un significativo vacío el gaucho ya no forma parte de la reflexión de las canciones pero si aparece una figura que se fortalece y en la cual se indaga: el campesino. El Nuevo Cancionero Popular es la voz de un proceso de transformación que, a partir de la intencionalidad de sacar a la luz la complejización de un clima social y cultural de la época, trae nuevas propuestas culturales para reencauzar la vida social.

El movimiento del Nuevo Cancionero Popular

Aunque mucho más complejo de lo que parece el fenómeno del Nuevo Cancionero se presenta como resistente pero subordinado a las prácticas

tradicionalistas. Es decir, ante el intento de apropiarse de la hegemonía del campo de unos y el intento de mantenerse en la dominación de los otros, se desata una lucha por el reconocimiento y la apropiación de los elementos simbólicos que lo conforman, en términos de Bourdieu se produce un movimiento dialéctico entre la conservación y subversión, entre lo herético de la heterodoxia y lo dominante de la ortodoxia. Este proceso, sin embargo, parece no haberse vivido como una lucha explícita entre dos grupos antagónicos, sino que la emergencia de unos solo pudo tener lugar dentro de la existencia de los otros.

“En el folklore hay canciones bonitas y también hay letras y argumentos profundos pero no hay mayor disociación entre uno y otro, no se debe idealizar al Nuevo Cancionero Popular, cada cual es hijo de su tiempo” (Marcelo Simon, director artístico de Radio Folklórica Nacional)

Es muy arriesgado tomar al Nuevo Cancionero Popular como un grupo cultural de confrontación debido a que la renovación de la nueva canción se produce progresivamente en la medida que comienza a transitar la década '60 y lo popular gana terreno en los imaginarios sociales y culturales. Uno de los relatos más recurrentes en las entrevistas tanto de los testimonios más tradicionalistas como de los renovadores es que efectivamente se produce un cambio en la música folklórica y que la emergencia de un grupo empuja permanentemente hacia una búsqueda del reconocimiento con el fin de proponer las bases en las que se asentaba el nuevo folklore emergente.

Los nuevos grupos no podían dejar de participar y mezclarse en el ámbito folklórico tradicional porque era la única manera de darse a conocer, de encontrar un lugar de participación y trabajo. Sin embargo, lo que si cambia es la percepción de cada uno de los grupos respecto a la participación de los renovadores. Mientras que el grupo tradicionalista ve a los emergentes renovadores como un grupo que pretende colgarse del éxito de ellos para quedarse con su público, los “otros”, representantes de la nueva canción encuentran ese espacio como canal de intervención para dirigir su búsqueda hacia el cambio y la revolución social, en otras palabras, penetrar los espacios legítimos del ámbito folklórico y cambiarlo desde adentro.

“Ellos iban a las peñas porque era el único lugar donde había folklore y en las peñas ganar adeptos, eso era, todo los días la cosa de vuelta, entraba el Moncho Mierez por ahí...todo el mundo tomaba vino y comía empanada, ellos tomaban whisky y comían sándwiches de miga...era una forma de diferenciarse, era la forma de decir estamos acá, no somos iguales”.... (Fabián Matus, hijo de Mercedes Sosa y Oscar Matus)

De esta forma la lucha por el reconocimiento, incluso como movimiento social, comprende una acción intencionada capaz de movilizar los elementos simbólicos que constituyen el campo de la música folklórica. A partir del arribo de estos a la escena folklórica se desata una lucha interna por el capital de la producción simbólica y así de la apropiación del reconocimiento y de

la legitimidad del campo. Esta relación se da durante todo el proceso de emergencia y logra dinamizar la dialéctica entre un grupo conservador y uno subversivo pero que no se antagoniza sino que sobrevive dentro del otro resistiéndolo y conteniéndolo. La dicotomía se vivía como algo natural porque la emergencia de lo “nuevo” era inevitable. La conformación del movimiento surge, entre otras cosas, como una consecuencia de un clima de época.

“El movimiento del nuevo cancionero... era una forma de formalizar lo que de cualquier modo estaba pasando” (Fabián Matus)

Es importante recordar que el grupo o los representantes de este movimiento tienen un manifiesto que permite formalizarlos en sociedad como a un movimiento homogéneo y con objetivos definidos: *“El Nuevo Cancionero Popular luchará por convertir la presente adhesión del pueblo argentino hacia su canto nacional, en un valor cultural inalienable”³*

En el proceso de formación de este grupo como movimiento productor de sentido y con objetivos políticos distinguidos, se ponen de manifiesto componentes estructurales que los sostienen. Un concepto acuñado por Raymond Williams, la categoría estructura del sentimiento o del sentir, podría ayudar a comprender esta idea. El movimiento del nuevo cancionero tiene las características de una estructura de sentimientos y su dinámica. A través de la interacción de los componentes simbólicos que produce, forma parte de un emergente cultural.

Sin embargo, en esos términos tendríamos que decir que no tiene que ver sólo con una conciencia oficial, sus ideas o sus doctrinas como la aplicación sistemática del manifiesto, sino que este y su producción son consecuencia de una conciencia de época. El movimiento se manifiesta de esta manera a través de la producción que expresa y su estado de ánimo que emergen en conjunto como un producto formativo histórico. Esta estructura de sentimiento tiene grandes efectos sobre la cultura y aunque intangible puede evidenciarse en este caso a través de las canciones, melodías y poesías, así como en la recurrencia de las temáticas y argumentos que las contienen ya que producen explicaciones, significaciones y justificaciones, que a su vez influyen sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma.

El nuevo cancionero se expande por la década del `60 transformando la cultura y la música, penetra en los espacios musicales, en las peñas, en los festivales y se consolida. Jorge Cafrune artista folklórico consagrado respectado y admirado por el grupo tradicionalista, el mayor convocante folclórico de ese momento, es el que lleva a Mercedes Sosa a cantar al festival de Cosquín, festival de carácter tradicionalista que a lo largo del periodo, inevitablemente tuvo que flexibilizar su espacio y permitir la entrada a algunos artistas que estaban fuera de consagración y limitados a ciertas

³ Armando tejada Gómez (2010, septiembre) pagina oficial: Armando Tejada Gómez [On line]. Disponible: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

presentaciones. La batalla de los artistas del Nuevo Cancionero logra romper esa barrera y gana popularidad, comercializa sus discos y se consagra fundamentalmente a través de la figura Mercedes Sosa como la representante más visible del movimiento.

En otras palabras el campo del folklore logra abrirse y los nuevos artistas conformados en un movimiento, penetran la legitimidad del campo y avanzan sobre un espacio restringido, lo conquistan y progresivamente logra imponer renovaciones, nuevas canciones y nuevos argumentos estéticos y técnicos, llevando un nuevo horizonte desde y hacia la cultura popular, los imaginarios sociales y sus componentes simbólicos representativos. Para la década del '70 los artistas fundadores del movimiento escribían e interpretaban canciones con diversos artistas consagrados y legitimados por el mercado y la cultura tradicional. Los herejes heterodoxos agrietaron el orden, se expandieron y como si fueran un calidoscopio operando los engranajes de la cultura y fundaron una nueva estructura de sentimientos.

El límite y el mito necesario.

Resulta muy difícil hablar de límites para el Nuevo Cancionero Popular, sin embargo, al tratar de indagar la actualidad del fenómeno es prudente hacer alguna mención respecto a sus alcances más inmediatos. Haciendo referencia al trabajo que desarrolla Laura Santos, Alejandro Petruccelli, Pablo Morgade (2008) en "Música y Dictadura: Por qué cantábamos" se puede decir que cierto límite físico a este proceso emergente y de renovación artístico – cultural, como no podía ser de otra manera lo viene a poner la dictadura y los espasmos represivos previos a 1976, por ejemplo, el caso de la Triple A. Particularmente la dictadura opera sobre el folklore y la música en general con una singular sistematicidad.

La investigación de los autores da cuenta de cómo las prohibiciones de los temas y las censuras fueron desprovistas de cualquier tipo de criterio reflexivo, ya que respondían a la lógica coactiva y a los intereses "culturales" del gobierno militar. Las radios y los medios de comunicación en general, funcionales a la dictadura promovían desde entonces la base para el establecimiento y la legitimación del aparato represivo. Sin embargo, remarca algo muy particular, a pesar de las reiteradas amenazas y atentados, donde desde ya hubo muertos, el aparato militarista parece no haber recaído con todas sus fuerzas sobre los artistas populares y músicos argentinos como sí sucedió en otras dictaduras de países latinoamericanos, tal es el caso de Chile por ejemplo.

En Argentina los músicos consagrados, aquellos que llevaban la voz y las canciones de renovación eran empujados al exilio, a través de persecuciones y amenazas, hasta incluso eran ridiculizados mediáticamente. Pero el ataque físico y el exterminio, como sucedo en otros ámbitos politizados, tal el caso

de los sindicatos, los partidos políticos y el movimiento universitario, no fueron en su totalidad. Este punto se merece un llamado de atención porque los artistas que fueron al exilio, a su vuelta son los se unen a los artistas de Rock e incluso continúan sus carreras folklóricas, desde ya, con lentitud y con menos entereza que en los años previos al exilio pero aun así, con significativas presentaciones. De esta manera, tras el regreso del exilio las canciones “subversivas” desde la óptica militarista, volvían a ser cantadas y resignificadas por los mismos artistas que las representaban.

El mito.

Esta situación permite posicionar al Nuevo Cancionero Popular y todo el bagaje de artistas como un fenómeno que se presenta, inevitablemente aun hoy como un paradigma en construcción, aquella renovación del paradigma de la que con un gran análisis nos relata Claudio Díaz merece una pregunta *¿el movimiento del Nuevo Cancionero Popular ha podido completar el esquema de renovación en su totalidad? ¿Hubo una renovación completa o fue renovación parcial?* por un lado las dictaduras militares se encargaron de limitare el proceso de expansión de todo aquello que amenazaba el orden (fáctico), con lo cual, si bien el movimiento como grupo político se había ido mezclando con diversos artistas e ideología, la censura provoco un silenciamiento del mensaje que estaba en juego y era promovido por la base ideológica del movimiento. Por otro lado no podemos dejar de lado el límite cultural de la década del `90 y su colaboración con una suerte de oscurantismo ideológico y la posibilidad de una recomposición cultural, estudio que desde luego, requiere una profundidad aparte. Pero la pregunta es la siguiente, si de hecho se hubiese producido una transformación paradigmática en su totalidad ¿realmente al prender la radio hoy escucharíamos lo que escuchamos? Letras y canciones de temáticas redundantes cuya dudosa integridad responde mas a un argumento fetiche que a un llamado a la reflexión de alguna manera tan parecido a aquel lenguaje tradicionalista de mediados de siglo.

La vigencia y la permanecía del argumento político de la nueva canción acuñada por el movimiento renovador de aquella época pre – dictatorial, se vuelve casi una necesidad para el reconocimiento de la producción musical contemporánea, el ámbito académico, los medios de comunicación en general. Incluso en la continuidad de aquellos que sobrevivieron a la dictadura y siguen escribiendo canciones y cantándolas. De esta manera se me ocurre un interrogante *¿Podríamos pensar al movimiento del Nuevo Cancionero Popular de la década del `60 como a un *mito necesario* para la superación o el reconocimiento de la canción y las propuestas artísticos culturales actuales?*

Escuchar lo nuevo, implica también poder “dar” a conocer lo nuevo y en esa

dinámica de dar a conocer, suceden infinitas estrategias y posibilidades de búsqueda de reconocimiento y penetración. Con solo buscar en algunas de las redes sociales o consultar a músicos inmersos en el estilo, pueden encontrarse extensos números de formaciones folklóricas musicales y artísticas recientes, la mayoría contenidas en el mundo sub - urbano de las peñas y otros espacios de participación cultural ¿Qué hay de esas formaciones? ¿Qué cantan? ¿Cuál es su interés musical, social y político? ¿Cuál es el legado de aquella nueva canción de los años `60? Si bien como afirma Marcelo Simon “cada cual es hijo de su tiempo”, el Nuevo Cancionero Popular, Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Mercedes Sosa, Tito Francia, Hamlet Lima Quintana, etc. Parecen volverse un *mito necesario* para la asimilación, la profundización y comprensión de la cultura contemporánea. Primero porque si aquel movimiento continua encendido, la dictadura efectivamente entonces, logró desarticular al movimiento pero no pudo acallar las canciones y mucho menos erradicar su significado, de esta forma devolverle el sentido artístico y político encausado permite continuar el ciclo y tejer nuevas redes que “parecen” desarticuladas pero que muy probablemente estén vigentes en la memoria y en los imaginarios socio culturales. Segundo porque permite reconstruir los vínculos y las relaciones. Si en algún momento un movimiento fue capaz de dedicar su vida en pos de la transformación social, haciéndose cargo desde su instrumento político “la canción” para promover el movimiento y enfrentarse a la tradición estricta y conservadora y al aparato represivo dictatorial, merece como aquel que lucha, milita por una causa de apertura social y padece las consecuencias de su travesía, un llamado de atención y una cuota de reconocimiento que vaya mas allá del mero conocimiento. Los juicios posteriores dependen de otros criterios.

Si es así, el movimiento del Nuevo Cancionero Popular que tanta provocación y renovación promovió y que efectivamente efectuó, puede invocarse como a un mito, un *mito necesario* para la contención y el desprejuicio de las nuevas camadas de músicos, compositores emergentes e independientes, las producciones de conocimiento social y las de contenido audiovisual. No obstante, idea que desprenden mas preguntas y objetivos a indagar y comprender que quedaran en el haber de este trabajo para posteriores indagaciones.

6. A modo de conclusión

Pensar en una conclusión respecto a las preguntas que me planteo quizá sea un poco apresurado. Concluir sobre lo que fue el Nuevo Cancionero Popular nos puede llevar a una falsa conclusión, precisamente porque es muy probable que el Nuevo Cancionero Popular no haya sido, si no que aun continúe siendo. En otras palabras, si la historia permite que hoy en día un

grupo musical masivo como calle 13 pueda reconocerse, reflejarse y aun mas, completar una canción que fue escrita hace cincuenta años atrás casi con la misma preocupación e intensidad literaria de aquel momento, estamos ante un fenómeno que por sus características potenciales no puede pensarse como meramente histórico. Sin embargo, si queremos pensarlo desde la actualidad nos encontramos ante un dilema. El Nuevo Cancionero Popular no puede ser nuevo porque han pasado varios años y procesos históricos desde su comienzo, quizás los suficientes como para advertir los vaivenes de la música y la cultura popular. En términos de formación lo rico del fenómeno es poder comprender el proceso permanente de la interacción y las residualidades de aquel movimiento en la canción del folklore contemporáneo. Lo que hasta el momento se puede concluir en ese sentido, es que no se puede mirar hacia el futuro si aun el pasado es borroso, incluso para vender discos. En los imaginarios sociales y culturales, las canciones de antaño, aquellas que logran el anhelo de un compositor popular, que sus canciones se pierdan en el anonimato están perdidas en todos los sectores sociales y culturales. Eso abre una puerta, un espacio de memoria. La música puede ser un instrumento de transformación social, porque siempre ejerce una posición en el campo, el uso político adecuado de su acción puede promover aperturas y significaciones (incluso reveladoras) para la vida social y cultural. El Nuevo Cancionero Popular que comienza a dar sus pasos por el `60 es un gran ejemplo de ese intento convincente de una búsqueda de horizonte. De esta forma, para aquellos que están convencidos de que se pueden tejer nuevas redes de significados, que se puede escuchar “algo nuevo” en dirección contraria a lo redundante del pastiche espectacular, el movimiento del Nuevo Cancionero Popular y sus referentes no pueden pasar por desapercibidos y en ese sentido tampoco puede ser omitido por todo aquello capas de producir criterio y sentido.

Bibliografía

- Cardoso, Fernando Enrique & Enzo Faletto (2007). *Dependencia y Desarrollo en América Latina*, Siglo XXI. Avellaneda. [Primera edición, 1969]
- Bourdieu, Pierre. (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. Aurelia Rivera
- Bourdieu, Pierre. (1992). *Las reglas del arte*. Paris. Seuil.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ed. Península. Capítulos 6,7 y 9.
- Díaz, Claudio. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore argentino"*. Córdoba: Recovecos.
- García, María Inés. (1999). *Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia*. En *Música en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM* (Rodrigo Torres ed.). Santiago de Chile:
- García, María Inés. (2006). *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Tesis (Maestría en Artes, mención Musicología). Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- García, María Inés. (2006). *El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza*. En *Actas congreso latinoamericano IASPM*. La Habana.
- García María Inés. (2010). *Tito Francia y la música en Mendoza*. Buenos Aires. Gourmet musical.
- Braceli, Rodolfo. (2010). *Mercedes Sola: La Negra*. Bueno Aires. Sudamericana.
- Santos Laura, Petruccelli Alejandro, Morgade Pablo. (2008). *"Música y Dictadura: Por que cantábamos"*, Buenos Aires. Capital Intelectual.
- Gravano, Ariel. (1983). La música de proyección folklórica argentina. En *Folklore Americano*, No. 35 (ene/jun.), México, 5-71.
- Moreno, Ismael. (1936). *El Cancionero Mendocino. Álbum de canciones para canto y piano*. Mendoza: Peuser.
- Otero, Higinio. (1970). *Música y músicos de Mendoza. Desde sus*

orígenes hasta nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- Draghi Lucero, Juan. (1997). *Cancionero Popular Cuyano*, segunda edición. Mendoza: Ediciones del canto rodado.
- Fluixá, Ernesto. (1960). *Un siglo de música en Mendoza*. Mendoza: D'Accurzio.