

«MANIFIESTO DEL NUEVO CANCIONERO»

VIGENCIA E INFLUENCIA EN LA CARRERA DE MÚSICA POPULAR

Ernesto Jáuregui

ernestojauregui@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

El texto vincula a la carrera de Música Popular que se dicta en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata con el «Manifiesto del Nuevo Cancionero», dado que en dicha carrera se trabaja con la música popular latinoamericana y con sus posibles raíces y corrientes. Además, se da a conocer parte de su contenido y se retoman conceptos que, actualmente, se siguen debatiendo, como la relación entre el artista popular y la industria cultural, los estereotipos, los encuentros y los desencuentros con la tradición, la innovación, el tránsito de la producción rural a la música popular urbana, el valor de la relación entre letra y música y su vinculación con la cotidianidad de los pueblos de América Latina.

PALABRAS CLAVE

Música popular, cultura musical, Nuevo Cancionero



En la última década se realizaron en la Facultad de Bellas Artes (FBA) una serie de transformaciones que sólo se podrán dimensionar con el paso del tiempo. Quizás, una de las más trascendentes fue la creación de la carrera de Música Popular, dado el crecimiento exponencial que tuvo y que tiene su matrícula. Esta carrera fue pensada y promovida hace veinte años por un grupo de docentes y de alumnos, pero recién se concretó en el año 2008 y pasó a ser la carrera más elegida por los estudiantes a la hora de optar por una orientación. Acercó a jóvenes que, por su experiencia musical previa y por sus inquietudes, no hubieran imaginado ingresar en la universidad si no se contaba con esta opción.

Al reflexionar sobre el impacto que tiene la carrera de Música Popular en la ciudad de La Plata –y en todo el país– y sobre los contenidos que en ella se abordan, no se puede dejar de pensar en que, en el año 2013, se cumplieron cincuenta años del «Manifiesto del Nuevo Cancionero» (1963), un texto referido a la canción popular argentina y latinoamericana, columna vertebral de la cultura popular en su expresión poético-musical.

Su contenido es debatible y, en parte, posiblemente haya sido superado. Sin embargo, el texto guarda vigencia a la hora de pensar en el rol del músico popular con relación a su producción y a su cosmovisión sobre diversos temas que los atraviesan, como la identidad, los medios de difusión y las industrias culturales, los modos de dar a conocer las producciones musicales, los estereotipos, la relación entre tradición e innovación, la unidad latinoamericana, la globalización, etcétera.

Con espíritu de homenaje, se analizará el contenido del «Manifiesto del Nuevo Cancionero» y se mencionará, brevemente, a quienes se enmarcaron en este movimiento, para vincular el texto con algunos debates que se dieron y que se dan acerca de los marcos teóricos que sustentan la carrera de Música Popular. Desde algunos sectores, para desacreditar la institucionalización de la enseñanza de la música popular –o bien por

falta de fuentes bibliográficas–, se ha sostenido que esta no cuenta con un corpus teórico sólido o que, simplemente, por su supuesta sencillez compositiva, no merece ser estudiada con el mismo rigor con el que se aborda el estudio del arte clásico. En otros sectores –de raigambre conservadora– el énfasis en el abordaje del estudio de la cultura y del arte popular ha estado puesto en la clasificación y en el estudio de especies con supuesto afán preservativo, negando el desarrollo dinámico de los materiales. El trabajo investigativo y de producción musical que se desarrolla en torno a la carrera demuestra lo contrario.

EL MANIFIESTO: GRUPOS Y MOVIMIENTOS ADHERENTES

El manifiesto de fundación del movimiento *nuevo cancionero* fue escrito en 1962 por Armando Tejada Gómez, con la colaboración de un grupo de artistas populares, integrado por Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia y Eduardo Aragón (cantautores, intérpretes, poetas e intelectuales mendocinos o que vivían en esa provincia), entre otros. Lo dieron a conocer en febrero de 1963, en el Círculo de Periodistas de Mendoza. Con el tiempo, el movimiento se amplió y llegó a tener adherentes y referentes en toda América Latina: en Chile estaban Quilapayún, Víctor Jara, Violeta Parra e Inti Illimani, quienes impulsaban el movimiento *nueva canción chilena*; en Cuba, el movimiento *nueva trova cubana* fue fundado por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú, Noel Nicola y Sara González; en el Uruguay estaban Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños; en Venezuela, Alí Primera y Soledad Bravo; en Nicaragua, los hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy; en Brasil, Gal Costa, Chico Buarque y Caetano Veloso. En la Argentina la lista de adherentes, además de los ya señalados, creció a medida que el «Manifiesto del Nuevo

Cancionero» se dio a conocer y llegó a contar con la adhesión de artistas vinculados al rock.

En cuanto a las producciones discográficas, el material grabado es cuantioso y con un alto valor agregado. Podemos citar la producción discográfica de Mercedes Sosa, con más de cuarenta discos de estudio, muchos de ellos conocidos y difundidos en todo el mundo; la de Violeta Parra, quien además emprendió un trabajo de recopilación de canciones tradicionales campesinas en Chile, como lo hicieron Leda Valladares, León Gieco y Gustavo Santaolalla en nuestro país, contando con escasos recursos económicos y de infraestructura. La película *Violeta se fue a los cielos*, de Andrés Wood, estrenada el 11 de agosto de 2011, ilustra la vida y la obra de Violeta Parra.

Con relación a esto, también se encuentran las producciones discográficas de Daniel Viglietti, que están en el límite entre lo popular y lo académico. *Trópicos* (1972) y *Esdrújulo* (1993), por citar solo dos ejemplos, cuentan con arreglos instrumentales realizados por Leo Brower y Coriún Aharonian.¹ Asimismo, fueron referentes de este movimiento: Alí Primera –cantautor revalorizado por el actual gobierno de Venezuela– que incurrió, con formaciones instrumentales heterogéneas y poco convencionales, en diversos géneros musicales típicos de su país; Silvio Rodríguez, quien grabó *Mariposas* (1999), un material que está en la frontera entre lo popular y lo académico y que contó con la colaboración del guitarrista

cubano Rey Guerra, quien tiene una larga trayectoria como intérprete de repertorio académico.²

Finalmente, Santiago Feliú, continuador del movimiento, tomó como referencia a la *nueva trova cubana* y llevó la canción de autor a un nuevo estadio usando afinaciones abiertas, sonoridades que se podrían vincular al jazz, rasgos característicos del flamenco, rasgos del son cubano y del rock y poesías –tanto crípticas e intimistas como comprometidas– sin caer en el panfleto, con la coyuntura política y social de Cuba y de América Latina.³

EL CONTENIDO DEL MANIFIESTO

El «Manifiesto del Nuevo Cancionero» comienza con el siguiente párrafo:

La búsqueda de una música nacional de contenido popular ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino. Sus artistas, desde los albores de una expresión popular propia han intentado, con distinta suerte, incorporar la diversidad de géneros y manifestaciones de que disponían a su sensibilidad con el propósito de cantar al país todo (Tejada Gómez, 1963).

Luego de hacer un juicio valorativo sobre los aportes que realizó Carlos Gardel como emergente de esa búsqueda, Tejada Gómez sostiene que esto dio como resultado el nacimiento del

¹ Desde hace algunas décadas, Viglietti tiene un programa radial llamado *Timpano* en el que aborda múltiples temáticas, realiza reportajes a músicos, a poetas y a referentes de la cultura popular latinoamericana y da a conocer canciones de escasa difusión en los medios masivos.

² Silvio Rodríguez grabó *Expedición* (2002), un disco que fue instrumentado y arreglado por él mismo ya que no pudo contar con la dirección de Leo Brower, quien estaba ocupado con otros proyectos.

³ Otros grupos importantes en este movimiento fueron Inti Illimani y el Quinteto Tiempo. Inti Illimani, de origen chileno, fue fundado en 1967 y tiene 37 discos en estudio y 6 en vivo. Actualmente, siguen grabando con Quilapayún. Ambas agrupaciones tuvieron que exiliarse en Europa cuando fue derrocado Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973. El Quinteto Tiempo, conjunto nacido en 1966 en La Plata, contó en su último material, *Patria Grande* (2014), con la participación de Víctor Heredia, Luis Eduardo Aute, Julio Lacarra y el presidente de Ecuador, Rafael Correa. Una característica que sobresale al escuchar las primeras grabaciones de estos grupos es la constante búsqueda de la diversidad tímbrica a partir de la heterogeneidad vocal, del uso de un registro amplio y del múltiple despliegue de las configuraciones texturales sin separarse del ámbito de la poética de la música popular. Muchas agrupaciones vocales abordaron el repertorio popular con la misma óptica con la que cantaban, por ejemplo, un motete del renacimiento, privilegiando aspectos vinculados al fraseo y a la colocación de la coloratura vocal y resintiéndose a cuestiones esenciales de la obra misma. Sin embargo, este no fue el caso de las agrupaciones mencionadas.

tango que «sería, desde entonces, la canción popular por definición dada la preeminencia en lo cultural, político, social y económico de Buenos Aires sobre el resto del País». De este modo, llega a la conclusión de que el tango, producto de su cosificación –a la que lo llevó la incipiente industria cultural– fue condenado a repetirse a sí mismo y pasó a ser un producto más para la exportación turística. Se puede agregar que lo vació de su origen marginal, es decir, de su poética lunfarda y orillera, una poética que fue testimonio de la vida con sus pesares, evidencia de esa inmigración interna y proveniente de una Europa en crisis que se aglutinó en los conventillos y que pobló las fábricas de principios del siglo xx.

El «Manifiesto...» continúa de la siguiente manera:

Entonces se perpetró una división artificial entre el cancionero popular ciudadano y el popular de raíz folklórica creando un falso dilema y escamoteando la cuestión principal: la búsqueda de una música de raíz popular, que exprese al país en su totalidad no por vía de un género único, si no por la concurrencia de sus variadas manifestaciones (Tejada Gómez, 1963).

Posteriormente, se aclara que dicha mercantilización tuvo resistencia en «la crónica dolorosa de Contursi, Manzi, Discépolo y tantos otros». Con el paso del tiempo, estos debates quedaron saldados.

Cuando en el texto se caracteriza a la década del sesenta, se sostiene que es un momento de resurgimiento de la música popular nativa y se afirma que este hecho no es una moda pasajera, sino un producto de la toma de conciencia del pueblo argentino. Se apunta, también, a que Buenos Aires, debido al auge industrial que se inició en la Segunda Guerra Mundial, recibió el aporte masivo de contingentes de personas del interior del país que trajeron sus guitarras y sus paisajes natales.

Tejada Gómez analiza el contenido del cancionero nativo en su etapa recopilativa y tradicionalista hasta el advenimiento de Buenaventura Luna, en lo literario, y de Atahualpa Yupanqui, en lo musical-literario. Al respecto sostiene:

De ese celo por las formas originarias y puras sobrevendrán luego los vicios que quieren hacer del cancionero popular nativo un solemne cadáver [...] la fijación en ese estado degeneró en un folklorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos (Tejada Gómez, 1963).

Esto fue similar, según el autor, a lo que sucedió con el tango. Con respecto al concepto de folklore es interesante lo que Alicia Martín explica:

El surgimiento de los estudios de folklore obedeció al esfuerzo intelectual por dar cuenta de las grandes transformaciones de la modernidad [...]. Todo aquello que sobrevivía al avance de la mercantilización fue rotulado como “antigüedades” o “tradiciones populares”, porque quedaban como testimonio o huellas del pasado. El folklore como ciencia de las antigüedades se asimiló a una clase social, el campesinado, y a un paisaje, el campo (2008: 20).

Hace un tiempo atrás, mientras escuchaba un reportaje a Santiago Giordano en el programa radial de Mario Wainfeld (Radio Nacional), se mencionó que la separación del tango y la música rural –es decir, el folklore– se produjo en 1920 y que esta escisión fue promovida por la sociedad rural, que buscó en el gaucho lo puro, lo detenido en un pasado idealizado, lo contrapuesto a la corrupción del habitante de la ciudad, del inmigrante anarco-sindicalista, socialista, comunista –y a mediados de siglo, identificado como cabecita negra y como peronista–. Giordano hizo mención, además, a la figura del indio, recién introducida en 1930 en las canciones de Yupanqui. En dicha entrevista, planteó

que en 1961 el Festival de Cosquín capitalizó el auge del folklore para la promoción turística, que se tuvieron que importar guitarras desde Brasil porque la producción nacional no alcanzaba para satisfacer la demanda y que el manifiesto surgió como contrapropuesta al folklore paisajista, tema principal de los festivales del interior del país.

Según Liborio Justo (2011) –en su libro referido a la guerra de fronteras contra la araucanía– la figura del gaucho fue utilizada para situarlo como héroe nacional por la generación del ochenta –impulsada con la aparición del *Martín Fierro* (1872)–, en contraposición a la figura del indio. Este último, con cinco mil lanzas, sostiene Liborio, se enfrentaba al ejército nacional en las endebles fronteras de la Argentina de fines del siglo XIX. Fue con la aparición del fusil Remington y del cañón de retrocarga que se concluyó la campaña contra los indios Pampa.

Los mismos sectores que se apropiaron de la figura del gaucho –siguiendo la línea del «Manifiesto del Nuevo Cancionero»– lo utilizaron, en el siglo XX, para contraponerlo a la figura del inmigrante y omitieron, en la construcción de dicho relato oficial, los vejámenes a los que fue sometido el gaucho a lo largo de su «proceso de domesticación». Lo que no consiguieron con el indio, al que terminaron exterminando, lo lograron con el gaucho.

Es interesante lo que sostiene Norberto Galasso (2011) con relación a la generación del ochenta. Dicho autor rescata varias medidas políticas y sociales llevadas a cabo por ese entonces, como la sanción de la Ley 1420, que garantizaba la educación laica, gratuita y obligatoria; la creación del registro civil, que le sacaba injerencia a la iglesia; la nacionalización del 40% de los ferrocarriles, que hasta esa época estaba bajo el dominio del capital inglés; la construcción de ramales que conectaban al país y que salían de la lógica dirigida en abanico hacia la ciudad portuaria, etcétera. Galasso plantea que la generación del ochenta, respaldada

por la liga de gobernadores de las provincias del interior (antiguos federales), con sus contradicciones, fue estigmatizada por Bartolomé Mitre y por su entorno dado su abierta oposición a los intereses de la oligarquía angloporteña. Galasso propone, al rescatar algunas medidas políticas, económicas y sociales tomadas por el Partido Autonomista Nacional (PAN) y por la generación del ochenta, no simplificar la historia al armar compartimentos estancos en los que encasillar a buenos y malos.

Según el «Manifiesto...» el *nuevo cancionero* se plantea: «Buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país». Además, intenta promover la participación del tango y de la música popular nativa en las demás artes populares, como el cine, la danza y el teatro, y rechaza a todo regionalismo cerrado para alentar la creación de nuevas formas y procedimientos interpretativos.

El texto termina con una afirmación: «Que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y, por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas». Este es un anhelo que se está cumpliendo con la creación de la carrera de Música Popular, con la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, con el surgimiento de espacios de elaboración teórica vinculados al estudio y al desarrollo de la música popular y con las propuestas musicales que se producen de raigambre argentina y latinoamericana.

CONCLUSIÓN

Constantemente presenciamos conciertos de tesis en los que los alumnos presentan sus composiciones, elaboran sus arreglos o trabajan sobre la reinterpretación de viejas canciones

populares. Martin plantea que en la actualidad «muchos jóvenes tradicionalizan el pasado para contextualizarlo en las condiciones del presente» (2008: 21). En estos eventos –que se desarrollan, en su mayoría, en el auditorio de la FBA– esas canciones se resignifican a partir de indagaciones texturales, formales, tímbricas y tecnologías que están atravesadas por este universo sonoro contemporáneo, tan rico y complejo, del que disponemos. Los trabajos finales no solo son conciertos, sino que están acompañados de marcos teóricos y de presentaciones escritas que, junto a la producción que aportan los docentes, abonan a la construcción de un corpus vinculado a la investigación, a la construcción de nuevas hipótesis tanto del pasado como del presente al abordar el folklore, el rock, la cumbia, el tango y la música popular en general con rigor académico y con compromiso intelectual. En este sentido, cabe destacar el trabajo que realiza la cátedra Producción y Análisis Musical, a cargo del profesor Santiago Romé, que da a conocer a la comunidad educativa ensayos que enriquecen el debate.⁴

El texto cumplió, como ya se mencionó, cincuenta años. Algunos conceptos y categorías fueron superados. No obstante, ese movimiento político-cultural, nacido al calor del «Manifiesto...», no ha dejado de tener un valor profundo por su aporte al campo del pensamiento crítico, por su despliegue continental, por su preocupación por hacer evolucionar el material poético musical sin contar con un contexto favorable como el que tenemos en la actualidad.

Muchos de los artistas que fundaron y que adhirieron a este movimiento sufrieron la censura, la persecución política, la cárcel, la tortura, el exilio en la década del setenta; luego, en los noventa, el silencio de los medios masivos. Ellos buscaron, en los sesenta, explicarse y explicar

lo que querían y lo que proponían sobre la problemática de la música popular latinoamericana; música que practicaban, que desarrollaban y que, actualmente, ejercen. Muchas de esas producciones musicales todavía esperan ser debidamente abordadas para su estudio.

No son pocos los artistas que, de alguna u otra forma, continuaron por este camino sinuoso del «Manifiesto...» en sus dos vertientes: musical y literario-musical. Se puede mencionar a Fito Páez, a Charly García, a Luis Alberto Spinetta, a León Gieco, entre otros. Todos ellos, siendo referentes del rock nacional, dialogaron constantemente con las generaciones anteriores y todos grabaron con Mercedes Sosa. Asimismo, Aca Seca, las Fulanas Trío, Hierbacana, Tolonec, Calle 13, Nahuel Penissi, los Fabulosos Cadillacs, los grupos de rock y de metal sudamericanos,⁵ el cuarteto cordobés y algunos grupos de cumbia se nutrieron del cancionero popular latinoamericano y lo renovaron, aun tomándolo de manera periférica.

Con relación a la consolidación de la carrera de Música Popular, los aportes que ofrece el estudio del «Manifiesto del Nuevo Cancionero» y su cuantiosa producción poético musical están vinculados a repensar el valor del texto en la canción, eje que atraviesa a toda América Latina. Algunas producciones musicales de las últimas décadas pusieron el esfuerzo en el material musical, logrando resultados estéticos asombrosos, pero de escaso valor poético; otras, en la palabra en detrimento del material musical. Quizás una cuenta pendiente de compositores y de intérpretes es retomar la búsqueda que se emprendió hace cincuenta años para llevar la canción a un nuevo estadio en el que música y poesía se nutran mutuamente y que, sin perder calidad, expresen sentires, deseos y vivencias de los pueblos en su conjunto, para generar nuevas maneras de pensarnos colectivamente.

⁴ Estos materiales se pueden consultar en la página de la cátedra.

⁵ Hermetica grabó en vivo en Obras Sanitarias, en 1993, «Si se calla el cantor», de Horacio Guarani. Cuchilla Grande, un grupo de rock uruguayo, hizo versiones de canciones de Alfredo Zitarrosa.

Latinoamérica es un continente joven que está viviendo, no sin conflictos de diverso calibre, su momento más prolongado de gobiernos elegidos por el voto popular. El imaginario sobre la cultura que nos han impuesto, signado por una matriz positivista y eurocéntrica acorde a los intereses de las clases dominantes, está entrando en crisis. Las grandes transformaciones que se desarrollaron en las últimas décadas, que pueden dar cuenta de la crisis de esa matriz anacrónica, permitieron democratizar el conocimiento y la cultura popular –esa realizada por y para el pueblo– que hoy circula de manera veloz y por diversos medios y carriles institucionales que la alientan y la fomentan (como Tecnópolis, Canal Encuentro, la programación del Canal 7, Radio Nacional, los eventos inéditos y masivos, como el del Bicentenario, los grandes recitales gratuitos de música popular en el espacio público, etcétera).

Para concluir, no se puede dejar pasar que se creó el Ministerio de Cultura y que se designó a una ministra, Teresa Parodi, que ha sido maestra rural y que es una de las más destacadas compositoras e intérpretes populares, con larga trayectoria vinculada a los derechos humanos, a la causa de las madres y de las abuelas de Plaza de Mayo, a la profundización de la democracia, etcétera. Ella también se ha referenciado con aquellos fundadores del movimiento y ha sido parte de su refundación a principios de la década del ochenta. ¿Quién lo hubiera imaginado hace una década atrás, cuando este país estaba saliendo de esa profunda crisis derivada de la aplicación de las recetas del FMI con su modelo neoliberal? Paradojas que tiene la historia o trabajo de hormiga que deviene en conquista popular.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GALASSO, N. (2011). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Coligüe.
- LIBORIO, J. (2011). *Pampas y lanzas*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- MARTÍN, A. (2008). «La investigación en Folklore». *Clang. Revista del Departamento de Música*, 3 (3), pp. 17-22. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

- TEJADA GÓMEZ, A. (1963). «Manifiesto del Nuevo Cancionero». Tejadagomez.com [en línea]. Consultado el 1 de diciembre de 2014 en <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>.

* Este artículo fue escrito en agosto de 2015 cuando el fomento de los espacios institucionales oficiales mencionados y del entonces flamante Ministerio de Cultura, bajo la conducción de Teresa Parodi, tenían plena vigencia. Hoy, lamentablemente, asistimos al desguace por parte del actual gobierno nacional de muchas de las conquistas logradas en la última década. Con la convicción de que ese intento de destrucción será pasajero y no podrá avasallar los logros obtenidos, preferí mantener en tiempo presente las afirmaciones vertidas a fin de hacerlas permanentes en el tiempo. Ernesto Jáuregui.