

Estética de la resistencia: Canción del Pueblo y los sucesos del 68

GUSTAVO SIERRA FERNÁNDEZ*

1968 tuvo su propia banda sonora, que no era la que se oía en la radio y en la televisión, sino aquella otra, la que el poder no quería que se escuchara. Algunas de estas canciones ya estaban grabadas en discos, pero otras no: la de aquellos que estaban comenzando a contracorriente.

Éste fue el caso de los cantautores de España que aparecieron a mediados y finales de los 60, y tuvieron por esto una importancia primordial en la cultura de la oposición al franquismo, pero también por plantear un lenguaje opuesto al comercial que, hasta entonces, había regido en la industria musical. Fue la parte musical de un fenómeno que, englobado en una cultura de resistencia contra la situación socio-política, encontró eco y apoyo por parte de eminentes personas de la cultura.

* Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, con la tesis *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social*: una obra que pretendía explicar la función de determinadas canciones sobre la conciencia humana. Email: gustavosierraf@gmail.com

1. Canción de autor: características generales, pioneros y primeros momentos

Al igual que Antonio Gómez y otros, entiendo la canción de autor o social en España como la manifestación de un fenómeno más global, que comienza con la *Chanson* francesa, la *Nueva Canción* en Latinoamérica y el *Folk-Song* en Estados Unidos, y que va arraigando en distintos lugares y en diversas generaciones de cantantes. Estos tres movimientos influirán enormemente sobre la canción de autor que se desarrollará en España y en sus distintos movimientos.

Los cantautores de España eran, con excepciones, parte de los jóvenes del 68, con sus inquietudes políticas y culturales propias de esta juventud, y que decidieron ponerlas en forma de canciones. Eran generalmente universitarios (por tanto, de clase media: sentenciaban), pero también chavales de la clase obrera, fueran estudiantes u obreros «precoces». Como jóvenes de aquella generación, empatizaban con un público que les entendía perfectamente, pero también llevaban en su producción la memoria de sus padres y abuelos, así como de las generaciones anteriores de intelectuales, obreros y campesinos. Y de eso hablaban muchas de sus canciones: del pasado a reivindicar, del presente en el que resistir y del futuro por el que luchar.

Su reivindicación era eminentemente política, pero también cultural, algo que por entonces iba muy vinculado porque la verdadera cultura estaba silenciada, sepultada, desterrada o prohibida directamente por razones políticas. Las figuras más grandes de la cultura española, en términos generales, habían desaparecido del panorama cultural nacional o, incluso, habían

sido sometidas a un lavado de imagen para hacerlas encajar en el espíritu del régimen y no ponerse colorados de vergüenza de cara al exterior por no tener incluidos en su catálogo cultural nombres de la talla de Antonio Machado o Castelao. Y, por otro lado, en varias ocasiones esa reivindicación cultural era la reivindicación de una lengua y una cultura soterrada, sometida o reducida al mero folklore en el mal sentido del término: identidades culturales y lenguas se habían visto reducidas a «peculiaridades» históricas, culturales o regionales. Ahí entró la reivindicación de las casi desconocidas literaturas, tanto clásicas como contemporáneas, en lengua catalana, vasca, gallega o incluso asturiana a través de las canciones.

Por hacer un poco de historia, a finales de los 50, Paco Ibáñez, hijo de exiliados españoles en Francia, decide musicalizar un poema de Luis de Góngora. Desde entonces, Ibáñez forjó su carrera musical poniendo música a poemas de la literatura castellana, muchos de ellos altamente significativos. Algunos eran poemas con clara intencionalidad política, como los de Rafael Alberti, Gabriel Celaya o Miguel Hernández, aunque también los había con hondos componentes filosóficos, como el existencialismo; pero también gustaba de actualizar la poesía clásica y aplicarla a la situación de entonces, descubriendo que las sátiras de Quevedo o del Arcipreste eran tan válidas entonces como lo fueron en su día (algo bastante lógico, si se piensa que el régimen pretendía una vuelta espiritual a los días del «imperio»). Ibáñez dio la pista a muchos creadores que le siguieron, tanto en habla castellana como en otras.

Un segundo nombre es el de Chicho Sánchez Ferlosio, hijo y hermano de escritores. Sánchez Ferlosio tuvo una carrera más

irregular, prefiriendo muchas veces mantenerse en un segundo plano. Pero a mediados de los 60, por encargo de la revista *Clarté* para una exposición en Suecia sobre la resistencia española, grabó una serie de canciones, algunas de su autoría y algunas tomadas de un libro que fue esencial en la formación de una forma de hacer canciones: *Cantos de la nueva resistencia española*, de Sergio Liberovici y Michele Straniero (al que acompañaba un disco). Las canciones de Chicho estaban impregnadas de un fuerte espíritu popular, hasta el punto que cuesta discernir cuáles eran suyas y cuáles no. Fueron publicadas bajo anonimato, dado lo explícito de sus letras y sus títulos: hablaban de la reciente revuelta minera de Asturias, de la guerra civil en la alegórica «Los dos gallos» y del fusilamiento de Julián Grimau. Algo que, por entonces, no era posible difundirse, aunque circulaba por las redes clandestinas, traído como material de contrabando desde el extranjero.

A principios de los años 60, por su parte, se desarrolló un movimiento colectivo en Cataluña: *Els Setze Jutges*, formado por un grupo de intelectuales como Josep Maria Espinàs y Miquel Porter (de quien es el primer sencillo de canción de autor grabado en España). Con gran influencia de la canción francesa, *Setze Jutges* pretende hacer una normalización del idioma catalán mediante la creación de nuevas canciones con textos inteligentes y críticos que, además, fueran reflejo de la realidad catalana, tal y como expresaba Lluís Serrahima en su manifiesto fundacional «Ens calen cançons d'ara»¹. Al colectivo se irán uniendo nombres que serán más conocidos que los de sus fundadores, como Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Joan Manuel Serrat o Lluís Llach.

¹ *Germinabit*, Núm. 58, 15.

Con *Setze Jutges* se inaugura el fenómeno o movimiento de la *Nova Cançó* catalana, que no se quedaba sólo en Cataluña, sino que se expande a las Islas Baleares y a Valencia. Allí, paralelamente a los *Jutges*, comenzaba a componer y a cantar, con el apoyo de los grupos universitarios disidentes, Raimon, que tuvo una gran influencia en un modo de hacer canciones inteligente, crítico y también apasionado. Es el primero en componer una canción de este estilo dentro de España y en lengua catalana: «Al vent», convirtiéndose en muy poco tiempo en el gran referente para nuevos intérpretes de todas las partes de España, además de ser también el iniciador de musicalizar poemas en catalán como Ibáñez había hecho con los poemas en castellano.

Básicamente, éstos fueron los movimientos y personalidades iniciales a seguir. Paco Ibáñez enseñó un camino reivindicativo a la vez que cultural, que fue seguido por otros creadores en diversas lenguas; Sánchez Ferlosio mostró cómo podía ser una reivindicación cantada que arraigara en formas populares; Raimon, un estilo interpretativo apasionado y una manera poética de componer, llena de símbolos propios; y *Setze Jutges* el formato de colectivo.

El colectivo no era un conjunto musical, sino una agrupación de autores e intérpretes que podían actuar por su cuenta, pero siempre representándolo y siendo representados por él. Este modelo fue la forma preferida de los nuevos autores e intérpretes que se agrupaban en ellos por inquietudes y características comunes, aunque fueron generalmente breves por varias razones en cada caso: la más común fue el crecimiento artístico de cada uno de sus miembros, algo que podía verse a veces impedido por unos preceptos en ocasiones bastante rígidos.

Generalmente, la idea del colectivo respondía a una idea izquierdista y revolucionaria: que no se trataba tanto del individuo en sí, sino de su unión comprometida con los otros. Otros movimientos que, por lo general, pretendieran ser representativos de su cultura, de su tierra o de su lengua, imitaron el modelo de *Setze Jutges*: en País Vasco surge *Ez Dok Amairu*; en Galicia, *Voces Ceibes*; y, de vuelta a Cataluña, *El Grup de Folk* (relativamente opuestos a *Jutges*). Pero no sólo en torno a la problemática de la lengua, sino también de la identidad cultural: en Andalucía tenemos a *Manifiesto Canción del Sur*; en Canarias a *Canarias: Pueblo, Palabra y Canción*; y en Aragón a la *Nueva Canción Aragonesa*. Y, finalmente, en Madrid a *Canción del Pueblo*.

Las primeras canciones producidas entre principios de los años 60 hasta el año 68, aproximadamente, suelen ser bastante austeras en su musicalización, respondiendo muchas veces a la vieja idea de que ningún elemento artístico debía obstaculizar la recepción del mensaje, aunque también por falta de medios e infraestructuras; por eso, aunque en ocasiones no se renuncia hasta a cierto acompañamiento algo comercial (especialmente en Cataluña), las canciones son básicamente el cantante y la guitarra (que, por otro lado, y por cuestiones más prácticas, es lo que el público verá en sus actuaciones). Y, líricamente, al igual que ocurrió con la poesía de posguerra, a menudo la protesta más explícita se viste con un aspecto existencialista y hasta religioso: el existencialismo había dejado de estar tan estigmatizado por el régimen, especialmente el de corte católico y, por esa razón, igual que en el pasado hicieron los poetas, un lenguaje medianamente permitido les ayudó a llegar a su público.

Aparte de toda su carga reivindicativa, fuera política, social o cultural, la canción de autor puede entenderse como una contrapropuesta musical hacia los estilos imperantes de entonces. Planteaba una alternativa contra, por un lado, la mal llamada canción española y su repertorio de tópicos raciales y climáticos, y, por el otro, contra la simplicidad lírica del pop de corte británico. La canción de autor venía a demostrar otra forma de hacer canciones, cuyo objetivo final no era tanto venderlas como que calaran en el pueblo realmente. En aquellos días de 1968, con todos los antecedentes de lucha, la canción de autor dio grandes himnos a las movilizaciones: algunos eran importados, como las versiones de «No nos moverán», y otros originales, como el existencialista «Al vent» de Raimon, o, ya con más descaro, el «A galopar» que Alberti escribió durante la guerra civil, en la voz de Paco Ibáñez.

2. Madrid, 1967-1968: Canción del Pueblo

Muchas veces, cuando se piensa en el Madrid de las revueltas del 68 y en la canción, viene a nuestra cabeza Raimon y su recital en lo que hoy es la Complutense. Pero hubo otros, que vivían en Madrid, que aunque estuvieran empezando y todavía les quedara un largo camino por recorrer, estuvieron allí, en recitales clandestinos, prohibidos o semi-prohibidos, cantando sus propias canciones o las de los poetas, aunando voluntades de cambio y sueños de libertad en torno a ellas, y así, parafraseando la canción que Raimon compuso inspirado por su propio recital, por unas

cuantas horas sentirse libres, «y quien ha sentido la libertad/ tiene más fuerzas para vivir»².

Madrid no era ajena a estos nuevos fenómenos y a un conjunto de intérpretes que explicaban en su propia lengua los problemas de la sociedad burlando a la censura, rivalizando con las grandes figuras extranjeras. A finales de los 60 ya existía un conjunto de intérpretes en castellano que se movían en Madrid, haciendo una canción de autor medianamente comercial (que no mala) que la prensa dio en llamar *Nueva Canción castellana* en un intento comercial de dar respuesta a la *Cançó*. Allí figuraban intérpretes tan dispares como Massiel, Manolo Díaz, Víctor Manuel, Patxi Andión e incluso Luis Eduardo Aute. Sin embargo, eran varios los que no se sentían identificados en esa canción algo superficial para ellos.

A la par que los otros colectivos, en Madrid fue creándose *Canción del Pueblo*, que se inspiraba directamente en el movimiento y en la idea de *Peoplè's Song* de Pete Seeger: la creación de una canción que no sólo enraizara en la tradición popular, sino hacerlo en el mismo sentimiento del pueblo para ser su reflejo.

«¿Qué es canción del pueblo? ¿Qué pretende? –se preguntaba Antonio Gómez–. Un grupo de jóvenes estudiantes de ambos sexos que sienten los problemas de España, y quieren ayudar a resolverlos con sus canciones»³.

El colectivo se fundó en los locales de la revista *Hogar 2000*, reuniendo a un grupo de jóvenes contestatarios, la mayoría

² Raimon: «18 de Maig a la Villa»; *Catalonian Protest Songs* (Smithsonian Folkways Recordings, 1971).

³ Gómez: «Noticia histórica del Folk-Song», 104-105.

estudiantes, que tenían inquietudes políticas y musicales muy similares. Algunos de ellos eran Adolfo Celdrán, Hilario Camacho, José Manuel Brabo «Cachas», Elisa Serna, Luis José Leal, Carmina Álvarez, Anselmo Cano, Paco Niño e Ignacio Fernández Toca⁴ – adaptador al castellano del tema «No nos moverán»–; junto a ellos, Antonio Gómez en el papel de ideólogo al adoptar para ellos el modelo *Folk-Song*, y, más tarde, se incorporarían Julia León y Manuel Toharia. El 22 de noviembre de 1967, en el Instituto Ramiro de Maeztu, se producía su puesta de largo frente a un auditorio, quizás no muy numeroso, pero sí bastante entregado, apoyados en el cartel por Luis Eduardo Aute (quien se cayó de él, entrando en su lugar Elisa Serna). Para completar sus fines, con capital propio fundaron su propia discográfica: Edumsa (Editorial Universitaria Madrileña SA), en donde nacieron sus primeros sencillos, pero también de otros: por ejemplo, ahí vio la luz el primer sencillo de Labordeta.

Canción del Pueblo heredó el afán por musicalizar la poesía en castellano, la clásica y la contemporánea; el modelo interpretativo de Raimon y de Sánchez Ferlosio, uno como autor de sus propias canciones y el otro autor de canciones que pasaban por populares; y de *Setze Jutges* la concepción de colectivo musical.

Sin embargo, frente a la mayoría de los colectivos surgidos en torno a la identidad territorial, cultural o lingüística, al carecer de estos elementos, *Canción del Pueblo* pudo enfocar más directamente su producción sobre el problema social y quedar libres de las

⁴ No todos ellos consiguieron grabar disco e, incluso, la carrera de alguno se reduce a la grabación de un único sencillo. Más abajo resumo a aquellos que tuvieron una carrera discográfica más extensa.

polémicas surgidas en torno a ello, lo cual no quiere decir que no tuvieran las suyas propias, especialmente en torno al estilo musical.

Canción del Pueblo rompió en el verano de 1968, por varias causas, como apunta González Lucini⁵: la heterogeneidad en gustos musicales, aunque fuera movido por las mismas inquietudes sociales, fue esencial, existiendo generalmente los más inclinados al folk estadounidense, como Cachas o Hilario Camacho, y los que se decantaban por el cancionero popular castellano, como Elisa Serna y Julia León, que entendían que había que liberar el folklore de la perspectiva del régimen y actualizarlo. Pero también la falta de apoyos y medios propiciados por una burguesía intelectual, como sí pasaba en Cataluña; carecer de una tradición musical unitaria, ya que eran jóvenes de procedencias regionales diversas; y hasta se podría decir que el no representar a una lengua, identidad o región más o menos marginadas, jugó paradójicamente en su contra, aunque *Voces Ceibes*, que quiso ser expresión del espíritu del pueblo gallego y aparecieron casi a la vez, tuvieron problemas similares, especialmente por la falta de apoyo de una burguesía intelectual.

Algunos de sus miembros formaron *La Trágala* (en honor al himno de los revolucionarios liberales del siglo XIX), que tampoco tuvo demasiado tiempo de existencia. A partir de ahí, cada uno siguió en solitario, por caminos musicales de lo más variado, pero contando siempre con la colaboración y el apoyo de cada uno de ellos de forma desinteresada: solidaria.

De todo ese esfuerzo común, aparte de unos excelentes intérpretes y compositores con canciones muy inspiradas y elaboradas de entre

⁵ González Lucini: ... *Y la palabra se hizo música (la canción de autor en España)*, Vol. 1, 401-410.

sus filas, como Hilario Camacho, Adolfo Celdrán, Elisa Serna o Julia León⁶, surgió un ejemplo contrapuesto a la manera algo más comercial de la *Nueva Canción Castellana*. Junto a ellos y tras ellos, aparecerían el conjunto satírico *Las Madres del Cordero*, los cantautores extremeños Pablo Guerrero y Luis Pastor, y los grupos de folk-rock como *Aguaviva* y *Almas Humildes*, de donde saldría Antonio Resines, reconvertido en un cantautor de lo más vanguardista, y otros más.

En aquel 68, sus miembros estuvieron bien activos, dando recitales en facultades, colegios mayores, parroquias de barrios populares, etc., que muchas veces acababan de forma accidentada y a la carrera. Era el intento por poner banda sonora a las movilizaciones de aquel año, fueran estudiantiles u obreras: una banda sonora que hablaba de un futuro de libertades, que era el intento de unir en una sola voz una voluntad colectiva que quería gritar contra un presente injusto. Una canción para corear contra las porras y los botes de humo.

⁶ Cabe destacar la curiosa trayectoria de José Manuel Brabo «Cachas», quien, tras grabar algunas canciones adaptando poemas clásicos castellanos al estilo folk, se mudó a Barcelona convertido en un hippie y colaboró con otros cantautores heterodoxos, como Pau Riba, Jaume Sisa y Albert Batiste, en unos proyectos de rock progresivo de autor, formando parte del interesante y exiguo conjunto *Música Dispersa*. «Cachas» es el único cantautor que hace de la ausencia de la palabra coherente un estilo peculiar de canción de autor.

3. La estética de la Resistencia

Eso fue el pretexto de mi tesis doctoral, *La formación de una cultura de la Resistencia a través de la Canción Social*, de cómo muchas veces las producciones culturales de todo tipo pueden despertar en nosotros una fuerza casi insospechada que empuja a luchar contra todo y a pesar de todos.

Quizás el término resiliencia fuera el más exacto, de acuerdo a los psicólogos, pero, en parte por aunarlo al objeto de estudio, decidí llamar Espíritu de Resistencia a esa capacidad humana de soportar y afrontar los distintos reveses de la vida, incluido el político, porque en esos embistes, a menudo, no podemos dejar de concebarnos a nosotros mismos como partisanos de la existencia, luchando contra la injusticia inevitable (existencial) y la evitable (política y social). Por supuesto, no fui el primero en inventar el término.

Esa capacidad está latente en todo ser humano, como esa fuerza que anima a seguir adelante, pero también puede ser despertada por producciones y manifestaciones culturales que actúan como una fuerza sobre unos resortes que avivan la llama de la resistencia. Nos ha pasado a todos que, al leer un libro o un poema, escuchar una canción, ver una película, serie o hasta dibujos animados, o incluso hacerlo nosotros mismos, sentimos como una renovación de nuestras fuerzas interiores. Eso es posible gracias al elemento empatizador que toda producción posee.

No obstante, el autor puede ser más consciente de su empatía y ponerla de manera más patente en su producción, sobre todo cuando la elabora desde su propio espíritu de resistencia: así crea

un grito que expresa un sentimiento, una emoción o una situación que un público recoge empáticamente, universalizándola, y haciendo de ella un estandarte de un sentimiento o lucha colectiva. Ésta es la razón de ser de los himnos de cualquier clase, incluso de aquellos que, pudiendo ser canciones de lo más convencional, son adoptados por un colectivo como estandarte de una lucha o situación unitaria.

Y ése fue el caso de los cantautores en España y de su función dentro de las movilizaciones y luchas de la oposición antifranquista: unir el sentimiento individual en uno colectivo en una canción, aunque no fuera necesariamente de lucha. No sólo la juventud, sino también generaciones pasadas, se veían reflejadas en unas canciones que daban el aliento necesario para no rendirse, para confiar en un futuro mejor y para no olvidar la historia reciente.

Bibliografía

- CLAUDÍN, V. (1981). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid, Ediciones Júcar-Serie «Los Juglares».
- GÓMEZ, A. (1968). «Noticia histórica del Folk-Song», en *Hogar 2000*, Núm. 11, 104-105.
- GONZÁLEZ LUCINI, F. (1998). *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1997*. Madrid, Alianza.
- (1989) *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 Vols. Madrid, Ediciones de la Torre.
- (2006) *...Y la palabra se hizo música (la canción de autor en España)*, Vol. 1. Madrid, Fundación Autor.
- LIBEROVICI, S. y Straniero, M. (1963). *Cantos de la nueva resistencia española*. Montevideo, El Siglo Ilustrado.
- LÓPEZ BARRIOS, F. (1976). *La Nueva Canción en Castellano*. Madrid, Júcar.
- SERRAHIMA, Ll. (1959). «Ens calen cançons d'ara», en *Germinabit*, Núm. 58, 15.
- TORREGO Egido, L. M. (1999). *Canción de autor y educación popular*. Madrid, Eds. De la Torre.
- VV. AA. (coordinador, Víctor Claudín) (1985). *Pueblo que canta*. Madrid, Zero y Asociación para la Música Popular.