

13. Producción Artística y Cultural

Una canción más bella: La resistencia en la música popular Latinoamericana y del Caribe

Martínez Castillo, Rubén

ruben.martínez1608@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo muestra los primeros avances y las conclusiones parciales que se han obtenido como parte de esta investigación que se encuentra en curso actualmente, en la que se estudian los fenómenos y los procesos de resistencia en la música popular del siglo XX, en la región latinoamericana. Dicha investigación es de carácter cualitativo y busca por un lado, mediante un análisis teórico hermenéutico, hacer una reconstrucción de los contextos sociales y económicos en los que se desarrollaron la música seleccionada, así como una mirada específica sobre los medios de producción y difusión con el objetivo de analizar la música en relación con estas dinámicas. Por otro, se realiza un análisis de corte musicológico en el sentido específico propio del lenguaje musical con la finalidad de responder a la pregunta ¿qué es y cómo ha funcionado la resistencia en la música popular de la región? Más allá de las posturas o de las afiliaciones políticas de quienes participan en esas manifestaciones artísticas, se busca responder desde la música misma.

Asimismo, la argumentación tendrá el fin de proporcionar una categorización alternativa o un «hacer historia» de estas músicas desde una conceptualización que permita aunarlas a partir de sus rasgos comunes, es decir, desde las músicas resistentes. Para el desarrollo de esta tesis, se plantea un repensar de la categoría de género musical, sin negarla o hacer caso omiso de ella, sino reconociendo su parcialidad y funcionalidad, pero con el fin de hallar una comprensión alternativa de estos eventos.

Palabras clave: Música popular, resistencia, Latinoamérica, Caribe

Introducción

La principal hipótesis de este trabajo surge como una interrogante que nace a partir de investigaciones anteriores sobre dos géneros musicales que han tenido surgimiento y desarrollo en la región de Latinoamérica y el Caribe. Por un lado, se estudió el Movimiento de la Nueva Trova Cubana y, por el otro, el Reggae Dancehall Jamaicano. Ambos trabajos tuvieron su conclusión parcial en la realización de un escrito y una exposición dentro de las Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP) realizadas por la Universidad Nacional de La Plata en la ciudad de La Plata, en el 2015 y 2017, respectivamente. A su vez, tanto esa instancia de la investigación como la actual se han realizado con la tutoría, el acompañamiento y enmarcados en el actual proyecto de investigación desarrollado por las Cátedras de Historia de la Música I y II de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

En ambos trabajos, se hizo énfasis en algunas de las funciones que han cumplido estas músicas en la sociedad donde se desarrollaron. Se comienza a observar a partir de ese punto que algunas músicas de Latinoamérica y el Caribe (como es el caso de las menciones anteriores), pese a ser muy distintas en

cuanto a su sonoridad, se desarrollan dentro de un contexto de resistencia al poder de algún tipo. En el caso de la Nueva Trova Cubana, se resiste a un poder ideológico que ha buscado imponerse en la isla desde la victoria de la revolución y, en el caso del reggae dance hall, al poder institucional local que pretende la marginalidad de un legado cultural, como el idioma patois (lengua en la que se cantan las canciones de reggae dancehall jamaicano).

¿Qué tiene que ver el movimiento de la Nueva Trova Cubana con el surgimiento del reggae en Jamaica? ¿Qué conexión podría existir entre las guitarras de *La misa campesina*, de los hermanos Godoy, en Nicaragua y los tambores y metales de *Buscando América*, de Rubén Blades y Seis del Solar, en Panamá? Según los catálogos de cualquier sello discográfico, nada o casi nada. Según la clasificación que se suele hacer en la historia de la música popular, tampoco existe relación. La presente investigación parte de la suposición de que desde donde han sido señaladas las diferencias existen también las semejanzas. O dicho de otra manera, son las diferencias las que sobresalen porque ha existido mayor interés y esfuerzo sobre estas en relación con las semejanzas.

Vale la aclaración de que este estudio no pretende obviar la diversidad que existe en el universo sonoro nombrado anteriormente, sino, más bien, formular una clasificación distinta de las que suelen dividir a las músicas; teniendo en cuenta que, usualmente, son clasificaciones que responden a órdenes económicos y al mercado musical.

¿Por qué Latinoamérica y el Caribe? Una historia de la resistencia.

El primer rasgo que probablemente salta a la vista del lector al intentar buscar semejanzas es la cercanía geográfica de los lugares donde se dieron estas manifestaciones musicales. O tal vez no, y si es este el caso, vale la pena detenerse a preguntar ¿Por qué nos pasa esto? ¿Sabemos por ejemplo que la isla de Jamaica está mucho más cerca de Costa Rica, Nicaragua y Panamá que Miami? O que tal el hecho tan obvio (y tal vez por esto más fácil de ignorar) de que Latinoamérica también incluye a Brasil, donde se habla el portugués, y aun así la segunda lengua e incluso en algunos lugares ya, primera lengua que se enseña en la educación primaria es el inglés.

Nombrando solo un ejemplo, existen razones específicas y rastreables por las cuáles, casi de manera automática

clasificaríamos por un lado, una canción de Silvio Rodríguez con guitarra en mano y por otro lado, una canción de Bob Marley, quién fue contemporáneo del cantautor cubano, nació también en una isla del Caribe, también escribía canciones y tiene algunas de ellas donde el orgánico son también, su voz y la guitarra. Por supuesto que no son la misma cosa, nos toma muy poco tiempo y esfuerzo llegar a esa conclusión. Pero cuando el ejercicio se realiza a la inversa (¿qué cosas tienen en común? si alguna) resulta más complejo. El intentar acercarlos, aún desde la investigación, parece un argumento arriesgado por decir lo menos. Por eso no hay que perder de vista que este trabajo, antes de afirmar, se pregunta, no es una declaración sino la búsqueda de los rasgos similares que producciones musicales como estás, siendo tan cercanas geográfica e históricamente puedan tener una con la otra.

La categoría general que se propone para repensar las músicas de la región es la de «Música en resistencia». Se toma como factor común en varias músicas de la región su condición de resistente. ¿Resistencia a qué? A distintas caras de un mismo fenómeno. La imposición del poder, que ha venido desde distintos frentes y con diferentes colores pero que es una historia

compartida por todo el territorio Latinoamericano y del Caribe. Dentro de la categoría de resistencia es dónde se pretende encontrar los rasgos que, atravesados por esa condición, adquieren su significado de similitud. Es decir, los medios de producción y difusión musical, las dinámicas con la crítica y la censura, las señales de ruptura en la organización misma de los sonidos, pueden no ser exactamente los mismos en una música u otra. Pero vistos a través del lente de la resistencia a la imposición del poder (condición compartida por todas ellas), adquieren estatus de semejanza.

Objetivos

Objetivo general:

Definir qué es y de qué manera ha funcionado la resistencia musical en la región durante el siglo XX.

Objetivos específicos:

1. Establecer un marco de referencia que permita definir y clasificar las manifestaciones musicales que, para el interés de este estudio, serán consideradas como “resistentes”.
2. Analizar las características y la interacción entre los distintos agentes de la música que formaron parte de las denominadas músicas en resistencia.

3. Construir una hipótesis sobre el funcionamiento de la resistencia en esos escenarios pasados y ¿cómo podría funcionar una resistencia en el presente?

Materiales y Métodos

Esta investigación pretende, mediante un acercamiento teórico hermenéutico, realizar una interpretación de las realidades en las que se desarrollaron las músicas que forman el objeto de estudio, con el objetivo de definir, en una primera instancia, las condiciones y características bajo las que cierta música tomará la denominación de “resistente”. Dicha construcción de la realidad se hará mediante el relevamiento de fuentes bibliográficas, audiovisuales y auditivas, que den cuenta del contexto social de la época.

Para analizar la producción musical específicamente, se realizará un análisis de carácter musicológico y de lenguaje musical. Esto con el fin de analizar la estructura musical misma en términos de las variables establecidas en esta investigación.

Se podrá también, en caso de ser relevante, extrapolar teoría de otras disciplinas como la sociología o la historia del arte, con el fin de incluir desarrollos

teóricos previos que puedan, por analogía contribuir o esclarecer el proceso del presente trabajo.

Resultados y Discusión

En 1976, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos produjo un material titulado *Documental sobre la canción política* (Hernández, 1976). En el minuto 5:00, se entrevista a un cantautor perteneciente al movimiento de la vieja trova. El locutor pregunta: «Carlos: ¿Cómo era la canción política en la época de la república?». Y el trovador responde: «...bueno era canción política sí, pero no se llamaba “canción política”, le llamábamos canción subversiva y se cantaba cuando se podía, es decir, era la canción en la clandestinidad, como todo tipo de lucha...». En el mismo documental, se le pregunta también al cantautor Silvio Rodríguez acerca de sus inicios en la escritura de canciones políticas: «... y además se fue dando cuenta uno de la necesidad de que la canción dejara de ser un mero entretenimiento y que fuera, además, un elemento de formación...» (Rodríguez, 1976: 9:28').

Ese mismo año, mientras esas ideas circulan en Cuba, se desarrollan en Jamaica unas elecciones electorales que además de bipartidistas, oponen dos

ideologías. Por un lado, el PeopleNationalParty (PNP) de corte socialista y por el otro, el JamaicanLabourParty (JLP) de un perfil liberal. En medio de la tensión, están Bob Marley and theWailers, como figuras públicas de gran reconocimiento en la isla. Según la periodista del diario *TheGuardian*, Vivien Goldman, Bob tenía una postura definida, aunque se cuidaba de hacer explícita su afiliación política por el ambiente de violencia que se vivía en la isla. Bob Marley termina una entrevista realizada por Goldman en 1976 antes de las elecciones con la frase «...people have to share, I don't care if it sounds political or whatever it is, but people have to share»¹. (*TheGuardian*, 16 de Julio del 2006). En ese momento, Marley se encuentra organizando un festival musical por la paz en Jamaica. En el ensayo de la noche anterior a la inauguración, entran dos pistoleros y le disparan. Bob, consecuente con su postura de resistencia hacia la violencia y el poder impuesto, sube al escenario y canta un día después.

Este es el mismo 1976 en el que, el 24 de marzo, se da el golpe mediante el cual el General Videla asume el poder en la dictadura cívico militar en Argentina. Unos años después, en 1980, se sanciona

¹ “...la gente tiene que compartir, no me importa si suena político o lo que sea. Pero la gente tiene que compartir” [traducción del autor].

la Ley Nacional de Radiodifusión N°22.285.

...después del golpe que el 24 de marzo de 1976 había llevado al poder al General Videla, el almirante Eduardo Emilio Massera y el jefe de la Fuerza Aérea Orlando Ramón Agosti, el gobierno argentino había optado por reestablecer el orden principalmente a través de la represión directa de todas las personas que no compartían las decisiones estatales. En este sentido, las emisoras radiofónicas del país tenían el deber de transmitir informaciones que no tuvieran mensajes políticos contestatarios y que, de cualquier forma, instigaran la rebelión contra el régimen. (Vittela, 2017: p. 13)

Situación que vino a modificar no solo el día a día de las emisoras, sino las dinámicas del mercado discográfico y de recitales, así como la producción musical misma. Son también los años de la canción y el casete clandestinos en Chile, bajo una dictadura militar que tampoco permitió la difusión por vías legítimas de músicas que no comulgaran con el régimen. Los mismos años en que, en resistencia a la dictadura de los Somoza en Nicaragua, se crea el Frente Sandinista para la Liberación Nacional. Qué tuvo, como herramienta para producir y transmitir su música, su propio sello disquero. Los rastros de la resistencia

musical se encuentran en todo lo largo y ancho de nuestra región, como respuesta a una realidad compartida, la imposición del poder, ya sea local o internacional. La música ha sido herramienta vital en la resistencia de nuestras sociedades.

Cuando se piensan categorizaciones para definir las músicas, ya sea en términos coloquiales o para fines académicos, se suele pensar en términos de género musical. Es la respuesta que probablemente tenemos más inmediata porque también es la categorización que ha sido utilizada por el mercado musical mundial. Está clasificación es válida, decir: esta música “es” nueva trova, esta otra música “es” reggae roots, son afirmaciones que no solo responden a tendencias impuestas por el mercado sino a un conjunto de prácticas sociales y sonoras que hacen a los géneros musicales.

Lo que se propone aquí es pensar que las músicas pueden ser denominadas de otra manera también, dependiendo de la intención o el interés que persigue la categorización. Las categorías del género musical no son excluyentes. Pensadas en esos términos las músicas pueden caer en distintas categorías: Silvio Rodríguez pertenece a la nueva trova, Bob Marley pertenece al reggae, Rubén Blades pertenece a la Salsa, los hermanos Godoy

pertenece al Volcanto Nicaragüense (que a su vez se puede aunar con Silvio Rodríguez si pensamos la categoría de canción política). Pero si movemos un poco el eje, todas ellas pueden estar dentro de una misma categoría que sería la de músicas resistentes Latinoamericanas y del Caribe. Esto nos permite avanzar más en la dirección de descubrir, cómo nuestras músicas guardan en su diversidad, relaciones de similitud en sus procesos de desarrollo. Así por ejemplo, tanto la armonía circular y estacionaria de un género como el reggae dance hall como la experimentación dentro de la salsa por parte de Rubén Blades y los del Solar pueden ser vistos como dos procesos que fueron forjados dentro de la resistencia de la región a poderes impuestos o buscando imponerse.

La imposición del poder, ya sea institucional, fáctico o ideológico, es un factor común en gran parte de la región de Latinoamérica y del Caribe. De igual manera, también lo son las manifestaciones musicales que han surgido o se han desarrollado como parte de la resistencia a dicho poder. Pero esta resistencia es algo que se ve manifiesto no sólo en una afiliación o postura política, sino en el proceso estético mismo. El proceso de composición, los medios de producción y difusión, la relación con la

crítica y la censura, todos ellas, variables atravesadas por la dinámica que se establecía entre resistencia y poder. La resistencia está, más allá de las posturas, en la música. O de manera más poética y contundente, como lo dijo el mismo Silvio Rodríguez en el documental mencionado anteriormente, «...y no solo desde el punto de vista del contenido. Político también, es hacer una canción más bella desde el punto de vista formal...» (Rodríguez, 1976: 15:23').

Las anteriores han sido las conclusiones parciales a las que ha llegado la investigación, con base en el estudio de algunos géneros musicales y el relevamiento de material bibliográfico que hace al marco teórico que ha sido seleccionado para desarrollar el concepto de música y resistencia. En las siguientes instancias de la investigación, se formulará un marco de referencia que permita ampliar el panorama de músicas a ser contempladas dentro del presente trabajo. Se desarrollará un corpus teórico que provea el fundamento para considerar otras músicas de nuestra región que pueden ser incluidas en el estudio y analizadas dentro de este marco. Tal como fue nombrado en los objetivos, se espera que estos desarrollos puedan llevar a la conceptualización de ¿qué es y de qué manera ha funcionado la resistencia musical en Latinoamérica y el

Caribe? Se espera también, después de definir cuáles son los rasgos específicos que se consideran como similares o semejantes, redactar una historia o categorización alternativa, teniendo como eje, los procesos de resistencia al poder.

Conclusiones

Como primera conclusión se define que existen rasgos dentro de las músicas de nuestra región que pueden ser comunes y funcionar como unificadores a la hora de conceptualizar una historia de la música Latinoamericana y del Caribe. Estos rasgos, pueden haber sido obviados o no considerados como una semejanza sino más bien como partes de procesos aislados, si se tiene en cuenta que en la música una de las categorías de clasificación, tal vez la más frecuentada es la del género musical.

Se define además, que la categoría de «género musical» es (como toda categoría) una conceptualización hecha con interés y en un contexto específico. Este aspecto no hace de ella una categoría no válida pero tampoco la hace única. La posibilidad de pensar en otros términos permite, como se ha dicho anteriormente, agrupar de otra manera y ver así, una historia alternativa a la que ha sido contada.

Bibliografía

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Graper, J. (2014). «¿Qué dice usted?». *Discourses of femininity in nuevatrovacubana*. Estados Unidos: University of Oregon. Recuperado de: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/18411/Graper_oregon_0171N_11028.pdf?sequence=1

Jordán, L. (2007). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*. Chile.

Vittale, D. (2007). *Resistencia, cambio y memoria: los desafíos de la música argentina durante la última dictadura militar (1976-1983)*. Italia: Università Ca' Foscari Venezia.

Recursos utilizados

Blades, R. (1984). *Buscando América*. [CD] Nueva York, EE.UU. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ub8TGglisNw>

Casaus, V. (director) & De la Huerta, O. (productor). (1983). *Que levante la mano la guitarra*. [Documental]. La Habana, Cuba: ICAIC. Recuperado

de: <https://www.youtube.com/watch?v=VWrB45cKpQY>

Hernández, B.(1976). *Sobre la canción política*. [Documental]. La Habana Cuba.

Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=G4aNvtpT2es>

McDonald, K. (2012). *Marley*. [Documental].
Canadá: Shangri-La Entertainment.
Disponible
en: <https://www.youtube.com/watch?v=D5KsRQsK-g>

Mejías Godoy, C. (1975). *Misa Campesina Nicaragüense*. [LP]. Mancarrón, Nicaragua. Disponible
en: <https://www.youtube.com/watch?v=l07dX6wQ96M&list=PL68FDFB70A9026A23&index=4>