

Canto y contracanto

Música popular

La música popular es un objeto de estudio resbaladizo: cuando estamos seguros de haberlo apesadado, se nos escapa de las manos. En realidad, se trata de un objeto muy solicitado. Su interés sociológico, su peso social, fundamentado en su falta de autonomía respecto a otros campos¹, lo convierte en un delicado téster de los pesares y felicidades de un país. Los aspectos paramusicales terminan desviando la atención crítica, que siempre tiene algo para decir sobre el contenido de las canciones.

Una cronología comentada de la música popular argentina producida entre la dictadura militar y la recuperación democrática nos coloca, en primera instancia, ante la agenda de la sociedad. En forma directa o elíptica, con sentido testimonial o de protesta, desde la sensibilidad del *flower power* del rock o desde las utopías políticas de los cantautores, en la afirmación de una tradición que el poder silencia o en las promesas de un nuevo sonido, los últimos veinte años de música popular son un verdadero intento historiográfico, un archivo de las experiencias colectivas. Desde *Palomas de la ciudad* de María Elena Walsh hasta *Los dinosaurios* de Charly García, hay un primer sentido en la canción popular que podría llamarse republicano, la función cívica que se potencia —y por momentos se hace heroica— en el contexto de un país represivo, constantemente jaqueado por los golpes militares y la inestabilidad institucional. En un país que se lamenta por la falta de memoria —o en todo caso por la perversa relación con el pasado—, la música popular aparece como un archivo indestructible que, como el folklore, se conserva entre la conciencia y el inconsciente, a resguardo del olvido y la destrucción.

¹ En general, los estudios sobre música popular provienen del campo de la investigación en comunicación social. Stan Denski, de la universidad de Indianápolis, ha hecho una de las sistematizaciones más completas sobre métodos y enfoques. Stan Denski: «One step up and two step back: a heuristic model for popular music and communication research», *Popular music and society*, Bowling Green State University, Ohio, Spring 1989.

Deslizamiento de las voces

Subyacen en la canción popular, más allá de la conciencia histórica y la cultura contestataria, transmigraciones musicales, acaso las transgresiones duraderas de los años 70 y 80. Para una sociedad poco afectada, al menos en materia musical, al trasvasamiento de géneros y estilos —son célebres las imprecaciones a Piazzolla, todavía considerado, por gran parte del público y la crítica de tango, como un desertor de la música ciudadana—² los contactos y cruces operados desde los años de la dictadura hasta la actualidad son un síntoma favorable de la salud y el futuro de una producción compleja y heterogénea.

Durante muchos años, los requerimientos líricos de la cultura popular argentina estuvieron cubiertos por el tango, cuyas letras configuran, al decir de Borges, la comedia humana desde el Río de la Plata. Después del quiebre estético-generacional de los años 60, el tango resulta insuficiente para cantarle al nuevo país. Desde entonces, la búsqueda de otra canción, el relevo del tango, será el imperativo de muchos creadores populares. Es claro que los intentos más audaces y fructíferos quedarán tapados por la abigarrada trama de intereses comerciales, más sólida y asfixiante que en los años dorados de la cultura rioplatense. Esto alentará los diagnósticos adornianos de las artes populares, matizados con la teoría de la dependencia y el neocolonialismo.

Sin embargo, y paradójicamente, la nueva sensibilidad musical que entra en el campo magnético del rock, más allá de las formas, generará diálogos interesantes con las tradiciones. La alteridad de las nuevas formas líricas no excluirá la visita al pasado, su recuperación y, en algunos casos, su revisión. Hacia fines de la dictadura militar, el panorama musical se verá saludablemente mixturado con antiguas polémicas, si no superadas, al menos colocadas entre paréntesis.

Algunos de los mejores momentos de la nueva canción están suspendidos entre la música y la letra, en una zona indeterminada y abierta, proclive a un mestizaje moderno que cuestiona implícitamente los esquemas y las categorías de otros tiempos. Se puede reconstruir, de memoria, el mapa de las nuevas fundiciones (que pueden ser fundaciones). Juan Carlos Baglietto, exponente junto a Jorge Fandermole de lo que dio en llamar Trova Rosarina —Rosario es una de las ciudades más pujantes de la Argentina—, revisita los tangos de Gardel y Lepera con cierta ironía del *rock* y el *funky*. Anteriormente, ha cantado un repertorio muy variado y valiente, capaz de insertar en un recital de *rock* un tema del bolerista Chico Novarro o en plena dictadura musicalizar un poema de Juan Gelman que aborda el tema de la censura. Roberto Goyeneche, gloria del tango-canción, deja que su

² Para ubicar la poética de Piazzolla en el contexto de la música argentina, puede verse Carlos Kuri: *Piazzolla, la música límite* (Buenos Aires, Corregidor, 1992). En *Diana Piazzolla: Astor* (Buenos Aires, Emecé, 1989) hay abundantes anécdotas sobre las luchas que el músico tuvo que entablar con colegas que lo rechazaban. Finalmente, en las memorias del propio Piazzolla, ordenadas y recopiladas por Natalio Gorin, se pueden leer algunas interesantes consideraciones del músico sobre sus aportes y el sitio que ocupa en el país y en el mundo.

voz, cascada pero nunca vencida, flote por sobre los arreglos de Carlos Franzetti, un músico de *jazz* radicado en Nueva York. Fito Páez y Luis Alberto Spinetta, figuras fundamentales del *rock* nacional, entonan con un relax definitivamente extraño al *pathos* del tango la belleza musical y poética de *Grisel*, ante el desasosiego de Mariano Mores.

La gran voz que ha dado el folklore, Mercedes Sosa, descubre sin prejuicios —y sin extraviar su estilo— el lirismo de *Cuando me empiece a quedar solo* de Charly García. Este, por su parte, disfruta y se emociona junto a Sosa, así como admira a Lolita Torres, una dúctil cantante que empezó su carrera exhumando otras canciones españolas. Una heterogénea serie de cantautores vinculada, en lejanas proyecciones, con el folklore, realiza combinaciones de disímiles resultados: Víctor Heredia, baladista de protesta y testimonial, emparentado con Serrat; Alberto Cortez, cantante que abreva en la poesía y la canción moderna española —aunque su musicalización de Hernández es anterior a las realizadas por Joan Manuel—; Jairo, intérprete y compositor políglota y traductor, que circula entre la Argentina, la España de los trovadores contemporáneos y la Francia del *music-hall*; Teresa Parodi y Tarragó Ros, hijos del chamamé del Litoral que actualizan la especie, reincorporándola a la gran ciudad que la marginó. Si bien exclusivamente intérprete, y perteneciente a una fructífera tradición de grupos corales, el cuarteto vocal Zupay se emparenta con la trovadoresca de los 70 y 80: de hecho, las páginas más representativas de la canción argentina de los últimos años encuentran en Zupay una posibilidad polifónica de calidad asegurada.

Un trompetista de *jazz*, Roberto *fats* Fernández, canta con su instrumento una melodía de Litto Nebbia, mientras Litto Nebbia canta una melodía de Carlos Gardel y Carlos Gardel canta melodías italianas y españolas, provocando el disgusto de su amigo el poeta lunfardo Carlos de la Púa (*el Malevo Muñoz*). Como se ve —y se oye— la transgresión y el disgusto pueden proyectarse *ad infinitum*.

León Gieco, que en sus primeros trabajos sonaba como un Bob Dylan sudamericano, se desplaza por la geografía musical de todo el país —«De Usuhaia a la Quiaca»—, haciendo así su propia *road movie*, a contrapelo de un mercado histórico que hace tiempo perdió las esperanzas de encasillarlo. Con aspiraciones de recepción más modestas pero mayor audacia formal, el compositor electrónico Gustavo Kerpel, la actriz Viviana Tellas y la cantante Silvia Iriondo buscan en Atahualpa Yupanqui esos otros sonidos del silencio. Una tarde porteña, Gustavo Geratti —líder de Soda Stéreo, el grupo de *pop-rock* más exitoso de América Latina— acepta la invitación de la investigadora del folklore Leda Valladares para cantar como cantaría una bagualera del noroeste argentino, de cara al universo. Prácticamente

desde sus comienzos, Spinetta compone algunos temas en el ritmo y la estructura de la zamba; *Barro tal vez* será un punto de cristalización, tema y momento emblemáticos.

Un *rócker* italiano que se radica en Buenos Aires, huyendo de las drogas, se siente próximo a cierta atmósfera: poco antes de su canonización por el público rockero, Luca Prodán graba *Mañana en el Abasto*, mirada de un barrio mítico desde el futuro. Una de las más aclamadas bandas de *rock & roll*, Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, encuentra en los márgenes de Buenos Aires un receptor (nuevo público orillero, tribu degradada que proclama con rabia la autenticidad e inmediatez de la experiencia) y, en cierto modo, una estética que, como señala Luis Chitarroni, recupera «de una vez y para siempre en el *rock* nacional el acento del barrio»³.

María Elena Walsh, alguna vez defensora a ultranza de la pureza folklórica, escribe *Viento Sur*, poema al que Lito Vitale le inventa fondo musical. Veinte años antes, la juglaresa compone baladas, tangos, zambas, guajiras, rumbas y *twists*, señas del crisol de razas que en el caballo de Troya de la infancia introducen un estilo de inspiración ecuménica y de inequívoco sabor criollo. La relación de amor-odio que la Walsh tiene con el tango —el poema «Contrátango» se erige como el manifiesto de un porteñismo que reniega de la retórica de la nostalgia y el lamento— es más o menos común a toda una camada de compositores y autores que ve la tradición como una herencia que obstaculiza. Certezas de un pasado que pervive y seduce —sobre todo en una época que relativiza la capacidad transformadora de las novedades—, pero que inmoviliza si no se lo revisa críticamente. Las mejores canciones están en la encrucijada, atravesadas de pasado y futuro. Piazzolla lo vislumbró con claridad: «Es muy difícil ser distinto y ser argentino. Para dar ese salto, más que estudio y contracción al trabajo, lo que hace falta es coraje»⁴.

Los márgenes instrumentales

En el plano de la música instrumental —zona algo marginal y tangencial de la cultura popular— los entrecruzamientos exigen mayor audacia aún. Al igual que en la canción, en lo instrumental la música argentina de los últimos veinte años dialoga con su propia historia y los más diversos estímulos externos. El producto de ese diálogo es la puesta en escena de un debate no del todo resuelto. «Por qué hacernos problema de lo que en los países europeos no lo es», se preguntaba Leopoldo Hurtado a propósito de la identidad de la música argentina hace más de 40 años⁵. El interrogante ha encontrado respuestas parciales, formas prácticas de llenar va-

³ Luis Chitarroni: «A ultranza». En V.V.A.A.: *Los redondos*, Buenos Aires, Editorial A.C., 1992.

⁴ Astor Piazzolla (con Natalio Gorin): *A manera de memorias*, Buenos Aires, 1990.

⁵ Leopoldo Hurtado: *Realidad de la música*, Buenos Aires, Emecé, 1953.