

# «Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico

Roberto TORRES BLANCO

Departamento de Historia Contemporánea  
Universidad Complutense de Madrid  
r.t.b@ghis.ucm.es

## RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo proponer la expresión «canción protesta» como forma más apropiada para referirse al fenómeno histórico que trataremos de definir mediante la caracterización que puede llevarse a cabo a través de la revisión, desde una perspectiva historiográfica, de la bibliografía más relevante que ha tratado el tema hasta el momento.

**Palabras clave:** Canción protesta. Franquismo. Oposición sociopolítica. Historia cultural.

## «Protest song»: defining a new historiographic concept

## ABSTRACT

The present article aims at proposing «canción protesta» —«protest song»— as the most appropriate manner to refer to the historical phenomenon that we will try to define in the following pages. Our definition stems from a review of the most salient bibliography published to date on the subject.

**Key words:** Protest song. Francoism. Socio-political opposition. Cultural history.

**SUMARIO:** 1. Introducción: situación del debate sobre la terminología. 2. Una realidad polifacética: caracterización de la «canción protesta». 3. Conclusiones: legitimidad de «canción protesta» como concepto historiográfico

## 1. Introducción: situación del debate sobre la terminología

Si a lo largo de este trabajo nos refiriésemos indistintamente y sin matizaciones al «otro cantar» y las «nuevas canciones»<sup>1</sup> —catalana, vasca, castellana o en castellano<sup>2</sup>, gallega—, a la «canción popular»<sup>3</sup>, la «canción de autor»<sup>4</sup>, el «movimiento de la canción social y antropológica»<sup>5</sup>, la «canción política», la «canción testimonial» o, por último, a la «canción protesta»<sup>6</sup>, podría decirse con propiedad que carecemos de la más mínima y necesaria claridad terminológica, de la misma forma que se dificultaría la comprensión de nuestras palabras. Sin embargo, este es el punto de partida con el que nos encontramos a la hora de abordar sólo las obras más relevantes en las que, desde el momento de su aparición, se ha tratado al fenómeno cuyo punto inicial viene marcado por el artículo de Luís Serrahima «Ens calen cançons d'ara», publicado en enero de 1959 por la revista *Germinàbit*<sup>7</sup> y considerado como manifiesto fundacional de la *Nova Cançó Catalana*, a la vez principio y paradigma de esta manifestación histórica multiforme. Un movimiento que, si no muere, al menos experimenta enormes transformaciones entre la muerte del Dictador en 1975 y la aprobación de la Constitución Española de 1978, con lo que parece oportuno quedarse en estas fechas a la hora de analizar su vigencia durante los últimos años de la Dictadura y los primeros de la Transición.

<sup>1</sup> FLEURY, Jean-Jacques: *La nueva canción en España* (2 vols.), Ed. Hogar del Libro, Barcelona, 1978, p. 9.

<sup>2</sup> Sobre esta distinción, no exenta de importancia, *vid.* LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La Nueva Canción en castellano*, Madrid, Ed. Júcar, Colección Los Juglares, 1976, especialmente pp. 19 y ss., donde el autor llama la atención sobre ambas denominaciones y las diferencias por las que se caracterizan, cuestión que también recogen otros autores —TURTÓS, Jordi y BONET, Magda: *Cantautores en España*, Madrid, Celeste Ediciones, 1998, pp. 26 y ss.; ESPINÀS, Josep Maria: *Pi de la Serra*, Madrid, Ed. Júcar, Colección Los Juglares, 1974, p. 56; CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Madrid, Ediciones Júcar, 1981, pp. 86 y 163—. En nuestra opinión, tras unos primeros momentos en los que ciertamente existen notables diferencias, ambos términos pueden utilizarse como sinónimos, que es probablemente lo que le ocurre a Fleury, quien parece recoger el vocablo por analogía con la *Nova Cançó Catalana* pero dotándolo de un significado semejante al de López Barrios.

<sup>3</sup> GÓMEZ, Antonio: «Epílogo», en GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, vol. 2., Madrid, Grupo Cultural Zero, 1984, pp. 331-342.

<sup>4</sup> Entre otros, y desde el mismo título, TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ed. de la Torre, 1999; o CLAUDÍN, Víctor: *Canción...*, *op. cit.*

<sup>5</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Madrid, Grupo Cultural Zero, 1984-1987, *passim*.

<sup>6</sup> Estas últimas se encuentran menos documentadas, aunque quedan recogidas, junto con una revisión de los matices más específicos de todas las denominaciones mencionadas hasta el momento, en Torrego Egido, *op. cit.*, pp. 42-4, salvo la última, que se suele utilizar con el carácter peyorativo que menciona el mismo autor en la p. 42, nota 23.

<sup>7</sup> *Vid.* GARCÍA SOLER, Jordi: *La Nova Cançó*, Barcelona, Edicions 62, 1976, p. 202.

La profusión de expresiones que, en consecuencia, han venido apareciendo en la bibliografía que tiene como centro la canción, para referirse a ella de una u otra forma, se revela abrumadora, prolífica y, en muchas ocasiones, desconcertante. Paradójicamente, en términos generales existe un acuerdo notable entre los diferentes autores acerca de la caracterización esencial del fenómeno, circunstancia que no impide la presencia de dos grandes problemas, precisamente los que trataremos de resolver en este artículo, a saber: la ausencia de una caracterización precisa del fenómeno para el que nosotros proponemos la denominación «canción protesta»; y, en segundo lugar, la ausencia de un tratamiento historiográfico elemental, que permita llevar a cabo la propuesta de un concepto historiográfico plenamente definido.

En cualquier caso, y a pesar de que la cuestión del nombre es fundamental, el planteamiento de este punto no puede centrar nuestra atención por motivos de espacio<sup>8</sup>. Así pues, debemos conformarnos con señalar que la multiplicidad de formas con que este fenómeno es denominado deriva, primordialmente, del desacuerdo acerca de cuál o cuáles son las notas que cada autor considera determinantes. De otro lado, creemos esencial, antes de abordar un posible debate acerca del apelativo, dedicar nuestra atención al intento de solventar las dos carencias que, como acabamos de señalar, nos parecen más relevantes. En consecuencia, las siguientes páginas estarán dedicadas a plantear las características sobre las que existe un acuerdo más o menos implícito, para proponer después un concepto historiográfico unitario y, en nuestra opinión, plenamente válido.

## **2. Una realidad polifacética: caracterización de la «canción protesta»**

Expuesta nominalmente y habiendo recurrido ya en alguna ocasión a la fórmula genérica adoptada para referirnos a la compleja variedad de fenómenos incluidos en la «canción protesta», es momento de abordar la exposición de las características examinadas por otros autores pues, si como señalábamos hace un momento la cuestión del nombre es primordial, más indicativa aún se revela la jerarquía establecida explícita o implícitamente para dichas características, según las diversas opiniones. De cualquier forma, carece de sentido considerar uno a uno a estos autores y las cualidades o la preeminencia que atribuyen a unas u otras particularidades de la «canción protesta», puesto que acabaría siendo redundante a pesar de, o precisamente por, las múltiples matizaciones que se postulan. En su lugar, trataremos sobre cada una de ellas en los diversos autores.

---

<sup>8</sup> Esta y otras son labores que, junto con las cuestiones planteadas en este artículo, llevamos a cabo en el Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo defendido el 13 de septiembre de 2004 en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, titulado *Canción protesta y censura discográfica (1962-1975)* y dirigido por el Profesor Jesús A. Martínez Martín.

Así pues, el primer aspecto sobre el que debemos llamar la atención es **el problema del nombre**. Aunque pueda parecer que entramos de lleno en el asunto de la denominación, hemos de tener en cuenta que la problemática en torno al nombre es, además, una de las condiciones propias de la «canción protesta», destacada por los autores más relevantes. Entre los mejores y más profundos estudios existentes sobre la «canción protesta» se encuentra la mencionada Tesis Doctoral de Luis M. Torrego Egido, quien considera que

no es posible realizar una definición rigurosa, que delimite de una manera tajante a la Canción de Autor, pues los límites en muchas ocasiones no están claramente señalados y se difuminan<sup>9</sup>.

Con estas palabras, Torrego Egido muestra claramente la estrecha ligazón existente entre denominación y caracterización, pero no será el único que, de una u otra forma, muestre la evidencia de los hechos. Tanto es así que González Lucini, quizá quien durante más tiempo ha dedicado su esfuerzo al conocimiento de la «canción protesta», no duda en retractarse con respecto al modo que utilizó para referirse a este fenómeno en una de las obras más relevantes sobre el tema. De esta manera, en su *Crónica cantada de los silencios rotos* parece rescatar la expresión «canción de autor», que sin embargo reconoce como reduccionista<sup>10</sup>, pero es ciertamente de las más comunes —nosotros diríamos también que menos comprometidas o más ambiguas, así como la más equivocada—. De otro lado, no duda en admitir la ingenuidad de la fórmula profusamente utilizada en *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, esto es, «movimiento de la canción social y antropológica»<sup>11</sup>, que tiempo después admite «(...) igualmente racionalista, fría y simplificadora»<sup>12</sup>. En último término, preferirá referirse continuamente a las diferentes «nuevas canciones»<sup>13</sup>.

Finalmente, como vemos, no existe acuerdo entre Torrego Egido y González Lucini salvo para señalar las carencias e insuficiencia de todos los términos, asiéndose por ello a los que consideran menos erróneos. Estos dos ejemplos guardan una estrecha relación, puesto que en ambos textos se aborda el tema del apelativo de forma explícita. No ocurre lo mismo en el resto, donde apenas sí se hace alguna llamada sobre el porqué de haber elegido una u otra expresión. Parece inútil, pues, seguir abundando en un tema que ya queda enmarcado. Como podemos observar, en definitiva, esta cuestión deviene medular no tanto por cómo se dé en llamar a un fenómeno o manifestación cultural, social, artística, sino por las complejas implicaciones que conlleva a la hora de entenderlo.

<sup>9</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción de autor...*, op. cit., p. 17.

<sup>10</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1977*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 33.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción...*, op. cit., vol. 1, passim.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, op. cit., p. 30.

<sup>13</sup> *Ibid.*, passim.

Por otra parte, si atendemos a las diversas formas de nombrar a quienes han sido encasillados —en ambos sentidos, tanto clasificados, como confinados en su quehacer artístico— por su pertenencia al movimiento de la «canción protesta», nos encontraremos con que no existe el mismo problema, a pesar de que **«cantautor»**, un término polisémico sin duda, también conlleva ciertas implicaciones que es necesario aclarar. No se trata, pues, de una cuestión meramente terminológica, sino que afecta seriamente al contenido del que se pretende dotar al fenómeno en su conjunto y, particularmente, a la figura del intérprete, por lo que merece una consideración especial.

Como veremos más tarde, el término «cantautor» figura como entrada específica en el Diccionario de la Real Academia Española. La normalización de este término, utilizado incluso hoy en día<sup>14</sup>, responde sin duda a que ha logrado obtener el apoyo de los hispanohablantes, contrariamente a lo que ocurre con respecto a la denominación del fenómeno en su conjunto, siendo así referido éste mediante la utilización metonímica de aquél. Ello se debe, quizá, a una razón básica: la creencia errónea de que los cantautores son sólo intérpretes de sus propias letras y músicas o, al menos, de que esto ocurre en la mayor parte de los casos.

El mismo Torrego Egido comete un ligero error al considerar que los miembros de la «canción protesta» son los responsables de todo el proceso creativo porque «*sus practicantes, mayoritariamente, componen las canciones que ellos mismos cantan*»<sup>15</sup>. Por supuesto, no incurre este autor en lo que sería un desliz imperdonable, esto es, olvidar la frecuencia con que fueron adaptadas las obras de muy diversos poetas, peculiaridad que quizá hubiera merecido una mayor atención. Efectivamente, el caso más ilustre es el de Paco Ibáñez, quien ha realizado de forma habitual la adaptación musical de textos literarios clásicos o contemporáneos, a pesar de lo cual figura como uno de los más importantes cantautores.

Por todo ello, la valía de Paco Ibáñez dentro de la «canción protesta» está fuera de toda duda, siendo habitualmente reconocido como impulsor de algunos grupos relevantes —por ejemplo, «Canción del Pueblo», unión de individualidades más que conjunto nacido en el recital del Ramiro de Maeztu del 22 de noviembre de 1967—. López Barrios incluso hace recaer en la ascendencia personal de Paco Ibáñez uno de los elementos que impulsaron a la Nueva Canción en Castellano, aunque ya existieran algunas manifestaciones en España<sup>16</sup>. Es curioso, por otra parte, observar la alabanza que Luis Pastor realiza de Paco Ibáñez: «No sé, creo que *Paco Ibáñez*, por ejemplo, *fue muchísimo más impor-*

---

<sup>14</sup> Lamentablemente, no podemos entrar en un asunto que nos llevaría mucho más lejos de lo que pretendemos para este trabajo. Baste decir que, en nuestra opinión, no se puede entender que el movimiento de la «canción protesta» siga vigente a día de hoy —ni, por tanto, existen los cantautores de la forma en que aquí aparecen—, entre otros motivos por la ausencia, en el momento histórico presente, de las características que lo conformaron en estos años.

<sup>15</sup> Vid. cita completa en TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción de autor...*, op. cit., pp. 34-5.

<sup>16</sup> LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La nueva...*, op. cit., pp. 28-9.

*tante*. Y más incluso que por la forma de musicar por las letras, *por los textos que maneja*»<sup>17</sup>. En apariencia, podría resultar paradójico entender que la influencia de Paco Ibáñez reside en unas letras que no son suyas, siendo esta una de sus mayores cualidades, pero ciertamente es el uso de esos textos poéticos, junto con piezas musicales propias de gran sencillez, lo que haría de él un cantautor aclamado y tomado como ejemplo por infinidad de artistas en estos años.

Como es de suponer, Paco Ibáñez no constituye el eje de nuestra atención, dedicada en estos momentos al término «cantautor» y a la relación que se estableció entre éstos y los autores que musicaban. Sin embargo, como venimos señalando, es su ejemplo el más claro para atestiguar lo incuestionable: que los cantautores no tenían que ser necesariamente sus propios letristas, y que la posibilidad de realizar adaptaciones de textos poéticos constituye, precisamente, una de las notas más específicas de la «canción protesta». Veamos unas palabras insustituibles del mismo Paco Ibáñez, pues, para retomar la cuestión de la autoría debida a los cantautores:

Hay que tener un criterio de lo que es la letra de una canción y si uno no es capaz de alcanzar estos criterios —que uno mismo se ha fijado— entonces, hay que callarse y dejar que otros hablen<sup>18</sup>.

Precisamente, es en la importancia del texto donde reside una de las más aclamadas grandezas de la «canción protesta», siendo la autoría del mismo una cuestión relativamente menor, puesto que el verdadero protagonista es el texto y lo que en él se dice. De ahí la gran significación que debe reconocerse a la obra poética sobre la que se basaron infinidad de canciones.

De cualquier forma, resulta extraño observar cómo González Lucini, tras usarlo profusamente con anterioridad, considera «cantautor» como un vocablo que, insiste, «habría que dejar de utilizar»<sup>19</sup>. El hecho de que se trate de una voz utilizada incluso por un autor que no la considera adecuada revela la utilidad y conveniencia del mismo, entre otros, por el motivo ya señalado de constar como entrada normalizada en el Diccionario de la RAE. Así pues, para acabar con debates infructuosos, habría que dedicar un esfuerzo notable en obtener una definición rigurosa, hasta ahora no acometida con la profundidad debida, de unos términos que, lejos de servir meramente para denominar una manifestación compleja, la caracterizan y forman parte inherente de ella.

En otro orden de cosas, y como tercer punto de la caracterización que venimos desarrollando, es necesario atender al binomio establecido entre **alternativa u oposición, la lucha por el cambio o la libertad**. Para Torrego Egido, atendiendo al contexto histórico, social y cultural en el que nace y se desarrolla, es bási-

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 42. La cursiva es nuestra.

<sup>18</sup> FLEURY, Jean-Jacques: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 22. Según nota 22 en el original, son unas declaraciones realizadas por Paco Ibáñez durante un debate en el Teatro de Albi en 1969.

<sup>19</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, *op. cit.*, p. 272. Este autor utiliza repetidas veces la expresión «cantautor» en su obra *Veinte años de canción...*, *op. cit.*, e, incluso, en aquélla.

co concebir la Canción de Autor como un «*movimiento cultural de alternativa*»<sup>20</sup>. Una opinión en cierta forma compartida por González Lucini, para quien se trata de «un movimiento de reacción musical y poética que va a cobrar una importancia radical como alternativa cultural<sup>21</sup> y como vehículo de una concientización y de aliento liberador a niveles populares»<sup>22</sup>, pero que también viene dado por el ansia y reivindicación de libertad, necesidad acrecentada en un clima de represión aunque observada como meta posible de conquistar<sup>23</sup> e impulsada por la esperanza de «un nuevo amanecer que rompa con la larga oscuridad de la represión y de culpa vivida en nuestro país durante los años de la dictadura»<sup>24</sup>.

Efectivamente, desde nuestro punto de vista es este último —en estas afirmaciones particulares— quien más se acerca a la verdadera esencia de la «canción protesta», llamando la atención sobre la «concientización» que permite y la crítica que implica. Sin embargo, el propio González Lucini rechaza términos como «canción protesta o canción política» que asimila «con la protesta fría, ideologizante y partidista de los políticos»<sup>25</sup>. Naturalmente, se puede estar más o menos de acuerdo con este autor, quien repite en varias ocasiones afirmaciones parecidas. En nuestra opinión, sin embargo, consideramos que identificar la «canción protesta» con una expresión meramente ideológica, que es la manera a través de la que frecuentemente se ha restado relevancia a este aspecto, supone un empobrecimiento extremo, dejando de lado innumerables matices que deben tenerse en cuenta a la hora de estudiar tan complejo fenómeno. Precisamente, Torrego Egido abundará en esta cuestión, señalando como «característica definitoria» la «*oposición al régimen político vigente en este momento en España*»<sup>26</sup>, aunque sin dejar de lado otras dimensiones, tales como la cultural, educativa, industrial, comercial o musical.

De cualquier modo, el debate sobre la importancia sociopolítica de la «canción protesta» no tiene en Torrego Egido y González Lucini a sus únicos representantes, si bien están entre los que con mayor profundidad lo han abordado. Así, el segundo volumen de *Veinte años de canción en España* contiene un *Epílogo* de Antonio Gómez, quien expresa opiniones generalmente acordes con

<sup>20</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>21</sup> Decimos que Torrego Egido y González Lucini están sólo parcialmente de acuerdo en tanto en cuanto no significan lo mismo las dos formas de referirse al asunto, esto es «*movimiento cultural de alternativa*», que implica una idea de cambio a partir de cierta forma de expresión cultural, pero extensible a otros ámbitos, y «*alternativa cultural*» que, como parece evidente, se centra en los aspectos culturales de la cuestión. A pesar de todo, en algún momento González Lucini considera que el movimiento de la canción protesta nació «en ruptura con la cultura dominante y en clara oposición a la dictadura franquista» (GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, *op. cit.*, p. 29).

<sup>22</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 173-4. *Vid.* también p. 177.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 77-9.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>25</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>26</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 38.



las del autor que presta parte de sus páginas para darle voz. No obstante, difiere en dos cuestiones fundamentales.

En primer lugar, Antonio Gómez juzga más apropiado el término «canción popular», en tanto «género que participa de la poesía y de la música»<sup>27</sup>. Por otra parte, dedica especial cuidado a uno de los puntos que para nosotros resulta más destacado: las implicaciones sociopolíticas del fenómeno, en sus vertientes testimonial y de acción política. Ante todo, Gómez llama a atención sobre

una concepción indudablemente restrictiva del término [«cantautores»], con la que se ha intentado significar fundamentalmente un tipo de canción-texto, cargada de referencias y connotaciones testimoniales y políticas, de gran simplismo musical, instrumental y escenográfico<sup>28</sup>.

A pesar de que reivindica una concepción más abierta del «cantautor» —incidiendo sin mucho sentido en unos valores artísticos que, aun cuando se les han negado en cierto momento, casi nadie discute hoy en día—, Gómez no duda en señalar «el contenido testimonial y político como uno más de los utilizados por los cantantes-autores en ese proceso cultural y creativo»<sup>29</sup>. Por demás, entre las que considera como características propiamente dichas —realmente, lo anterior surge al hilo de la denominación— Gómez sitúa «la asunción consciente de un papel testimonial, a veces sobrevalorado, pero de reconocida eficacia»<sup>30</sup>. Se ponen de manifiesto así nuevas contradicciones en el tratamiento de este tema.

No menos explícito resulta Fleury, para quien la «nueva canción» significa, entre otras cosas, una herramienta que «participa en la lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, para el alba después de tanta noche, para una Nueva España ‘en marcha’», además de pretender la creación de «una nueva cultura y que una toma de conciencia estética acompañe la toma de conciencia más estrictamente social y política»<sup>31</sup>.

En definitiva, quizá la expresión más acertada, desde nuestro punto de vista, es la que hace Víctor Claudín, para el que la «Nueva Canción»

durante una época cumplió un papel primordial en la acción política contra la dictadura y en el inicio de la pseudodemocracia de hoy, asumido tanto por un compromiso más o menos explícito de los cantantes como por las expectativas de un sector cada vez más numeroso de público<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> GÓMEZ, Antonio: «Epílogo», en GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 331-342. Para esta cita, p. 332.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 333.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 334.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>31</sup> FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>32</sup> CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, p. 47.



Otro elemento de innegable relevancia se halla en **el regionalismo y el nacionalismo periférico, cuestión de lengua e identidad**. Esa acción política de la que nos hablaba Claudín se correspondía frecuentemente con el sustento de posiciones regionalistas o nacionalistas, particularmente en los cantautores procedentes de zonas con una lengua propia como son Cataluña y Valencia, País Vasco, Galicia y, en menor medida, Asturias —con Víctor Manuel— o Aragón.

En este sentido, al decir de Espinàs, el movimiento cuenta con una manifiesta intencionalidad cultural en la recuperación de la lengua catalana por parte de la *Nova Cançó*<sup>33</sup>, que Torrego Egido entronca con «*el componente nacionalista y reivindicativo de la propia comunidad, destacando la reivindicación lingüística*»<sup>34</sup>. A su vez, y aunque la afirmación de González Lucini tiende más a identificarse con los aspectos culturales, no está ausente el elemento político cuando enlaza ese componente nacionalista con el intento de «desarrollar la propia identidad perdida bajo el impacto del centralismo despersonalizante [*sic*] y colonizador»<sup>35</sup>.

Esta es una cuestión, de cualquier forma, que propone abiertamente Antonio Gómez, para quien «los cantantes populares han jugado un papel difícilmente despreciable» en cuestiones como «la potenciación de las culturas nacionales periféricas, especialmente aquellas que poseen un idioma diferente al castellano»<sup>36</sup>. Más allá llega Fleury al sentenciar que para el nacimiento de la *Nova Cançó Catalana* «hay que valorar el papel de la lengua como factor aglutinante, la reivindicación de una lengua, de una cultura oprimida»<sup>37</sup>, aseveración que Claudín extiende a otras regiones de España a través de una Nueva Canción que, en su opinión, «se convierte en el portavoz de los problemas vivos, ligada al resurgir de la conciencia autonómica de los pueblos»<sup>38</sup>. En conclusión, como señala Torrego Egido, la floración cultural basada en el regionalismo o el nacionalismo también tiene lugar en zonas que no cuentan con un idioma diferenciado del castellano<sup>39</sup>, una idea que guía a Jordi Turtós y Magda Bonet en la adscripción regional que realizan a la hora de clasificar, caracterizar y entender la obra de los cantautores españoles.

<sup>33</sup> ESPINÀS, Josep María: *Pi de la...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>34</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 36. *Vid.*, sobre la reivindicación lingüística, las palabras de Vázquez Montalbán en CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, p. 46; palabras tomadas de García Soler en FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 15; el contraste que realiza Luis Eduardo Aute entre la Nueva Canción Castellana y la Nova Cançó con respecto a este tema en LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 86; o sobre la recuperación lingüística en Euskadi en TURTÓS, Jordi y BONET, Magda: *Cantautores...*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>35</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción...*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>36</sup> GÓMEZ, Antonio: «Epílogo», *art. cit.*, p. 335.

<sup>37</sup> FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>38</sup> CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, p. 46. Quizá hablar de conciencia autonómica sea excesivo, pero bien pueden entenderse estas palabras como sinónimo de una conciencia regional/regionalista o nacionalista que participaría en la formación de algunas de las Comunidades Autónomas actuales en democracia.

<sup>39</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 206.

No obstante lo dicho, la cuestión lingüística tuvo especial relevancia en el ámbito catalán, como señala el amplio y fuerte debate establecido en torno al antagonismo entre los partidarios del bilingüismo y del monolingüismo. Tanto es así que, en 1968 y particularmente a raíz del Festival de Eurovisión de ese año, la decisión de Joan Manuel Serrat de cantar indistintamente en catalán y castellano daría lugar al proceso de disgregación que acabaría haciendo desaparecer a *Els Setze Jutges*. Como señala Lluís Llach,

aquello había sido un axioma que no se ponía en discusión. Era una de nuestras únicas armas de enfrentamiento contra un sistema centralista y opresor y colonialista culturalmente (...). Todo fue una especie de desencanto, se estuviera a favor o en contra<sup>40</sup>.

El «caso Serrat», claro detonante del problema por la popularidad que había alcanzado ya este cantautor, fue tratado en muchas ocasiones como una infidelidad a esos principios lingüísticos, puesto que constituían para muchos un axioma irrenunciable por su contenido político e ideológico. De esta forma, aunque Fleury consienta en creer aparentemente el deseo sincero de Serrat por llegar a un mayor número de personas en su labor artística, no deja de aparecer entre sus reflexiones un tono ligeramente acusatorio, o así se desprende de considerar que «ha preferido acomodarse al sistema y practicar el bilingüismo»<sup>41</sup>. Atribuir esa supuesta acomodación al sistema a un autor catalán —en una indudable referencia a la decisión de representar a España y a Televisión Española en el Festival de Eurovisión<sup>42</sup>—, no deja de significar la imputación en la práctica de un delito de alta traición a los valores y preceptos que guiaron la formación de uno de los grupos más relevantes de la *Nova Cançó Catalana*. Y aunque no desconoce ni deja de mencionar Fleury la procedencia aragonesa de su madre, no parece compartir la idea de Turtós y Bonet o de Claudín, para quienes ese bilingüismo de Serrat debe entenderse como una opción natural y acorde con su situación familiar<sup>43</sup>.

Así pues, para muchos autores existen otras opciones más honradas que la adoptada por quienes decidieron abandonar una lengua única de expresión, pues Fleury opina que «Raimon, Llach y otros, han sabido resistir a las sirenas, a las facilidades que ofrece la normalización, la interacción dentro del sistema»<sup>44</sup>, de la misma forma que, para Espinàs, «en el momento crítico de la tentación bilin-

<sup>40</sup> CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, op. cit., p. 67.

<sup>41</sup> FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, op. cit., p. 18.

<sup>42</sup> Vid. CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, op. cit., pp. 84-5.

<sup>43</sup> TURTÓS, Jordi y BONET, Magda: *Cantautores...*, op. cit., p. 16; CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, op. cit., p. 86.

<sup>44</sup> FLEURY, Jean-Jacques: *La nueva...*, op. cit., p. 18. En el fondo, no es difícil verlo, aquí hay sobre todo una crítica a ciertos cantautores, algunos perfectamente identificables, que un elogio a los mencionados.

güista de algunos cantantes, Raimon y Pi compartieron los escenarios y una misma actitud idiomática e intencional»<sup>45</sup>.

En suma, la cuestión lingüística implica sobre todo, y al mismo tiempo que un posicionamiento cultural, una opción política e ideológica. No obstante, consideramos que el debate monolingüismo-bilingüismo está basado en un enfrentamiento con el idioma oficial de la capital o, lo que en este caso se convierte en un sinónimo, con el régimen franquista. De esta forma, es lógico que la opción personal de Serrat<sup>46</sup>, o de cualquier otro que decidiera cantar igualmente en castellano, se observara con cierto recelo por parte de aquellos que prefirieron mantenerse fieles a su lengua materna. No lo es tanto, en nuestra opinión, atribuir a la opción bilingüista el abandono de los principios mantenidos cuando el idioma de expresión era el catalán, el vasco, gallego... Precisamente, porque donde la canción tenía en el castellano su única voz también se dieron movimiento regionalistas, si bien no compartimos totalmente la opinión de González Lucini, quien entiende que la forma «para encontrar el signo de identidad buscado, fue, para algunos, acudir a lo que se llamaba la ‘canción comprometida’»<sup>47</sup>.

Otra nota definitoria de este fenómeno se origina en la rehabilitación de **la tradición y el folklore**. Ciertamente, la ausencia de un factor aglutinante como es una lengua diferenciada del castellano hizo que los cantautores ligados a este idioma recurrieran a otros procedimientos para subrayar y reforzar la identidad de sus regiones. Dejando momentáneamente de lado la poesía y la literatura, de las que algo hemos adelantado ya y sobre las que volveremos, nos encontramos con el folklore —poesía y literatura populares en definitiva, pero con un carácter tradicional que la aleja de su expresión más o menos culta—. De esta forma, y aunque no puede identificarse con los cancioneros populares tradicionales,

la Canción de Autor intenta la recuperación de las señas de identidad propias de la comunidad a la que pertenece y, en ese sentido, puede afirmarse la vinculación de la Canción de Autor con el folklore, entendido éste como el saber del pueblo o como el conjunto de las tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares<sup>48</sup>.

Efectivamente, el mismo González Lucini que antes parecía mostrar ciertas reticencias, señala como ejemplo al Nuevo Mester de Juglaría, surgido a finales de los sesenta, como «clave e imprescindible en la toma de conciencia cultural, social y política del pueblo castellano, y en el desarrollo de su identidad y de su autonomía»<sup>49</sup>. Sin embargo, más que el uso dado al folklore por parte de los cantautores, del que se pueden hallar infinidad de ejemplos —como algunas cancio-

<sup>45</sup> ESPINÀS, Josep Maria: *Pi de la ...*, op. cit., p. 26.

<sup>46</sup> Quien, como indica Claudín, «sostuvo que cantando en castellano podía promocionar paralelamente sus canciones en catalán, divulgar en el resto de España la problemática y existencia de una lengua» (CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, op. cit., p. 86).

<sup>47</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, op. cit., p. 121.

<sup>48</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, op. cit., p. 37.

<sup>49</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, op. cit., p. 256.

nes de Chicho Sánchez Ferlosio o Jesús Munárriz, a través de las cuales se fueron «recuperando formas que conectaban con nuestra tradición popular»<sup>50</sup>—, nos interesa la utilización interesada o la negación que se hizo de ese folklore o, más bien, de lo que se quiso entender que era. Porque Claudín señala cómo ya en los años cuarenta «todo signo de identidad es sistemáticamente perseguido, las nacionalidades negadas. El folklore, la canción popular, las manifestaciones más puras y simples, enterradas, castradas o manipuladas vergonzosamente para su provecho por los círculos dominantes»<sup>51</sup>, todo ello debido a que «ese interés por las canciones populares se insertó en una corriente de búsqueda de la propia identidad y de liberación nacional»<sup>52</sup>, al decir de Torrego Egido. Elisa Serna indica sencillamente cómo hasta cierto momento «el pueblo castellano ha sido oficializado»<sup>53</sup>. Otra cuestión muy diferente sería la utilización que de aquellas canciones hiciera el pueblo castellano y, en general, español, como bien ha tratado Manuel Vázquez Montalbán<sup>54</sup>.

A pesar de ello, el resto de ámbitos del país también experimentarían ese falseamiento, si bien es cierto que la posibilidad de recurrir a una lengua diferente de la oficial permitía distanciarse, en cierto modo, de la cercanía al régimen que en determinados momentos pudo significar para muchos la expresión en castellano, más aún teniendo en cuenta la trascendencia que el idioma tuvo en la construcción de una pretendida identidad nacional unitaria. Este es justamente el motivo por el cual la mayor parte de las ocasiones en que se hace referencia a la tradición y el folklore de los diversos ámbitos castellanoparlantes —diferentes del ámbito castellano, más reducido— no se haga de la forma más halagüeña.

En consecuencia, la desvirtuación del valor atribuido a la Nueva Canción Castellana es comprensible si, con Víctor Claudín, se piensa que surgió como «proyecto artificial construido en Madrid para replicar al movimiento de *cançó catalana*», cuando no «como reflejo de la ideología del Ministerio de Información y Turismo»<sup>55</sup>. López Barrios es más condescendiente y prefiere creer que nació como canción de texto ambigua, levemente crítica y «por lo tanto poco o nada incómoda o peligrosa para quienes controlaban a todos los niveles, desde arriba, la realidad diaria socio-económico-político—cultural del estado español»<sup>56</sup>.

Aunque quizá sea excesivo concebir que la Nueva Canción Castellana nació auspiciada por las instancias oficiales, bien es cierto que al principio los textos de sus canciones no se adaptarían plenamente a la concepción que venimos dibujando para la «canción protesta». Y poco se podía hacer, por otra parte, puesto que

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>51</sup> CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>53</sup> Entrevista a Elisa Serna, en CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>54</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Cancionero general del franquismo: 1939-1975*, Barcelona, Ed. Crítica, 2000, o, del mismo autor, *Crónica sentimental de España*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1986.

<sup>55</sup> CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, pp. 163 y 86 respectivamente.

<sup>56</sup> LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 19.

no se podía nutrir, según López Barrios, «de un folklore que por lo que se refiere a Castilla está prácticamente muerto»<sup>57</sup>. En cualquier caso, la Nueva Canción en Castellano acabaría diferenciándose notablemente de lo que Francisco Almazán definiera como «nacionalflamenquismo», del que se ha derivado un retrato persistente e irreal del pueblo español que ha permanecido en el imaginario popular dentro y, sobre todo, fuera de nuestro país. Entre las notas definitivas que Almazán señaló en su día, nos interesa sobremanera la apreciación según la cual

utilizando elementos de la vida popular castellano-andaluza del pasado, de la tradición, que es lo que permanece del modo más mayoritario como cultura, había un vehículo adecuadísimo para verter la ideología del régimen, implantada culturalmente a través de esos elementos culturales populares<sup>58</sup>.

He aquí una pequeña parte de la que probablemente sea la mejor caracterización de aquel falseamiento sobre el que hablábamos hace unos momentos. Pero como se ha evidenciado en múltiples ocasiones, el ámbito castellano-andaluz no fue el único. La situación en otras zonas de España tampoco era grata en estos momentos, pues todo dependía de la labor realizada por gentes como La Bullonera en Aragón, que «quiere revitalizar la música misma siendo un puente entre 'el viejo folklore estancado, sin evolucionar' y la música más actual»<sup>59</sup>, algunos cantautores vascos que «se iniciaron rescatando y recreando el folklore popular, tomando de los cancioneros (...) para enseguida ir evolucionando»<sup>60</sup> o Los Sabanderos en Canarias, cuya labor musicológica de recuperación permitió el progresivo abandono de un folklorismo ajeno e impuesto «que llegaba desde la Península y que ignoraba y anulaba por completo toda una realidad social y cultural canaria propia y plural»<sup>61</sup>.

Una vez que hemos tratado la cuestión de la autoría de los textos y mencionado algunos de los aspectos más relevantes que atañen a la relación entre la «canción protesta» y el folklore en algunas regiones españolas, es momento de retomar la cuestión de la poesía culta<sup>62</sup> incorporada a la obra de los cantautores mediante su adaptación musicada, así como del significado que implica, uno de cuyos ejemplos más ilustrativos viene de la mano del texto de Celaya *La poesía es un arma cargada de futuro*.

Como señala Torreño Egido, una de las ideas que guiaron a los cantautores en su quehacer fue la de «contribuir a la difusión de la obra de los poetas», en

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>58</sup> Francisco Almazán, citado en CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, pp. 21-2.

<sup>59</sup> FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>60</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, *op. cit.*, pp. 90-1.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 171. *Vid.* también CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, pp. 217 y ss.

<sup>62</sup> Quizá esta afirmación deba ser matizada para evitar confusiones. Aquí entendemos poesía culta como aquella cuyo autor es conocido y ha obtenido reconocimiento artístico en el campo de la Literatura. Valga esta expresión, pues, por su oposición a la poesía popular y el folklore, generalmente debidos a autores desconocidos y cuya trayectoria es imposible seguir a través del tiempo.

un «acercamiento de la literatura al pueblo [que] será una de las mayores aportaciones culturales de la Canción de Autor»<sup>63</sup>, postura que González Lucini comparte y completa señalando la aproximación del pueblo «al lenguaje de nuestros poetas, a la sensibilidad y al sentimiento»<sup>64</sup>. No en vano, una de las primeras manifestaciones de la «canción protesta», y de la *Nova Cançó Catalana*, fue la que se dio en llamar «Sesión extraordinaria dedicada a la Poesía de la Nova Cançó», celebrada el 19 de noviembre de 1961 en Barcelona y que incluía algunas obras de Joan Salvat-Papasseit<sup>65</sup>. La relación entre poesía y canción, tan presente a lo largo de la historia, vuelve a aparecer, pues, en la «canción protesta».

El recital de Barcelona sería, sin embargo, uno solo de los múltiples testimonios que, siguiendo su estela, se producirían en toda España: en 1964, Paco Ibáñez graba en París su primer LP<sup>66</sup>, aunque habrá otros muchos álbumes con obras de Alberti, J. A. Goytisolo, Gloria Fuertes, Blas de Otero, Góngora, Celaya y un largo etcétera; en 1967, el Instituto Ramiro de Maeztu en Madrid asiste al nacimiento de «Canción del Pueblo» —tremendamente influenciada por la personalidad y la obra de Ibáñez— con la interpretación de canciones hechas a partir de obras debidas a Lorca, Guillén o Miguel Hernández en la voz de Hilario Camacho, Adolfo Celdrán o Elisa Serna<sup>67</sup>; los «recitales de poesía y canción» nacidos en el curso 1968/69 de la Universidad de La Laguna, se verían continuados con la formación *Canarias: pueblo, palabra y canción*, como ocurriría en Granada y su *Manifiesto Canción del Sur* en 1969 o el grupo Jarcha entre finales de los sesenta y principios de los setenta, con la obra musicada de Miguel Hernández, Blas de Otero o García Lorca<sup>68</sup>; en 1968 nace, también en el ámbito universitario, *Voces Ceibes*, conjunto en que presta su voz a la poesía de los autores gallegos como también haría después, en 1974, Amancio Prada en un disco bilingüe, *Vida e morte*<sup>69</sup>, que igualmente contenía adaptaciones de Guillén o Hernández; en 1969 Mikel Laboa graba un disco con cuatro textos adaptados al vasco del autor que le da título, *Bertold Brecht*, y habría otros suyos y del grupo *Ez Dok Amairu* versionando a los poetas vascos; también en 1969, y en 1972, aparecen los discos de Joan Manuel Serrat dedicados a la obra de Antonio Machado y Miguel Hernández, respectivamente; por su parte, Raimon grabó en estos años una cantidad extraordinaria de textos debidos a poetas catalanes, recogidos y ordenados en tres de los diez discos que conforman su *Nova Integral Edició 2000*; por último, mencionaremos los recitados poéticos acompañados de

<sup>63</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 35. Característica ésta que, como indica el autor, defiende María del Mar Bonet en la entrevista publicada en *Triunfo*, nº 660, 24-V-1975.

<sup>64</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción...*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>65</sup> ESPINÀS, Josep Maria: *Pi de la ...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>66</sup> Este dato según la página web de Paco Ibáñez, <http://www.aflordetiempo.com/ENTRAR/entrar.html>, aunque FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 21, indica la aparición de su primer disco en 1966.

<sup>67</sup> LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>68</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, *op. cit.*, pp. 179, 147 y 154.

<sup>69</sup> FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 23.



música que, sobre todo a mediados de los años setenta y con posterioridad, realizó Ovidi Montllor con obras de Joan Salvat-Papasseit, Vicent Andrés Estellés o Josep María de Sagarra. Aunque la lista podría ser virtualmente infinita, nos parece oportuno dejarla aquí, cuando han quedado reflejados la mayoría de los ámbitos geográficos españoles.

Efectivamente, pues, el hecho de que la «canción protesta» acudiera con frecuencia a la obra de poetas clásicos y contemporáneos no es mera casualidad. Se hace necesario volver a insistir, así, en el factor o la intención cultural que reside en el acometimiento de estas adaptaciones, animadas frecuentemente por el mismo impulso que dio lugar a la recuperación del folklore regional —esto es, el deseo de reivindicar la lengua y, con ello, unas determinadas señas de identidad. Sin embargo, existe otra característica aun más determinante.

Como es bien sabido, el texto mencionado de Gabriel Celaya, musicado e interpretado por Paco Ibáñez, fue muy pronto adoptado popularmente como «una especie de himno compartido de lucha y esperanza»<sup>70</sup>. Para Fleury, «Celaya deseaba, buscaba una poesía popular, al servicio del pueblo y que, gracias a la transmisión oral, pudiera tocar el público más amplio posible», una herramienta que pudiera ser utilizada «en la lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, para el alba después de tanta noche, para una Nueva España ‘en marcha’»<sup>71</sup>. El deseo de Celaya se encuentra, pues, plenamente satisfecho en una «canción social y antropológica», al decir de González Lucini, que se transforma en reflejo de una realidad para la que

el cantor y el poeta se convierten en unos de sus testigos más radicalmente inconformistas, siendo su testimonio a la vez denunciante y profético. Denunciante en la medida en que el cantor refleja críticamente esa realidad para que el pueblo tome conciencia de ella, y profético por su carácter de anuncio esperanzado de un tiempo nuevo, posible y transformado que es preciso construir<sup>72</sup>.

Todo ello a través de unas canciones en las que sus creadores «nos ofrecen una visión de la realidad que es, a la vez, verdadera y crítica, íntima y compartida, comprometida, a veces rebelde y siempre esperanzadora»<sup>73</sup>. No son extrañas, pues, las reflexiones de Pi de la Serra, quien «sabe que la poesía es un fermento revolucionario —toda poesía— y no la decorada venda del conformismo», o de Espinàs, en una afirmación rotunda según la cual «el poeta es peligroso porque siempre es una bandera de libertad»<sup>74</sup>. Así lo entiende Torrego Egido, quien señala que

<sup>70</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, op. cit., p. 64.

<sup>71</sup> FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>72</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción*, op. cit., p. 169.

<sup>73</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, op. cit., p. 29.

<sup>74</sup> ESPINÀS, Josep Maria: *Pi de la ...*, op. cit., pp. 51 y 62, respectivamente.



las metáforas más abundantes de la Canción de Autor [propias o debidas a los poetas] se relacionan con la esperanza. La esperanza frente a una realidad social y política no sólo empobrecedora, sino también impuesta, es uno de los temas más tratados en las canciones<sup>75</sup>.

En definitiva, queda clara la relación que existe entre «canción protesta» y poesía, reflejo y crítica de una realidad contradictoria y, a veces, peligrosa, pero no por ello menos ilusionada sobre un futuro en el que las palabras clave fueron esperanza y utopía. Como indica González Lucini, «la utopía, entendida pues como ese sueño apasionado, es el semen creador de la posibilidad de libertad»<sup>76</sup>. Precisamente, Torrego Egido entiende esa «apertura a la utopía» como, «por una parte, el rechazo del orden establecido, y, por otra, la esperanza que, frente al desencuentro con el presente y la realidad que nos envuelven, se torna activa, creadora de otros mundos posibles y alternativas a éste»<sup>77</sup>.

A pesar de haber llegado hasta aquí sin hacer mención de ella, la **cuestión censoria** y, sobre todo, la **criptografía de la «canción protesta»**, son dos de las más importantes realidades que atañen a su desarrollo durante prácticamente toda su existencia. Prueba de ello son las diversas referencias con que el tema de la censura es mencionado en la bibliografía consultada para la realización de este trabajo. Incluso en algún caso es subrayada como elemento esencial para entender el desarrollo de la «canción protesta». Si bien deja múltiples cuestiones de lado, este es el caso de Torrego Egido, para quien «los problemas de la censura» se hallan estrechamente vinculados a las circunstancias políticas de la época: «Poco a poco, las canciones se van dividiendo en canciones radiables y no radiables y (...) se suceden las suspensiones de conciertos, los vetos en televisión, las multas gubernativas e incluso las detenciones de los cantantes»<sup>78</sup>. Lo mismo ocurre con Fleury, que llama especialmente la atención sobre el estado de «censura implacable debido a las circunstancias de Euzkadi»<sup>79</sup>, pero parece olvidar que el sistema censorio del régimen franquista no dejaba sin vigilancia ninguna provincia.

La anotación más cercana a esta realidad de control descentralizado —en parte, dado que la última palabra sobre las resoluciones sí estaba en manos de las más altas instancias de Madrid en caso de duda— procede de Víctor Claudín, quien indica:

<sup>75</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, op. cit., p. 109.

<sup>76</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de Canción...*, op. cit., Vol. 2, p. 85.

<sup>77</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, op. cit., p. 41.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 40. Es necesario mencionar otra de las calificaciones posibles, quizá la más relevante y siempre la más temida, la Denegación, por la que ni siquiera se permitía grabar la canción presentada a censura.

<sup>79</sup> FLEURY, Jean- Jacques: *La nueva...*, op. cit., p. 20. Vid. también CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, op. cit., p. 141-2.

En los originales presentados a censura es donde se podían apreciar los tajos de los temas. Y no es metáfora, es que antes realmente utilizaban las tijeras con las que hacían desaparecer las letras más modernas. Luego fueron empleando dos elementales rallajos cruzados en aspa para indicar cuáles se consentían y cuales no; y era necesario que lo hiciera cada Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo<sup>80</sup>.

De la misma forma que la cuestión no era tan sencilla, también es cierto que las Delegaciones Provinciales sí impusieron un férreo control sobre la difusión de las grabaciones sonoras durante el régimen franquista. De cualquier manera, no es este el momento indicado para entrar en apreciaciones que están expuestas en otros lugares<sup>81</sup>, sino para tratar acerca de una cuestión relevante que ha merecido la atención de los autores con los que venimos trabajando hasta el momento. Se trata de los mecanismos desplegados por los cantautores para evitar, en la medida de lo posible, la actuación de las diversas fórmulas censorias sobre su obra.

Elisa Serna nos ofrece uno de los más clarificadores testimonios sobre el asunto:

a la sombra de la censura y de la autocensura, se ha creado incluso un estilo de decir las cosas que ha hecho pensar a más de uno en la posibilidad del hallazgo de un estilo original cuando la realidad es que hemos tenido que movernos todos en el lamentable mundo de la elipsis. De ahí viene que quizá nos reprochan, cuando decimos la verdad sencillamente, como es la verdad misma de sencilla, que somos panfletarios. ¡Como si la verdad fuera un panfleto...!<sup>82</sup>.

El «mundo de la elipsis» o lo que en algún momento hemos calificado como «criptografía de la canción protesta» es un asunto conocido y tratado por otros autores. Quizá uno de los primeros en llamar la atención sobre ello fue Espinàs, que considera como uno de los tres esquemas básicos en el tratamiento de la temática desarrollada por Pi de la Serra lo que denomina «exposición por lenguaje multívoco», caracterizado por el claro «valor *intencional*» de este autor en la interpretación de sus canciones. Y concluye, «estas canciones que podríamos llamar de planteamiento metafórico son, para el oyente, curiosamente tan ‘fáciles’ como las de planteamiento positivo-realista»<sup>83</sup>. Torrego Egido retomará esta cuestión mucho después para señalar que

estas canciones de lenguaje multívoco sirven para abordar, fundamentalmente, dos temas: la situación política y la sexualidad (...). El peso de la censura o de la moral impe-

<sup>80</sup> CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, p. 43. En realidad, la distribución geográfica de la industria discográfica –y la atribución de funciones a los órganos del Ministerio de Información y Turismo en Madrid– hizo que esta labor apenas fuese realizada más allá de Barcelona y Tarragona, y el País Vasco, aparte de la capital.

<sup>81</sup> *Vid* nota 8.

<sup>82</sup> LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>83</sup> ESPINÀS, Josep Maria: *Pi de la ...*, *op. cit.*, pp. 72-4.

rante son motivaciones que pueden llevar a esta utilización de planteamientos metafóricos<sup>84</sup>.

Vemos, pues, cómo aparecen las dos únicas cuestiones que, generalmente a partir de los testimonios ofrecidos por los propios autores, consiguen acercarnos en la bibliografía a los temas que ahora tratamos: «autocensura» y «metáfora». Precisamente, Julia León considera que los problemas comunes a todos los creadores del momento «podrían resumirse en la falta de libertad, en la existencia de la censura y de su secuela más peligrosa: la autocensura»<sup>85</sup>. Peligrosa, porque, como de nuevo señala Elisa Serna:

Tal vez sea uno de los mayores éxitos de la represión, puesto que la autocensura funciona muchas veces sin que te des cuenta, de un modo totalmente subconsciente<sup>86</sup>.

Efectivamente, si la censura es entendida «como un implacable agente de orden» que castraba y cercenaba de raíz cualquier tipo de libertad expresiva o cualquier iniciativa crítica y liberadora, por simple o por elemental que pudiera resultar»<sup>87</sup>, o bien como una de las más importantes fórmulas para configurar un «orden duro e inamovible dirigido a mantener la uniformidad ideológica del sistema»<sup>88</sup>, el hecho de conseguir que una parte del trabajo la realizase el propio autor por miedo a las posibles represalias o al silenciamiento de su obra, constituye el mayor éxito de la censura y del régimen que la sustenta.

Sin embargo, aquí es donde entra en juego el otro componente del que hablábamos: la metáfora, entendida en un sentido amplio y no meramente literario. Frente a la postura señalada por Luis Pastor, para quien «la única censura que actúa sobre mí resulta inevitable: es la gubernativa»<sup>89</sup>, lo cierto es que en la mayoría de los casos «la dictadura pesa y la claridad en la exposición ha de ser tamizada bajo veladas alusiones»<sup>90</sup>. Así pues, se hubo de recurrir a la «superación de la barrera de la censura mediante un lenguaje simbólico lleno de riqueza y atravesado de parte a parte por sutiles complicidades»<sup>91</sup>. Al decir de González Lucini, «el cantor ha sido capaz de enriquecerla, por ejemplo, mediante la creación y utilización de un riquísimo lenguaje simbólico, frente al que los censores a veces se sentían desarmados»<sup>92</sup>. En definitiva, el «gran hallazgo» de la «canción protesta» fue

<sup>84</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>85</sup> LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>87</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>88</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de Canción...*, *op. cit.*, Vol. 1, p. 170. *Vid. también pp.* 201-2.

<sup>89</sup> Palabras de Luis Pastor en LÓPEZ BARRIOS, Francisco: *La nueva...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>90</sup> CLAUDÍN, Víctor: *Canción de...*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>91</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>92</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de Canción...*, *op. cit.*, Vol. 1, p. 203.

la posibilidad de expresar a través de la canción, en un lenguaje directo y sencillo y con su riqueza simbólica y proyectiva, la necesidad de recuperar la identidad perdida, la vida en libertad y, en general, la proclamación y la defensa de los derechos y de los valores fundamentales que, en aquel momento, y desde hacía ya años, se negaban y se acribillaban brutalmente<sup>93</sup>.

En último lugar, hemos de llamar la atención sobre la profunda **crisis de la «canción protesta»** que experimentó tras la muerte de Franco. Tanto es así que Luis Pastor no duda en señalar lo siguiente: «Creo que nos hemos quedado, cuando ha muerto Franco, sin objetivos»<sup>94</sup>. González Lucini nos recuerda, precisamente, cómo «algunos de sus detractores han llegado a afirmar, generalizando, que al inaugurarse el tiempo de las libertades el cantor social ya no tenía nada que decir, que la canción estaba en crisis»<sup>95</sup>. Probablemente, la razón más elemental de esta crisis fue «la percepción —espontánea o provocada— que tenía la ciudadanía de los llamados «cantautores» en función del papel social y político que la «nueva canción» había desempeñado en las etapas anteriores de nuestra historia»<sup>96</sup>. Si ya habían cumplido su función, en mayor o menor medida, si no existía ya el «enemigo» común, el tipo de canción al que eran asociados no tenía sentido y ya no resultaban interesantes, ni escuchar o corear estas canciones suponía abanderamiento alguno a favor de una opción política progresista. La toma de conciencia activa y participativa, el compromiso con la acción transformadora a que animaba el «cantor»<sup>97</sup>, deja de tener pues sentido en la que fue «opción colectiva y solidaria por la libertad»<sup>98</sup>, pero que en estos momentos se halla obsoleta.

Indudablemente, algo ocurrió en estos años de Transición política, en los que la efervescencia y el deseo de cambio político se mostraron como nunca antes. De hecho, la crisis experimentada por la «canción protesta» no fue instantánea, en tanto que durante la segunda mitad de los años setenta aún se produce una clara «identificación entre política y canción» cuando «de un modo especial los cantautores, asumen un papel de protagonistas en los actos públicos, sin duda utilizados por los partidos políticos para conseguir una mayor audiencia»<sup>99</sup>.

Sin embargo, en algunos casos también se llama la atención sobre las tribulaciones artísticas de los cantautores, puesto que

<sup>93</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, op. cit., p. 58.

<sup>94</sup> Palabras de Luis Pastor en CLAUDÍN, Víctor: *Canción...*, op. cit., p. 192.

<sup>95</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de Canción...*, op. cit., vol. 1, p. 175.

<sup>96</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada...*, op. cit., p. 272.

<sup>97</sup> GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción...*, op. cit., vol. 1, pp. 197-8. Vid. también vol. 3, pp. 375-6.

<sup>98</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 40.

<sup>99</sup> TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción...*, op. cit., p. 32. Vid. también GÓMEZ, Antonio: «Epílogo», art. cit., p. 336.

muchos de ellos se encontraron ante la cruda realidad de una necesaria renovación que puso a prueba su capacidad artística. Teniendo en cuenta que durante años lo importante era lo que se decía y no cómo se decía, los nuevos tiempos sumieron en una profunda crisis a aquellos que hicieron de su voz y su guitarra, vehículo y fin de su discurso musical<sup>100</sup>.

Probablemente el mejor análisis y uno de los tratamientos más certeros —breve, pero aclaratorio— sobre la cuestión, se lo debemos a Antonio Gómez, que pone el acento sobre diversas cuestiones a la hora de explicar el progresivo distanciamiento del público con respecto de la «canción protesta», entre las cuales cabría destacar el desencanto con una situación política que no se transformó radicalmente tras la muerte del dictador, y que aún habría de experimentar notables cambios hasta la llegada de la democracia o la victoria de un partido político de izquierdas. Y, concluye Gómez,

no fueron pocos los cantantes que, o no supieron reaccionar, o no encontraron la forma de hacerlo, o les llevó tiempo aclimatarse a la nueva situación. La canción como instrumento de cambio resultaba insuficiente, su papel social había disminuido y, además, era despreciado, y los intentos por encontrar nuevos caminos expresivos no siempre eran fáciles ni suficientemente valorados<sup>101</sup>.

### 3. Conclusiones: legitimidad de «canción protesta» como concepto historiográfico

Una vez realizada la caracterización esencial que pretendíamos, y antes de llegar a los corolarios finales, hemos de señalar **dos cuestiones sobre el nombre**<sup>102</sup> pues, llegado este momento, podemos decir que entendemos «canción protesta» como la expresión a través de la cual mejor puede definirse el fenómeno del que tratamos. En primer lugar, porque con ella se alude no a una manifestación singular, sino a un conjunto de ellas que se reúnen en virtud de peculiaridades comunes. Con esto no pretendemos subrayar la ausencia de términos de conjunto, puesto que existen —por ejemplo, «canción de autor»—, pero sí la utilización que de ellos se hace. De forma habitual, cuando se menciona al conjunto de manifestaciones o realidades parciales que dan forma a la «canción protesta», se acude a un término cargado de una extraordinaria ambigüedad y sobre el que los mismos autores que lo emplean no dejan de indicar inconvenientes, de entre los cuales el más común es el de no responder perfectamente a todas las realidades que bajo él se pretenden reunir.

<sup>100</sup> TURTÓS, Jordi y BONET, Magda: *Cantautores...*, op. cit., p. 139.

<sup>101</sup> GÓMEZ, Antonio: «Epílogo», art. cit., p. 337.

<sup>102</sup> Sirvan los motivos esenciales de partida que señalamos ahora para introducirnos en las conclusiones finales y mejor entender algunas de las consideraciones que llevaremos a cabo.

Esta situación ha impedido que se haya realizado una definición historiográfica conveniente dado que, efectivamente, no se pueden agrupar realidades consideradas tan dispares bajo un común denominador, aun cuando se hagan las salvedades oportunas en las argumentaciones sobre las que se sustentan. De esta forma, en la mayor parte de las ocasiones nos encontraremos con referencias únicamente válidas para algunas de las manifestaciones parciales de las que se compone la «canción protesta» —*Nova Cançó catalana, Nova Canción Galega, Nueva Canción Castellana* o en Castellano, etcétera—. Por ello, se hace necesario la postulación o, en nuestro caso, recuperación, de un término al que se le dote de una estructura adecuada para ser considerado un concepto histórico bien definido y, por ende, útil para la aplicación historiográfica

En segundo lugar, preferimos el término «canción protesta» sobre cualquier otro porque es uno de los más reconocidos y utilizados a la hora de hablar sobre la realidad a la que se refiere. Este hecho nos traslada momentáneamente al campo de la Lexicografía. Como es bien sabido, el español —o castellano— cuenta con una sola institución normativa, la Real Academia Española, entre cuyos trabajos más relevantes se encuentra la inclusión, modificación o supresión de palabras, así como de sus acepciones, fijando el vocabulario «oficial» del castellano —o español— mediante su Diccionario. De la misma forma, entendemos que es necesario recurrir, en un asunto tan delicado como es la formulación de una categoría historiográfica, a este sistema de trabajo o, al menos, a un trasunto del mismo.

Uno de los mínimos condicionantes que exige la Academia para considerar una palabra como susceptible de ser incluida en su Diccionario es que exista una base temporal y de uso para respaldar su normalización lingüística o lexicográfica. En el caso que nos ocupa, y a pesar de haber existido infinidad de términos para referirse a ella desde ámbitos académicos y populares, es innegable que la denominación más comprensible para la mayoría de los hispanohablantes —iberoamericanos en su conjunto— es la de «canción protesta», usada ya poco tiempo después de la aparición del fenómeno y que, en el lenguaje corriente, más aceptación habría de tener. A pesar de lo dicho, «canción protesta» no figura en el Diccionario, probablemente debido a que su uso habitual no ha sido lo suficientemente continuado después del período de máximo esplendor para el término<sup>103</sup>. En cualquier caso, sí que aparece «cantautor», en única y clara acepción:

Cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética<sup>104</sup>.

No podemos dejar de señalar la cercanía semántica entre «crítica» y «protesta», así como la acogida que con ello se ofrece en las páginas del Diccionario a

<sup>103</sup> Quizá se deba también a que es más común referirse a sus intérpretes, los cantautores, que al movimiento con el que son identificados y que, como señalábamos más arriba, a nuestro entender no puede decirse que continúe existiendo.

<sup>104</sup> DRAE, 22ª edición. Consulta electrónica en <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>.

este punto, en nuestra opinión de trascendencia capital. Con ello, encontramos una nota más para definir de la forma en que lo venimos haciendo desde las primeras páginas, a la «canción protesta».

En suma, todo lo dicho hasta el momento se debe entender como justificación y elaboración del trabajo realizado, cuya conclusión debe ajustarse al objetivo que nos proponíamos en un principio, esto es, la **proposición y definición de un concepto historiográfico** operativo a partir del análisis de la bibliografía más relevante. Pues bien, centrándonos en esa tarea, hemos de abordar la denominación o nomenclatura al mismo tiempo que la caracterización, pues se trata de cuestiones estrechamente ligadas.

En consecuencia, nuestro planteamiento se resume en aquel que tantas veces hemos visto desautorizado o vilipendiado por los autores sobre los que nos hemos basado para realizar parte de esta investigación: «canción protesta» es el término adecuado para referirse a las diversas manifestaciones que, en diferentes puntos geográficos del ámbito español, se desarrollaron bajo la concurrencia de ciertos rasgos comunes. Ante ellos, cualquier diferencia que pudiera mostrarse en textos, actitudes, formas de expresión artística, incluso planteamientos ideológicos —que no fueron nunca idénticos, como no tenían por qué serlo— o cualquier otro punto de discordia, quedó minimizada como consecuencia, precisamente, de la condición más definitoria, a saber: todos los cantautores que, escribieran o no sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la «canción protesta», compartían una manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra. No en vano, se puede observar la existencia de una clara aunque oblicua —recordemos a Buero Vallejo: «¡cuán directa vino a ser esa oblicuidad [del lenguaje]!»<sup>105</sup>— intención opositora en contra de los más arraigados principios del régimen, basados indefectiblemente en el control y la coartación de las libertades más elementales, comenzando por la libertad de expresión ideológica o artística y acabando, con muchos pasos intermedios, por la lingüística, que sólo fue flexibilizada en los últimos años del régimen.

Las formas a través de las cuales se expresó este movimiento de oposición sociopolítica, aunque diversas, también guardaron una estrecha relación. Así pues, si unos sustentaron sobre sus canciones la base de las reivindicaciones lingüísticas y culturales —ayudados frecuentemente con la obra de los poetas— como premisas básicas para la consecución de libertades, otros recurrieron a la recuperación del folklore y la tradición en esas mismas canciones como seña de identidad propia de una comunidad o un pueblo<sup>106</sup>, huyendo en todos los casos —y no sólo en el de Castilla, los castellanos y el castellano— de la articulación fomentada por la administración franquista en todos los rincones del país sobre

<sup>105</sup> Palabras de Buero Vallejo, en BENEYTO, Antonio: *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Ed. Euros, 1975, p. 24.

<sup>106</sup> O, en su defecto, se dio una conjunción de ambos procesos, no exentos de otros matices.



el falseamiento de las muestras culturales más propias, ancladas —en virtud de la más absoluta desconsideración y de unos planteamientos claramente dirigidos a la eliminación de todo signo distintivo o diferenciador— en el tradicionalismo más rancio y extraño a la verdadera substancia de las costumbres populares, con lo que se pretendía lograr la homogeneización cultural y sociopolítica, es decir, la invención y difusión de unos caracteres que no se correspondían con una realidad histórica en demasiadas ocasiones alterada, manipulada y reinventada tanto de cara al exterior como al interior.

Con todo, la «canción protesta» trataba, por otra parte, de vencer los planteamientos inmovilistas que en el ámbito político desconocían o pretendían ignorar la evolución social y económica del país. Esta sería, además, una de las causas que darían lugar a su nacimiento a partir de algunos reductos general aunque no exclusivamente universitarios, pero no por ello ajenos o vueltos de espaldas a la realidad experimentada por el resto de los españoles. No se trató, así pues, de un movimiento intelectual, liderado o fomentado por grupos burgueses o elites socioeconómicas —al menos no en todos los casos—. No fue, tampoco, una expresión exclusivamente política —que es lo que muchos han planteado y otros desechado por reduccionista—, mucho menos de grupos nacionalistas o regionalistas —aunque existían, igual que gentes del Partido Comunista y algún que otro sacerdote—, sino un intento de ofrecer, mediante la exposición en realidad más de unos ideales que de un ideario coherente y fuertemente arraigado en la cultura política de los españoles, una alternativa a la situación de penuria intelectual, social, vital incluso, que consumía a la gran mayoría de los españoles, como diría Patxi Andión, «muertos en cárcel de paz».

Por ello, se debió hacer frente a las garras de un enemigo que, sabiéndose poderoso, estableció los mecanismos ya conocidos para otros ámbitos en los que habían dado buenos resultados. Naturalmente, hablamos de la censura, cuya actividad frenó en determinados momentos la labor de los cantautores —y de otros artistas, no cabe duda—, pero cuyo activismo sociopolítico les llevó a adoptar las mismas armas —por ejemplo, a través de la poesía, «cargada de futuro»— con las que se sabía podía burlarse en algunos casos el férreo control, es decir, mediante la elaboración llámese de un estilo, o mediante el famoso recurso a través del cual se hace de la necesidad virtud, siendo en este caso el resultado un lenguaje simbólico, metafórico, sólo apenas velado para aquellos que sabían y querían escuchar. Sin duda, no siempre tendría que haber una queja, una denuncia, una oposición palpable al régimen —aunque sus censores así lo creyeran muchas veces— en las canciones compuestas por los cantautores. Pero lo cierto es que en muchos casos existía, aunque no todos fueron tan famosos como «Al alba» de Luís Eduardo Aute, ni todos ellos fueron tan cantados y coreados.

En definitiva, y por no extendernos más, todas aquellas características que de forma implícita o explícita, organizadas o no, han aparecido a lo largo de estas páginas, han tenido y tienen cabida en la definición que defendemos. La única diferencia es que nosotros hemos decidido, de acuerdo con los planteamientos que nos han guiado y con el trabajo realizado, considerar más relevante uno de ellos, aunque no se puede decir que los otros se situaran bajo él en la realidad o

que lo hagamos en nuestra teorización, sino que le acompañaron y acompañan para evitar un silencio ante el que dirían, con Blas de Otero, «me queda la palabra». Pues, como escribiera Francisco de Quevedo al Conde Duque de Olivares —texto que quizá alguien habría musicado si no fuera por sus claras alusiones—,

«No he de callar por más que con el dedo,  
ya tocando la boca o ya la frente,  
silencio avises o amenaces miedo.

¿No ha de haber un espíritu valiente?  
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?  
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Hoy, sin miedo que, libre, escandalice,  
puede hablar el ingenio, asegurado  
de que mayor poder le atemorice.

En otros siglos pudo ser pecado  
severo estudio y la verdad desnuda,  
y romper el silencio el bien hablado.

Pues sepa quien lo niega, y quien lo duda,  
que es lengua la verdad de Dios severo,  
y la lengua de Dios nunca fue muda».