

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA**



**TESIS DOCTORAL**

**“LODO POR LA PATRIA”: ESTUDIO CULTURAL DE LA  
CANCIÓN COMPROMETIDA EN BÁRBARA DANE Y  
LUIS EDUARDO AUTE**

**DAVID SHEA**

Las Palmas de Gran Canaria, junio de 2001

**Título de la tesis:**

***“LODO POR LA PATRIA”: ESTUDIO CULTURAL DE LA  
CANCIÓN COMPROMETIDA EN BÁRBARA DANE Y  
LUIS EDUARDO AUTE***

**Thesis title:**

***“MUD FOR THE MOTHERLAND”: CULTURAL STUDY  
OF SOCIALLY-COMMITTED FOLK SONG IN THE WORK  
OF BARBARA DANE AND LUIS EDUARDO AUTE***

## ABSTRACT

The examination and analysis of so-called folk protest song in two cultural settings, Spain and the United States, in the second half of the twentieth century provide a broad scope for comparative research. The very terminology employed to describe this phenomenon varies from year to year and between cultures. This study concentrates on two artists whose work spans several decades and is marked by a clear intention of raising social consciousness about issues such as war, global injustice and censorship, among other topics. The approach of US singer and activist Barbara Dane and Spanish poet, painter, cartoonist and cantautor Luis Eduardo Aute could hardly be more distinct. Dane concentrates her efforts on collective notions of art. Born in 1927 and raised in Detroit, her roots can be traced to the 1930s cultural front era. Aute, a devote fan of Bob Dylan and the Beat Generation, explores the human condition on a far more personal, individual level. Despite their different tacts, however, both are linked with two crucial struggles in recent US and Spanish history: the Vietnam War in the case of Dane and the Franco dictatorship and subsequent Transition era with regards to Aute. Both actively protested but each was limited by their own social circumstances and expressed level of political involvement. While Aute has always eschewed party politics, preferring a more anarchistic stance, Dane considers herself a Leninist and although she has not been a card-carrying member of the US Communist Party since the late 1940s, her sympathies are with the left on all issues. This dissertation involved considerable field work including extensive interviews with Spanish *cantautores* (singer-songwriters) and US committed singers in addition to other musicians and journalists from both countries. The theoretical American Studies work of Professor Eugene Bluestein and his seminal work in the area of poplore are explored in this work.

**Key works:** cultural studies, poplore, Pete Seeger, American Studies, ethnomusicology

## **RESUMEN**

Esta tesis analiza la canción comprometida como fenómeno social en la segunda mitad del siglo XX centrándose en la obra de la cantante y activista estadounidense Bárbara Dane (Detroit, 1927) y el cantautor y pintor Luis Eduardo Aute (Manilla, Islas Filipinas, 1943). Los dos artistas se destacan por su preocupación por la radicalización de su mensaje aunque en el caso de Dane, prima lo colectivo mientras Aute mantiene una postura primordialmente anarquista evitando en lo posible cualquier militancia política. Ambas obras se desarrollan dentro de unos años turbulentos. Dane alza su voz para condenar la guerra de Vietnam en los años 60 y 70 y Aute es una figura clave de una respuesta anti-franquista y protagonista de la denominada época de Transición en España (1975-1982).

**“Lodo por la patria”:  
Estudio cultural de la  
canción comprometida en  
Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute**

David Shea  
Tesis doctoral

Director de tesis: Dr. José R. Valles Calatrava  
Co-director Dr. Juan Manuel Santana Pérez

Departamento de Filología Moderna  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

25 de junio de 2001

## **Agradecimientos**

Agradezco los consejos del Dr. José Valles Calatrava, profesor de la Universidad de Almería, director de la tesis y el co-director, el Dr. Juan Manuel Santana de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Sus revisiones de este trabajo han mejorado la calidad del mismo.

Doy las gracias también a Manuel Wood, profesor de la Facultad de Traductores e Intérpretes de la ULPGC y mi colega de despacho, siempre solidario y generoso a la hora de ofrecer sugerencias. También reconozco la ayuda de la Dra. Patricia McDermott de la Universidad de Leeds, la Dra Jan Fairley de la Universidad de Liverpool y el Dr. Robert Pring-Mill de la Universidad de Oxford. El Dr. Rob Rix de Trinity and All Saints' College (Leeds, RU) puso a mi disposición gran cantidad de viejos números de las revistas *Triunfo*, *La Calle* y *Cuadernos para el Diálogo* de la época de la Transición.

El Dr. Dan Fyfe de la ULPGC me proporcionó mucha información sobre la contracultura contemporánea de los Estados Unidos. También me ayudó el Dr. Osvaldo Rodríguez Pérez de la ULPGC tanto con datos bibliográficos como con sus propios recuerdos personales de Víctor Jara, Violeta Parra y Patricio Manns. Con el acceso al correo electrónico, he tenido la suerte de mantener una correspondencia enriquecedora con el Dr. Gene Bluestein, catedrático de la Universidad de California y el Dr. Ronald Cohen de la Universidad de Indiana, ambos expertos en la historia contemporánea de los Estados Unidos. Agradezco la generosidad del Dr. Bluestein al enviarme sus libros acerca del *poplore*. Sus reflexiones sobre Whitman, Emerson, Herder y Pete Seeger me han sido imprescindibles en la parte teórica de la tesis.

Varios cantantes y periodistas me han otorgado entrevistas, discos y libros que son caros y difíciles de conseguir. Doy las gracias sobre todo a Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute y a Pete Seeger, Si Kahn, Lorre Wyatt, Irwin Silber, Charlie King y Agnes "Sis" Cunningham en los Estados Unidos y Antonio Gómez, Joan Manuel Serrat, Javier Krahe, Rosa y Julia León, Pablo Guerrero, José Antonio Labordeta, Chicho Sánchez Ferlosio y Quintín Cabrera en España. En Inglaterra prestaron tiempo y ayuda el Dr. C.P. Lee de la Universidad de Salford, los cantautores Dick Gaughan, Peggy Seeger, Leon Rosselson, Martín Carthy y Roy Bailey. Quisiera reconocer la contribución de Alex Eaton, fundador del *Topic Folk Club* (circa 1956, el club de folk más antiguo de Inglaterra). Además de hablarme durante horas sobre sus experiencias en la música con Karl Dallas, *Rambling Jack* Elliot y Jerry Silverman, Alex también me contrató como cantante de folk en el *Topic* con mi compañero musical, el guitarrista Norman Izzudin Collins. Alex, con sus 75 años, me trata como su propio hijo.

Durante agosto de 1999 estuve estudiando en el *Smithsonian Folkways* de Washington y doy las gracias al archivero Jeffrey Place por dejarme consultar la antigua correspondencia de Bárbara Dane. También agradezco el transporte público de esta isla en cuyas guaguas pasaba media hora cada mañana durante casi dos años estudiando y haciendo fichas bibliográficas para esta tesis.

La realización de esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo y paciencia de mi familia: mi mujer, Fiona, y mis tres hijos, Rosalinda, Robin y Mariana. Les dedico esta obra con mucho cariño.

**“Lodo por la patria”:  
Estudio cultural de la  
canción comprometida en  
Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute**

David Shea  
Tesis doctoral

Director de tesis: Dr. José R. Valles Calatrava  
Co-director Dr. Juan Manuel Santana Pérez

Departamento de Filología Moderna  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

25 de junio de 2001



Agradecimientos.....	4
0 Introducción.....	6
Metodología de la investigación.....	23
1 Teoría: canción comprometida o protesta o ¿qué?.....	28
1.1 Poplore: un género nuevo.....	41
1.2 Tipos y funciones de música política.....	46
1.3 La canción comprometida vista por los cantautores.....	50
1.4 Los límites de la canción protesta.....	55
1.5 Cruzando fronteras.....	95
1.6 Lo comercial dentro de la canción.....	111
1.7 Antecedentes históricos: la canción protesta de Joe Hill y Woody Guthrie.....	119
1.8 Bob Marley, Pete Seeger y Leadbelly: testigos de la historia.....	143
2 Hagamos que este mundo ruede: la vida de Dane antes de Paredon.....	201
2.1 Robeson y la persecución de la izquierda estadounidense.....	205
2.2 Volver a empezar en California.....	210
2.3 Revolucionemos el mundo: Las semillas de Paredon.....	213
2.4 Haremos que ruede el mundo: La época de Paredon.....	218
2.5 El lugar del artista en la sociedad.....	229
2.6 Con todas las voces, los cantos: Los artistas de Paredon.....	234
2.7 Nuestras vidas sentirán el eco de nuestro giro.....	251
3 3 Aquel “caldo de cultivo”: Luis Eduardo Aute y su tiempo.....	256
3.1 Jugando con la contradicción: L. E. Aute.....	307
3.2 Aute en el nuevo milenio.....	350
3.4 Cuatro acordes para insuflar una obra: Bob Dylan y Aute.....	380
4 Conclusión.....	397
5 Bibliografía.....	411

Anexo 1: Cantautores y periodistas entrevistados.....	435
Anexo 2: Barbara Dane, entrevista del 25 de julio de 1999, 23:00 p.m .....	439
Anexo 3 Textos de entrevista llevada a cabo con Pete Seeger.....	453
Anexo 4 Irwin Silber entrevista llevada a cabo el 26 de julio de 1999.....	468
Anexo 5 Si Kahn: entrevista.....	486
Anexo 6 Bob Franke cantautor de Boston .....	494
Anexo 7: Entrevistas con cantautores españoles:.....	499
Anexo 8 Textos enteros de canciones citadas en la tesis .....	525
Anexo 9 Cartas, fotos y recortes relacionados con la tesis: .....	534

## **Agradecimientos**

Agradezco los consejos del Dr. José Valles Calatrava, profesor de la Universidad de Almería, director de la tesis y el co-director, el Dr. Juan Manuel Santana de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Sus revisiones de este trabajo han mejorado la calidad del mismo.

Doy las gracias también a Manuel Wood, profesor de la Facultad de Traductores e Intérpretes de la ULPGC y mi colega de despacho, siempre solidario y generoso a la hora de ofrecer sugerencias. También reconozco la ayuda de la Dra. Patricia McDermott de la Universidad de Leeds, la Dra Jan Fairley de la Universidad de Liverpool y el Dr. Robert Pring-Mill de la Universidad de Oxford. El Dr. Rob Rix de Trinity and All Saints' College (Leeds, RU) puso a mi disposición gran cantidad de viejos números de las revistas *Triunfo*, *La Calle* y *Cuadernos para el Diálogo* de la época de la Transición.

El Dr. Dan Fyfe de la ULPGC me proporcionó mucha información sobre la contracultura contemporánea de los Estados Unidos. También me ayudó el Dr. Osvaldo Rodríguez Pérez de la ULPGC tanto con datos bibliográficos como con sus propios recuerdos personales de Víctor Jara, Violeta Parra y Patricio Manns. Con el acceso al correo electrónico, he tenido la suerte de mantener una correspondencia enriquecedora con el Dr. Gene Bluestein, catedrático de la Universidad de California y el Dr. Ronald Cohen de la Universidad de Indiana, ambos expertos en la historia contemporánea de los Estados Unidos. Agradezco la generosidad del Dr. Bluestein al enviarme sus libros acerca del *poplore*. Sus reflexiones sobre Whitman, Emerson, Herder y Pete Seeger me han sido imprescindibles en la parte teórica de la tesis.

Varios cantantes y periodistas me han otorgado entrevistas, discos y libros que son caros y difíciles de conseguir. Doy las gracias sobre todo a Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute y a Pete Seeger, Si Kahn, Lorre Wyatt, Irwin Silber, Charlie King y Agnes "Sis" Cunningham en los Estados Unidos y Antonio Gómez, Joan Manuel Serrat, Javier Krahe, Rosa y Julia León, Pablo Guerrero, José Antonio Labordeta, Chicho Sánchez Ferlosio y Quintín Cabrera en España. En Inglaterra prestaron tiempo y ayuda el Dr. C.P. Lee de la Universidad de Salford, los cantautores Dick Gaughan, Peggy Seeger, Leon Rosselson, Martín Carthy y Roy Bailey. Quisiera reconocer la contribución de Alex Eaton, fundador del *Topic Folk Club* (circa 1956, el club de folk más antiguo de Inglaterra). Además de hablarme durante horas sobre sus experiencias en la música con Karl Dallas, *Rambling Jack* Elliot y Jerry Silverman, Alex también me contrató como cantante de folk en el *Topic* con mi compañero musical, el guitarrista Norman Izzudin Collins. Alex, con sus 75 años, me trata como su propio hijo.

Durante agosto de 1999 estuve estudiando en el *Smithsonian Folkways* de Washington y doy las gracias al archivero Jeffrey Place por dejarme consultar la antigua correspondencia de Bárbara Dane. También agradezco el transporte público de esta isla en cuyas guaguas pasaba media hora cada mañana durante casi dos años estudiando y haciendo fichas bibliográficas para esta tesis.

La realización de esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo y paciencia de mi familia: mi mujer, Fiona, y mis tres hijos, Rosalinda, Robin y Mariana. Les dedico esta obra con mucho cariño.

## **0 Introducción**

La semilla del presente estudio se remonta al año 1977, poco después de la muerte de mi padre. Había vuelto de Boston a la Universidad de Missouri después del entierro y, nada más llegar a la ciudad universitaria, me invitó una amiga a participar en una manifestación en San Luis contra las centrales nucleares. Este tipo de expresión pública se daba con frecuencia en aquel entonces, aun dos años antes del accidente de la central de *Three Mile Island* en el Estado de Pensilvania. La manifestación incluyó discursos pronunciados por el ecologista Barry Commoner y el activista Ralph Nader, ambos a favor de formas de energías renovables. Después hubo un concierto más o menos espontáneo, amenizado por Bonnie Raitt, una cantautora y guitarrista de *blues* de Boston. En estos años Raitt, que se había criado en una familia de cuáqueros y, por tanto, pacifista, empezaba a reunir a otros artistas como Jackson Browne, James Taylor, Carly Simon, Graham Nash, David Crosby, John Hall y Gil Scott Heron que se unirían luego en el colectivo denominado MUSE o *Musicians United for Safe Energy* (en español, Músicos Unidos a favor de las Energías Renovables) que radicalizaba, de alguna forma, la escena musical *pop* en los Estados Unidos de la época o por lo menos humanizaban el paisaje (Crosby y Bender: 123). En sus declaraciones entre canciones, Raitt hablaba de que la música podría tener una carga política. Citando a una tal Bárbara Dane, Raitt habló de la responsabilidad de los artistas de la música de involucrarse en la lucha “por un mundo mejor” (Shea: 1980).

Después de la manifestación, discursos y concierto, de vuelta a la universidad íbamos varios compañeros de la facultad de periodismo en la furgoneta de una amiga. Como era ya de noche, los demás estudiantes

estaban tumbados en la parte de atrás intentando dormir. La conductora no quería caerse dormida y me pidió que cantara algo para quitarle el sueño. Intenté sacar la guitarra pero no había forma de localizarla entre aquel caos de cuerpos. Así que me veía obligado a cantar *a capella*. Después de entonar un tema de Woody Guthrie, algo estridente para seguir el fervor del momento, me cambié de ánimo. Como había transcurrido poco tiempo desde el fallecimiento de un ser querido, me apetecía algo más intimista. Además debo añadir que, sin guitarra, no me hallaba limitado a una canción de estructura plenamente *folk*. Es decir, podría recurrir a aquellos temas que requerían un acompañamiento musical más complicado que los tres o cuatro acordes de siempre. Entonces canté una canción de John McLaughlin que se titula “*Someone*” y dice “*I’m searching for someone who’ll be true/who’ll change my life of blue/into a dream of gold rainbows/where are you?...within my heart is carved a sculpture of your love...*” y termina “*life is worth less than nothing without love/ love is the force from which all beings live/ don’t you see it’s the purpose of living to love and be loved again and again... oh where are you, someone?*”<sup>1</sup> Mi amiga, al volante, que era—y siempre será—una persona comprometida y bastante absorbida en la lucha antinuclear, antirracista, pro-derechos humanos, vegetariana y anarquista rechazó esta canción como poco revolucionaria y nihilista. Prosiguió un largo silencio.

No podía defender la canción que acababa de cantar, pero me acuerdo de cómo me dolía su crítica. Sin embargo, había algo desesperado en el texto y música del tema de McLaughlin que me atraía. Yo sabía que el que había

---

<sup>1</sup> “*Someone*” de J. McLaughlin, registrada por James Taylor en el Lp *One Man Dog* (Warner Bros. 7599-25933-2, 1972) Estoy buscando a alguien que será fiel y capaz de convertir mi vida de tristeza en un arco iris dorado, ¿dónde estarás? /dentro de mi corazón hay una escultura de tu amor.... /la vida vale menos que nada sin amor que es la fuerza de la que sobreviven todos los seres/ ¿no ves que es el propósito de la vida amar y ser amado una y otra vez?

grabado la canción, James Taylor, como Raitt de la zona de Boston y muy conocido por allí, era toxicómano y paciente de manicomio y en la letra de esta canción había una búsqueda desesperada que tal vez podía haberse manifestado en la canción (Goodman: 173). Pero el rechazo de mi amiga y su reproche me dolía tanto en aquel momento que se me quitaron las ganas de cantar. Años después descubrí que esta cuestión de equilibrio entre lo colectivo y lo personal e íntimo sería tratado por el cantautor Silvio Rodríguez de la Nueva Trova Cubana quien resumió esta extraña dialéctica con su canción “*Hoy mi deber*”.<sup>2</sup>

Hoy mi deber era cantarle a la patria  
alzar la bandera,  
sumarme a la plaza to join the plaza.

Hoy era un momento más bien optimista  
un renacimiento, un sol de conquista.

Pero tú me faltas, hace tantos días  
que quiero y no puedo tener alegrías

Pienso en tu cabello que estalla en mi almohada  
y estoy que no puedo dar otra batalla.

El trovador concluye que, al fin, logra su meta y se suma a la plaza con sus compatriotas pero sólo “soñando tu abrazo, volando a tu lado,” asumiendo su deber como revolucionario como manifiesta en su canción “*Pioneros*” del mismo disco (Sanz: 194). Pero queda la duda: ¿cómo se separa lo colectivo de lo íntimo? Como dice un crítico, sobre la canción “*Hoy mi deber*” de Silvio, puede haber circunstancias que nos alejan de lo que más queremos:

Escrito en Oslo, lejos de “la casa y el árbol” cuando “se encontraba en aquella habitación de hotel, e inevitablemente

---

<sup>2</sup> Del Lp *Unicornio* (Movieplay 17.3295/8, 1982), editado anteriormente por Egrem en Cuba. Es interesante que la canción que precede este tema en el disco se llama “*Pioneros*” y presenta otra visión mucho más positiva del deber social y la canción. Véase el anexo para los textos enteros de las dos canciones citadas en este apartado..

recordó a su compañera que también se había quedado allá en La Habana. Dos pasiones, dos deseos, se mezclaban en su conciencia. De un lado el deseo de cumplir con el deber, de estar en la Plaza, y de otro el de estar junto a la mujer amada. (Sanz: 217)

Para Ho Chi Minh, cuya importante influencia sobre la filosofía de Bárbara Dane es considerable, el partido debería tener la última palabra hasta en lo que se refiere a la pareja conyugal; o así lo expresa en su ensayo sobre la moral socialista.<sup>3</sup> Hoy pocas personas están dispuestas a vivir según los dictámenes del partido. Sin embargo, uno de los cantautores/activistas norteamericanos más importantes que ha dedicado más de seis décadas a la canción protesta como "arma retórica y de lucha," Pete Seeger, compuso una canción que se llama "*Teacher Uncle Ho*" (Maestro Tío Ho) dedicada al gran revolucionario leninista y héroe nacional del pueblo vietnamita.

Los propios artistas hacen todo lo posible para evitar alguna presión sobre su obra por poderes políticos (Crosby y Bender: 65; Abel: 204; Lipsitz: 160). El cantautor madrileño Javier Krahe opina que cuando uno canta un himno, suele abdicar de su individualismo y "a mí me gusta más el individualismo. La persona debe estar mucho más potenciada," y añade, "Nunca me ha gustado ningún gobierno. Estoy en contra de estas cosas. No voto."<sup>4</sup>

Este afán de ser independiente o libre de los "jefes del repertorio" que mandan tanto en las grandes casas discográficas (Garafalo y Chapple: 77-81)

---

<sup>3</sup> El ensayo se incluye en el folleto que acompaña el Lp *The legacy of Ho Chi Minh* (Paredon P-1033, sin fecha).

<sup>4</sup> Javier Krahe, entrevista con el autor en Madrid, el 17/3/89. Habría que añadir que pese a su rechazo a todo lo que podría ser gobierno, Krahe lee *El País* todos los días y informarse de lo que pasa en el mundo. En este sentido, distingue entre el ser ácrata y el pasota.



también conduce a una tendencia de no involucrarse en nada y pasar de ayudar, pues tenemos miedo de alguna consecuencia no deseada que ni podemos identificar (Gutman: 1973:115).

Hemos relatado este pequeño episodio personal de hace tantos años—comenzando con la pérdida de un ser querido, en este caso mi padre, que contrasta con la necesidad de participar—para dejar constancia de que dentro de este trabajo de investigación académica, de libros, discos, conciertos y entrevistas, de reflexión y intuición, hay una perspectiva personal que tiene que ver con el resultado. Así cuando el crítico literario Greil Marcus describe cómo escucha por primera vez un disco del malogrado guitarrista, compositor y cantante de *blues* Robert Johnson<sup>5</sup> nos cuenta. Fue en enero de 1970, justo una semana después del concierto de los *Rolling Stones*, “uno de los acontecimientos más violentos que había presenciado jamás” (1995: 143) cuando unos *Ángeles del Infierno*, alquilados por los propio *Rolling Stones* para controlar el público durante un concierto de 12 horas en California, apuñalaron a un afro americano, dándole patadas hasta dejarle muerto (1995: 146). Johnson era uno de las fuentes de inspiración más importantes de los *Rolling Stones*, *Cream*, Eric Clapton y el propio Bob Dylan (Lee: 93; Eisen: 208), entre otros. Siendo crítico de rock, Marcus quería conocer dicha fuente en su propia versión. La experiencia tan conmovedora que relata Marcus, sin embargo, trasciende cualquier dato cotidiano, como él mismo se da cuenta cuando cita a Walter Benjamín que “la historia es el agarrar un recuerdo mientras estalla en un momento de peligro” (1995: 143). La gran contradicción de ese estallido de violencia de la generación “con flores en el pelo” de la que quería huirse

---

<sup>5</sup> Para información sobre la misteriosa desaparición de Robert Johnson, que supuestamente vendió su alma al diablo, según los cuentos afro americanos, véase <http://www.muhammadcafe.com> cuyos archivos narran la historia de muchos de los míticos guitarristas del *blues*.

Marcus aquella tarde en la seguridad de su opulenta sala de estar en los suburbios de clase media blanca del sur de California, rompió de nuevo en la voz y guitarra de Robert Johnson:

Como la comuna de París en 1871, el sublevación de Berlín en 1918, Barcelona en 1936—todos esos acontecimientos expulsados de la historia por los poderosos que poseen la autoridad para escribir la historia, publicarla, censurarla y enseñarla—que sólo aparecen en los libros oficiales como una lista de perversiones en un manual acerca del sexo sano para parejas felizmente casados. Experimente estas historias en la música de Robert Johnson (1995: 143).

Y de repente Marcus se percata también que la violencia y rabia contenida de la canción de Johnson era “un no rotundo a una forma de rock’n’roll enfermiza...Altamont me enseñó sangre y muerte. Gente abatida al suelo con porras de plomo,” mientras la música de Johnson hablaba, según Marcus, “como la voz de un mundo nuevo donde se corre cualquier riesgo y no se resuelve nada. Cada oportunidad era abierta y real—lo que iba a ocurrir estaba en mis propias manos,” (1995: 146). Esa experiencia con la música de Johnson le conduce a Marcus a rechazar una parte del realismo social o liberal que enseñaría que la voz de Johnson no contaba para nada. “Esto no es lo que escuché: escuché una persona única, alguien que ningún marco teórico de la sociología podría haber previsto, o aun aceptado,” (Ibíd). Marcus concluye que el blues no nace de la opresión, sino de la libertad, “no es una protesta contra el racismo, la aparcería, y aun menos los linchamientos—sino, como *The Sound and the Fury*, una protesta contra la vida” (1995: 148). Así tenemos la imagen de los gitanos que mueren en los campos de concentración nazis

durante en los años 40, cantando frente a su propia mortalidad (Fonseca: 271). No cabe duda de que la canción tiene vida propia y siempre será libre, como afirma la canción tradicional alemana, “*Die Gedanken Sind Frei*” (Los Pensamientos son Libres) que popularizó Pete Seeger en los años 50 (Glazer: 71-73).

Y quien podría criticar a Leonard Cohen cuando adaptó el tema “*The Partisan*,” dedicándolo a la memoria de los de la Resistencia francesa en la Segunda Guerra Mundial por el romanticismo transmitido por la canción. Así lo explica este cantautor canadiense:

La aprendí de otro chico cuando teníamos quince años; su padre era dirigente de los sindicatos y conocían este tipo de canción. Anna Marly tenía un club en Londres, donde se reunían los refugiados franceses durante la Segunda Guerra Mundial, que dedicaban esta canción a los que luchaban resistiendo en Francia. Como la cinta se destruyó, el tema ha pasado durante años de boca en boca. Desarrollé la curiosa teoría de que la música acabó con los nazis” (Abel 1996: 62).

La obra de Cohen, de origen judío, está impregnada de referencias bíblicas y espirituales, una faceta que atrae a Luis Eduardo Aute. El compromiso de los dos, por tanto, es más difícil de cuantificar. Pero el acercamiento a unas obras tan sumamente personales merece la pena aunque se peque del sentimentalismo.

Desde luego hoy en día, sobre todo en la crítica feminista y en el modelo afro-americano, se habla de la importancia del punto de vista del autor y la

cuestión de alguna “*hidden agenda*” en la preparación de cualquier estudio académico (Lehmann-Haupt: 1994). Un ejemplo es el estudio extensivo que escribe Hugh Pearson sobre el movimiento de los *Black Panthers*. Pearson es afro-americano pero hijo de médico y, por tanto, de la clase alta, condición que, según el mismo autor, podría haber afectado su enfoque en el estudio de este movimiento tan controvertido (12).

Esperamos que la presente tesis sirviera para ayudar a otros alumnos con sus propios estudios dentro de este campo de la canción. Desde luego, como una especie de bitácora me ha servido a la hora de orientarme.<sup>6</sup> En ella, hago referencia a mis propias experiencias como músico y cantante. Aunque estas facetas no tengan que figurar en el cuerpo del estudio, sí me ayudan a entender lo que pretenden hacer los cantautores en sus propias actuaciones. Cuando estaba elaborando esta tesis, me llegó un libro biográfico dedicado a Josh White, escrito por el periodista del diario *Boston Globe*, Elijah Wald, que es también de guitarrista y cantante de blues. Aunque desde las primeras páginas del libro, el autor confiesa su condición como “fan de Josh White,” (2000: IX), el libro no carece de valor histórico sobre todo en lo que se refiere al desarrollo de la música negra en Estados Unidos durante el siglo XX.<sup>7</sup> De la misma manera, la profesora Robbie Lieberman de la Universidad de Illinois, en su exhaustivo estudio de 1989 sobre la canción protesta estadounidense entre 1930 y 1950, cuenta con la participación de su propio padre Ernie Liebermann, que formó parte de la denominada *People’s Song*, la organización que intentaba aglutinar la Izquierda en los Estados Unidos con canciones. Pese a

---

<sup>6</sup> Quisiera expresar mi agradecimiento al Profesor Luis Torrego Ejido de la Universidad de Valladolid por haber sugerido la idea de una bitácora para esta tesis doctoral como una manera de seguir la investigación y reflejar su desarrollo.

<sup>7</sup> El Dr. Ronald Cohen, profesor de historia contemporánea de la Universidad de Indiana, carta al autor el 12/12/00. Agradezco la colaboración del Dr. Cohen en esta investigación y su ayuda por correspondencia.

su compromiso familiar, Lieberman presenta un estudio serio sobre el tema y hace frente a los estudios abiertamente anti-comunistas hechos por Dennisoff y Thelma James durante los años 1970 (Bluestein 1994: 88 y 156). Referente a la condición de fan, el reciente biografía de Lluís Llach, escrito por Brigitte Baudriller (Madrid: *Catedra*, 2000) sufre de un acceso de entusiasmo por parte de la autora ya que las primeras 30 páginas representan una especie de disculpa por compartir una amistad con el artista. El libro termina con una serie de declaraciones de periodistas y músicos acerca de Llach, que aportan poco. Se publicó también una especie de biografía autorizada sobre la vida de Joaquín Sabina a cargo de un periodista de la revista *Interviú*, Javier Menéndez Flores (Barcelona: *Plaza y Janés*, 2000) que sirve para afirmar que este cantautor de Ubeda (Jaén) es un tipo “medio profeta, medio quinqui/ el lumpen es su pedigrí,” según Aute (Menéndez Flores: 240) y, como declara Lolita “tiene varita mágica y la usa sólo a veces” (259). Para más libros de este tipo, hemos hecho una lectura de toda la serie de *Juglares*, aunque los libros en sí merecen su propio estudio aparte (Ríos Longares: 25).

Para adentrarnos en esta investigación y siguiendo las huellas de Pete Seeger, una de las figuras claves de la canción comprometida en el mundo y un experto que colaboró en la elaboración de esta tesis, nos hemos puesto a aprender el banjo. Como argumenta Bluestein (1972: 108), el banjo, tocado en el estilo tradicional promovido por Pete Seeger y sus hermanastros Peggy y Mike, posee un valor algo simbólico e importante en el estudio de la canción comprometida en el contexto de los Estados Unidos. Esperamos que esta tesis resulte más completa dado los conocimientos de primera mano adquiridos durante la elaboración de la misma. También hay que añadir que este intento

de fortalecer la parte metodológica surge del espíritu democrático que Seeger invierte en su música, como observan varios autores (Cantwell: 1996: 246; Filene: 205; Garman: 136-145; Bluestein: 1994: 90-91; Glazer: 338; Wolfe y Lornell: 257; Cohen y Samuelson: 42-43).

Entre los discípulos más destacados de Seeger, tenemos a Bob Dylan, cuya propia influencia es “definitiva” en la obra de Aute, según éste (Rodríguez Lenin: 24). Durante la preparación de esta tesis, Dylan vino a España, con su “*Gira Interminable*” (la denominada “*Never Ending Tour*”), promocionando la recuperación o “despiratización” de una grabación pirata que salió al mercado negro londinense en 1966.

Se trata del CD *Dylan at the Royal Albert Hall*, basado en unos conciertos que tuvieron lugar en el 65 poco antes de que Dylan decidiera enchufar una guitarra eléctrica y escandalizar al público del *Newport* (Rhode Island, EEUU) *Folk Festival*. Desde entonces “todo cambió” en la música norteamericana y, de paso, en la música pop internacional, según otro cantautor estadounidense Loudon Wainwright III. Después de dos o tres años, Dylan dejó la música roquera y pasó por una etapa *country*, otra cristiana marcada por la música espiritual o gospel y luego volvió a la acústica (Eddy: 332).

Partes de aquel concierto del *Royal Albert Hall* de Londres se incluyen en una película vanguardista de la época *Don't Look Back* (que salió en España como *No Mires Para Atrás*). Dicha película presenta a un Dylan, joven y aparentemente inocente conquistando a un público también joven y ingenuo. En cuanto al grado de inocencia del artista, habría que mencionar que la

película fue producida por el manager de Dylan, el ya fallecido Albert Grossman (Garman: 156).

Más que vanguardista, este documento en blanco y negro, dirigido por D. A. Pennebaker es, o pretende ser, histórico. Dos horas de Dylan vagabundeando por Inglaterra con su guitarra y armónica, cantando historias maravillosas y trágicas. Canciones larguísimas, complicadas y totalmente abiertas a miles de interpretaciones.

Era la época de la lucha por los derechos humanos, de la guerra de Vietnam, de huelgas estudiantiles y de Flower Power. Y a pesar de los pesares, también una década de grandes ilusiones. Dylan fue para muchos, un símbolo de esperanza y rebeldía (Silber: 1965; Garman: 145; Glazer: introducción; Filene: 205). Y aunque hoy se ve cantando en el Vaticano en ceremonias de inauguración de Presidencias, “es fácil olvidar los orígenes contestatarios de esta música, el apogeo de su lucha contra el *establishment*,” como indica el escritor Salman Rushdie (1999).

Desde entonces, Dylan ha sido una inspiración de muchas generaciones de cantautores y de un público muy disperso. Y como manifestó en una entrevista el guitarrista Roger McGuinn, Dylan no sólo tuvo influencia entre la gente de la música *folk* como pueden ser Joan Báez y Pete Seeger. También cambió el destino de la música pop, según McGuinn, cuyo grupo los *Byrds* popularizaron temas de Dylan como “*Mr Tamborine Man*” con versiones más eléctricas. Así lo cuenta McGuinn:

Visité la casa de George Harrison en Los Angeles allá por mediados de los 60 y me dijo que había estado allí Bob Dylan. Se conoce que Dylan les criticaba a los Beatles a gritos, diciendo: Mirad, que tenéis millones de *fans* y no les dicen

nada en vuestras canciones. Después de este encuentro,» John Lennon empezó a tomar su forma de escribir letras más en serio.<sup>8</sup>

Efectivamente, si indagamos en la obra de los Beatles posteriormente tenemos letras diferentes como la de “*Revolution*” “Dices que quieres una revolución. Bueno, sabes. Todos queremos cambiar el mundo” (Manzano: 1991).

Pero hoy por hoy, cuando Dylan sale en el escenario vestido de traje vaquero negro, como un Elvis sobrio y con cara de pachucho, nos podemos preguntar ¿para qué? Si no necesita el dinero ni la fama, por qué promocionar un producto que la gente puede conocer por medio de las fuentes informativas. Si le gusta tanto la música, podría tocar en cualquier sitio pequeño de una manera digna y no ante miles de personas como en la sala Multiusos de Santiago de Compostela donde abrió su gira el 23 de mayo de 1999. Se puede preguntar uno si una estrella de este rango y postín sólo puede permitirse cantar en un pabellón.

De todos modos, es interesante que Dylan, que cumplirá 60 años dentro de poco, deje sitio para gente más joven que también tiene cosas que decir. Sin embargo, a Dylan le quedan algunos *fans* que no quieren que se jubile, tales como el propio Aute, objeto de este estudio de investigación, quien opina que “Mientras Dylan tenga cosas que aportar, es bueno que siga cantando, que siga de gira.”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Declaraciones de McGuinn sacadas del CD Rom titulado *Highway 61: Dylan Interactivo*, Sony/Columbia, ASIN: B0000024SI, 1997.

<sup>9</sup> Luis Eduardo Aute, entrevista con el autor el 22/2/00.



Y, antes de terminar, debemos confesar cierta debilidad de ser un incondicional de la obra de Dylan, también desde mi infancia. Inspirado por las canciones de Dylan, descubrí a los grandes cantautores de mi país, a Woody Guthrie y Leadbelly, y luego cuando llegué a España poco después de la muerte de Franco, conocía otra tradición de cantautores en este país (de Aute, Serrat, Lluís Llach). Por medio del mismo Aute, conocí la obra de Dylan, llegué a indagar en mi cultura nativa por medio del otro, un viaje bastante circular.<sup>10</sup> Aute, con su condición de extranjero, nos puede enseñar facetas del otro, en este caso Dylan, que poseen méritos dentro del estudio de la otredad, tan importante en el análisis de la Escuela de Frankfurt que analizaremos en este contexto.

Como dan fe los anexos que finalizan esta tesis, hemos realizado una serie de entrevistas que sirven para complementar la lectura de libros y revistas. La obra de Dylan y su figura salen una y otra vez en las entrevistas tanto en los Estados Unidos como en España y Portugal. Como veremos más adelante, la canción cruza fronteras por muchos caminos y no se puede detenerla. Afines políticos podrían ser semilla de un interés musical, como, por ejemplo, en el caso del ya fallecido cantautor portugués, José Afonso, quien manifestó en una entrevista mantenida en La Coruña en 1980 que su cantautor favorito y su “gran héroe como persona y cantante de *folk*” era Pete Seeger.<sup>11</sup>

Entonces este trabajo considera el esfuerzo de dos personas, Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute, por formular un importante cuerpo de canción comprometida. Usaremos el término “canción comprometida” para referirnos a

---

<sup>10</sup> Pero aun así tengo que ser sincero con mi antiguo héroe. Venga, Bob, como tú mismo afirmas una y otra vez, los tiempos se están cambiando. O quizás mejor, como advierte en *Subterranean homesick blues* «No sigáis a los líderes. Vigilad los parquímetros».

<sup>11</sup> José Afonso, canautor portugués, autor de “Grandola vila morena,” “Eu vou ser como topeira,” y “Enquanto há força” entre otras, entrevista en La Coruña con el autor el 5/8/80.

un compromiso que los dos sienten por su pueblo. Empezaremos esta investigación con una parte teórica que repasa la literatura que se ha escrito acerca de la canción comprometida. Consideraremos varios vocablos que intentan clasificar este género, aunque no pretendemos encasillarlo. Hemos incluido un apartado dentro a sección teórica sobre las cuestiones de si se puede componer una canción comprometida en el contexto del mercado, si la música comercial también podría ser comprometida. Para entender los planteamientos de Bárbara Dane, hemos presentado también dos apartados sobre cantautores que le han influido directamente o, en el caso de Bob Marley, indirectamente, como punto de referencia. Estos apartados se incluyen dentro de la parte teórica ya que sus propias obras y trayectorias sirven para indagar más en la canción comprometida. Para acercarnos a dicha canción tenemos que abarcar la vida personal, política y profesional de los dos artistas. También consideraremos la medida en que los movimientos progresistas y hasta revolucionarios se reflejan en la labor tanto de Dane como en la de Aute. En el caso de Dane, entre 1969 y 1980, el sello discográfico *Paredon Records*, fundado por ella y con la ayuda del periodista Irwin Silber, director durante mucho tiempo de la revista *Sing Out*, publicó medio centenar de discos de canciones revolucionarias, junto con otros escritos y discursos polémicos. *Paredon* fue única en la historia reciente estadounidense. Representa un esfuerzo por reunir movimientos radicales de todo el mundo, intentando romper lo que Dane vio como mentalidad pueblerina norteamericana durante la Guerra del Vietnam. Al considerar la vida de Dane y sus antecedentes políticos podemos entender las dinámicas de su proyecto discográfico. Y su labor nos acerca a una definición más concisa del compromiso social dentro de la

canción. Referente a Aute, hemos redactado un capítulo sobre el “caldo de cultivo” en el que él se ha criado como artista.

Aute emplea su propio ojo crítico en la elaboración de una obra musical que abarca más de un cuarto siglo y unas cuatrocientas canciones. Al contrario de Dane, Aute nunca milita en ningún partido ni ve la política como un elemento que se pueda cambiar dado el orden establecido. Aunque ha sido calificado como de izquierdas y progresista, su forma de protesta es más sutil y depende de una cierta complicidad. Hay que reconocer que Aute como Dane, empieza su carrera como cantante en escenarios dentro de un contexto político, con una actuación para la CNT a finales de los años setenta (Abel 1997: 101).

Aute y Dane coinciden en Cuba sobre todo en los últimos diez años pero su visión de la situación en esta isla caribeña es muy distinta. Dane y Aute son componentes de una tradición de artistas que intentan plasmar la canción y el compromiso social. Dane sale de la cultura del Frente Popular de los años treinta y tendremos que considerar este florecimiento cultural para acercarnos a la obra de Dane.

Aute es cantautor y como veremos más adelante, este término parece provenir del italiano. Es una palabra moderna que sustituye a otras que resultan anticuadas como "juglar" o "trovador" Pero, como opina el dramaturgo y escritor Antonio Gala, en un ensayo sobre la obra de Joan Manuel Serrat, las canciones de estos cantautores corresponden a una larga tradición:

Me complace observar que las obras de arte más personales (como las de los cantautores)--cuanto más personales--son las más arraigadas en una tradición. El arte sin antecedentes corre el riesgo de ser espurio y de quedarse sin destinatario. El arte es una larga digestión, aderezada por las circunstancias

personales del creador y las mancomunadas del instante en que vive (1986:XI).

El movimiento de los cantautores españoles surge a partir de los años 60. Curiosamente ocurre al mismo tiempo que la música *rock* está un su apogeo y sobresalen algunos conjuntos como los *Beatles* y *Rolling Stones*. Pero las canciones de los cantautores no corresponden al mensaje de los grandes éxitos de las "*Cuarenta principales*."

De alguna forma, rompen los esquemas y se produce algo nuevo. Paco Ibáñez, por ejemplo, graba dos discos en directo de unos recitales que presenta en la sala Olimpia de París en 1967 (Castellano: 14). Su repertorio consta de textos de poetas españoles, de los clásicos y de los modernos.. Atraviesa casi toda la historia poética de España desde Jorge Manrique hasta Lorca y Albertí. En el caso de los modernos, Ibáñez escoge a muchos poetas prohibidos por el régimen dictatorial en España (Monleón: 54). Joan Manuel Serrat hace lo mismo al grabar discos de Antonio Machado y de Miguel Hernández y logra también gran éxito.

Además de correr el riesgo con una censura previa y muchas veces arbitraria, las canciones dan homenaje a los valores esenciales de la España que muere mientras existe "otra España que bosteza," lo que Aute denomina "la modorra nacional" de la época franquista. Otros cantautores dedican sus esfuerzos a componer sus propias letras que intentan tocar la realidad del país bajo el franquismo. Se puede indicar cierto paralelismo con el surgimiento a la sazón de cantantes bajo situaciones parecidas, como los miembros de la Nueva Canción chilena, cuyos máximos exponentes eran Víctor Jara, Angel e Isabel Parra, Osvaldo Rodríguez y Patricio Manns, o los cantantes griegos

como Mikis Theodorakis que se enfrentaron con la ira de los generales. En el caso de la canción chilena de principios de los setenta, todos los cantautores mencionados son discípulos de Violeta Parra, como reconoce Víctor Jara cuando escribe que “es un canto del pueblo...la presencia de Violeta Parra es como una estrella que jamás apagará” (Isabel Parra: 146). Y este movimiento de jóvenes cantautores a su vez sirvió como fuente de inspiración para la Nueva Trova cubana de los años 70 y 80. De hecho, Silvio Rodríguez incluye a Violeta Parra en su letanía de musas y héroes en la canción “Quien fuera”:

Quien fuera el ruseñor, quien fuera Lennon y McCartney  
Violeta, Garay Sindo, Chico Buarque,  
Quien fuera encantador, corazón.<sup>12</sup>

En el caso del Estado Español, sin embargo, sería erróneo encasillarlo todo bajo la etiqueta de canción protesta, aunque muchas canciones reivindican derechos o piden la libertad de expresión. Ciertamente las letras de algunos cantautores alimentan la oposición contra el régimen franquista y mueven ciertos núcleos universitarios como las 100,000 personas que acudieron a la Universidad Autónoma de Madrid en 1976 para el Recital de los Pueblos Ibéricos. En este acto cantaron muchos de los más importantes cantautores de varias regiones de España, de los que destacaron José Antonio Labordeta y La Bullonera (de Aragón), Víctor Manuel (de Asturias), Benedicto (de Galicia), Elisa Serna y Luis Pastor (de Castilla) y Raimon (de Valencia).

Este último cantautor inició su actuación con la canción más conmovedora (compuesta veinte años antes y prohibida durante el franquismo), de su repertorio "Al Vent" que, según un periodista de la época, "vendría a decirnos que la misma situación que le convirtiera hace ya bastantes años en el

---

<sup>12</sup> Silvio Rodríguez, “Quien fuera” del CD *Silvio*, Musicrama, 1992.

verdadero símbolo de la canción marginada - de los países, del país marginado - seguía vivo."<sup>13</sup>

Para terminar esta introducción, debo afirmar que he escogido a Dane y Aute por varias razones. Son dos personas que me han inspirado mucho tanto con su música como por su propia actitud ante la vida. También he seguido los consejos de Woody Guthrie quien escribió una vez en el *Daily Worker* que "sólo se puede escribir sobre lo que uno conoce de verdad" (Marsh y Leventhal 1990: 138). Desde que llegué a España por primera vez en el 79, tanto Aute como Dane han sido influencias en mi vida como cantante y como aficionado de la música. Han sido importantes en las historias de su respectivos países como intentaré mostrar en la presente investigación. Los dos han intentado crear sus propias versiones de la historia que les ha tocado vivir, aunque de una manera muy distinta.

### ***Metodología de la investigación***

Con el fin de elaborar el presente trabajo, fue importante consultar libros sobre la época considerada. Si se pretende comparar a dos artistas contemporáneos es imprescindible leer todo lo que se haya escrito sobre ellos. En el caso de Aute, se publicaron varios artículos en *Triunfo* y *Cuadernos para el Diálogo*, revistas importantes en la época de la Transición. El género periodístico contrasta con el estilo de los libros académicos, ya que el periodista suele querer vender un producto y los académicos debemos

---

<sup>13</sup> Al vent, la cara al vent,/el cor al vent, les mans al vent,/els ulls al vent, al vent del món./ I tots tots plens de nit,/buscant la llum, buscant la pau,/buscant al déu al vent del món. (Al viento/ la cara al viento/ el corazón al viento/ las manos al viento/ los ojos al viento/al viento del mundo./Y todos, todos llenos de noche,/ buscando la luz/ buscando la paz/buscando a Dios/ al viento del mundo). Raimon, Cante les seves cançons (Edigsa 1962). Cita de Lucini, vol. II, 42.

ceñirnos a otros parámetros más asépticos. En este sentido, la bibliografía demuestra un intento de equilibrar los dos registros.

El contacto directo con los personajes resulta fundamental, aunque habría que llevar la misma distancia de objetividad tanto en lo académico como en el mundo periodístico. No sólo hemos realizado entrevistas con ellos sino también hemos mantenido fluida correspondencia con los mismos. En marzo del año 2000, Bárbara Dane visitó la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y donó a la biblioteca general toda su colección *Paredón*, los cincuenta discos *long-play* en formato de casete con sus correspondientes folletos informativos.

Dentro del propio periodismo, se distinguen diversos matices entre los autores que escuchan desde lejos y los que viven la música de cerca. Dos autores, Antonio Gómez y Ricardo Cantalapiedra, eran cantautores en los setenta pero dejaron la música como profesión para dedicarse al periodismo<sup>14</sup>. Es cierto que muchos periodistas dedicados al tema de la música describen a los cantautores con cariño y amistad que a veces esta relación perjudica la seriedad del estudio. Aunque gozamos de una relación amistosa con ambos artistas de este trabajo—una relación de más de veinte años con Aute de hecho—nos hemos empeñado en no caer en la trampa del adulator completamente subjetivo.

Hoy en día el investigador tiene acceso directo a fuentes de información por Internet sobre todo en el campo de la música. Existen redes de cantautores españoles y estadounidenses. Cada artista puede tener su propia página web o incluso varias páginas mantenidas por sus seguidores, como en el caso de

---

<sup>14</sup> Hoy día, Gómez ejerce como corresponsal madrileño para *El Periódico*, diario barcelonés, mientras Cantalapiedra publica artículos sobre la música en *El País*.

Loudon Wainwright III que se encuentra en la <http://lwiii.com/>. En estas páginas se pueden leer las letras de sus canciones y escucharlas por protocolos para la transmisión de audio por el Internet, tales como *Real Audio*. Esta faceta de la investigación requiere un ordenador con tarjeta de sonido, módem, conexión a la red y suficiente memoria y RAM. En este trabajo se argumenta que Aute y Dane son figuras claves e históricas para acercarnos a la música y cultura de unos países en concreto durante el último cuarto del siglo XX. Pero de ninguna manera se niega la posibilidad de que haya otros artistas más significativos, más relevantes o más cotizados a nivel comercial. De hecho, Dane intenta, en lo posible, huir de las consideraciones de mercado, mientras Aute se mete dentro del mundo de la farándula pero siempre mantiene un ojo crítico de este mundo y, sobre todo, de su propio sitio en él. Debido a sus cambios de sello discográfico, no se ha incluido el número de discos vendidos por estos autores pero actualmente se puede consultar cifras de ventas fácilmente en el Internet. Como escriben Reynolds y Presi, estas cifras tendrían un mérito limitado si no están dentro de un estudio más amplio cuantitativamente (1995: 8). Desde luego, nuestra investigación de Aute y Dane ha sido concienzudamente cualitativa. Por eso, se han evitado programas de ordenador que analizan los textos de una forma estéril. Sobre todo en el caso de Aute, se nota una filosofía muy *anti-Big Brother* y un intento de esquivar la intrusión de lo informatizado en su vida. Para respetar este escepticismo, no se han metido todas las más de cuatrocientas canciones de él en un programa de textos para averiguar cuántas veces aparecen temas determinados, como pueden ser el amor o la muerte.

El tema de los seguidores de un artista es objeto de estudio en la actualidad, como nota Nick Bromwell (165) y Cavicchi (133) aunque no se ha



incluido ninguna encuesta científica relacionada con la obra de Aute y Dane. En las entrevistas con los cantautores españoles, hemos usado una serie de preguntas relacionadas sobre todo con su labor artística antes y después de la muerte del General Franco. En el caso de los estadounidenses, hemos mantenido conversaciones más abiertas sobre todo en el caso de Dane y Pete Seeger ya que sus carreras abarcan más de seis décadas y sería difícil para ellos recordar ciertos detalles.

El hecho de que Aute y Dane hayan producido una música popular en el sentido folclórico de la palabra, una canción que invita participación, hemos dedicado una parte de nuestro estudio a la participación activa en su música. Referente a Dane y su colega, Pete Seeger, hemos estudiado el banjo para acercarnos mejor a su forma de presentar sus canciones. Durante la visita de Dane a la ULPGC, nos tocó acompañarle en escenarios en la universidad y en otros centros culturales. También hemos cantado con Aute—aunque siempre en la intimidad de su sala de estar—en un afán de analizar y, como no, disfrutar de su música de forma más activa.

Se han mantenido entrevistas con cantautores españoles y norteamericanos, y también con periodistas de ambos países. En el caso de los cantautores españoles, se utilizaron diez preguntas preparadas de antemano que trataban el tema de cómo habían cambiado su vida con la muerte del General Franco. Las entrevistas con los cantautores norteamericanos eran menos estructuradas ya que la mayoría de ellos llevan tantos años cantando y actuando que les sería difícil recordar fechas en concreto. Pete Seeger tiene 83 años, por ejemplo, y Agnes “Sis” Cunningham, 95. Esta mujer fue entrevistada en su piso de la ciudad de Nueva York y nada más concluir las preguntas más

o menos formales, se puso a tocarnos bailes folclóricos típicos de su tierra natal de Oklahoma. Tocó con tanto entusiasmo que se vio obligada a parar un rato por el dolor que le producía su marcapasos.

Por último, habría que manifestar que la música ejerce tanta influencia en nuestra vida cotidiana que la elaboración de futuras tesis se presenta como algo necesario. La presente investigación podría servir de pauta para tales estudios.

## **1 Teoría: canción comprometida o protesta o ¿qué?**

Mi objetivo no es crear una melodía hermosa sino formular un comentario musical válido sobre la cuestión que nos ocupa (en la canción). Para que logre esta meta, hace falta conseguir un estado de soledad en el público. Paradójicamente, cuando suelo llegar a hacerlo estoy consciente que el público está conmigo, sintiendo las mismas y hasta respirando al mismo ritmo. (Ewan MacColl, reseña )

Antes de tratar un estudio comparado dentro del ámbito de la canción, sería importante afirmar que el vínculo entre la canción y la ideología se remonta a los tiempos de la épica griega. Como afirma G.S. Kirk, sabemos que tanto la Iliada como la Odisea eran canciones folclóricas, en su forma original, cantadas por aedos cuyos principales funciones eran conservar la tradición oral. Acompañándose con algún tipo de instrumento de cuerda, estas historias de héroes y dioses se presentaban ante públicos grandes y variados (278-279). Las proezas de estos personajes podrían durar varias sesiones pero los griegos estaban dispuestos a dejar a un lado sus juegos y batallas para escuchar estas historias cantadas. La voz del aedo les sonaba no como la diversión sino como una fuente de una perspicacia, como si les proporcionara un elemento fundamental del espíritu del pueblo, como puede hacer un cantante hoy en día solo en el escenario con una guitarra (Bluestein 1972: capítulo 1). De hecho Eric Havelock mantiene que las épicas de Homero constituían un mecanismo fundamental para la propagación de los valores sociales y culturales y por eso Platón excluía a este tipo de aedo de la ciudad ideal de la República (1994: 41):

El espíritu revolucionario se insinúa muy fácilmente a través de la música, sin que nos demos cuenta, como si fuera un juego y no hiciese daño. Pero sucede que, penetrando poco, se fija en las costumbres y luego, una vez reforzado, pasa a los negocios privados, llega luego hasta las leyes y hasta la constitución pública con gran insolencia y gran falta total de modales, terminando por provocar la revolución.

Es más, en la *República*, Platón mantiene que la canción lírica (o sea, acompañada con la lira) debe limitarse al elogio de los dioses y no tratarse de hazañas terrenales. Así no admite en la ciudad precisamente “más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes” (Platón: 170). Así concluye el teorista José R. Valles Calatrava:

“Esta condición imitativa de la epopeya y principalmente la capacidad que le veía Platón de maleducar a los jóvenes con su falseamiento ficcional de la verdad le valió a Homero distintos reproches y críticas a lo largo de la República, algo que también hizo, por otro lado, en la época helenística Calímaco en sus Epigramas proponiendo una poesía más elaborada y breve.” (1994: 13)

Platón no se fijaba sólo en los textos que transmitía la música sino en todo el fenómeno musical, como observa el antiguo cantautor de los sesenta, Julius Lester, quien afirmó que

Platón tenía razón al decir que la música es muy peligrosa y que en su república estaría controlada. Creo que cuando la gente no está metida en organizaciones, la música les une como grupo, y eso es algo que tiene que ocurrir antes de que pueda salir del propio pueblo una organización política revolucionaria (Padilla 188).

Lester, que hoy escribe libros para jóvenes sobre la historia afroamericana e imparte clases como profesor de la Universidad de Massachusetts, señala que tanto la música como la letra suponen un peligro para el orden del cualquier estado.

El uso de la canción de protesta tiene sus orígenes mucho antes que la época platónica. Si volvemos a la dinastía Hsia, 2000 años antes de cristo, por ejemplo, se conoce que los emperadores chinos mandaban a sus vasallos de corte a investigar y anotar las canciones que cantaban los albañiles mientras estaban construyendo el Muro. El estudio de tales canciones se consideraba una manera rudimentaria de sondear la opinión pública (Wang: 310).

Desde hace años, los historiadores han buscado sentidos ocultos o materia prima en las propias canciones infantiles. Así, por ejemplo, tenemos el caso del rey Enrique VIII quien estaba expropiando la riqueza de las iglesias de Inglaterra y necesitaba una excusa para cerrar el monasterio de Glastonbury. Por lo visto, un tal John Horner, huérfano criado por el viejo abad de este pueblo inglés. Horner informó a los agentes del rey que dicho abad había proporcionado información falsa acerca de los fondos del monasterio. El rey no era amigo de tal insolencia y, según sus órdenes, le arrastran como caballos al abad por las calles del pueblo antes de ahorcarle y descuartizarle. Horner fue testigo principal de la Corona y por su fidelidad, le apremiaron, según la costumbre del día, con dinero servido dentro de un pastel. Así tenemos uno de los cantos infantiles más conocidos (Brand: 23):

Little Jack Horner sat in a corner  
Eating his Christmas pie;  
He stuck in his thumb  
and pulled out a plum,  
And said "Oh, what a good boy am I."

Juanito Horner sentado en un rincón  
Comiendo la tarta navideña;  
Metió un dedo ´  
y saco una ciruela  
y dijo "¡Qué niño más bueno soy!"

Según el folclorista y periodista canadiense Oscar Brand, entre otros, abundan esta tipo de historia y comentario popular acerca de déspotas en el cancionero infantil inglés (Brand: 27; Scott: 53-55). A su vez, el investigador Joaquín Díaz afirma lo mismo referente a los temas infantiles que él ha recopilado y estudiado en lengua castellana.<sup>15</sup> Refiriéndose, por ejemplo, a la canción “Dónde vas, Alfonso XII” observa que “pese a ser un romance de creación reciente (Mercedes de Orleáns murió en 1878) tiene una amplia trayectoria” y—aunque no se trata ni de protesta ni sátira—Díaz alude a que debajo de cualquier obra infantil, puede existir todo un fondo de dolor colectivo:

¿Estamos ante una obra colectiva? ¿Quién tomó prestados los versos, el poeta o los niños? En cualquier caso, contemplando la fuerza de un simple poema, convertido en popular con gran rapidez y que atraviesa cien difíciles años, para llegar a nuestros días, aun vigoroso. Pienso que, aparte del afecto por la reina o el dolor por su pérdida, lo que da alas a este romance es el hecho de la relación entre el hombre y la muerte como arquetipo, y, en algunos casos, esa ‘sombra negra’ –símbolo del más allá--, que advierte al rey de la triste nueva (Díaz 1981: 130).

Unos veintitrés siglos después de que escribiera Platón, el texto sigue siendo el principal punto de mira en el debate político-social y académico, pues la música que lo arropa es más difícil de cuantificar, afirma Simon Frith, quien observa que en las páginas de la revista científica, *Popular Music and Society*, por ejemplo, el análisis es de contenido según una larga tradición (1996:159). La crítica neoyorquina Martha Bayles, cuyos ensayos sobre la música pop se consideran en otro apartado, opina como Frith que la música no recibe la

---

<sup>15</sup> Joaquín Díaz, carta al autor, el 7/3/89.

atención académica que merece aunque ella atribuye este fenómeno a la dificultad que existe en distinguir entre lo culto y lo vulgar en la música o, como observa Bayles

En el debate acerca de “cultura de masas” durante las décadas de los 40 y 50, se prestaba poca atención al tema de la música. La mayoría de los estudios iban en torno a las artes visuales o literarias. Pero se sabía que la relación entre música “seria” y “pop” era más compleja que en otros campos (15).

Esta situación se complica cuando la canción y la música se oyen fuera de su contexto habitual como, por ejemplo, en el caso de un tema que se escucha dentro un hilo musical en el supermercado o en la consulta del dentista, una lamentable situación de la que ya nos advertían Max Horkheimer y Theodor Adorno, de la Escuela de Frankfurt, en su día (131) cuando discutían las premisa del filósofo berlinés Walter Benjamin acerca de las transformaciones culturales que aportaba la nueva situación de tecnificación. Para Benjamin, los avances tecnológicos en la comunicación iban a acabar de una vez para todos con “el aura de elitismo” en el arte (1972: 30). En su ensayo “El autor como productor” (1934), Benjamín propone que el artista se comprometa revolucionariamente con los avances tecnológicos y nuevos medios de comunicación. En “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” (1936), Benjamín analiza a su vez cómo esas nuevas técnicas y medios han cambiado la unicidad, distancia y privilegio que conformaban el aura de la obra artística tradicional (Valles Calatrava 1994: 101-102).

Horkheimer y Adorno creían que la fusión del ocio y la cultura iba a crear una sociedad en la que los anuncios lograrían manipular el deseo y hasta las necesidades del ser humano. Para estos dos ensayistas, la diversión y el ocio ya son la norma (115). Otro sociólogo, Herbert Marcuse, añadiría que la música sirve de bonito trasfondo, como una máquina que trivializa todo para luego trivializarse a sí misma: “Lo que era una parte integral de permanencia vital, se ha convertido en un concierto, un festival y un disco en el estudio de grabación” (115). Entonces ¿dónde figura la canción comprometida en este triste panorama? Y más al grano, ¿hay algún nexo que une la música que se escucha en la radio y la canción concebida como sustento? ¿Qué pasa cuando un grupo de personas, como en el *Frente Popular* de los años treinta y cuarenta en los Estados Unidos, “utiliza la canción como arma cultural?” (Denning: 82).

Estamos ante un fenómeno tremendamente urbano y por lo tanto, lejos del mundo agrícola. Por eso, nuestro estudio tiene poco que ver con la canción folclórica como veremos más adelante. Hay folcloristas que han afirmado que en la canción tradicional hay, y siempre ha habido, un elemento político (Pedrosa: 126-130). Pero en el contexto de nuestra investigación, todos los cantantes o cantautores han grabado discos de una manera más o menos profesional. Y de acuerdo con la tradición más ancestral, han tenido un impacto político y social palpable, como los antiguos bardos celtas de la tradición de Columba que satirizaban y cantaban sus épicas con una fuerza popular tan enorme que muchos reyes (Aedh, por ejemplo) querían prohibirles o desterrarles (Finlay: 156-157). Pero los bardos se movían en una sociedad eminentemente campesina. Así la música tradicional de las civilizaciones



agrarias está íntimamente relacionada con los acontecimientos y problemas de la vida cotidiana. Nos da una idea de los valores y del sentir del pueblo. Quizás podría afirmarse que, cuanto más sofisticada es una sociedad, menos tiene que ver su música con lo que está pasando en ella, como indicó hace medio siglo la antropóloga Ruth Benedict en su libro *Patterns of Culture* (1936). Benedict y sus contemporáneos Redfern, Mead y Charles Seeger, comparten la teoría de “cultura grande, cultura pequeña” que predice que lo urbano va a devorar lo rural y campesino (Pescatello: 165).

Como vamos a discutir más adelante, sigue habiendo gente--incluso famosa--dispuesta a componer y cantar en público, canciones de protesta. Tal es el caso del estadounidense Bruce Springsteen (el original “genuino americano”, cuya imagen fue secuestrada y utilizada en una campaña de tabaco usando vallas publicitarias por todo El Estado Español) hizo una canción de protesta con su “*Born in the USA*” que tematiza una historia típica: criarse en la clase obrera estadounidense, luchar en la guerra de Vietnam, volver a los Estados Unidos y no encontrar trabajo (Frith 1996: 165). Sin embargo, los dirigentes del Partido Republicano intentaron apoderarse del tema durante la campaña de Ronald Reagan de 1984 para ser re-elegido como presidente. Durante una visita a Nueva Jersey, Reagan citó “*Born in the USA*” convirtiéndola en un grito de patriotismo (Marsh 1987: 254-266). Aunque Springsteen se mostraba indignado por la malinterpretación y tergiversación de su canción, no debía haberse sorprendido. Pues, dentro del mundo televisivo de los anuncios cortos o *spots* y *sound bites*, se pierde mucho matiz en un proceso sumamente machacador. Según Frith, cualquier intento de transmitir un mensaje irónico muere en este contexto (1996: 167). Hoy en día cualquier

video clip de los años 1980 de Springsteen cantando “*Born in the USA*,” con una gigantesca bandera estadounidense como fondo del escenario y Springsteen bailando ante ella con el puño en alza, da la sensación de un tipo sumamente patriótico y convencido de la veracidad que resulta ser el Sueño Americano. Dentro del contexto de música *rock*, la canción permaneció tanto tiempo en la lista de los cuarenta principales debido a su estribillo “*Born in the USA*” que Springsteen, vestido de pantalones vaqueros y camiseta blanca como un obrero más (pero un obrero que rezuma energía sexual), lo grita generalmente con el puño alzado (165). Esta imagen de macho fue rechazada conscientemente por Springsteen en los años 90, cuando descubrió a Woody Guthrie y empezó a ser más político, aunque ya era tarde. La imagen de Springsteen de mediados de los ochenta está vinculada con la de Rambo en la memoria colectiva (Filene: 230-232). Otro historiador norteamericano, Brian Garman, cree que fue la influencia de los discos y la imagen de Woody Guthrie las que convirtieron a Springsteen en un cantautor más preocupado por el destino de su pueblo y menos por su fama (246). Otra historiadora, Kathleen Beal reconoce que Bob Dylan sufrió con la misma transformación veinte años antes que Springsteen (31). Pero en el libro *A Race of Singers: Whitman’s Working Class Heroes from Guthrie to Springsteen* de Garman, el autor sugiere que es Springsteen, más que Dylan, que sigue la tradición de Guthrie, de sentirse identificado con su pueblo en la línea de Walt Whitman y Steinbeck (236-237). Dylan, según Garman, sólo se fijaba en el romanticismo de Guthrie como ser vagabundo, sin adoptar sus convicciones políticas (148-149). Es cierto que hay un tono ambivalente en su canción “*Song to Woody*” (1961), por ejemplo, en la que Dylan insiste en su deseo de seguir los pasos de Woody.

“Estoy a mil millas de mi casa,  
Caminando por donde ya lo han hecho otros hombres.  
Estoy mirando tu mundo de personas y tus cosas,  
Tus pobres y tus campesinos, tus príncipes y tus reyes.  
Hey, hey, Woody Guthrie, te he escrito una canción  
De este loco y viejo mucho que sigue su curso,  
que parece enfermo y tiene hambre, está cansado y roto,  
Que parece estar muriendo y apenas acaba de nacer.”<sup>16</sup>

Fue compuesta poco después de que Dylan conociera por primera vez a Guthrie en un sanatorio donde Guthrie padecía de la enfermedad de Huntington heredada de su madre. Dos años después, tras conocer más a fondo la herencia política de Guthrie, Dylan escribe sus *“Last Thoughts on Woody Guthrie”* (1963) un poema larguísimo y lleno de imágenes desesperadas que tiene poco que ver con la imagen de Guthrie como luchador (Riley: 283). En 1964 otro cantautor estadounidense Phil Ochs—muy en la línea del cantautor *Wobbly* Utah Phillips que sostiene la importancia de recordar a los que luchan, de no olvidarlos nunca<sup>17</sup> --ofrece un retrato más fiel de la figura de Guthrie, con el tema *“Bound for Glory”* (Lanzado hacia la gloria) en el que relata como Guthrie:

Cantó en nuestras calles y cantó en nuestras salas,  
siempre acudía cuando le llamaban los sindicatos,  
hizo todos los trabajos que había que hacer,  
y siempre aguantó firme cuando otros, inferiores,  
echaban a correr.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Para escuchar este tema y conseguir más información sobre Bob Dylan, véase <http://www.bobdylan.com>

<sup>17</sup> Las declaraciones de Phillips se refieren a Joe Hill y fueron sacadas del disco *Don't Mourn - Organize! Songs Of Labor Songwriter Joe Hill* (Smithsonian Folkways; ASIN: B000001DHC, 1990) una colección de canciones o bien compuestas por Hill en su día, o dedicadas a su memoria, con temas de Si Kahn y Billy Bragg. Se puede consultar este disco y escuchar fragmentos de las canciones en la página de Internet: [http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000001DHC/qid=993224912/sr=1-1/ref=sc\\_m\\_1/103-4426806-8846224](http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000001DHC/qid=993224912/sr=1-1/ref=sc_m_1/103-4426806-8846224).

<sup>18</sup> *“Bound for Glory”* de Phil Ochs, Appleseed Music, 1964. Para información: <http://www.warr.org/ochs.html>

Desde luego, tanta pasión por la canción de contenido social tiene sus críticos entre los anti-comunistas, como el reverendo David Noebel, cristiano renacido y el autor de varios libros que nos advierten sobre los peligros de los marxistas, las drogas y los Beatles.<sup>19</sup> Otro reproche ha sido formulado por pensadores conservadores como Irving Howe y Christopher Lasch, entre otros, que consideran a los cantautores unos seres mimados de la clase media que quieren fomentar la discordia social, sobre todo entre padres e hijos:

Los padres de la clase media ya no podían explicar a sus hijos por qué su modo de vida era importante o deseable. Al mismo tiempo, los hijos se veían incapaces de comunicar por qué no querían conseguir las mismas metas presentadas por sus padres, esos estaban sofocados y hartos de sus propios privilegios y ventajas en la vida (Lasch: 36).

La fuerza de la música y la canción está comprobada no sólo en las advertencias de Platón sino en las desgracias que pueden sufrir los cantautores, como el chileno Víctor Jara o el griego Theodorakis, dispuestos a cantar su canción a pesar de las amenazas. Respecto a este último cantante, que llega a grabar con la casa discográfica de Bárbara Dane, la siguiente cita demuestra un ejemplo de lo que sufrió Theodorakis en su día:

Le llevaron a la oficina del embajador griego en Londres donde le amenazaban con quitarle el pasaporte si hablaba en público sobre la situación en Grecia (en octubre de 1947) y empezó a recibir llamadas telefónicas de un periodista en Atenas quien gritaba "Si vuelves a Grecia, será ejecutado. ¡Traidor! ¡Cerdo!" (Giannaris: 186).

---

<sup>19</sup> Los títulos de libros de Noebel son *Communism, Hypnotism and the Beatles*, *The Beatles: A Study in Drugs, Sex and Revolution* y el más relevante para la presente investigación, *The Marxist Minstrels: A Handbook on Communist Subversion of Music* (1974).

Algunos creen en una conspiración de los servicios secretos estadounidense (los de la CIA y la FBI) para acabar con gente como John Lennon, Jimi Hendrix, Jim Morrison y hasta Bob Marley (Monty: 48), pero aunque no se ha revelado nada todavía sí ha habido estudios sobre el trabajo tan exhaustivo de estos organismos en perseguir y estar al tanto de la música.<sup>20</sup> Marsh en su libro *Louie, Louie*, la historia detallada de una de las canciones de mayor éxito y más confusas de la historia de la música pop, dedica un capítulo entero (el décimo) a cómo los agentes intentaban descifrar la letra de este extraño tema. Luego resultó que, por extraña que fuera, no era sino un truco de micrófonos y que el autor, Richard Berry, no quería transmitir nada subversivo o político.

La presente investigación sobre las obras de Bárbara Dane (para fomentar movimientos progresistas por medio de la canción) y Luis Eduardo Aute (considerada desde el punto de vista del ojo crítico que ha mantenido siempre en su obra) cabe dentro del estudio de la cultura y la canción. Podemos hablar de canción protesta, como haremos abajo, pero también de canción comprometida. Nuestra intención a partir de esta investigación es elaborar una tesis en la cual se compara un fenómeno cultural parecido en una misma época en dos países distintos pero relacionados.

Compararemos la canción comprometida, de protesta o canción de autor dentro de dos países: España y los Estados Unidos, durante los años sesenta y setenta. Se ha escrito mucho sobre un movimiento cultural en España,

---

<sup>20</sup> Muchos de los cantautores entrevistados sobre los últimos veinte años han expresado la idea de que la CIA o FBI acabaron con la vida de John Lennon. Luis Eduardo Aute es quizás el que insiste más en este tema .

parecido al que sería *People's Song* (Canción del Pueblo) dentro del contexto del *Popular Front* estadounidense o Frente Popular, en castellano (Lieberman: 1989 y Denning: 1997), que se denomina Canción de Autor. Sería interesante, por lo tanto, considerar la definición de varios autores acerca de dicho fenómeno, porque la terminología varía bastante según el autor: Haro Ibars (1977), canción literaria; Domínguez (1978) y Osorio (1968) canción de protesta; Claudín (1981) canción de autor; López Barrios (1976), canción de texto; Fleury (1978) nueva canción; Pring-Mill (1983) canción comprometida o el mismo autor (1970) canción testimonial<sup>21</sup>; Denisoff (1972) la canción persuasiva (*song of persuasion*); y Gómez (1985) canción popular. En una crítica del cantautor norteamericano Loudon Wainwright III, el periodista Steve Knopper se refiere a una tendencia introvertida a canción folk confesional (*confessional folk*)<sup>22</sup>.

Rybacki y Rybacki (1991) se refieren a una canción de mensaje (*message song*) cuyo propósito es “crear un significado compartido a nivel social por el artista y su público (302). Este término aparece repetidas veces en un estudio exhaustivo de música moderna escrita por la crítica neoyorquina Martha Bayles (1994), en el que la define como “parte integral del rito hippie” (229). En efecto, Bayles la utiliza para describir aquellos compositores e intérpretes afro-americanos que, según la autora, no se vendían en los años 1970 cuando la música *soul* de Detroit empezaba a ceder el paso a una música más discotequera. Los que mantenían sus raíces en la música *gospel*, tales como Isaac Hayes y los Staple Singers, y así ganaron prestigio entre los

---

<sup>21</sup> Manuel Román también utiliza este término canción testimonial en su libro citado en la bibliografía (365).

<sup>22</sup> Knopper escribe críticas para la página web de <<http://www.amazon.com>> y se puede consultar sus artículos en esta dirección electrónica.

círculos de *folk* (268-270). El caso más extremo es el de Al Green que abandonó la música comercial por completo y se dedicaba a cantar únicamente en su iglesia (273).

El académico australiano Richard Pascal (1990) describe el vínculo entre Woody Guthrie y Walt Whitman al referirse al fenómeno del *prophet singer* (cantante-profeta), un ser totalmente unido con su pueblo. La noción que Guthrie fuera capaz de inyectarse a si mismo en la sangre de su pueblo se origina en la imagen que el propio cantautor cuidaba en su *Dust Bowl Ballads* y él reconoce en su libro autobiográfico *Bound for Glory* (1947: 285). Para Pascal, Guthrie consiguió la fama que tanta anhelaba Whitman medio siglo antes (43).

Más recientemente Bryan Garman se refiere a la *hurt song* (canción del sufrimiento colectivo) de Bruce Springsteen y Woody Guthrie que funciona como “fantasma histórico” que se expresa en “lenguaje de la clase obrera” que reflejan el sufrimiento e injusticia que han sufrido los pobres a través de los años y “articula la esperanza de un porvenir menos opresivo,” (2000: 91). Garman también aúna la obra de estos dos cantautores del siglo 20 en la herencia dejada por Whitman.

## 1.1 Poplore: un género nuevo

Gene Bluestein, profesor de la Universidad de California dedicó más de medio siglo a la docencia e investigación académica, además de recopilar canciones folclóricas y difundirlas, antes de jubilarse en 1997. Como en el caso del folclorista español Joaquín Díaz, Bluestein era, a la vez, un artista reconocido de canción *folk*,<sup>23</sup> defiende la razón de ser de este género de música dentro del ámbito folclórico o popular. En el caso de los Estados Unidos, escribe Bluestein, ya no se trata de una sociedad campesina, por lo que, más que de folclore, habría que hablar de *poplore* (Bluestein: 1994) usando su propio neologismo que fue, al principio, una reivindicación de un tipo de folclore personalizado y una reacción al denominado *fakelore*, término despectivo del británico David Harker (1985: 32).

Bluestein utiliza este término para denominar a artistas como Woody Guthrie, Pete Seeger y Jean Ritchie que respetan la tradición pero la adaptan a su gusto, creando de paso una canción nueva y, para muchos, más vital. Reconoce que Seeger y otros *poploristas* han hecho una labor importante a la hora de definir el nexo entre la política y la cultura (Bluestein 1994: 93). Como teórico de este género, Bluestein utiliza *poplore* para defenderse de las críticas de los folcloristas tradicionales y conservadores en Estado Unidos, sobre todo, el profesor Richard Dorson de la Universidad de Indiana. El término *poplore* está defendido por el propio Pete Seeger, como indica la siguiente cita:

Poplore... es un nuevo término muy sensato; El análisis de Bluestein tiene sentido. Hace dos siglos cuando la palabra

---

<sup>23</sup> Comentario de Pete Seeger, entrevista con el autor, 25/7/99.



“folclore” tenía sentido, para describir la cultura tradicional, la clase campesina representaba el 90% de la población. Hoy en estos días dominados por la tecnología y la industria, es preferible inventar un término nuevo que intentar hacer caber un término antiguo.<sup>24</sup>

Para Bluestein este *poplore* no sirve sólo para defender su postura académica y hasta política, sino también para evitar la denominación de esta gente como productos del *fakelore*, es decir, un folclore falsificado. *Fakelore* ha sido también el tema de mucho estudio académico, después del libro pionero de Harker quien mantiene una línea muy de acuerdo con los ensayos y prácticas tradicionalistas de Cecil Sharp (Harker 1985: 32). Harker cita a Lenin en sus conclusiones cuando opina que debemos sacar de las culturas nacionales sólo sus elementos democráticos y socialistas “absolutamente en contra de la cultura burguesa” (254). Gran parte del estudio de Harker se fija en la obra del folclorista A. L. Bert Lloyd quien, según Harker, promovía una visión “romántica” de la clase obrera (250). En este aspecto, Lloyd compartía la filosofía de MacColl y contribuía a crear una canción folk urbana en Gran Bretaña que dura hasta nuestros días (Boyes: 241).

Bluestein se acuerda bien de la época de la caza de brujas en los Estados Unidos, cuando el mero hecho de sacar el tema de “canción protesta” fue criticado severamente “tanto por los políticos como por los académicos.” Unos y otros consideraban el tema de la canción protesta como una perversión o tergiversación del folclore (Bluestein 1994:158). Uno de los puntos fundamentales que respalda la teoría de Bluestein es que, hoy por hoy, resulta difícil encontrar a alguien que tenga la menor posibilidad de propagar su

---

<sup>24</sup> Pete Seeger, correspondencia con el autor, 3/9/00.

mensaje más allá de su entorno familiar o local si está totalmente desvinculado del mundo de la música.<sup>25</sup> Los académicos del folclore, como Dorson y Anthony Seeger, no han escrito críticas sobre la obra de Bluestein y su *poplore* pero las ideas de éste van a tener impacto tarde o temprano dado que vivimos en un planeta asediado cada vez más por la información. Bluestein ofrece una alternativa a la idea de que el folclore dependa de la anonimidad. La canción compuesta por Guthrie y Seeger no es folclórica en un sentido estricto, pero su defensa de lo popular y radicalización del tema merece género de por sí (Bluestein 1994: 90-91).

Habría que reconocer que el propio John Lomax y su hijo Alan, digamos el abuelo y padre de la canción *folk* en los Estados Unidos, sufrieron muchas críticas en círculos académicos a lo largo de sus respectivas y, en parte, solapadas carreras. John Lomax insistía en la grabación de folclore en el campo y sacó el folclore de los archivos de Harvard (Lévy Zumbalt 1988: 62-63) viajando de pueblo en pueblo y de prisión en prisión con una máquina “portátil”--que pesaba más de 200 kilos--en el maletero de su coche (Filene 2000: 49-50).

En una carcel “descubrieron” a Huddie Ledbetter, también conocido como Leadbelly, que les serviría como ejemplo viviente del folclore estadounidense independiente de la canción folclórica inglesa tan estudiada por Child (Wolfe y Lornell 1992: 120-123). El hecho de que Leadbelly pudiera personificar todo lo que John Lomax podría haber esperado o imaginado en la música folclórica de la corta historia de los Estados Unidos, convertiría el cantante en una especie de museo ambulante. Cuando los Lomax lograron

---

<sup>25</sup> Gene Bluestein, carta al autor, 5/3/01. Agradecemos todo el interés que ha mostrado Bluestein ha prestado en este proyecto. Sus consejos eran muy útiles.

liberar a Leadbelly de la granja-prisión de Angola, estado de Luisiana, en los años treinta, ya había permanecido más de diez años en esta especie de “carcel agrícola.”<sup>26</sup>

Según Frederick Ramsey, un crítico de jazz, Leadbelly había vivido tiempos duros en un mundo agreste, donde “un hombre murió en una riña en la que intervino Leadbelly,” y le condenaron a varios años en la prisión. Ramsey escribió “era demasiado joven, demasiado guapo, demasiado potente... las mujeres no lo podían dejar solo ...ni él a ellas” (Dorson: 183-184). Por lo visto, debido a su condición como preso durante tantos años, no sabía nada de la música fuera de su pequeño mundo y John Lomax apreciaba esta “incultura” o “pureza folclórica.” El hijo menor de John Lomax, Alan se hizo amigo de Leadbelly y hasta colabora con el expresidiario en canciones como *El Bourgeois Blues* sobre el racismo que el mismo Leadbelly sufrió en la capital de Washington (Morgan 1993: 304). Alan Lomax ha escrito sobre lo emocionante que fue encontrar a Leadbelly quien se proclamaba durante aquél estudio de campo en el corazón del Sur. (1975: 580). La fuerza que tenía Leadbelly, después de tantos años encerrado, con este instrumento tan singular debía haber sido un motor fuerte en la promoción de su carrera en Nueva York donde Leadbelly se asentaría después de conseguir su libertad. De hecho, Leadbelly sería una figura integral en la gama de artistas progresistas promocionados por Alan Lomax en los años cuarenta. Según un historiador de la época, Leadbelly, Woody Guthrie, Aunt Molly Jackson, Burl Ives, Pete Seeger y muchos más trabajarían a favor de la Izquierda durante estos años y todos vinculados a Lomax (Reuss: 172 y Charles Seeger: 339).

---

<sup>26</sup> En inglés se llama “*prison farm*” (Lomax, Seeger y Guthrie 344).

A mitad de los años treinta, a Alan Lomax le hicieron responsable de los Archivos de la Canción Folclórica de la Biblioteca del Congreso, y tras unos años de arduo trabajo logró lo que otros podrían haber tardado toda una vida, como observa Pete Seeger:

Otros y yo nos hicimos con las canciones que Alan nos enseñó y nos hemos ganado la vida cantándolas desde entonces. Hoy, muchas melodías quedaron por sabidas como “*House of the Rising Sun*” (La casa del sol naciente) y “*Home On the Range*” (La casa de la dehesa) no se habrían conocido hoy si su padre, John Lomax, o él mismo, no las hubieran recogido y publicado (Seeger y Blood: 50).

Pese a estas discrepancias a la hora de definirlo, estamos ante un fenómeno que comparte ciertos rasgos que podemos destacar, como pueden ser cierto grado de compromiso social.

Voy de la reserva india a la escuela del Gobierno,  
Y allí van a educarme en las normas del hombre blanco;  
Y yo aprendo bien de prisa porque he aprendido a avergonzarme,  
Y atiendo cuando me llaman “Billy” aunque tengo un nombre indio.  
Hay tambores tras los montes,  
Tambores que no se oyen,  
Hay tambores tras los montes  
Que van llegando muy cerca.<sup>27</sup>

Puede que sirva una comunidad específica, como este fragmento de un tema de Peter LaFarge tratando de la comunidad autóctona en los Estados Unidos. Pero habría que considerar la posibilidad de organizar este género dentro de una tipología para ver luego si corresponde a la realidad que les toca a Bárbara Dane y a Aute, los personajes principales de este estudio.

---

<sup>27</sup> Peter LaFarge, “*Drums*” del disco *As Long As the Grass Grows*, Folkways, 54 9249, 1963. Cantautor estadounidense de raza Nargaset que grabó dos Lps en los años 60 antes de suicidarse.

## **1.2 Tipos y funciones de música política**

El profesor David Dunaway ha elaborado una serie de temas en los que se pueden categorizar música política, y aunque Dunaway, que imparte clases de estudios norteamericanos en la Universidad de Nuevo México, aplica sus teorías al estudio de la música angloamericana y afroamericana, estos tipos podría extrapolar a otras culturas:

- 1) Protesta y queja, directa o indirecta, contra la explotación y la opresión.
- 2) Aspiración hacia una vida mejor o una sociedad más justa.
- 3) Sátira del actual gobierno, políticos, terratenientes y capitalistas.
- 4) Filosofías de temas políticos ; ideales éticos.
- 5) Canciones de campañas a favor de partidos o movimientos específicos.
- 6) Comemorar las luchas populares del pasado y de la actualidad.
- 7) Homenaje a héroes y mártires de la causa popular.
- 8) Expresiones de solidaridad del proletariado internacional.
- 9) Comentar sobre las condiciones y la vida del obrero y el papel del sindicato.
- 10) Protesta contra estereotipos de sexo y raza.
- 11) Promover fuentes de energía renovables y la mejora del medio ambiente.<sup>28</sup>

Esta lista sólo describe el tipo de canción y no proporciona ningún dato sobre los mecanismos por los que la canción penetra en una cultura y expresa los sentimientos que, muchas veces, no se puede expresar de otra forma, sobre todo por la palabra impresa (Dunaway 1987: 286). Entonces podría ser útil recurrir a la sociología. En este campo, Serge Denisoff, otro académico

---

<sup>28</sup> Esta lista está adaptada y ampliada del trabajo de Dunaway citado y el de Ashraf (24-25).

estadounidense, ya fallecido, ofrece una tipología para este mismo fin : Según este autor, la música intenta:

- 1) Fomentar o solicitar el apoyo de un movimiento.
- 2) Reforzar la estructura de valores de los simpatizantes de este movimiento o tendencia.
- 3) Crear la cohesión, solidaridad y moral de miembros del movimiento.
- 4) Enrolar miembros en un movimiento específico.
- 5) Evocar soluciones a un problema social por medio de la acción.
- 6) Describir un problema social, en términos emocionales.
- 7) Dividir los miembros del movimiento del mundo exterior (una función esotérica-exotérica).
- 8) Combatir la desesperación entre los reformadores sociales, cuando el cambio que tanto anhelan no llega a realizarse (1972: 2-3).

No cabe duda de que el tipo de movimiento que le interesa a Dane tiene brotes de religiosidad. Hasta su propia visión de la canción tradicional está marcada por un cierto tono religioso, aunque nunca profese de ninguna iglesia. Encuentra en su canción una manera de conectar con la gente de una manera personal. Por esto, aparte de su labor profesional, siempre ha buscado huecos en sus giras para otro tipo de público, una gente más necesitada, de alguna forma, como por ejemplo, las mujeres encarceladas:

Recuerdo, por ejemplo, cuando era joven me pidieron que cantara en un reformatorio. No sabía qué cantar. Llegué me fijé en sus caras y no sé porqué lo hice pero canté *Down in the Valley*. Mientras la cantaba me dí cuenta de que iba de una chica que estaba en la cárcel. Está en una torre y quiere que su amado, que está cabalgando, vuelva a verla. Ella no puede verlo. Eché un vistazo y me di cuenta de que las chicas

lloraban, así que yo me puse a llorar mientras cantaba.. así que me quedé con todo eso, con esas chicas y su tristeza, su locura y su soledad para darlo al próximo público, la próxima vez que cantara esa canción.<sup>29</sup>

Pero podríamos preguntarnos ¿para qué estamos dando tantas vueltas al propósito de la música? Como escribió Charles Seeger hace 50 años durante su estancia como funcionario de la administración Roosevelt, la música, como cualquier arte, puede que no sea un final en sí misma, sino un medio para conseguir finales más grandes. Seeger, como profesor de música y etnomusicólogo, también sostenía que lo principal es crear música –escucharla es secundario (197).

En cuanto a la labor de Bárbara Dane, podemos afirmar, como hace Charles Seeger, que la música como actividad de grupo es más importante que la música como un logro individual. Todas las personas son musicales; la música puede asociarse con la mayor parte de la actividad humana, en beneficio de ambas partes para la asociación. La cultura musical de la nación se estima entonces sobre el alcance de participación de toda la población, más que sobre el alcance de la virtuosidad de una fracción de la misma. Muchos participan bailando al son de la música. Su grado de participación es bastante discutible pero no cabe duda de que están dentro del proceso, al igual que los padres o abuelos que cantan nanas. Tanto el mayor como el niño están envueltos en un proceso de transformación (Seeger y Blood: 84). En este sentido, la nana puede ser una canción de trabajo “para el abuelo o canguro que quiere que el retoño se duerma,” según Wyatt (1983: reseña).

---

<sup>29</sup> Bárbara Dane, entrevista con el autor, el 25/7/99.

La base de la cultura musical es lo vulgar de la gran masa de gente -su lenguaje tradicional (llamado frecuentemente "*folk*"); tanto la música popular como profesional son superestructuras elaboradas y se construyen sobre una base común. No hay razón para la divergencia entre los diferentes lenguajes y estilos, siempre y cuando se mantenga una relación adecuada entre ellos -no se necesita despreciar al *pop* ni a la música profesional estimulada artificialmente, ni a la música *folk* marcada con ritmo o con sentimentalismo.

El punto de partida de cualquier trabajador que llega nuevo a una comunidad debería ser los gustos y capacidades que existen en realidad en el grupo; y la dirección de las actividades introducidas debería dirigirse hacia el desarrollo del liderazgo local, más que hacia la dependencia de una ayuda externa. La cuestión principal, entonces, no debería ser "¿es buena música?" sino "¿para qué es la buena música?"; y si promete ayuda para la unión de las personas hacia una acción independiente, poderosa y democrática, entonces debe aprobarse (Charles Seeger: 325).

Con todos estos grandes propósitos a la vista, con frecuencia los músicos se encontrarán comprometidos con otra clase de actividad, como las otras artes; sin embargo esto hace fomentar una función social acabada y les asegura una oportunidad para hacer que la música ejerza una función importante en la comunidad.

Hasta ahora en esta investigación, la mayoría de los autores citados escriben desde el punto de vista del periodista o académico que goza de una cierta distancia intelectual. Sería interesante, por lo tanto, considerar también la opinión de los propios cantautores sobre esta canción que componen o propugnan.



### 1.3 La canción comprometida vista por los cantautores

Luis Eduardo Aute (2000) afirma que las raíces del tipo de canción que compone estriban en las “*Chanteurs à textes*” que se basan en el modelo francés de Brassens, Brel, Ferre, Becaud y Aznavour entre otros.

En algunos casos, los cantautores rechazan esta dinámica, como en el caso del madrileño Luis Pastor, cuyas canciones alentaban el espíritu de protesta sobre todo entre los comunistas a finales de los años 1970. Un ejemplo sería su estribillo que decía “*Un grano no hace granero pero ayuda al compañero*” y empezaba con una referencia marina de simbolismo facilón que “en esta nave en que vamos se necesitan remeros” y concluía con “el puerto es la libertad y el capitán es el pueblo.”<sup>30</sup> Pastor ha preferido menospreciar esta parte de su carrera, resumiéndola como “historia antigua”.<sup>31</sup>

En parte, el dilema que tiene Pastor es de imagen y, como veremos más abajo, su figura está ligada a la época de la Transición democrática en España (Shea 1991:12-14). Pero el propio sonido del cantautor en el escenario con la guitarra ya ha pasado a la historia y sólo quedan sus textos como reliquias. Sobre presión de mercado para que los dinosaurios de la canción de autor como Pastor, Serrat y Labordeta se quiten de en medio, como indica Aute en

---

<sup>30</sup> Luis Pastor-Cástor, “Un grano no hace el granero” del disco LP *Nacimos para ser libres* (Movieplay 171212/4, 1977).

<sup>31</sup> Hice varios intentos de concertar una entrevista con Luis Pastor durante los años 1980, sobre todo por correo. Finalmente di con este cantautor vallecano en el bar *Elígeme* (ya cerrado) de la zona madrileña de Malasana en el mes de mayo de 1989. Pastor no quería mantener ninguna conversación acerca de la época de la Transición.

su canción “Déjalo ya” que resume esta triste realidad con “ya lo sabes, es lo de siempre/ ayer amores, hoy ni flores”.<sup>32</sup>

El cantautor británico Leon Rosselson, calificado como anarquista por la prensa británica y norteamericana, ha escrito un ensayo que acompaña su disco para Paredón *Songs of Life from a Dying British Empire (Canciones vivas para un imperio británico moribundo)*, en el que comenta respecto al tipo de canción que compone:

Éstas no son canciones folclóricas, aunque quizás estén influenciadas por el lenguaje de las canciones de este género. También es cierto que sin el *resurgimiento* folclórico y los clubes de *folk* quizás no se habrían escrito y con certeza no se habrían cantado. En mi opinión comparten con las canciones folclóricas un interés por las palabras que se opone a la preocupación de las canciones del género pop por los sonidos, ya sean de protesta, poesía o los de los sitars, que se murmuran en las brisas místicas de la meditación trascendental, o los sonidos de las bien alimentadas cajas registradoras que tocan una canción para Europa.<sup>33</sup>

Rosselson matiza que sus creaciones tienen su propio género aunque él no logra nombrarlas bien. Reconoce que responden a un entorno en concreto y que no se trata de un fenómeno rural.

Pero no son canciones folclóricas. Creo que los tradicionalistas hacen bien al querer mantener el término (si después de todo tiene algún sentido), para describir la cultura tradicional de una clase concreta. Estas canciones son más

---

<sup>32</sup> L.E. Aute, “Déjalo ya” del disco *Segundas Fuera*, Ariola, 209986, 1989.

<sup>33</sup> Leon Rosselson, *Songs of Life from a Dying British Empire*, Paredon P-1036. 1978, página 11 del folleto que acompaña el LP. Resurgimiento folclórico, en el texto, es la traducción del término *folk revival* en inglés. La expresión posee una connotación religiosa ya que los organizadores, participantes y aficionados del mismo lo seguían con un fervor que se parece al de los feligreses.

tímidas que conscientes de las distinciones sociales, egocéntricas más que centro social, más personales que impersonales. En cualquier caso, no creo que las canciones folclóricas modernas puedan crecer en el tipo de sociedad urbanizada, fragmentada, profundamente individualista y competitiva en la que vivimos.<sup>34</sup>

Rosselson no necesita categorizar su obra—de hecho huye de esta dinámica a lo largo de su carrera—pero nos sirve la distinción que formula entre la canción que compone y la que sería canción folclórica tal como se entiende esta última en círculos académicos. Quizás el teórico que más ha trabajado en el tema de la música *folk* a la hora de definirla como genero ha sido el profesor Gene Bluestein de la Universidad de California. Sus dos obras más importantes, dentro de este campo, son *The Voice of the Folk* (1972) y *Poplore* (1994) en las que vincula la historia estadounidense, sobre todo en la época “renacentista,” según Matthiessen, cuando Emerson y Whitman forjaban una identidad nueva para un país joven. En el contexto de estos dos autores y pensadores estadounidense, Bluestein funda gran parte de su base teórica en la obra de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), filósofo y crítico literario alemán, cuyos escritos contribuyeron a la aparición del romanticismo alemán. Como líder del movimiento del *Sturm und Drang* (en castellano, tormenta e impulso) inspiró a muchos escritores, entre ellos a Johann Wolfgang von Goethe, figura clave del romanticismo alemán. Bluestein encuentra el vínculo con Whitman y Emerson en las primeras obras críticas de Herder, sobre todo, los *Fragmentos acerca de la literatura alemana moderna* (1766-1767), que preconizaba la emancipación de la literatura alemana de las influencias

---

<sup>34</sup> Ibid.

extranjeras. Los ensayos que siguieron—como *Sobre el estilo y el arte alemán* (1773), escrito en colaboración con Goethe—eran un canto a la literatura popular, a la poesía de Shakespeare y Homero y a desarrollar la idea concebida por Herder del *Volksgeist* ('carácter nacional'), expresada en la lengua y la literatura de una nación. Bluestein, siendo judío, acepta que existen en los escritos de Herder, opiniones anti-semiticas, pero rechaza cualquier relación entre el *Volksgeist* y el nazismo, más de un siglo después. Bluestein afirma que "todo la obra (de Herder) hace hincapié en el concepto de la pluralidad, el reconocimiento de la integridad del individuo y la necesidad de igualitarismo (1994: 32). Su interés por la canción folclórica y el folclore se basaba en un concepto radical del relativismo cultural" (1994: 43). Según otro académico, la obra de Herder proclama "la igualdad de validez de culturas incomensurables" y los intelectuales americanos que se interesaban por dicha obra (entre ellos Emerson, Whitman y Constance Rourke) le leyeron con precisión y comprendían la relevancia de sus ideas para el desarrollos en los Estados Unidos (Berlin: 209).

Para Bluestein, el espíritu de estos escritores y lo que él denomina "*the syncretic nature of US society*"—una situación en la que dos o más culturas se combinan para crear un producto nuevo y distinto en el que ninguna cultura se ve abrumada, se manifiesta en la obra de los "*poploristas*" del siglo XX en los Estados Unidos. Estos *poploristas* de Bluestein son músicos, cantantes y compositores tales como Pete Seeger, Jean Ritchie, Woody Guthrie, Tom Paley y Bárbara Dane quienes utilizan la música tradicional como cimiento artístico principal. Podríamos extrapolar que Luis Eduardo Aute sería un *poplorista* en su afán de adaptar diferentes tradiciones como el son cubano

(véase su canción “*Hemingway delira*” en la conclusión de esta tesis), el blues rudimentario (“*Yankee Go Home*”), el tango (“*Grano de pus*”) entre otros temas. Aunque lo curioso de Aute es que todas sus referencias folclóricas son de fuera de España y así podría considerarse un artista sincrético e internacionalista a la vez.

El concepto del *poplore* no corresponde a las mismas bases que el folclore tradicional que tiende a valorar lo anónimo como elemento auténtico. Observa el británico Bauman, sin embargo, en los últimos treinta años este concepto de “colectivo anónimo” ha sido reemplazado por un énfasis en la persona que canta o transmite la cultura popular (1986: 1). “La tradición implica la noción de equilibrio entre expresión colectiva e individual,” escribe Bluestein (1994: 78). La mayoría de la resistencia que existe en contra del *poplore* de Bluestein, viene de los que piensan que música folclórica y el fenómeno del folclore en general, tienen poco que ver con la noción de revolución o cualquier cambio brusco en la sociedad. Escribiendo en el año 58, en plena época de caza de brujas en Estados Unidos, el estudioso Tristram Coffin afirma que “el deseo de cambiar es sofisticado y ajeno al *folksinger* de por sí. La protesta, que sugiere un cambio, aparece en el folclore como agua en el desierto” (Coffin: 9). Los *poploristas*, sin embargo, buscan las raíces de la canción protesta en el folclore radicalizado, como manifiestan Fowke y Glazer, cuando describen como “cantan las canciones de la huelga, de la trinchera, de la cárcel, de los oprimidos y los desilusionados” (1960: 9). Dunson concluye que, para los que cantan la canción protesta, su canto “emerge de un sentimiento firme e inmenso que corresponde al descubrimiento de alguna verdad, un proyecto que puede convertir este mundo en pan y rosas” (1965: 45).

## 1.4 Los límites de la canción protesta

Una bici era el camino de la libertad. Pedaleábamos sin medir nuestras fuerzas, subiendo la cuesta de la estación, y llegábamos con el resuello fuera del cuerpo.

Juan Luis Cebrián, *La rusa* (161).

¡Los coches no son dioses! –pintada escrita en una pared al lado del Parque San Telmo de Las Palmas, circa 2000.

La expresión *canción protesta* o canción de protesta puede resultar restrictiva para el propio cantautor (Pomar 1983: 70), un término que proviene del italiano *cantautore* que se refiere a la persona que compone y canta sus canciones, el denominado *singer-songwriter* en inglés, aunque cantautor tiene más carga política-social, según Robert Pring-Mill (1983: 3; 1989: 34 y 1990: 11). Este académico británico, que con una subvención de la Universidad de Oxford viajó por toda América Latina—desde la Patagonia chilena hasta México—recopilando canciones y poesía popular durante los años sesenta y setenta, no duda en llamarla “canción política” y señala que este tipo de canción posee varias ventajas sobre la poesía de compromiso escrita para ser leída: a) el texto queda subrayado y reforzado por su musicalización; b) el hecho de ser cantada facilita su transición—esencialmente oral—y fomenta la divulgación de su mensaje; c) su estructura normalmente estrófica la hace más memorable y por lo tanto más fácilmente difundible; d) sus múltiples modos de divulgación la hacen llegar a distintas capas sociales, las que sólo aceptan gamas poéticas más restringidas en el campo de la poesía escrita (1989: 34).

Como en una discusión entre amigos, el cantautor en el escenario busca alguna respuesta de su público (Rybacki y Rybacki: 302).

Así el cantautor neoyorquino Jack Hardy—quien, en una entrevista con su colega de la canción, Suzanne Vega, estima que “la canción siempre es más importante que la persona que la canta y esta valorización de la canción crea canción folclórica”<sup>35</sup>—canta su tema “*I Ought to Know*” (Debo saber)<sup>36</sup> que condena el preocupante nivel de ignorancia engendrado por el sistema educativo de los Estados Unidos:

I ought to know more than I know  
I ought to know where this road goes  
I ought to know great literature by heart  
the history of art  
this I ought to know.

Debo saber más que lo que sé  
debo saber adónde va este camino  
debo saber buena literatura de memoria  
la historia del arte  
esto es lo que debo saber.

I ought to know more than 1492  
I ought to know what the Buffalo Bills do  
I ought to know more than  
The quarterback's wounded knee  
what happened at Sand Creek  
this I ought to know but I don't

Debo saber más que 1492  
debo saber lo que hacen los Búfalo Bills  
debo saber que Wounded Knee es más que una lesión de  
jugadores de futbol y debo saber qué pasó en Sand Creek  
esto es lo que debo saber pero no lo sé

I ought to know about the sacrifices made  
I ought to know ration stamps, air raids  
I ought to know more than George C. Scott  
and John Wayne get shot this I ought to know

Debo saber cuáles son los sacrificios que han hecho  
debo saber qué son bonos de guerra, toque de guerra  
saber más que G. C. Scott y John Wayne fueron heridos  
Esto es lo que debo saber

I ought to know what the drinking gourd means  
I ought to know more than "I have a dream"  
I ought to know about the back of the bus  
and the crack of billy clubs this I ought to know  
but I don't

Debo saber qué quiere decir la osa mayor  
Debo saber más que “Tengo un sueño”  
Debo saber a qué se refiere “al parte trasera del autobús”  
Y cómo era el golpe de la porra  
Esto es lo que debo saber pero no lo sé

(Chorus) I don't know nothing about nothing  
but I'm proud to stand upright  
I don't know nothing about nothing!  
but my future looks so bright  
illuminated by the light  
laugh-tracks, soundbites  
and a replay to get it right  
I ought to know

(Estrillo): ¡No sé nada de nada!  
Pero tengo orgullo cuando me pongo de pie  
¡No sé nada de nada!  
Pero mi futuro brilla  
iluminado por la luz  
la risa enlatada, una frase cortita y pegadiza  
y otra toma cuando no sale bien para quedar mejor  
debo saber.

I ought to know the songs of Joe Hill  
I ought to know Trotsky, Marx and Hegel  
I ought to know about the Haymarket hanging  
and the H.U.A.C.  
this I ought to know

Debo saber las canciones de Joe Hill  
debo saber quiénes eran Trotsky, Marx y Hegel  
y por qué se llevó a cabo el linchamiento de Haymarket  
y los procesos del HUAC  
Esto es lo que debo saber pero no lo sé.

---

<sup>35</sup> Para leer o escuchar las declaraciones de Hardy y Vega acerca de cómo componen canciones, véase <http://www.jackhardy.com/>.

<sup>36</sup> Para la letra de la canción comentada: <http://www.jackhardy.com/JHIOughtToKnow.html> con vínculos de hipertexto en los que se explican todos los términos. La canción es del último CD *Omen* (2000) de Jack Hardy.

I ought to know about Oliver Cromwell  
I ought to know about the Gnostics and St. Paul  
I ought to know what Jesus really said  
and who the preacher takes to bed  
this I ought to know but I don't

I ought to know what's buried in the landfill  
I ought to know about the clear-cutting bills...

I ought to know for whom the bell tolls...  
I ought to know if the grapes of wrath are union  
picked by Victor Jara's hands  
this I ought to know but I don't.

Debo saber acerca de Cromwell  
debo saber de los gnósticos y San Pablo  
qué es lo que dijo Cristo de verdad  
y con quién se acuesta el predicador  
esto es lo que debo saber pero no lo sé.

Debo saber qué hay enterrado en el invertedero  
qué quieren decir la 'limpieza del bosque'

Debo saber para quién doblan las campanas  
debo saber si las uvas de la ira se cosechan  
con las manos sindicalistas de Victor Jara  
esto es lo que debo saber pero no lo sé.

La letra de esta canción de Hardy intenta abarcar temas de actualidad que nos puede engañar. También critica las lecciones de historia sumamente conservadoras. Las referencias a las figuras de Rosa Parks (“back of the bus” aquella mujer que se negaba a ceder su sitio en el autobus) y Martín Lutero King (su discurso “I Have a Dream”) se intermezclan con otras como los grandes pensadores Marx, Hegel y Trotsky, voces perdidas en los nefastos procesos del HUAC cuando asociarse a cualquier grupo progresista podría llevarle a uno a un juicio que contradecía la propia Constitución estadounidense. Y si eres un campesino chileno, con un canto que incita revolución, como Víctor Jara, puedes perder la lengua y las manos (Joan Jara: 172). Pero el elemento que se destaca en este tema, es el estribillo en el que el cantautor grito “Debo saber pero ¡no sé NADA!”—grito seguido por la terrible manifestación del alumno que a pesar de su tremenda ignorancia siente el orgullo de ser americano. Y los que plantean una visión nueva, como Rosa Parks, King y Jara, reciben “el golpe de las porras,” según Hardy.

Leon Rosselson<sup>37</sup> y Si Kahn<sup>38</sup> opinan que tanto Dane como Pete Seeger son productos de una época esperanzadora en la que los propios

---

<sup>37</sup> Leon Rosselson, entrevista con el autor, el 29 de noviembre de 1999.



artistas creían en la canción como arma social. Sobre todo en el caso de Pete Seeger, estamos ante una figura un tanto idealista. Así hemos aquí la siguiente cita, sacada de su autobiografía (Seeger y Blood: 172):

Transcurrieron los días del bombardeo alemán de Hitler en Gran Bretaña y la invasión rusa de Finlandia. Las fuerzas americanas (inglesas y francesas también) todavía esperaban atacar a Hitler en Rusia, de la misma forma que detuvieron en España el peligroso socialismo ayudando al General Franco. Se cree que Harry Truman, por aquel entonces en el Congreso (y, 10 años más tarde, presidente), dijo que deberíamos intentar que tanto Hitler como Stalin se enfrentaran y así ayudar al que estaba perdiendo. De esta manera los dos se rematarían. Los republicanos conservadores hablaron en los mítines de "América primero". Gran parte de la izquierda recordaba la Primera Guerra Mundial y no deseaba ayudar al viejo imperialista Churchill. Woody había escrito una canción sobre el Congreso de los Jóvenes Americanos cuando se dirigía a Washington en febrero de 1940. Conseguí convencer a Woody para que la canción titulada *Why Do You Stand There in the Rain?* (¿Por qué estás bajo la lluvia?) se incluyera en el libro de *Hard Hitting Songs*:

### **Why Do You Stand There in the Rain**

(“¿Por Qué Estás Bajo la Lluvia?”)

1. Llovía mucho en aquel antiguo patio del Capitolio,  
Cuando los Jóvenes se reunieron a la  
puerta de la Casablanca,  
Y el presidente levantó la cabeza al  
pueblo y dijo:

Díganme, ¿por qué están bajo la lluvia?

**ESTRIBILLO (DESPUÉS DE CADA ESTROFA)**

¿Por qué están bajo la lluvia?

¿Por qué están bajo la lluvia?

Éstas son las extrañas persecuciones

En el césped del Capitolio de la Casablanca,

Díganme, ¿por qué están bajo la lluvia?

(Lomax, Seeger y Guthrie:362-363)<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Si Kahn, entrevista con el autor, el 2 de agosto de 1999.

<sup>39</sup> La canción entera se incluye en el anexo 2.

También hay un elemento importante en la labor de Seeger y Dane en radicalizar la canción folclórica, como nota Bluestein en su elaboración de la teoría del *poplore* (1995: 72). Un ejemplo de este fenómeno sería la “*Talking Union Blues*” (El Blues Sindical):

Si queréis un salario más alto,  
Dejadme deciros lo que podéis hacer;  
Tenéis que hablar con los trabajadores de la tienda;  
Tenéis que formar un sindicato, hacerlo sólido,  
Pero si todos permanecéis unidos, no tardaréis.  
Tendréis menos horas  
Mejores condiciones laborales  
Vacaciones pagadas,  
Y podréis llevar a los niños a la playa.

Desde luego, este fenómeno no es exclusivamente estadounidense. Así, por ejemplo, el uruguayo Daniel Viglietti, un cantautor que participa en el *Encuentro Internacional de la Canción de Protesta* de 1967, que trataremos de forma más extensa en el apartado 4, declara que su canción no es de *protesta* sino de *propuesta*, cuando lo entrevista su compatriota, el poeta Mario Benedetti (1974: 78). La idea de que la canción protesta quiera destruir o derrumbar un sistema represivo cuenta con cierta validez, como reconoce el cantautor escocés Dick Gaughan, pero añade que dicha canción debe proponer alternativas y no dejar al oyente con “una rabia sin sentido.”<sup>40</sup> Gaughan es un discípulo de otro cantautor británico muy politizado, Ewan MacColl, que compuso un tema al estilo de Bertold Brecht, *The Ballad of Accounting* (“La balada de la contabilidad”), que proporciona una letanía de

---

<sup>40</sup> Gaughan, Dick, 1985, *Live in Edinburgh*, Harrogate, RU: Celtic Music CM 030. Véase su introducción a la canción *Revolution*. Entrevista con Gaughan, llevado a cabo por el autor el 12 de marzo 1985 en el Leeds Trade Club después de un concierto suyo.

preguntas y, de alguna manera, propuestas de cómo se puede cambiarse la vida de una persona:

¿Aprendiste a soñar por la mañana?/ ¿A abandonar los sueños por la tarde?/ ¿A esperar sin esperanza por la noche?/ ¿Os quedasteis allí, sobre las huellas ,/ y dejasteis que os alimentasen con mentiras?/ ¿Fuisteis caminando penosamente detrás de ellos,/llevando anteojeras sobre vuestros ojos?/¿Besaste el pie que os pateaba?/¿Les disteis gracias por su desprecio?/¿Les pedisteis perdón por el hecho de haber nacido?<sup>41</sup>

Se incluyen la canción entera y su traducción al castellano en el anexo 2 ya que nos sirven como ejemplo de los límites de la canción de protesta. Demuestra una rotunda capacidad de análisis de la vida sobre un modelo marxista. Es una canción larga con una serie de mensajes fáciles de captar. El lenguaje es sencillo sin caer en el paternalismo. MacColl construyó un extenso repertorio de canción polémica.

El caso de MacColl (su nombre verdadero era James Miller) es sumamente interesante. Sus padres eran cantantes y le enseñaron muchas canciones cuando era niño y también muchas maneras de cantarlas. Dejó los estudios a los 14 años y se puso a trabajar en una fábrica mientras se dedicaba al teatro y la canción en su tiempo libre. En 1945 fundó, con su segunda esposa, Joan Littlewood, el taller, *Theatre Workshop*, del que fue director hasta el año 53. Era un teatro basado en el modelo *agitprop* y MacColl escribió muchas de sus obras. También fue uno de los componentes claves del resurgimiento *folk* en Inglaterra y Escocia durante los años 50 y sesenta. Entre 1957 y 1964, MacColl, su tercera esposa, Peggy Seeger, hermanastra de Pete Seeger, y Charles Parker de la BBC produjeron documentales radiofónicos

---

<sup>41</sup> Ewan MacColl. *Black And White: The Definitive Ewan MacColl Collection*, Spin Art/Cooking Vinyl; ASIN: B0000001ZU, 1996. Para todos los 20 temas incluidos en esta colección: <http://www.emusic.com/albums/11820/>

para la radio (las denominadas *Radio Ballads*) que mezclaban entrevistas con canciones, compuestas en su mayor parte por MacColl, y narrativas que trataban la realidad social de la clase trabajadora en Gran Bretaña. Narraban la vida de los pescadores, por ejemplo, en *Singing the Fishing* (1959), los mineros en *The Big Hewer* (1960) y los gitanos en *The Travelling People: about Britain's nomadic peoples* (1964), entre otros programas que duraban una hora cada uno. Lo novedoso de esta serie, aparte de integrar canción tradicional y *folk* con otros elementos—tales como la voz de los individuos entrevistados, el ruido de las máquinas--dentro del contexto radiofónico, es la ausencia de cualquier actor profesional en pos de gente de la calle (Brocken: segundo capítulo).

MacColl compartía con Bárbara Dane la línea leninista, convencido de la razón del proletario dentro de la lucha de clases. Como Ho Chi Minh, creían en la importancia del partido dentro de la lucha, de organizarse bien y ser consecuente con la causa. De hecho, Dane incluiría la “*Ballad of Ho Chi Minh*” en un disco de Paredon dedicado al “Tío Ho.” Dicha balada fue compuesta por MacColl en 1954 para conmemorar la Batalla de Dien Bien Phu (Dane y Silber 1969:134). En el disco de Paredon, la canta Dane en un concierto improvisado y domina un ambiente de urgencia. Este ambiente está ayudado por el tono sobrio (Re menor) que refuerza Dane, dando martillazos con el dedo en la tercera cuerda, alternando la nota de Sol (cuerda abierta) con la de La, completando el acorde:

Far away across the ocean  
Far beyond the sea's eastern rim  
Lives a man who is  
Father of the Indochinese People  
And his name is Ho Chi Minh

*Más allá del océano  
mucho más que el horizonte oriental  
vive un hombre que es  
padre del pueblo indochino  
y su nombre es Ho Chi Minh*

Ho, Ho, Ho Chi Minh!

¡Ho, Ho, Ho Chi Minh!<sup>42</sup>.

MacColl utiliza esta especie de fórmula de Re menor-La menor(o La séptima)-Si bemol en muchas canciones, sobre todo en baladas como “*Compañeros*” sobre Che Guevara y Fidel Castro, “*La balada de un carpintero*” sobre la vida de Jesucristo que empieza,

Jesús was a working man  
And a hero you will hear  
Born in the slums of Bethlehem  
At the turning of the year

Jesús era un obrero  
Y un heroe como oirás  
Nacido en el barrio bajo de Belen  
A finales del año.<sup>43</sup>

La balada anterior y “*La balada de la contabilidad*” están consideradas como sus obras maestras (Brocken: primer capítulo). MacColl, que contaba con años de experiencia en el teatro agit-prop, opinaba que una canción que cuenta la vida y hazañas de un héroe como pueden ser Che, Jesucristo o el pueblo llano de “*La balada de la contabilidad*” necesitaba no sólo una melodía más o menos sencilla sino que debía ser urgente de por sí. Su uso del tono menor y los martillazos en la guitarra reflejaban estas creencias.<sup>44</sup> MacColl solía componer baladas largas y dicha urgencia podría haber sido una arma contra el aburrimiento del público. Pues como escribió Voltaire, el secreto de aburrir a la gente consiste en decirlo todo, pero MacColl confiaba en la fuerza de su mensaje y el compromiso de su público dentro del ambiente del *folk club*

---

<sup>42</sup> Del Lp *The Legacy of Ho Chi Minh* (El legado de Ho Chi Minh, Paredon P-1033). Para la partitura, véase Dane, Bárbara y Silber, Irwin, eds, 1969, *The Vietnam Songbook*, Nueva York: Guardian book, p 134.

<sup>43</sup> *Ballad of a Carpenter* (publicada en 1960) aparece en el Lp *I Aint a Marching Anymore* de Phil Ochs y Blood, Peter, ed. *Winds of the People*, Sing Out Publications, Bethlehem, PA (EEUU) sin fecha.

<sup>44</sup> Véase *The Voice of Experience, selections from the teaching of Ewan MacColl with the Critics Group, 1964-69*, cinta publicada por el Charles Parker Archive Trust, Central Reference Library, Chamberlain Square, Birmingham, Reino Unido, sin fecha.

británico. Hay que señalar que MacColl gozó de mucho éxito en los Estados Unidos y Canadá. En 1961, cuando el gobierno norteamericano le negó un visado para poder realizar una gira por los EEUU (por ser un “subversivo”), MacColl perdió siete mil dólares, según sus propias declaraciones.

“*La Balada de la contabilidad*” comparte poco con lo que sería *poesía testimonial*, según la describe Pring-Mill referente a la canción latinoamericana (1970: 112). En el papel que propone MacColl, el cantautor no funciona como testigo simplemente, sino que incita al oyente a que se reflexione y que tome conciencia, opinión que, desde luego, comparten Dane y Seeger. Muchos autores, sobre todo británicos, reconocen la contribución de MacColl y su contemporáneo, A. L. Lloyd al promover un movimiento de música *folk* en el Reino Unido en un contexto urbano que rompe con la tradición antigua de la canción que refleja la vida campesina. No obstante, estos mismos autores han criticado su aparente intransigencia en lo que se refiere a su visión, muy personal, de la voz popular y su radicalización de la canción *folk* (Denselow 1989: 22-23; Brocken 1998: 11). Georgina Boyes de la Universidad de Sheffield (RU) critica el “realismo social machista” de MacColl y Lloyd que pretendía, a su modo de ver, subir el ánimo de los mineros y los obreros en el muelle, pero nunca se fijó en las condiciones de las enfermeras, las secretarias o las que ganaban un sueldo mísero en la hostelería. En general, según Boyes, “no había sitio para la mujer en el mundo de la lucha de clases basado en el pub donde se reunían los hombres” (Boyes 1993: 240-241).

Un discípulo de MacColl fue Phil Ochs, el malogrado cantautor estadounidense de los años sesenta y setenta,<sup>45</sup> que identificó al liberal como el enemigo número uno de cualquier movimiento revolucionario y así lo declara en su canción satírica *Love Me, I'm a Liberal* (Ámame que soy liberal).<sup>46</sup> Se refiere a todo lo se presenta como de buena voluntad pero a la hora de la verdad, no se moja, ni se compromete en la lucha. “La cantó con gesto desdeñoso el cantante de *folk* Phil Ochs al comienzo del programa,” recuerda Todd Gitlin, que en los sesenta fue uno de los líderes del grupo radical estudiantil *Students for a Democratic Society*, conocidos como la SDS (Gitlin:183).<sup>47</sup> Este autor recuerda como dicha canción inquietó al propio ponente que seguía a Ochs en el programa de la manifestación. El ponente IF Stone, se mostraba orgulloso de sus antecedentes liberales a la vez que atacó ferozmente a los “marxistas de sofá” que declaran la revolución pero luego no se meten en la política. La descripción que proporciona Gitlin, hoy catedrático de sociología de la Universidad de California (Berkeley), parece colocar el tema de Ochs directamente en el meollo del debate de los años sesenta con la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles tan discutidos. Hoy sin embargo la misma canción carece de fuerza política “ya que nadie se identifica como liberal.” (Feito: 1992) El historiador conservador Daniel Bell ya proclamó esta “verdad” a finales de los años 50 cuando escribió que “murió el liberalismo” (Bell: 1960:65).

---

<sup>45</sup> Véase sus dos biografías de Schumacher, 1996, y Eliot, 1989, que presentan la trágica historia del cantautor que se cae víctima de depresión y alcohol. Ambos autores reconocen que a pesar de sus problemas personales, Ochs nos deja una obra de canciones muy extensa.

<sup>46</sup> Phil Ochs. *Live at Newport (1964)*. Vanguard, B000000EHB, 1996. Véase: [http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000000EHB/qid=989916372/sr=1-13/ref=sc\\_m\\_13/102-6676311-0231341](http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000000EHB/qid=989916372/sr=1-13/ref=sc_m_13/102-6676311-0231341)

<sup>47</sup> SDS: Estudiantes para una sociedad democrática.

En lo que se refiere al tema de la canción es interesante comparar las grabaciones de Phil Ochs dentro del estudio de grabación con las que se han publicado de sus conciertos. En la mayoría de los casos, lo que se aprecia en la versión en directo de una misma canción es un nivel de sentimiento y comunicación con el público que arroja el tema, aumentando su interés e intensidad. Este fenómeno de poca instrumentación, una tendencia minimalista, ayuda a enfocar la atención del oyente en el texto de la canción, como en la canción de Paco Ibáñez. En algunos casos, el propio artista entrega más de sí en el escenario que en un estudio frío y mecanizado. Tal es el caso de Ochs, y otros más contemporáneos, como Loudon Wainwright III. El ejemplo del concierto más emocionante que sirvió para lanzar a una persona sola con la guitarra a la fama, ha sido el de Michelle Shocked de Texas. Shocked cantó en el festival de Kerville en su estado natal unas 28 canciones para un público de seis personas al lado de una hoguera donde estaban acampados. La mitad de las canciones eran creaciones propias y fueron registradas en el momento por un británico en su grabadora portátil *Walkman*. Se las llevó a Londres donde las sacó en el disco *Michelle Shocked: The Texas Campfire Tape*, que incluía comentarios de Shocked entre canciones y el sonido de grillos y camiones que pasaban. Dicho disco fue su salto a la fama en el año 86 en el Reino Unido varios años antes de que se diera de conocer en los Estados Unidos. Sus declaraciones en el disco y luego en conciertos y entrevistas por Inglaterra sobre su juventud en Texas donde se criaba entre una familia medio religiosa y medio bohemia (sus padres se divorciaron cuando era muy pequeña) y sobre



su vida como vagabunda, lesbiana, cantante y activista tuvieron mucho impacto entre círculos universitarios dentro del Reino Unido.<sup>48</sup>

Según el cantautor y activista británico Billy Bragg, el trágico fin de Phil Ochs se ve venir con la frustrada manifestación que Ochs intentaba organizar en Chicago en 1968. Al contrario de lo que le aconsejarían sus amigos *Yippies*<sup>49</sup>, Ochs apoyaba la candidatura de Eugene McCarthy para la nominación a la presidencia por el Partido Demócrata. Al llegar a Chicago para la Convención de este partido, Ochs se dio cuenta de que el candidato que iba a salir era Hubert H. Humphrey de Minnesota, el vice-presidente durante los cinco años de mandato de Lyndon B. Johnson. McCarthy era partidario de un “alto el fuego” inmediato en Vietnam, pero el partido ya había decidido. Entonces Ochs y su amigo Jerry Rubin y los demás *Yippies* organizaron una manifestación para burlarse de la situación. Presentaron los *Yippies* un cerdo como candidato y lograron congregarse a medio millón de jóvenes para la “fiesta”. Pero la broma no hizo ninguna gracia al alcalde de Chicago Richard Daley. Sus tropas de la policía atacaron a los manifestantes antes de que pudieran organizarse y no llegaron al hotel donde se celebraba la Convención. Ochs vio la violencia de aquel ataque desde una distancia de pocos metros y no sufrió ningún daño físico pero nunca se olvidaría de aquella escena tan cruel (Schumacher 1996: 200-202 y Elliot 1995: 170-171). “Eran cuatro días de ver cómo la policía rompía cabezas y así la voluntad del movimiento anti-bélico se destrozó junto con las esperanzas de Phil,” escribe Bragg, quien añade que “su

---

<sup>48</sup> Michelle Karen Johnston (nacida en Dallas en 1962), su primer disco *Michelle Shocked: The Texas Campfire Tapes* salió en Londres en el año 1986 con el sello *Cooking Vinyl* y se editó de nuevo en los Estados Unidos con la casa discográfica *Mercury*.

<sup>49</sup> *Youth International Party*, Partido Internacional de la Juventud (término acuñado por Abbie Hoffman) que representaba la parte politizada del movimiento *hippie* (<http://www.acronymfinder.com/>).

generación era la que perdió su inocencia por medio de la explotación comercial”.<sup>50</sup>

Ochs, antes de suicidarse a los 36 años en 1976, se obsesiona tanto con su propio éxito personal como con la revolución. Llega a la conclusión desquiciada de que la opinión pública norteamericana sólo cambiará cuando “Elvis (Presley) se radicalice y se convierta en un Che Guevara,” (Schumacher 1996: 227; Eliot: 212-214). En un momento eufórico, inspirado tal vez por el alcohol, Ochs se presentó como ese personaje *Che-Elvis* en el Carnegie Hall. A pesar de su trágico destino, Ochs nos deja una extensa obra de canciones que abarcan lo testimonial, como pueden ser “The Marines Have Landed on the Shores of Santo Domingo” (*Los marines han desembarcado en las costas de Santo Domingo*) y “White Boots Marching in a Yellow Land” (*Botas blancas marchando en una tierra amarilla*), ambas canciones que lanzan fuertes críticas de las decisiones militares de los Estados Unidos en América Latina y Vietnam (Padilla: 172) y cantos más declarativos en la línea de MacColl, como pueden ser su *I Aint Marching Anymore*, que se ha convertido en un himno pacifista:

Un país joven empezó a crecer  
La sangre joven empezó a correr  
Pero yo no marchó más...  
Robé California a los mexicanos,  
Luché en la sangrienta guerra civil;  
Maté a mis propios hermanos  
Y tantos otros, pero no marchó más.  
Porque siempre son los viejos los que nos llevan a la guerra,  
Siempre son los jóvenes los que pagan.  
Ahora te das cuenta de lo que hemos ganado con sable y cañón  
Y dime si merece la pena...  
Puedes decir que hablo de la paz,  
O decir que es de traición,  
Decir que hablo de amor  
O decir que es de razón,

---

<sup>50</sup> Billy Bragg escribió las notas introductorias del disco de grandes éxitos de *Phil Ochs*, Rhino Records, ASIN: B00000347F, 1997.

Pero yo no marchó más.

La fusión de la imagen de Che y Elvis que buscaba Ochs puede parecer una locura pero el amigo y rival de Ochs, Bob Dylan decidió abandonar la canción protesta, cuyo patrón de guitarra y voz había aprendido de su mentor Woody Guthrie, y convertirse en roquero también por la inspiración de Elvis (Metcalf 1978:139). En el caso de Dylan, la decisión de electrificar su música fue más compleja y correspondía a una necesidad de abarcar una música más sofisticada y con más arreglo (Garman 2000: 162) o simplemente a un intento de abrirse camino, ponerse al día y relacionarse con más músicos en el escenario (Scaduto 1972: 276). Pero como dice otro cantautor estadounidense: “Cuando enchufaste (la guitarra), Bob, ¡todo cambió!”<sup>51</sup> Aunque la obra de Elvis no figura en el presente estudio, la influencia del cantante se refleja en la obra de Dylan y muchos que a su vez funcionaban como fuentes de inspiración para Aute y otros cantautores españoles. También la manipulación de Elvis por el Coronel Parker (Guralnick: 376), la eventual adicción de Elvis a una amplia gama de medicamentos y su muerte por desgaste y drogas servirá como un cuento con moraleja patente para toda una generación. Aunque sus motivos fueran totalmente personales, llevó a cabo una labor importante al indagar en el blues y música afro-americana que hasta entonces era poco accesible para el público blanco. Su forma de mover la cintura fue escandalosa para la década de los años cincuenta pero a la larga abrió camino para muchos artistas tanto blancos como negros (Myrus: 91).

---

<sup>51</sup> Loudon Wainwright III “*Talking New Bob Dylan*” del CD (Emd/Capitol; ASIN: B000002US4, 1992) canta un homenaje bastante lúcido a su héroe que contiene esta estrofa “*When you went electric, Bob, everything changed!*”

Como veremos más abajo, refiriéndose al caso de Bárbara Dane y Pete Seeger, Ochs fue perseguido por el FBI y estas presiones podrían haber contribuido al estado de paranoia que le condujo a quitarse la vida (Cunningham y Freisen 1999: 345).

En Estados Unidos desde hace tiempo el término *protest song*, que data de la década de los cincuenta (Greenway: 11), se ha visto eclipsado por *topical song*, canción que presenta la “cruda actualidad a veces, pero siempre fiel a la visión del propio autor,” según el cantautor norteamericano, Lorre Wyatt (Shea 1981: D1), que hace más hincapié en el sentido de actualidad de la canción que en su grado de compromiso o su lucha (Dane: 1999; Seeger y Blood:110). Cualquiera de estas expresiones equivale a la ya mencionada canción de autor, canción de protesta o incluso canción comprometida.

Todas estas variantes poseen su matiz pero siempre implican un grado de compromiso social. En este sentido, pueden considerarse dentro del campo de la poesía de compromiso social que demuestra “una fuerte inquietud social... el artista actúa como guía, maestro y conciencia de su país” (Franco: 1). El periodista González Lucini reconoce que el término canción protesta o canción de protesta, que surge del ya mencionado *Encuentro Internacional de la Canción de Protesta* de Cuba de 1967, tiene su razón de ser en el momento de dicho encuentro, que trataremos en otro apartado: “en ese marco, el término “canción protesta” adquiriría un significado y un valor simbólico necesario e importante,” pero luego añade que

Se trata de un término que, con el paso del tiempo, se convirtió en una expresión reduccionista, y en consecuencia, empobrecedora de lo que en realidad llegó a convertirse en

todo un movimiento cultural alternativo–poético y musical– imbuido de una gran belleza y de una extraordinaria sensibilidad ética y humanizadora (González Lucini, 1998: 195).

No es nuestra intención, por tanto, definir este género de forma tajante, pues, como escribe el profesor Luis Torrego Ejido “los límites en muchas ocasiones no están claramente marcados y se difuminan” (1999:19). Este mismo autor manifiesta que la falta de uniformidad no debe considerarse como una limitación, sino como una muestra de pluralidad, de diversidad, de complejidad y, en definitiva, de riqueza de la Canción de Autor como movimiento cultural (Ibid).

Y González Lucini, cuyos volúmenes de estudios sobre la canción de autor están abarrotados de canciones que abarcan todos los temas, insiste en que esta tradición o movimiento cultural sigue vigente a pesar de los años, por lo menos, en España, y que seguirá por muchos años también:

"La canción de autor ... ha sufrido transformaciones musicales, debido a las modas del momento, entre compositores como Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Silvio Rodríguez, todos los de la época de la transición y músicos actuales como Javier Alvarez, Pedro Guerra y Rosana Arbelo... los textos también han cambiado influenciados por los acontecimientos, pero han sido fieles al espíritu de la canción de autor en cuanto a que transmiten la realidad de un momento, mantienen el sentido de la sensibilidad y la belleza, y ofrecen una crónica de los sentimientos del país" (*Efe*: “Música-libros” 26/02/1998).

Cuando nos referimos al tema de movimientos culturales, no hay que confundirse con los movimientos sociales aunque los dos pueden coincidir, según el profesor Robin Kelley de la Universidad de Nueva York (2000:535). Kelley ofrece el ejemplo del nexo de música soul y su base de *Motown Records* ubicada durante los sesenta en Detroit cuyos directores “apoyaban todo una gama de instituciones que luchaban a favor de la independencia negra y movimientos políticos a lo largo de los sesenta.” Así el sello discográfico *Motown* no constituyó de por sí un movimiento social ni político sino una promotora de la música afro americana (Smith 2000: 76). Sin embargo, nunca se sabe cómo se inspiraba la gente que bailaba con esta música. No hay que olvidarse de lo que escribió el canadiense Leonard Cohen en 1975, sobre un tema popular, el del “Partisan” que acababa de registrar sobre la valentía de los de la Resistencia francesa durante la segunda Guerra Mundial: “cuando la aprendí en mi juventud abrigaba esta extraña noción de que el nazismo había sido derrumbado por canciones.”<sup>52</sup> Veremos entonces una serie de rasgos que marcan y caracterizan la canción de autor. Según declara una cantautora argentina, Mercedes Sosa, que, desde hace tiempo se dedica a este género de canción (Barron 1975: 68-69), se trata más bien de un oficio:

“Yo tengo mi taller en las entrañas,  
mi única herramienta es la garganta,  
mi oficio de cantor es el más lindo,  
yo puedo revivir algo que ha muerto  
con sólo entonar una canción...  
Mi oficio de cantor es tan hermoso  
que puede hacer amar a los que odian  
y puede abrir las flores en otoño,  
con sólo entonar una canción..”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> La canción y las declaraciones son del Lp *The Best of Leonard Cohen* Sony/Columbia; 256G, 1975.

<sup>53</sup> Sosa, Mercedes, 1976, “Cantor de oficio”, *En dirección del viento*, Philips 6347266, 1976.

Aunque el término de canción de autor aparece con frecuencia en la prensa española, los críticos se refieren a ella sin proporcionar ninguna definición, quizá por lo difícil que es plasmar la riqueza y pluralidad del fenómeno en unas pocas líneas que enuncien características rígidas. Basándose en los textos de las canciones, González Lucini (1984) define este movimiento cultural como una expresión poética y musical que surge de la realidad concreta en la que el pueblo vive. El cantautor se compromete de una manera radical con esa realidad. Lucini observa una *realidad combativa*; el combate se dirige hacia las estructuras opresoras a favor de una vida más digna. La canción, en este sentido, puede considerarse como un instrumento que, mediante la denuncia y la presión, persigue una toma de conciencia popular capaz de dirigirse a un cambio social positivo y esperanzador. Como escribió el poeta Gabriel Celaya, "*la canción es un arma cargada de futuro.*" Por último, Lucini sugiere que la canción supone un anuncio de un mañana de libertad, pese a los rasgos negativos que tiñen el presente. Para ello asume y proclama los grandes valores de la humanidad que alientan la vida y la esperanza de las personas. 'Esta canción que escapa de mi garganta es un haz de pupilas hacia el mañana,/ es un temblor de lunas apuñaladas que iluminan la senda que nos reclama'.<sup>54</sup>

Esta voz solitaria con la guitarra, cantando como Orfeo, contrasta bastante con la preferencia moderna de enfocar el conjunto musical. Por ejemplo, George Lipsitz, en su libro *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place* (1994) se fija exclusivamente en

---

<sup>54</sup> Mata, Antonio, 1977, "Esta canción que escapa". *Entre la lumbre y el frío*, Movieplay 17.1205/7. Véase González Lucini, 1997, pp. 149-151, que lamenta la retirada de Mata de la canción: "No sé por dónde andará hoy mi paisano Antonio Mata; sólo quiero decirle, si se asoma a estas páginas, que el suyo, al menos para mí, no es un vago recuerdo, y que sus versos, efectivamente, hoy siguen siendo algo en que merece la pena creer."

grupos musicales y su impacto social por medio de la música. No cita a un solo solista en todo el libro. Simon Frith, por su parte, cuestiona toda esa dinámica que se crea alrededor de la figura del cantautor o cantautora, sola, predicando la verdad en su concierto. Frith hace hincapié en el elemento seductor de los cantantes (sea Judy Garland, Shirley Bassey, Prince o Mick Jagger) que terminan pareciendo prostitutas (1996: 215). Desde luego esta visión sigue la línea del popular cantautor y roquero Joaquín Sabina, aquel angel de las alas negras, cuya "profunda simpatía por putas y taxistas" le ha conducido a una idealización de tan "noble profesión":

“¡(Mis hijas) si van a ser putas, como su padre! Yo tengo alma de peluquera de día y puta de noche. En serio: desde luego que no es el mejor trabajo del mundo, pero tampoco el peor. Ellas no están allí por gusto, aunque alguna vocacional he encontrado; una me dijo: "Yo quise ser puta desde que tuve uso de razón". Lástima que tengan poca cultura: a las que he tocado mi canción sobre las putas, sólo una sabía quién era María Magdalena. Por no saber, ni saben que tienen patrona. Vamos a quitar moralismos: su conciencia es más limpia que la de sus clientes. Aquí vienen, nos reímos, bailamos, algún strip tease... y nunca me las tiro. Se las trata como reinas, como a cualquier amiga que entra por esta puerta (Manrique 2000: 12).

Tanto en los Estados Unidos como en España, en los años sesenta, con la oposición a la Guerra de Vietnam como con la dictadura franquista, tenemos una canción comprometida hecha por gente más o menos culta. Pero en los dos casos, esta politización se basa en la inspiración de luchas más antiguas y de raíces muy humildes. Por ejemplo, el canto más utilizado a la hora de



manifestarse en los EEUU, sea la causa pacifista o a favor de los derechos civiles, es *"Which Side are You On?"* (¿De qué lado estás?) basado en un antiguo himno de iglesia y adaptado por Florence Reese, esposa de un dirigente sindical víctima del boicot de las compañías y también de persecución por parte de la policía (Padilla: 57):

“Oh, obreros ¿cómo lo aguantas?  
Dime como puedes.  
¿Vas a ser un esquirol asqueroso  
o vas a ser un hombre?  
No seas esquirol de los patrones,  
No escuches sus mentiras.  
Los pobres no tenemos nada que hacer  
Si no nos unimos en el sindicato.”  
(Lomax, Seeger y Guthrie: 176)

El uso de himnos sagrados para fines políticos es significativo en la historia de la canción de protesta en los EEUU, como en la obra de Joe Hill y Woody Guthrie. Desde luego hay mucho vínculo entre lo que se puede cantar en una iglesia y lo que se suele cantar en una manifestación (Phillips 1973: 96) Las grandes manifestaciones contra el racismo y la segregación en el sur de los Estados Unidos durante los años sesenta siempre incluía música para mantener la resistencia, una tradición que se remonta al siglo anterior (Dunaway 1987: 277).

Así tenemos una canción de Malvina Reynolds, la que compuso *"Little Boxes"* citada más adelante. Además de identificarse como *"socialista"* (Reynolds 1974) y ser calificada como *"humanista y pro-pueblo"* por una periodista (Nolan A13), Reynolds exhibe una espiritualidad en la siguiente canción, titulada *"El Libro del Alma,"* que podría aplicarse al espíritu religioso:

Te han mandado mirar en tu interior para  
encontrar el sentido de la vida: tu alma.  
Puede que no encuentres nada allí

porque el alma no es algo inherente. El alma es  
algo que vamos acumulando durante el transcurso de la vida.

Vivir significa amar.  
Vivir incluye trabajo y lucha.  
¿Cómo puedes amar si no te enfrentas y no te opones a las  
fuerzas de la destrucción?  
Este transcurso necesita coraje, y el  
coraje es un valor de verdad.

¿Cómo puedes vivir si no creas a cambio del alimento  
que necesitas?  
Esto requiere esfuerzo, y el esfuerzo es algo verdadero.  
Es la fuente de alimento y belleza, y, utilizándose, es  
fuente de una mente y un cuerpo fuertes.

La comunidad valedera se ayuda entre sí.  
No estás sólo. No estás sólo.  
Vivir juntos, trabajar, comunicarse, nos han hecho lo  
que somos: un sentido.  
En las monstruosas ciudades de hoy en día,  
las comunidades desaparecen. La gente resulta  
extraña para los demás.  
El sistema de valores de ahora  
les impide ayudarse entre sí.

Creo que está apareciendo una nueva comunidad.  
Muchas veces está reprimida por la clase dirigente,  
pero está obligada a crecer otra vez.

Conversar es pensar en su estado natural.  
Pensar es conversar con nosotros mismos.  
Las palabras nos distinguen de las bestias benditas.  
Las palabras empezaron en los seres humanos en el preciso  
momento de transformación de la sociabilidad en cooperación.  
Pero las palabras que se corrompieron  
para manipular otras con fines egoístas,  
son tan venenosas como el agua contaminada.

El alma no es una perla interior.  
Es una pátina creada como un individuo que cumple  
una función en una comunidad.  
Sin saber, la gente lo llama Dios, que no está  
en el único ser ni tampoco en el mundo;  
así que no podrían explicarlo.  
El alma es una función del ser común.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Pete Seeger, carta al autor el 22/12/99. El poema está incluido en una postal navideña.

Reynolds, que colaboraba con Pete Seeger en la composición de algunas canciones, se insiraba en la lucha anti-bélica y las marchas a favor de los derechos civiles de los negros. En el tema “*It Isn't Nice*” (No está bien), por ejemplo, rinde homenaje a la lucha y determinación de los afroamericanos para conseguir sus demandas pese a las críticas lanzadas por los que consideran cualquier manifestación pública de mal gusto. Como responde Reynolds, no está bien, ¿pero qué vamos a hacer?:

It isn't nice to block the doorway	No está bien bloquear las puertas
Isn't nice to go to jail	No está bien ir a la carcel
There are nicer ways to do it	Hay mejores formas de expresarse,
But the nice ways always fail.	Pero esas siempre fallan.
It isn't nice, it isn't nice,	No está bien, no está bien
You told us once,	Nos lo habéis dicho una y otra vez
you told us twice	
But if that is Freedom's price,	Pero si ese es el precio de la libertad
We don't mind.	No nos importa (1967: 43).

De nuevo, Reynolds, con un lenguaje sencillo y directo, sin darle vueltas al tema, sigue la línea de Pete Seeger y Woody Guthrie definida por Bluestein en su reflexiones sobre el *poplore*. Reynolds radicaliza de alguna forma el espiritual negro, o, mejor dicho, valoriza la parte más decidida del género, el compromiso basado en preceptos perfectamente coherentes con el mensaje bíblico. En el espiritual, Bluestein encuentra una transfiguración radical del mensaje bíblico por los antiguos esclavos que ilustra “la ideología folclórica defendida por Herder (1994: 80-83).

El mensaje de Reynolds siempre va más allá de la lucha diaria, pero se basa también en lo más cotidiano, una especie de juego que se encuentra en el proyecto discográfico de Paredón titulado *What Now People?* que se considerará en otro apartado. Reynolds era capaz de componer una canción

utilizando un recorte de periódico como en el caso de “Mrs. Clara Sullivan’s Letter” (La carta de Clara Sullivan) que coincidía con las huelgas de mineros en la zona de Kentucky y Virginia durante los años sesenta:

In Perry County and here about,  
The miners simply had to go out.  
It was long hours, and substandard pay;  
Then they took our contract away...  
Now 14 months is a mighty long time  
To face the goons on the picket line...

I’m 26 years, a miner’s wife,  
There’s nothing harder than a miner’s life.  
We live in shacks that the rain comes in,  
While the operators live high as sin,  
Ride Cadillac cars, and drink like a fool,  
While our kids lack clothes to go to school.  
para la escuela.  
Sheriff Combs, he has it fine;  
He runs the law and owns a mine  
In Perry County.

En la comarca de Perry y la zona,  
los mineros tuvieron que ir a la huelga,  
las horas eran largas y el sueldo muy bajo,  
luego nos quitaron el contrato...  
catorce meses son muchos meses  
para aguantar a los matones  
en nuestras manifestaciones...

Llevo 26 casada con un minero  
no hay nada tan dura como la vida minera  
vivimos en chozas en las que entra la lluvia  
mientras los propietarios viven como reyes  
poseen cochazos y viven como locos  
mientras nuestros hijos no tienen ni ropa

Al sheriff Combs todo le va muy bien  
es el que manda y propietario de una mina  
a la vez, en la comarca de Perry (1967:58).

Reynolds se inspira en la tradición oral y rinde homenaje al espiritual como elemento revolucionario (Phillips 1983: 27). En este sentido, el espiritual negro podría considerarse como una síntesis de lo religioso y la protesta, además de representar la primera melodía verdaderamente americana que produjo este país, o así opinaban Alan y John Lomax (Scott 1966: 342-343). Pero este género de canción es aún más rico (Bluestein: 1994: 82-83). Los espirituales estaban relacionados con las canciones de trabajo que se oían en los campos de trabajos forzados del Sur. Otros estilos como los clásicos europeos, las baladas anglosajonas recopilados por Cecil Sharpe, los himnos de un pueblo protestante y tremendamente religioso, las gigas irlandesas y el baile de origen escocés dominaron la música americana. Pero los esclavos crearon su propia manera de expresar el dolor y la esperanza que sufría la raza negra mientras fueron dominados por la esclavitud (Dunaway 1987: 287).

El espiritual negro tuvo una etapa de creación de doscientos años, pero no fue hasta después de la Guerra Civil (1861-85) cuando los americanos tomaron conciencia de su existencia. Esta música, tan rica y variada, tan profundamente emocional y expresiva, es un claro testamento de la fuerza y tenacidad de los africanos que se adaptaron y enriquecieron la cultura americana (Lomax, Seeger y Guthrie 348).

Lo que no se puede determinar es cómo los blancos y cristianos amos de los esclavos reconciliaron su propia religión con la esclavitud, el secuestro y la compraventa de seres humanos. Principalmente, porque consideraban que los esclavos no poseían alma, ya que eran meras posesiones al igual que lo eran los caballos y el ganado, como indica el historiador Howard Zinn (1920: 120). Además, la Biblia ofrecía muchos ejemplos de esclavitud, lo que amparaba esas ideas. No hubo intentos de enseñar a los esclavos a leer, escribir u observar la religión en su aspecto formal, ya que cualquier mejora en las habilidades comunicativas podría conducirlos a la rebelión. No obstante, con sus clases bíblicas cada domingo, los esclavos negros sí aprendían a descifrar una visión de la libertad entre tanto santo renglón. Y sus cantos, muchas veces basados en los propios himnos que escuchaban en la iglesia—donde no podían entrar por supuesto—eran tan hermosos que los blancos tardaron poco en editarlos en ‘cancioneros,’ como observa la historiadora Dena Epstein (318).

Cuando, en 1832, después de la revuelta de esclavos Nat Turner, se impusieron toques de queda muy severos que obligaban a los esclavos a mostrar pases a las patrullas que custodiaban los traslados de una plantación a otra, surgió una canción de la que presentamos un un pequeño fragmento:

Run, nigger, run, the patrol 'll get you      Corre negro, corre, o la patrulla te alcanzará  
Run, nigger, run, it's almost break of day      Corre negro, corre, que está amaneciendo

Los esclavos fomentaban la música durante las largas horas de esfuerzo físico en los campos de trabajo.<sup>56</sup> Se observó que trabajaban más duro y resistían más horas cuando cantaban. La música mantenía sus espíritus libres. Nunca se prestó demasiada atención ni se prohibieron estas canciones y como resultado se produjo una amplia gama de líricas expresiones que significaron el desahogo y los deseos de una vida mejor en este mundo y en el del más allá.

There is a balm in Gilead to make the wounded whole.  
Hay un consuelo en Gilead para curar a los heridos.  
There is a balm in Gilead to heal the sin-sick soul.  
Hay un consuelo en Gilead para curar las almas enfermas.  
One of these mornings bright and fair,  
Una de estas mañanas claras y hermosas,  
I'm gonna lay down my heavy load.  
Voy a dejar esta pesada carga.  
Gonna kick my wings and cleave the air,  
Voy a agitar mis alas y a cortar el aire,  
I'm gonna lay down my heavy load."  
Voy a dejar esta pesada carga.<sup>57</sup>

Para el esclavo, el espiritual era una forma de esperanza, fe y coraje, que les permitía proclamar que eran humanos cuando parecía que la vida sólo les deparaba esfuerzo físico, maltrato y carencias. Los esclavos tenían prohibido leer pero no escuchar, y era así como captaban fragmentos de himnos que escuchaban fuera de la iglesia de sus patrones. De pequeños pasajes bíblicos y de fragmentos de salmos e himnos surgieron cientos de

---

<sup>56</sup> Debemos añadir que en el verano de 1999, cuando se llevó a cabo la entrevista con Si Kahn para esta tesis (véase el anexo), viajando durante varias horas de Washington DC hasta Carolina del Norte, vimos varios grupos de presos encadenados, trabajando en las cunetas al lado de la autopista. Los presos eran, sobre todo, afro-americanos.

<sup>57</sup> Todos los espirituales considerados en esta sección están incluidos en *Singing In The African American Traditional* de la cantante afro americana y estudiosa Dr. Ysaye Barnwell (Woodstock: *Homespun Tapes* CD-YSA-AA). Se trata de una serie de programas sobre esta tradición afro-americana.

maravillosas canciones que luego se pusieron de moda y fueron rescatados hasta convertirse en poesía popular pura.

Mary wore three links of chain,	Mary arrastraba la cadena de la esclavitud,
Every link was Jesus' name;	Cada eslabón era el nombre de Jesús;
Keep your hand on that plow,	Mantén tu mano en ese arado, y resiste.
Hold on. Hold on.	Resiste. Resiste.
Keep your hand on that plow, and	Mantén tu mano en ese arado, y
hold on	resiste.

Desde 1800 a 1825, los negros fueron expuestos a la música religiosa de los blancos pobres en reuniones que tenían lugar en los campos de trabajo y que trataban sobre el eterno problema de la expansión de la frontera. Predicadores, evangelistas, metodistas y bauistas sermoneaban acerca de la esperanza y la salvación individual que coincidía con el ansia de libertad de los esclavos en la tierra. Cantar sobre la esclavitud estaba considerado un acto criminal, así que los esclavos expresaban la lírica en frases ambiguas para que quedara codificada para los patrones.

Run to Jesus, shun the danger, I don't expect to stay much longer here.	Corre hacia Jesús, huye del peligro, Espero no quedarme más tiempo aquí.
Steal away, steal away, steal away to Jesus, Steal away, steal away home. I ain't got long to stay here.	Corre, corre, corre hacia Jesús, Corre, corre, corre a tu hogar. No me quedaré aquí mucho más.

Los esclavos se identificaban con figuras bíblicas que sufrieron y vencieron verdaderas tragedias. Los judíos fueron esclavos en Egipto, pero con la ayuda de Dios recuperaron la libertad. Jesús, Moisés, Sansón, David y Josué

fueron personajes bíblicos con problemas como los suyos. Se preguntaban: ¿estará repitiéndose la historia? ¿cuánto tiempo seguirá triunfando la opresión? La firme creencia de la causa ennoblece el espiritual con una gran fuerza, además de aportar una creencia personal, en el Redentor y en la justicia y la bondad de la humanidad, como indica el siguiente fragmento de una canción popularizada por el poeta Carl Sandburg en sus *American Songbag* (448-449):

There ain't but the one train on this  
track,  
All night long.  
Straight up to heaven and straight right  
back.  
Do Lord, deliver poor me.

No hay más que un tren en este camino,  
Durante toda la noche.  
Derecho al cielo y vuelta otra vez.  
Oh Señor, llévame hasta allí.

Los espirituales pueden dividirse en tres tipos: *Deep River*, *Balm in Gilead*, y *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, todas ellas impregnadas de sentimientos de pena y nostalgia debido al cambio. Sin embargo, existen otras canciones que hacen un llamamiento a la libertad con más atrevimiento. Canciones como *Joshua Fought the Battle of Jericho*, *Swing Low, Sweet Chariot* y *I'm on My Way to Canaan's Land* utilizan frases que son populares en muchos espirituales, tales como: *Going to Heaven (Me voy al cielo)*, *Coming for to carry Me Home (Vienen a llevarme a casa)* y *Crossing the River Jordan (Cruzando el Río Jordan)*, se caracterizan por el claro llamamiento a la libertad y a la salvación en otra vida. Algunas incluso se referían claramente a la huida.

When the sun comes back and the first quail calls,  
cante,  
Follow the drinking gourd.  
For the old man is a-waiting to carry you to freedom  
If you follow the drinking gourd.

Cuando empiece a amanecer y la primera codorniz  
Sigue el rastro que deja la calabaza  
La osa mayor te guiará hasta la libertad  
Si sigues el rastro que deja la calabaza.

En realidad, es el mapa y el horario del *Underground Railroad*. Ésta era una organización abolicionista encubierta que ayudaba a los negros a escapar al Norte. Indicaba a los esclavos que deben seguir la dirección de la Osa Mayor



en el cielo, la cual señalaba al Norte y a la libertad (Morgan: 2000). Otros ejemplos de espirituales con mensajes codificados para ayudar a escapar son: *Go Down Moses* y *Wade in the Water*. Por último, durante la Guerra Civil, las tropas negras militantes crearon nuevos espirituales que trataban libremente el tema de la libertad y la acción directa. Éstos adquirieron una gran fuerza.

Oh freedom, Oh freedom, Oh freedom over me. And before I'll be a slave, I'll be buried in my grave, and Go home to my Lord to be free.	Oh libertad, oh libertad, Oh libertad para mi. Y antes que ser esclavo Que me entierren en la tumba, Volver a casa con el Señor y ser libre.
--	--

La Guerra Civil terminó en 1865 y en 1867 se publicó la primera gran colección de espirituales negros llamada *Slave Songs of the United States* (*Canciones de los esclavos de Estados Unidos*). Al principio, las revistas musicales especializadas lo ignoraron, pero en 1871, los *Fisk Jubilee Singers* (Coro de la Universidad de Fisk) en un intento de recolectar dinero para la Universidad Fisk de Nashville, Tennessee, dieron conciertos en Europa y América que ayudaron a las canciones espirituales negras a hacerse famosas.

El compositor checo Anton Dvorak, procuró que el mundo se fijara en los espirituales a través de su *Sinfonía del Nuevo Mundo* que fue un intento de crear un ambiente orquestal para melodías folclóricas. Poco a poco, el público americano en general fue descubriendo la rica tradición religiosa negra desde la cultura dominante protestante blanca. Así fue cómo comenzó el diálogo entre la tradición musical blanca y la negra. Los espirituales negros son la primera gran contribución musical americana al mundo. Varios autores han hecho estudios y comentarios acerca de la canción y versiones adaptadas para

causas (Glazer 1971: 340; Greenway 1953: 170; Seeger 1972: 20-21, 75-79, 108, 568; Seeger y Reiser 1985:132).

Francisco López Barrios considera “la nueva canción en castellano” en un libro dedicado a la vida y obra de unos cuantos cantautores afincados en Madrid durante los años setenta, y la define como una canción de texto, haciendo hincapié en las letras. Dichos textos pueden ser composiciones de los cantautores o éstos “musican (sic) poemas que abordan la problemática popular pero que no proceden del pueblo sino que se deben en la mayoría de las ocasiones a plumas que ocupan destacados puestos dentro de la actividad literaria”(1976: 26).

En el caso de algunos cantautores, como el ya citado Ewan MacColl, se puede ampliar la definición de este autor y denominar este fenómeno como la canción de texto largo, ya que las baladas de algunos son extensísimas. MacColl y Phil Ochs fueron los primeros en los 50 y sesenta, respectivamente, en incluir canciones de mucha letra en sus repertorios. Quizás el más importante de los cantautores de canción épica sería el propio Bob Dylan que merecerá su propio apartado en este trabajo. Pero muchos siguieron los pasos de Dylan, siendo el más importante Don McLean, cuyo tema *American Pie* dominó las listas de éxito a pesar de que durase más de ocho minutos. La canción pretende contar la historia de la música pop y comprometida de un solo golpe <sup>58</sup>y consigue su fin con el respaldo de un estribillo difícil de quitar de la mente una vez escuchada. Una versión de *American Pie* grabada por Madonna en el 2000, también tuvo éxito, pero la cantante tuvo que limitarse a tres

---

<sup>58</sup> Richard Greenhaus. *Digitrad* base de datos de canciones tradicionales y de música *folk* en el WWW. Más de 7.000 canciones están incluidas con apuntes informativos y, algunos casos, partituras.

estrofas, tres minutos y un ritmo aún más pegadizo que la versión de McLean del año 1971 (Shea: 1981).

López Barrios encuentra una doble contradicción que recorre este tipo de canción: pretende crear una canción popular y alternativa a la canción de consumo por un lado, pero, en sus inicios, tiene sus principales destinatarios en ambientes universitarios e intelectuales. Luego, los mismos cantautores se ven obligados a vender sus productos por empresas privadas que persiguen fines comerciales. Según este autor, es inevitable la contradicción que supone una canción popular dirigida a un público escaso y con marcado carácter intelectual y una canción de contenido crítico utilizada con fines comerciales. El cantautor y activista norteamericano, Pete Seeger reconoce lo mismo cuando escribe, en un comentario sacado de un disco de los años sesenta:

En 1951 cuando los Weavers intentaron cantar "Follow the Drinking Gourd," en Ciro's de Hollywood, el director se sublevó contra nosotros, diciendo "La gente viene a olvidar sus penas. No quieren oír esas viejas canciones de esclavitud. Canten "Good Night Irene" (que era un éxito nuestro de la época). Intentábamos cantar para ahondar el sentido de la gente; eso sólo era opuesto a los fines de su night club.<sup>59</sup>

Como otros muchos autores españoles que escriben sobre este tema, López Barrios, reconoce que no se trata de una canción popular en el sentido tradicional. Estamos ante un fenómeno muy urbano.

En años más recientes, el cantautor británico Leon Rosselson, identificado como anarquista en más de una ocasión (Wald: 1995), tiende a

---

<sup>59</sup> Comentario de Seeger en el folleto que acompaña *Pete Seeger at the Village Gate with Memphis Slim and Willie Dixon*. Folkways FA-2450, 1960.

distinguir el tipo de canción que compone del género folclórico más o menos como lo haría Bluestein en su libro *Poplore*. Rosselson manifiesta que lo más importante en sus canciones es la letra y en este sentido, un rasgo que comparten con las canciones folclóricas:

(Mis canciones) no son canciones folclóricas, aunque quizás estén influenciadas por el lenguaje de las canciones de este género. También es cierto que sin el *resurgimiento* folclórico<sup>60</sup> y los clubes de *folk* quizás no se habrían escrito y con certeza no se habrían cantado. Comparten con las canciones folclóricas un interés por las palabras que se opone a la preocupación de las canciones del género *pop* por los sonidos, ya sean de protesta, poesía o los de los sitars, que se murmuran en las brisas místicas de la meditación trascendental, o los sonidos de las bien alimentadas cajas registradoras que tocan una canción para Europa (Rosselson 1977: 11).

Rosselson reconoce que quizás sus canciones no sirven para muchas funciones que hoy se exige de la música:

No son canciones pop ... no pertenecen verdaderamente a su género, no son ritmos para beber, conducir, bailar, abrazar, cocinar, charlar o afeitarse. No encajan en el modelo que la BBC atribuye a las canciones que reflejan banalidades juveniles que deben ser totalmente purgadas, refiriéndose al sexo, política, religión o realeza (Ibid).

---

<sup>60</sup> En inglés, *folk revival*, expresión que posee una connotación religiosa como observa Brocken y Boyes en sus respectivos estudios citados en la bibliografía. Tanto en los Estados Unidos como en Gran Bretaña el cantante de folk recibe un nivel de respeto y atención por su público como si fuera algún tipo de profeta o, por lo menos, un mensajero que trae la verdad detrás de las noticias “oficiales” de la prensa.

Y luego se pregunta si existe un término para encajar su canción. Pero, por lo menos, se contenta con la seguridad de que sí son canciones:

¿Qué nos queda entonces? ¿el *pop* folclórico?. Todas son abstracciones simples, sentimentalismo autocompasivo, tópicos adolescentes, sinceridad sin sentido, inconformidades, no es eso, ¿canciones de cabaret? Complicada exposición del sin sentido, todas brillantes y sin importancia, banalidad sofisticada. No gracias. ¿Qué entonces? Quizás la mejor opción será llamarlas canciones. No es una idea muy satisfactoria y podría llevar a engaño, pero parece no haber elección. Si yo fuera realmente astuto, las llamaría algo así como “poesía y música”, este nombre las dotaría de cierto estatus intelectual, de un poco de clase, incluso podría convertirme en alguien culto y elegante como la poesía y el jazz (Ibid).

Aunque Rosselson se quede fuera del mercado masivo de la música como producto industrial, defiende su canción como el pan de cada día, la que sustenta.

Pueden moverse sin necesidad de ser sentimentales o autocompasivos. Poseen el orgullo y la dignidad de las personas que se niegan a ceder, a conformarse con el estatus inferior que se les adjudica. Me parece que ha llegado la hora de cantar, y necesitamos canciones. Canciones que provoquen y estimulen, que hagan pensar, complejas, violentas. Canciones que destruyan los misterios verbales de las bombas limpias, huelgas preventivas, la democracia del Este, los países en vías de desarrollo, la ley y el orden, el pragmatismo, la libre empresa, la libertad de expresión y el

mundo libre. Canciones, no sonidos relajantes, no sonidos de fondo. Por estas razones ha llegado la hora de cantar (Ibid).

Del mismo modo, Garafalo y Chapple, en su libro *Rock'n'Roll is here to pay*<sup>61</sup> defienden el movimiento *folk* contra la manipulación de los medios de comunicación de masas (1977: 273-274). No pertenecen al campo de la filología quizás, pero el libro de Garafalo y un tomo parecido del año 1997, *The Mansion on the Hill*<sup>62</sup> de Fred Goodman, retratan la industria de la música en su lado más crudo y cruel. Aunque ese último tomo es menos académico y, por lo tanto, más dramático y fácil de leer, los dos autores parecen opinar que los artistas de grandes éxitos son poco más que esclavos de su propia imagen y de una industria multinacional que los devora. Un ejemplo de los muchos presentados en ambos libros es el de John Denver, que a menudo cantaba a favor de la paz y el ecologismo mientras que la compañía que lo representaba, la RCA, invertía sus ganancias en armas (Garafalo y Chapple 1977: 215). Trataremos estos dos libros de forma más detallada en otra sección sobre la cuestión de la comercialización de la música.

Si nos detenemos en consideraciones de mercado, encontraremos muchas contradicciones por parte de los artistas, los patrones y los accionistas, como advierte Robin Kelley citando a George Lipsitz, Greg Tate, Paul Gilroy, Susan McClary, Mark Anthony Neal, Barry Shank y Rob Walser, entre otros tantos, que “revelan los peligros que supone limitar el término “popular music” a las fronteras construídas por el propio mercado (Kelly 2000: 538).

---

<sup>61</sup> Una traducción podría ser *Rock'n'Roll vende de miedo*, ya que el título del libro es un juego de palabras, adaptación adecuada de una letra del canadiense Neil Young que dice “My, my, hey, hey, rock'n'roll is here to stay,” que indica que la música de rock'n'roll no se rinde.

<sup>62</sup> El título completo da la clave: *The Mansión on the Hill, Dylan, Young, Geffen, Springsteen and the Head-on Collision of Rock and Commerce*.

Pero el mismo afán del cantautor de crear una “nueva canción popular”, podría resultar de por sí una contradicción. Álvaro Feito (1983) utiliza la expresión *canción popular consciente* para denominar un tipo de canción que presenta enfoques diversos y variados, pero que coincide en tres factores básicos de contacto e identificación, como pueden ser la oposición política al régimen dictatorial de Franco, aunque esta distinción puede conducirnos a una identificación superficial o a una reducción de la canción popular consciente a canción política anti-franquista. Feito también identifica una componente nacionalista y reivindicativo de la propia comunidad y una intencionalidad cultural. Los mismos cantautores hablan de una complicidad que se crea con el público que nace durante los años del franquismo y la censura institucional, como manifiesta Pablo Guerrero:

En la época de la dictadura (las canciones) eran en parte consignas y en parte se estableció una especie de complicidad con el público. Entonces tú decías "veo barcos por el Mediterráneo" y la gente pensaba: 'ya está, está hablando de la sexta flota americana," y a lo mejor era una canción de marineros. O sea, que había una suspicacia. En la dictadura aprendimos todos a leer entre líneas, a leer el periódico entre líneas, a escuchar a la gente entre líneas. Como no se podía decir nada claramente aprendimos una especie de metalenguaje extraño y a la vez muy divertido. Aunque no existe ninguna censura previa hoy me gusta más sugerir que decir. Me gusta jugar con la ambigüedad de las palabras y de las ideas y de las imágenes porque creo que es más comunicativo...<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Guerrero, Pablo, entrevista realizada en Madrid, 27 /3/89. Vease anexo para toda la entrevista.

Este cantautor extremeño manifiesta que su manera de componer y enfocarse está condicionada por los últimos años del régimen franquista cuando empezó a trabajar en la música de forma profesional aunque siempre ha rechazado la idea de que la canción tenga alguna trascendencia intelectual. Ya por los años setenta, manifiesta su duda a este respecto: “no creo en el poder didáctico de la canción, porque no me considero investido de la sagrada misión de decirle a nadie lo que debe o no hacer” (Haro Ibars 1977:46).

En esta opinión, Guerrero coincide con Rosselson quien expresa, en el tema que abre su último trabajo discográfico, *Harry's Gone Fishing* (Fuse Records, 1999), titulado “*It's Just a Song*” (No es más que una canción):

They ask me if I think that I can change things singing songs, Am I propagating messages, protesting against wrongs? Am I a singing manifesto on a musical crusade? To advocate indoctrinate, convince, convert, persuade? Go electric, they advise, an image change is overdue So you can reach out to the millions. instead of preaching to the few But I'm just inventing stories in the best way that I can And I haven't got a message. or an answer or a plan As for preaching or converting, that's not what songs should do., They've got it wrong, you see, they've got it wrong, The human voice, the sound of song, The music calls, the words take wing It's just the song, the songs the thing. Open your eyes, open your heart, Set free your voice. Sing!	Me preguntan si puedo cambiar las cosas con mi canción Si estoy propagando mensajes, protesta contra la injusticia ¿Se trata de un manifesto cantado? ¿Una cruzada en tono mayor? ¿Para comerles el coco, convencer o persuadir? Metete en la onda de lo eléctrico, me aconsejan, ya es hora de una imagen nueva así podrías cantar a los millones en vez de predicar a cuatro micos pero sólo invento historias lo mejor que pueda y no tengo ni un mensaje ni una respuesta ni un plan y en cuanto a los sermones para convertir esta no es la meta de las canciones Se equivocan, sabes, se han equivocado La voz humana, el sonido de la canción, Cuando llama la música, las letras tienen que volar La canción no es más que esto, la canción es todo. Abre los ojos y el corazón Librate la voz. ¡A cantar!
--	--

Este disco, grabado más de veinte años después de que Rosselson registrase su único disco con Paredón, mantienen la misma línea de compromiso. Incluye temas como “Child Killers” en el que lanza una crítica de la cultura de violencia que se engendra en los Estados Unidos y “Postcard from Cuba” que proclama la validez de la revolución cubana por un lado pero



cuestiona los turistas europeos “socialmente comprometidos” que espera más de Cuba de lo que se exige en sus propios países de origen. También ofrece “Money Matters” (El dinero manda) en el que canta:

Money rises from the sewers,	El dinero sale de las cloacas
Causing all the ills it cures	Causando todas las enfermedades que cura
Poisons rivers, topples trees,	Envenena los ríos, tala los árboles
Money is its own disease.	El dinero es su propia enfermedad.

Para volver al tema de lo que podría distinguir la canción “*folk*” de la folclórica, podríamos decir que la primera es producto comercial mientras la segunda es pura y duradera. Pero esta afirmación no resulta muy acertada. Con respecto al término “canción folclórica,” éste fue acuñado por académicos europeos a mediados del siglo XIX para designar la música de la clase campesina, ancestral y anónima. En los EEUU, por ejemplo, la empleaba John Lomax mientras recogía canciones de vaqueros y leñadores, mineros de carbón y presos encadenados de las prisiones sureñas. Luego apareció el cantautor Woody Guthrie y una serie de personas que lo seguía, y todos recibían la etiqueta de “cantantes de *folk*” si cantaban de forma profesional con la ayuda de una guitarra acústica. Pete Seeger recomienda que se evite esta terminología. Según la definición de los libros, una abuela en su mecedora, que canta un tema que tiene 400 años al bebé que está en su regazo, no constituye una cantante de folclore porque aquella mujer no sale en ningún escenario con una guitarra ni utiliza un micrófono. Esta definición también niega que un negro que canta un blues tradicional que tiene 100 años sea cantante de folclore si este hombre toca una guitarra eléctrica para contestar sus frases vocales, como en canciones de la tradición afroamericana. Ni siquiera la técnica de llamada y respuesta que se canta en miles de iglesias negras se considera canción

folclórica. Tampoco las canciones de cientos de lenguas diferentes que cantan los que han llegado a estas orillas en los últimos quinientos años o los tienen antepasados que vivían aquí mucho antes de la llegada de Colón. Hablamos de canciones antiguas y anónimas. No, según la definición “*pop*”, para ser un “cantante *folk*”, en las palabras de Seeger, “uno tiene que ser una persona (blanca) que sale en un escenario con una guitarra acústica, cantando un tema que acabas de inventar. Ésta es una canción *folk*. Un término mal usado. Lo evito como la plaga,” (Seeger y Blood: 16).

Víctor Claudín (1981) basa su consideración de la Canción de Autor en los testimonios directos de los intérpretes. Aunque no define la Canción de Autor, elabora una serie de características significativas, tales como un inicio debido a esfuerzos espontáneos. Aunque opina que sus comienzos se desarrollan al margen de los círculos comerciales existentes, reconoce que están entrelazados con movimientos sociales y culturales “*en pos de un despertar libre*” (18). Para Claudín, este género juega, durante cierta época, un papel primordial en la acción política contra la dictadura y en el comienzo de lo que Claudín denomina “la pseudo-democracia 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 del público” y supone una ruptura con la cultura dominante, cultura que “propiciaba el mantenimiento de un estatus social determinado” con una clara intencionalidad crítica y con una actitud disconforme (48-49). Como en el caso de la Nueva Canción chilena, la canción de autor en España durante los años de la transición recibe influencias de músicas autóctonas, aunque tiene que recurrir a modelos foráneos a partir de los cuales sostener y alimentar su compromiso y su denuncia, según la

periodista y estudiosa británica Jan Fairley (1985: 355). Tanto Claudín como Jordi Sierra i Fabra, otro periodista escribiendo más reciente, nota la presencia de la música anglosajona (Pete Seeger y Bob Dylan sobre todo), de la latinoamericana (Atahualpa Yupanqui, los chilenos, argentinos, uruguayos, etc.) y de la música francesa, sobre todo, en cuanto a la canción de Georges Brassens. También influye la música portuguesa, sobre todo, durante la época de la *Revolução dos Claveles* de 1974 (Sierra i Fabra 2000). Para este último autor, la influencia del modelo estadounidense quedaba entre otras tantas influencias y en España adquiriría su propio matiz:

La figura del *folksinger* norteamericano adopta en España un cariz algo distinto. Sobre todo, porque aquí, la irrupción del cantautor tiene relación directa con la resistencia política al régimen franquista. Imposible imaginarlo de otro modo. La censura obliga a la maquinación de formas sutiles de subversión, y los cantautores se convierten en expertos en decir las cosas entre líneas. Su apoyo instrumental suele ser muy austero, a menudo limitado a una voz y una guitarra, pero esa sobriedad queda suplida por un mensaje rotundo y lleno de significado (Ibid).

Para este autor es más importante la canción francesa que la que venía de los Estados Unidos a la hora de fomentar la canción de autor en España a principios de los años sesenta, como escribe este periodista en el mismo ensayo, que la principal fuente de ese movimiento es la canción francesa, una escena que nutre, sobre todo, a los cantautores catalanes. Latinoamérica es la otra gran escuela. Entre ambas, se abre paso un género que, en España, llega a mover multitudes, sobre todo en los años setenta. Los ochenta suponen un cambio radical de estéticas y conceptos. Y en los noventa, la etiqueta de

cantautor vuelve a ponerse sobre la mesa frente a una generación que reclama nuevos mensajes y consignas. La ironía costumbrista de Georges Brassens y la trascendencia dramática de Jacques Brel marcan una época e inspiran, en los años sesenta, a numerosos trovadores que buscan tanto la emoción como la crítica a su entorno social. En España, éste viene marcado por un franquismo aún resistente que cercena toda forma libre de expresión. Por ello, la canción de autor hace de la oposición al régimen su principal razón de ser. Una voz y una guitarra pueden hacer milagros, y muchos recitales se convierten en actos políticos más o menos encubiertos, en los que la censura no se suele quedar cruzada de brazos (Sierra i Fabra: 2000).<sup>64</sup>

De la misma manera, J. R. Pardo (1981), opina que la canción popular o nueva canción conlleva la necesidad de que el pueblo la haga suya y se identifique con el tema, la fuerte carga de intenciones y significados políticos en las canciones, su relación con la reivindicación lingüística y su utilización como instrumento para normalizar el uso de lenguas autóctonas y su afán por poner música a poetas destacados.

Habría que añadir, como Diego Manrique, periodista de *El País*, que todo el fenómeno de la canción de autor en un país en concreto durante una época determinada. Así, afirma Manrique, “en 1976, el término ‘cantautor’ todavía no tenía estigma,” al contrario, disfrutaba de prestigio social, “los Lluís Llach, Labordeta, Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Raimon, María del Mar Bonet o Luis Pastor eran más que cantantes”:

“sus conciertos servían como afirmaciones de una nueva normalidad tras años de títulos censurados, detenciones,

---

<sup>64</sup> Para más sobre este tema, véase su ensayo “El poder de la canción”  
<http://www.elpais.es/misc/musica/cd04/txt3.htm>

multas. Todavía chocaba que la policía no se presentara a impedir los rituales extra-musicales: arengas, octavillas, cantos de 'libertad, amnistía y (si era aplicable) estatuto de autonomía.' Los cantautores ejercieron de propagandistas de la democracia, imanes para siglas políticas que retornaban de largos años de clandestinidad. Unos servicios que pagaron caro. Quedaron identificados con unos tiempos de agitación, fueron banda sonora de una época nada *glamourosa*. A principios de los ochenta, buena parte del público quería olvidar la lucha y disfrutar de las libertades recién otorgadas/conquistadas. Movimientos como la nueva ola, luego rebautizada como la movida, vendían frivolidad, olvido del terrible pasado, otros paradigmas. Irresistible" (Manrique 2001: 116).

## 1.5 Cruzando fronteras

Cualquier canción que trata de abarcar problemas sociales tiene una dimensión universal que ofrece interés más allá de las fronteras del país donde se compone. De nuevo Pete Seeger, que ha cantado en 35 países y en muchos idiomas, aunque no se considera en absoluto un lingüista, también ha trabajado el tema de la internacionalización de la música y la traducción de letras:

A Robert Frost le preguntaron una vez: “Sr. Frost, ¿cómo definiría usted la palabra poesía?” El gran poeta miró al cielo, hizo un silencio, frunció los labios y dijo: “La poesía es lo que se pierde en la traducción”. Y precisamente esa es la razón por la que las grandes canciones del mundo no se pueden cantar fuera del área del idioma en la que fueron creadas. Sin embargo, la traducción no siempre es imposible. Edward Fitzgerald, que tradujo los *Rubaiyat de Omar Khayyam*, dijo: “Más vale un gorrión vivo que un águila muerto” (Seeger y Blood: 117).

El propio Seeger cuenta cómo llegó a elaborar una de las canciones más conmovedoras de su repertorio en los años sesenta. El tema está basado en una traducción de eslovaco, como explica Seeger:

En toda mi vida, sólo he podido hacer unas pocas traducciones cantables. Os presento aquí una de ellas. La aprendí en 1947, cuando me encontraba cantando para una organización fraternal de corte comunista, la IWO (Orden Internacional de Trabajadores) en Pittsburgh y sus alrededores. Una noche, después de mi actuación, un hombre se me acercó y me dijo: ‘Cuando era joven, también solíamos componer canciones.’ Le pregunté si me enseñaba una de esas canciones. ‘Oh, no te dirían nada. Son en eslovaco.’ Por

suerte, un amigo mío, el Dr. Jacob Evanson, que en aquella época era el Decano de Música para las escuelas de Pittsburgh, me estaba acompañando, a pesar de que recelaba de mis ideas políticas. Inmediatamente, se llevó aparte al hombre y escribió la canción, música y letra. El hombre se llamaba Andrew Kovaly. No traté de conseguir que rimase. Comprobaréis que simplemente cogí el significado literal y busqué sílabas que sonaran bien al cantar.

**He Lies In The American Land  
(Yace En La Tierra Americana)**

1. ¡Ay, Dios mío! ¿qué es lo que pasa con América?  
Tanta gente que se marcha a esa tierra.  
Yo también iré, pues aún gozo de juventud.  
Dios, mi Señor, me dará buena suerte allí.
2. Tú, esposa, quédate aquí hasta que sepas de mí.  
Cuando recibas mi carta, prepáralo todo.  
Monta un corcel negro azabache, rápido como el viento  
Vuela a través del océano y reúnete conmigo aquí.
3. Oh, pero cuando ella llegó a esta tierra extraña,  
Aquí en McKeesport, este valle, este valle de fuego,  
Tan sólo su tumba, su sangre, su sangre encontró  
Amargamente, por ello lloró:
4. “Ay, ay, ay, esposo mío,  
¿qué has hecho a esta familia tuya?”  
“¿Qué vas a decirle a estos hijos,  
a los hijos que has dejado huérfanos?”  
“Diles esposa mía, que no esperen, no esperen  
no esperen por mí”  
“¡Diles que yazco aquí, en la tierra Americana!”(118)

La fuerza de la canción, aparte de la trágica muerte del obrero inmigrante y el triste destino de sus familiares, está subrayada por el tremolo, una sucesión rápida de notas cortas, que toca Seeger en la notas más agudas del banjo para aumentar la tensión del tema. El propio mástil tan largo de su banjo le proporciona una gama de notas graves y agudas insólita.

Si la canción de autor o canción de protesta cruza fronteras se debe a una necesidad propia. En los años sesenta, como indica Else Ribero Pires Vieira en su ensayo sobre Haroldo de Campos, cuando la CIA y las compañías

multinacionales apoyaban un régimen dictatorial en Brasil, los cantantes comprometidos como Nara Leao sostenían que el artista tenía que expresar una opinión política contra el fascismo. Bajo el lema “*mais que nunca é preciso cantar*” la oposición artística movilizaba al pueblo brasileño buscando una respuesta emotiva más que crítica. Su música se basaba exclusivamente en una expresión de lo rural y de lo autóctono sin la contaminación del mundo exterior (Bassnett y Trivedi 1999: 101). Sin embargo, más tarde el *tropicalismo*, de la escuela de Caetano Veloso, rompió con este aislamiento y la izquierda empezó a nutrirse de corrientes internacionales para revitalizar la escena musical, una tendencia que la autora asocia con el propio canibalismo.

En algunas entrevistas que hemos llevado a cabo durante los últimos 15 años con cantautores españoles, descubrimos que muchos se inspiraban en la obra de cantautores comprometidos de otros países. Hemos citado ya el caso de Pete Seeger quien influye en la obra de Raimon y en muchos estudiantes y jóvenes españoles durante los años sesenta y setenta. La mallorquina María del Mar Bonet se inspiraba en obra del argentino Atahualpa Yupanqui y de la chilena Violeta Parra.<sup>65</sup> Pero en vez de cantar canciones americanas, Bonet aplicaba su modelo de canción o, mejor dicho, su amor por la canción tradicional, a su propio entorno. Entonces tenemos unos temas claves, como pueden ser “*La balanguera*,” popularizados por esta cantautora que simbolizaba la imagen de la música folclórica mallorquina.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> La fama internacional que tienen estos dos artistas no sólo se debe a sus canciones. Tanto Yupanqui como Violeta Parra vivieron muchos años en Europa. En el caso de Yupanqui, por lo menos, el “Payador perseguido” vive un largo exilio político en París (véase Luna 1975:54-56).

<sup>66</sup> La Balanguera es el nombre de la hilandera en mallorquín. La canción fue popularizada a nivel nacional por María del Mar Bonet (Palma de Mallorca, 1947) que formó parte en 1967 de *Els Setze Jutges*, los de la Nova Canço.



En los años setenta, Aute estaba tan entusiasmado con la obra de los trovadores cubanos que llegó a colaborar con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en más de una ocasión. Con el auge del que ha gozado la música del mundo (en inglés, *world music*) en los últimos años se han dado muchas colaboraciones interesantes y, en algunos casos, controvertidas. El trabajo de Paul Simon con artistas de África del Sur en Zimbabwe causó impacto tanto en el plano político como en el comercial (Frith 1996: 71) al igual que la labor que hizo Ry Cooder de “sacar” a unos viejos músicos cubanos del ya legendario *Buena Vista Social Club*.<sup>67</sup> Los dos trabajos fueron éxitos tanto de taquilla en el documental del segundo ejemplo, como en las ventas del disco *Graceland* de Simon que alcanzaron cifras de unos siete millones “Ya que es blanco, Simon ha sido denominado un ladrón de otros autores aun cuando las acusaciones carecen de fundamento, como en la maravillosa colaboración que hizo con los músicos de África del Sur,” según Bayles (377). Simon hablaba con activistas contra apartheid antes de los gremios de músicos allí antes de grabar y organizar los conciertos en Zimbabwe, y además pagó tres veces lo que ganaban los músicos del sindicato y cedió los derechos de autor directamente a los compositores africanos. Pero aun así le achacan los puristas por mezclar diversos estilos, afirma un crítico (González: B28).

Cuando el líder del grupo punk *Talking Heads*, David Byrne, llega a La Habana para producir un disco con Silvio Rodríguez, Byrne se sorprende de que Silvio esté escuchando un disco del afro-americano Huddie Ledbetter, conocido como Leadbelly. Silvio le responde que la música es más internacional que como la concibe Byrne. No sería difícil suponer que el sonido

---

<sup>67</sup> Bárbara Dane, carta al autor en la que cuestiona los motivos de Cooder en este trabajo en Cuba, el 25/10/20.

que Silvio buscaba con su grupo *AfroCuba* durante los años ochenta tuviera alguna pista en las primitivas grabaciones de Ledbetter ya que este podría ser considerado como la inspiración de mucha música moderna desde el rock hasta el jazz y blues al mismo nivel que Robert Johnson y Brownie McGhee (Morgan: 1993). Si nos fijamos en la letra de canciones, es evidente que el traductor tiene mucho campo dentro del género de la canción de protesta. Muchas veces, las canciones son traducidas por traductores sin formación o carrera, por artistas o por gente metida en la propia lucha. Sus traducciones demuestran un grado de identidad dentro de la lucha. La nueva versión está concebida para cantar. “Y si la persona que piensa traducir una canción no tiene la intención de cantarla, pues no debe producir una traducción cantable: hay que dejarla para los que quieren cantar” (Dane: 2000).

*Las casitas del barrio alto* de Víctor Jara, por ejemplo, está basada en un tema de la cantautora norteamericana Malvina Reynolds, *Little Boxes*, popularizado por Pete Seeger, quien considera a Reynolds “otra de las grandes compositoras del siglo XX” (Seeger y Blood: 107). La hizo Reynolds cuando conducía a la ciudad de Palo Alto en California donde iba a cantar para la asociación de padres y maestros. Al pasar por Daly City al sur de San Francisco, se fijó en la colina y dijo a su marido: “Bud, ponte a conducir, creo que me viene una canción.”<sup>68</sup> Cuando llegó a Palo Alto, la canción estaba lista. Mientras Reynolds hace una sátira de las casas nuevas e igualitas que se construían en las afueras de San Francisco. La versión de Víctor Jara describe la vida en los barrios cerca de Santiago de Chile. Usa los estereotipos de un barrio como aire libre, áreas verdes y gente rica, para hacer un retrato

---

<sup>68</sup> Para la biografía de Malvina Reynolds e información sobre sus canciones: <http://www.sisterschoice.com/mal-bio.html>

humorístico y triste; emplea palabras extranjeras para dar cierto tono irónico: por ejemplo, “*resipol*,” que es un líquido que pega cualquier cosa, lo usa para describir las ideas que se pegan. También, ‘prolen’ es una televisión, refiriéndose a una vida lujosa y acomodada con el Peugeot y la televisión. Víctor Jara critica los excesos de estos barrios cuando hay gente pobre en Chile. Además, Víctor Jara introduce elementos nítidamente chilenos que no figuran en la canción de Malvina. Así encontramos la referencia a estos *gángsters* conservadores que matan generales para entretenerse. Añade a la canción un mensaje político muy claro. Según la viuda de Víctor, a Malvina Reynolds le llegó la versión de Víctor Jara, y ella se alegró de que la canción hubiera cobrado más conciencia: “Malvina elogiaba la ‘politización’ de su canción por Víctor,” y Joan Jara añade que “Víctor estaba insultando a la propia Derecha, utilizando el humor como arma” (Joan Jara 1983: 154).

Little boxes on the hillside,  
Little boxes made of ticky-tacky,  
Little boxes, little boxes,  
Little boxes, all the same.  
There's a green one and a pink one  
And a blue one and a yellow one  
And they're all made out of ticky-tacky  
And they all look just the same....

Las casitas del Barrio Alto  
con rejas y antejardín,  
una preciosa entrada de autos  
esperando un Peugeot.  
Hay rosadas, verdecitas,  
blanquitas y celestitas,  
las casitas del Barrio Alto  
todas hechas con resipol....

Víctor Jara fue una figura clave de la Nueva Canción Chilena en los años sesenta y a comienzos de los setenta. Partidario de Salvador Allende, Jara fue detenido en el estadio de Santiago durante el golpe militar de 1973. Lo torturaron durante tres días, rompiéndole los dedos y sacando su lengua y utilizándolo como ejemplo para amenazar a los otros 5.000 prisioneros. Luego lo mataron (Plaza 1976: 91). Le dedicó un poema, "Víctor Jara of Chile", el

poeta inglés Adrian Mitchell. Luego lo convirtió en canción el cantante norteamericano Arlo Guthrie, hijo de Woody, con una estrofa que dice:

<i>Victor Jara of Chile lived like a shooting star</i>	Víctor Jara de Chile vivía como un estrella fugaz
<i>He fought for the people of Chile</i>	luchando a favor de su pueblo
<i>With his songs and his guitar.</i>	con sus canciones y la guitarra
<i>His hands were gentle,</i>	las manos eran sensibles y fuertes. <sup>69</sup>
<i>His hands were strong.</i>	

Pero Jara escribió su propio testamento musical poco antes de ser fusilado. Se llama “Manifiesto” y aunque su título tenga un aire de proclama política, la canción es tierna y humana, tal como era su autor. Su vida y su valor, al oponerse a la brutalidad y a la muerte, prueban que su compromiso era real, no simples palabras vacías. En “Manifiesto” hace referencia a su musa, Violeta Parra, la madre del movimiento folclórico chileno. En un fragmento de la canción, Jara afirma que :

Yo no canto por cantar  
Ni por tener buena voz  
Canto porque la guitarra  
Tiene sentido y razón.  
Tiene corazón de terra  
Y alas de palomita.  
Es como el agua bendita  
Santigua glorias y penas  
Aquí se encajó mi canto  
Como dijera Violeta,  
Guitarra trabajadora  
Con olor a primavera.<sup>70</sup>

Josep M Espinàs (1974) un antiguo componente de *El Setze Jutges*, el grupo que él mismo ayudó a fundar, precursor del movimiento denominado la *nova cançó catalana*, considera esa *nova cançó* y estudia sus raíces. Espinàs afirma que se crea un nuevo género que el público puede identificar fácilmente

---

<sup>69</sup> La canción “Casitas del Barrio Alto” del Lp *El derecho de vivir en paz*.

<sup>70</sup> Para más información sobre Víctor Jara: <http://www.patriagrande.net/chile/victor.jara/>

y que se caracteriza por los temas que utiliza: los problemas del ser humano, la denuncia de ciertas situaciones sociales, el “amor no como tópico sino como un auténtico sentimiento”, autocrítica de los defectos personales y de clase, temas cotidianos como “síntomas de interés general, la naturaleza como choque y, a la vez, espejo de la propia inquietud; la conflictiva realidad de Cataluña.”

Espinàs destaca un lenguaje poético, vivo y coloquial, con el carácter "presente" de los temas tratados. Recurre a un lenguaje fácil para el oyente. Espinàs recomienda una música sencilla, por decisión propia que sirve como vehículo de las palabras y una ayuda para recordarlas y por limitaciones técnicas, derivadas de la escasa preparación musical de la mayoría de los cantantes.

Otro cantautor de *la nova cançó* Raimon opina que “no canta por cambiar el país sino que simplemente contribuye a abrir la conciencia de los demás en cuanto a las guerras, diferencias étnicas o cambios sociales” y añade que “ninguna canción resuelve una revolución ni viceversa. Los mensajes de mis canciones tan sólo contribuyen al cambio” (Vicent 1993:3).

Esta tendencia a buscar una música sencilla o, por lo menos, fácil de captar tiene su resonancia en la canción comprometida de los EEUU desde los años del denominado *Popular Front* (Frente Popular) que nace al principio del siglo XX pero tiene su florecimiento en la década de los treinta, según Michael Denning:

La segunda generación de obreros de antecedentes étnicos llegó a ser un público mayoritario y la plantilla de los nuevos estudios y agencias. La Nueva Izquierda de 1934 era el producto de estos aparatos culturales, dejando su huella—el

sabor del Frente Popular sobre la cultura de masas estadounidense (Denning 1997: 39).

Este autor se opone a la caracterización ofrecida por los críticos de la *Partisan Review* de que dicho Frente Popular no era más que una panda de comunistas controlada por un camarada en Moscú (21) y sugiere que era más una "alianza amplia y tenue de la izquierda de fracciones de clases subalternas" (6). Y llega a la siguiente conclusión:

De cualquier modo, mirando hacia atrás, el éxito y la influencia que consiguió de la síntesis documental de Stott se parece tanto a un producto de los años sesenta como de los treinta. Después de todo, el resurgimiento de *Let Us Now Praise Famous Men* formó parte de la obsesión de los años sesenta junto a la autenticidad documental y del *folk* que produjo este último junto al blues purista del "resurgimiento del *folk*" (completamente diferente de la impureza de propaganda política de los cantantes del frente popular como Josh White), el "nuevo periodismo", y el cine *verité* (122).

Dicha "autenticidad," término que aparece más de 20 veces en el libro de Fred Goodman, *Mansion on the Hill*, sobre la comercialización e industria de la música, tenía mucho que ver con un deseo de conseguir un nivel de realismo social, según Denning. Por otra parte, sin embargo, Denning pone en duda la idea de que el realismo social era la tendencia dominante antes de observar que el impulso documental, por sí mismo es más una prueba del fracaso de la imaginación narrativa que un triunfo del realismo, recurriendo al cine para argumentar así:

Es más, como veremos en la tercera parte, no hay nada que caracterice tanto los trabajos del frente cultural como la incapacidad de imaginar una narración completa. Las sociedades conocidas y las relaciones sociales que apuntalan la narrativa realista estaban en crisis. El auge de los documentales fue una peculiar solución moderna a la crisis: la palabra "documental" fue acuñada por el crítico de cine John Grierson en 1926, y la forma fue adoptada por escritores que empezaban y realizadores. Esto lo podemos observar en la estética modernista del documental radical del realizador Leo Hurwitz (125).

El periodista madrileño Antonio Gómez (1985) denomina este género de canción como "popular" e identifica al cantautor como creador e intérprete de canciones que, utilizando los más diversos soportes musicales, desde la recuperación folclórica más o menos heterodoxa hasta el *rock* y sus derivados estéticos e instrumentales, pretende ofrecer a través de las canciones una concepción adulta del mundo y de la vida. Dicho autor reconoce también que los cantautores pierden una parte de su público con el establecimiento y estabilización de la democracia en España a mediados de los años ochenta, como indica la siguiente cita:

Las entregas incondicionales parecen haberse terminado; de hecho, en las campañas electorales la militancia ya importa poco, los cantantes que actúan en mítines y fiestas electorales lo hacen contratados por un cachet normal. " Y añade luego que "en los actos partidistas algunos cantantes han vuelto a encontrar su campo natural para mostrar que, pese a todo, su actitud ante la sociedad sigue siendo consciente y solidaria, aunque ahora se escriban

menos canciones coyunturales y lo que el cantante ofrezca no sea una sustitución del político, sino una actuación más o menos normal (Gómez 1986: 25).

De la misma manera, en un análisis de *la nova cançó*, Vázquez Montalbán (1968), cree que está politizada y es un hecho cultural integrado en el sector social más típicamente regionalista. Estamos ante un movimiento programado, según este autor. No se trata de un fenómeno espontáneo, sino de algo organizado, con unos objetivos específicos y delimitados. Comenta a su vez que se trata de un grupo de burgueses ilustrados, los cuales se aplican a crear canciones "populares", con temas contemporáneos, escritos en catalán. Estas canciones se parecen al modelo de la canción francesa. El destinatario inmediato de esas canciones es la pequeña burguesía ilustrada y el estudiantado; pocas veces los cantantes de la *Nova Cançó* rompieron las alambradas culturales que los separaban del pueblo. Según Vázquez Montalbán, esto se mantiene así hasta la llegada de tres cantautores, Serrat, Raimon y Guillermina Motta que colocan esta producción cultural en disposición de ser auténticamente popular. El ejemplo más evidente que puede ser citado es el de Serrat, que no sólo populariza la *Nova Cançó*, sino que ayuda a que las "nuevas canciones" en castellano también rompan el hielo de la indiferencia del público.

Tanto en España como en los Estados Unidos, entonces, estamos ante un fenómeno urbano. No obstante, la música popular en España sobre todo tiene sus raíces en la sociedad agraria debido a la historia del país. España se moderniza rápidamente pero este fenómeno es muy reciente. Hasta hace muy poco, fue una nación agraria en donde la mayoría de la gente vivía fuera de los



centros urbanos y de las capitales de provincia. La migración a las grandes ciudades del país se da a partir de los años 50 y, sobre todo, en los años sesenta cuando van los campesinos a las urbes en busca de trabajo, como señala Eric Wolf en la siguiente cita: "entre mil novecientos sesenta y mil novecientos setenta más de 3,5 millones se trasladan a la ciudad. Casi dos veces más que la totalidad de migración nacional e internacional del 1900 a 1960" (1966: 122).

Fleury utiliza la expresión *Nueva Canción* para la que pretende, con pocos medios, oponerse a la canción "embrutecedora y enajenadora difundida," con muchos medios, por quien tienen interés en ello...a partir de los años sesenta" (1978: 22). Al igual que muchos autores, Fleury vincula su nueva canción con la poesía:

(Gabriel) Celaya buscaba una poesía popular, al servicio del pueblo y que, gracias a la transmisión oral, pudiera tocar al público más amplio posible. ... este tipo de poesía se realiza, en cierta medida, con la Nueva Canción. ... poesía (para) participar en la lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, ayudar a la creación de una nueva cultura, acompañar la toma de conciencia social y política y contribuir a la recuperación de la identidad lingüística y cultural, y por tanto de la 'dignidad' de cada una de las Españas (Lucini 1978: Vol. 1, 41).

En cuanto a la base metodológica, podemos volver a las declaraciones de Álvaro Feito, el periodista ya citado, que dedicó más artículos al tema de la canción comprometida, de autor, de texto o de protesta, allá por los años setenta. Escribiendo en el 92, Feito selecciona seis canciones como claves para definir el ambiente de lucha y esperanza que reinaba en aquellos años de

transición. Dos son de Aute: “Al alba” y “A por el mar”, “A cántaros” de Pablo Guerrero, “L’estaca” de Lluís Llach y “Canto a la libertad” de José Antonio Labordeta. Todos estos cantautores gozaban de una enorme popularidad entonces, según Feito:

Todo tiempo tiene su música, pero hay momentos de la historia en que una letra, unos párrafos de una canción son todo un evangelio. En aquellos tiempos, de la transición los conciertos de nuestros cantautores eran actos de afirmación democrática o revolucionaria, asistir a ellos tenía valor como participar en un “salto” en Princesa pidiendo libertad y amnistía. Eran mítines líricos en los que sólo se exaltaban valores y no se hacían promesas. Aute, Labordeta o Llach eran conductores de un combate en el que se luchaba a garganta abierta y con un mechero en la mano en un bosque de luces (1992: D14).

Pero de un plumazo, Feito condena a esos mismos cantautores a la historia. Lo mismo hace Manuel Vicent cuando en 1980, describe el papel de Raimon en la transición:

Resulta que mientras agonizaba un dictador y Arias Navarro trataba de remendar su bebedero de patos, mientras la democracia llegaba bajo un convulso tiroteo en las esquinas, un gran artista trabajaba en la soledad de su estudio como si nada, lejos de cócteles, manifiestos, griteríos y comunicados. Queda en el recuerdo mitológico la actuación de artista (Raimon) en el Pabellón de Deportes del Real Madrid cuando esta democracia estaba a punto de romper agua. Medio Parlamento actual, sentado entonces en aquel graderío de cemento, tenía una cerilla encendida para iluminar el culo de saco del franquismo mientras los gritos desgarrados. No sé, Raimon le trae a uno la nostalgia de botes de humo y balas de goma (1980: 36).

Algunas canciones y voces son de una época en concreto y quizás se pierden en el tiempo. Feito también incluye *El pueblo unido jamás será vencido* de Quilapayún, el grupo chileno que más éxito tuvo en cuanto a ventas de entre los discos sacados por el sello *Paredon* de Dane. El caso de Quilapayún, un conjunto que alentaba la llama de resistencia durante los años de la dictadura de Pinochet, unidos en el recuerdo de aquella pancarta que se veía detrás del Presidente Salvador Allende cuando pronunció su primer discurso después de ser elegido democráticamente; aquella pancarta afirmaba, textualmente: “no hay revoluciones sin canciones” (Fairley: 1999).

Aunque Feito elogia “los tiempos de militancia,” augura el ocaso de la misma. De todos modos, parece que hay una brecha generacional que es natural, sobre todo, en el caso de España con todo lo que representa el cambio de régimen tan drástico que ha tenido lugar. Para la gente joven de hoy, los que nacieron después de la dictadura, aquella época podría representar una extraña especie de prehistoria. ¿Quién se acuerda de los conciertos que se organizaban de manera clandestina? “Cuando yo era mozo, corría delante de los grises o acababa malamente en comisaría,” escribe el filósofo Fernando Savater (2000: 15), que luego formaba parte de la denominada movida madrileña.

Uno de los aspectos de la vida política en España en 1970 que más le impresionó a Bárbara Dane cuando vino a cantar en el País Vasco, Madrid y Sevilla, fue la manera tan espontánea que tenían los estudiantes y sindicalistas de organizarse en la calle tan rápidamente para luego desaparecer en cuanto se presentaba la policía. Dane fue invitada por el valenciano Raimon, quien

organizó esa humilde gira con la cantautora Julia León. Es importante considerar que al acabar la dictadura, la gente se movía de otra forma y los que vivía los años de la Transición tenían que inventar otro tipo de unión, como observa un estudioso en el tema de la movida madrileña:

“Otro rasgo de unión, y diferenciador al mismo tiempo (con generaciones anteriores), es la irreverencia, por otro lado normal, hacia el régimen y doctrina franquista, lo que denota una apertura moral y ética de la sociedad española. Apertura que no siempre coincide con el punto de vista del representante del poder, dado que aunque no exista una política oficial de censura<sup>71</sup> sí la hay oficiosa, dependiendo de la persona que ostente el cargo (Ejemplo de estos hechos sería *Amada Mía* de Gonzalo, *Enamorado de Javier* de Leonardo Dantés, o *Mi vecino de arriba* de Sabina, aparecen con una etiqueta o escrito a bolígrafo ‘PROHIBIDO’ o ‘NO RADIAR’ en el archivo discográfico que RNE”<sup>72</sup> (Ríos Longares, 1999: cap. 1).

No cabe duda que algunos cantautores o cantantes activistas como Bárbara Dane y Pete Seeger se inspiran en la propia lucha y nunca pierden su compromiso. Viven al margen de las corrientes estéticas tal vez pero son fieles a su camino como veremos en la siguiente sección. Pero sus seguidores, cantautores más jóvenes que se han inspirado en la obra de Seeger y Dane, representan una prueba de cómo perdura este movimiento. Ruth Pelham, por ejemplo, ha compuesto muchas canciones que rinden homenaje a la causa, como la siguiente:

*Let us sing this song for the turning of the world* Cantemos para hacer del mundo,

---

<sup>71</sup> La censura oficial desaparece el 11 de Noviembre de 1977, según decreto publicado en el BOE de esa fecha.

<sup>72</sup> El archivo discográfico de que dispone en la actualidad es la suma de los discos de RCE (Radio Cadena Española) y RNE (Radio Nacional de España). Estas dos emisoras se unieron más tarde en la actual RNE, y los fondos se agruparon en uno sólo.

<i>That we may turn as one, with every voice, with every song, We will move this world along And our lives will feel the echoes of our <u>turning</u>. With every voice, with every song, We will move around this world along And our lives will feel the echoes of our <u>turning</u>.</i>	un solo mundo, con todas las voces, los cantos. Que se mueva girando, sintamos los ecos del cambio. Con todas las voces, los cantos, que se mueva girando y sintamos los ecos del cambio. <sup>73</sup>
--	---

---

<sup>73</sup> Ruth Pelham *The Turning of the World* (Cantemos para el nuevo hito) del disco “*Ruth Pelham: Look to the People*” (1982 Flying Fish, FF 90399 ). Esta canción es un tipo “*zipper*”, un género popularizado por Lee Hays del grupo los *Weavers* en los años 40 y 50, en la que las palabras subrayadas se cambian en cada estrofa nueva (healing, laughing, etc.). Son canciones hechas generalmente para cantar en grupo, sobre todo en manifestaciones. Pelham la compuso mientras estaba en un campamento ante las puertas de una base militar a principios de los años ochenta (véase los archivos del Pioneer Valley Folklore Society, *Ruth Pelham and John McCutcheon in concert*, Jones Public Library, Amherst, Massachusetts). Para más información sobre este género de canción, véase Hays, Lee, “The First Zipper Song,” *People’s Song Bulletin* 2/6/47, p. 11.

## 1.6 Lo comercial dentro de la canción

“No quiero tener que recordarles de nuevo que en un mercado de consumo masivo, una canción revolucionaria es cualquier tema que se canta uno a sí mismo. Pues ¡bienvenido a la revolución!”

--Utah Philips, cantautor y *wobblie*, predicando al público durante un concierto.<sup>74</sup>

Una de las constantes en toda la vida profesional de Bárbara Dane ha sido su incansable lucha contra lo que ella considera la corrupción de la canción por medio de su comercialización. Intenta siempre no venderse y todo este proceso implica un alejamiento de la máquina del mercado. En este aspecto su quehacer artístico se sitúa lejos del campo de batalla que ocupa Aute en su carrera. Como veremos adelante en esta investigación, Aute rechaza la farándula pero se mete también en el mercado, cosa que maldice en más de una ocasión, aunque parece más dispuesto que Dane a aceptar las reglas del juego (Plaza: 160-161; López Barrios: 82; Claudín 1981: 184).

Pero podemos preguntarnos, exactamente, ¿qué es eso de venderse y cómo se controla la comercialización este mecanismo tan poderoso que parece capaz de devorarnos a todos? Para equilibrar esta discusión sería interesante considerar el trabajo de una crítica que piensa no sólo que la culpa no la tenga la sociedad de consumo, sino que la solución estriba precisamente en el mismo mercado. O así escribe Bayles en su complejo tomo dedicado a la historia y crítica de la música pop. El título, *Hole in our soul: The Loss of Beauty and Meaning in American Popular Music* (Vacío en nuestra alma: la pérdida de

---

<sup>74</sup> <http://www.utahphilips.org/stuff/railroading.mp3>. Véase también su libro *Starlight on the Rails*, citado en la bibliografía.

belleza y el significado de la música popular americana) viene del viejo dicho que ella misma recuerda en sus párrafos iniciales “si no te gusta el blues es que tienes un vacío en el alma”(14).

Lo que Bayles entiende por pérdida se refiere al declive de la música pop hacia lo que ella llama “las morbosas bromas de columna” de Madonna y de ahí a la canción del rapero Ice Cube sobre *The Nigga Ya Love to Hate* y de ahí otro salto a las gráficas cuentas de violación, mutilación, asesinatos en serie, canibalismo y necrofilia de aquellos que le dan al rock duro y de ahí al “odio étnico y racial” que ahora alcanza al punk británico, al pop americano y al rock neo – nazi alemán. “Sin perdón” – concluye su inventario de decadencia – “estoy disgustada por todo esto”(4).

Bayles lamenta la falta de literatura seria disponible acerca de la música “pop” fuera de la cobertura de la revista *Rolling Stone*. En esto tiene razón. Aparte de tres libros claves, *The Sound of the City* (1970) de Charlie Gillett, *Rock’n’Roll is here to Pay*(1979) de Reebee Garafalo y Steve Chapple, y *The Mansion on the Hill, Dylan, Young, Geffen, Springsteen and the Head-on Collision of Rock and Commerce* (1997) de Fred Goodman, ha habido pocos estudios importantes acerca de la industria de la música. Y, como comenta este autor, el producto cultural más exportable de los Estados Unidos es su música.

De estos tres estudios, el libro *Rock’n’Roll is here to Pay* es el más académico, lleno de estadísticas y cifras que cuentan cómo la música se convierte en una industria internacional. Profesor de comunicación de la Universidad de Massachusetts, Garafalo sostiene que dicha industria sólo se mueve a base de grandes inversiones y que al final, controlan el mercado unas pocas multinacionales grandes, denominadas en el libro como las “majors,” con

sabor a mafiosos. Abundan acrónimos como RCA, ASCAP y BMI que luchan entre sí a tal fin (46-48). El resultado de esta triste historia es la falta de autonomía por parte de los propios artistas. Tenemos, por ejemplo, el caso de John Denver, ya fallecido, que organizaba conciertos en contra de la matanza de la ballena y a favor de la paz, mientras la compañía discográfica que promocionaba sus canciones, la RCA, era parte de una multinacional que vendía 60,000 productos y estaba íntimamente ligada al poder militar estadounidense. La misma compañía conseguía millones de dólares en contratos de defensa nacional (215). O como dice Keith Richard de los *Rolling Stones*:

Descubrimos que la pasta que ganamos grabando con DECCA [otra casa de discos] la invertían los jefes en pequeñas cajas negras que la fuerza aérea estadounidense lleva en sus aviones para bombardear Vietnam de Norte. Cuando nos dimos cuenta de esto, perdimos los estribos. Ya basta. Te enteras de que estás matando a miles de personas sin saberlo. Preferiría trabajar para la Mafia que DECCA (XI).

El libro de Goodman podría ser la continuación lógica de *The Sound of the City* y *Rock'n'Roll is here to Pay*. En esta obra, sin embargo, el enfoque está en los medios de comunicación como la revista *Rolling Stone* que busca su control también. Hay los artistas luchando contra el propio sistema para mantener algún control de sus propias trayectorias. La idea de que artistas millonarios como Dylan, Springsteen y Neil Young son rehenes a manos de sus patrones multinacionales, víctimas de su propia fama, sin poder hacer cualquier cosa espontánea, es difícil de aceptar (106-109). El autor sugiere que hay mundos pequeños, círculos reducidos que podrían funcionar fuera del interés



de las grandes empresas. Ofrece el ejemplo de los Grateful Dead, que funcionaban al margen de la industria dando giras entre una comunidad subversiva y fumada de los denominados “Deadheads” (42-46). Pero la escena más escalofriante que presenta Goodman es la de la primera ceremonia de inducción en el *Rock’n’Hall Hall of Fame*, una institución, ubicada en Cleveland, que fomenta la noción horrenda de que la música y la contracultura se puede empaquetar de la misma manera que el béisbol y otros deportes. El hijo de Woody Guthrie, Arlo, fue elegido para aceptar el nombramiento en nombre de Woody, y entre tanto esmoquin y champán, tanta farándula, la ironía de un ser como Woody Guthrie, rebelde por naturaleza, el que luchaba con todo su cancionero, no la perdió Arlo quien se dirigió a los invitados de esta manera: “no sé dónde estaría Woody esta noche, si estuviera vivo—dijo Arlo con una sonrisa mientras el aplauso se calmó-- “pero les garantizo una cosa: no estaría aquí,”(XIV-XV).<sup>75</sup>

Pero el libro más significativo sobre la música pop y donde se ubica la canción de protesta en este panorama es el de Bayles, quizás porque no aborda la cuestión de la industria, al aceptarla como un hecho. El libro está marcado por la influencia de la Escuela de Frankfurt. Dicha institución dominó las primeras consideraciones académicas de la música pop y la cultura de masas en los años cuarenta. Según los grandes pensadores de esta tendencia, la cultura pop proporciona una conciencia falsa a una sociedad de masas absorta en una búsqueda obsesiva de satisfacciones utópicas prometidas por

---

<sup>75</sup> Curiosamente, años después, cuando Pete Seeger es nombrado miembro del mismo *Hall of Fame*, recibe su premio, expresa su agradecimiento con una sola palabra “gracias” y vuelve a su asiento sin más comentario, según Filene (215) quien cree que Seeger sentía que aquello era una horterada. Para más información: <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=185>

el capitalismo (Adorno 301-319). Bayles acepta esta premisa pero pone su fe en el libre mercado.

El tema principal es la evolución del blues, la música más auténticamente estadounidense, según Bayles. Todo lo que le ha ido mal a la música pop contemporánea puede encontrarse en la línea que divide el pop comercial blanco y el jazz afro americano; ese es el criterio que elabora esta autora, que fue crítica de arte durante años del periódico *The Wall Street Journal*. Esta división es el resultado de lo que ella considera arte moderno, en el mejor sentido de la palabra. Bayles define esta división, o más bien la compara, con una especie de riña en una familia compleja en la que cada parte ha cogido algo de la otra sin darse cuenta o, en ocasiones, sin advertirlo y, a menudo, con resultados catastróficos para ambos. Ni siquiera la menor de esas consecuencias ha sido la pérdida de los caminos religiosos del jazz o la exaltación del sexo a lo que ella llama obscenidad.

Bayles tiene una tendencia, algo nefasta, a descartar todo un género de música con una sola frase. Así ataca todo lo que podría representar punk, sobre todo para los que la tocaban, diciendo que se trataba de puro nihilismo (306) y que no hay que confundir este nihilismo con el anarquismo que sugiere el británico John Savage (1991: 473).

Su conclusión está relacionada con este viejo dicho. Bayles cree y desea que la vitalidad del jazz tradicional rescate la música popular de eso en lo que se ha convertido. Cree que si volvemos a descubrir el blues, ese vacío de nuestra alma se llenará. Así Bayles invierte su fe en el mercado para salvar la música pop, sin caer en la tendencia de manifiesto libertario. Intenta seguir los

pasos del historiador Jacques Barzun que dijo que “ahora entiendo esta forma de arte, no me gusta” (Barzun 148).

Curiosamente la investigación que lleva a cabo Bayles sobre el trasfondo histórico de los problemas con la música contemporánea vuelve al rechazo del blues. Tras relatar la rivalidad entre Dionisio y Apolo sobre si la flauta del pastor o la lira era más apropiada para hacer la música de los dioses griegos y luego citar a Aristóteles y Platón sobre la subordinación del arte a la verdad, esta autora observa que “tan sólo en el Oeste y tan sólo en los dos últimos siglos, el arte se ha situado en un pedestal que aún hoy se tambalea” (62).

Bayles traza una ruta de la elevación del arte hasta su propia verdad, lo que incluye la elevación del modernismo en sus variadas formas. Dos de ellas son identificadas como “modernismo extrovertido” y “modernismo perverso”(389). Lo mejor del jazz, insiste, fue un ejemplo del modernismo extrovertido. Sin embargo, fue rechazado como arte serio por algunos elitistas culturales en parte por el racismo y en parte por ser demasiado popular para ser valioso. En su argumento, el declive de la música hacia la perversión puede encontrarse en este rechazo. Su razonamiento resulta a veces difícil de seguir y su tesis difícil de mantener en la mente por su intento de abarcar toda la música pop del siglo XX desde W.C Handy hasta John Cage pasando por Elvis Presley, Pink Floyd, Sid Vicious y Hammer. Apenas se escapa ninguna figura de la música en este denso libro.

Algunas de sus observaciones resultan desfasadas aunque el libro se editó en el 94. Por ejemplo, habla del “chic proletariado” de los Beatles (169-170) como una novedad y argumenta que la revolución de *rock 'n' roll* fue un hito más tecnológico que cultural y que el éxito de los Beatles radica en su

conocimiento y en su deuda con las fuentes negras (176). Al mismo tiempo, al ruego hecho a los racistas y anglófilos y a artistas como Ice T y Madonna que no trabajan en la música sino en la publicidad “probar la resistencia al público al que normalmente no le gusta lo que hacen, pero que pueden verse forzados a prestar atención con la aplicación de la obscenidad a veces sexual y en ocasiones violenta” (336). En otro capítulo añade:

...no necesito repetir que estar impresionado por estas aplicaciones no hace que una persona media se vuelva alguien mojigato o filistino. De hecho, estos artistas son los auténticos puritanos incapaces de ver el sexo como algo más que un intercambio vacío y sádico entre extraños. Y también son filistinos aquellos que van por ahí con su estúpida noción del arte creyéndola tan superior como todas las que hubo antes (290).

Bayles no se puede encasillar fácilmente. Además de periodista y antigua profesora de Harvard, es conservadora en su visión de lo que constituye cultura e insiste en que el arte debe ser moral. Rechaza a los escritores y editores de *Partisan Review* que se declararon en contra de la política revolucionaria pero que han intentado promover el arte revolucionario.

Defiende la cultura pop y comenta que una obra que goza de éxito comercialmente no es necesariamente mala. Se opone a la censura con la creencia de que “nuestra única esperanza es darle la vuelta a lo que pasa ahora está en el mercado”. Y se declara a favor del multiculturalismo y sólo porque “la mayoría de las culturas que no pertenecen al Oeste no conciben al arte como algo que yace bajo la moralidad,” (376). Para Bayles la respuesta,

de alguna forma, está en el propio mercado y mantiene que la buena música va a perdurar pero queda la duda: ¿hasta dónde llega el compromiso?

Una de las diferencias fundamentales entre Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute estriba en su acercamiento y relación con el mercado. En el caso de Dane, podríamos preguntar si un artista quiere mantener su compromiso con su pueblo, ¿tiene que ser marginado? Hemos analizado muchas teorías acerca de la canción de protesta y en sus muchas variantes, ahora consideraremos unas figuras claves del compromiso en la canción, todas que



han influido en la obra de Bárbara Dane.

En el año 1966, el productor Chris Strachwitz grabó a Barbara Dane y al guitarrista de blues, Sam "Lightning" Hopkins en el disco *Sometimes I Believe She Loves Me* (Arhoolie, reeditado como CD en 1996) cuya portada causó problemas con los racistas. Fue la primera vez que una mujer blanca salió en una foto de promoción de un disco con un negro (Alarik: 64).

## **1.7 Antecedentes históricos: la canción protesta de Joe Hill y Woody Guthrie**

Esta investigación de la canción protesta no pretende ser considerada como un estudio de una música de masas. Hay que reconocer que estamos ante un canción de minorías (Degh: 20). No obstante, no podemos descartar la posibilidad de que este tipo de mensaje llegue más lejos de lo que se espera en un principio. Podría haberse apropiado por grupos o colectivos interesados en una parte de este mensaje convirtiéndolo en una especie de mitología (Barthes 1957: 146). Los propios cantantes pueden convertirse en seres míticos como es el caso de Joe Hill y Woody Guthrie. Para que esto suceda debe pasar algunos años en los que sus canciones perduren. Pero también tiene que haber tiempos propicios que requieran dichos temas.

En el verano de 1968, en el Woodstock Festival, quizás el más famoso de los grandes conciertos maratones al aire libre en la historia moderna de los Estados Unidos, la cantautora y pacifista Joan Báez hipnotizó al público con su interpretación a capela de una canción que se llama *Joe Hill*, en la que dice

I dreamed I saw Joe Hill last night, Alive as you and me. Says I, "But Joe, you're ten years dead," "I never died," says he (2x).	Anoche soñé que veía Joe Hill Tan vivo como tú y yo. -Pero hace diez años que has muerto, -le dije. -No he muerto, - me dijo (bis).
--	--

Sería muy difícil estudiar la canción de contenido social de Estados Unidos en el siglo XX sin considerar la obra de Woody Guthrie y Joe Hill. Antes de adentrarnos en el tema de Woody Guthrie habría que considerar la tradición que le sigue. Sería conveniente indagar, por tanto, aunque de manera superficial, en la vida de Joe Hill, otro compositor que se inspiraba en la lucha

de clases y el sufrimiento del pueblo. Para conocer la vida de Hill y entender la fuerza de su mito en la historia de los Estados Unidos a principios del siglo pasado. A principios de 1900, este país era una tierra de oportunidades cada vez más escasas y el sueño del Lejano Oeste, aquella mitica tierra de abundancia y oportunidades, ya se desvanecía. Miles de personas vieron desaparecer la frontera occidental dejando paso a los ricos industriales que compraban los mejores terrenos al precio más barato. La clase obrera luchaba entre sí por empleos que eran cada vez más escasos.

Joe Hill nació en Suecia en 1879 y fue bautizado Joel Emanuel Hagglung. En 1901, al quedarse huérfano, el joven Hagglund emigró a los Estados Unidos donde trabajaría durante la primera década como barrendero, obrero de cobre, estibador, marinero y hasta tocando el piano. Siempre era itinerante y su destino coincidía con el de tantos otros inmigrantes en el Oeste de los Estados Unidos donde una nación aun joven y en construcción necesitaba una mano de obra barata. Muchos de estos itinerantes se unían al *Industrial Workers of the World*<sup>76</sup> que proclamaba su deseo colectivo de una Gran Central Única y, muy importante para los propósitos de la presente investigación, los IWW, o *Wobblies*, fueron el primer movimiento sindicalista en los Estados Unidos que recurrió a la canción de forma organizada (Padilla: 40) como herramienta o, según la profesora de historia Robbie Lieberman, como arma (1989: 80).

---

<sup>76</sup> Obreros Industriales del Mundo, una central sindical revolucionaria, creada en 1906 con la sede en Chicago, se organizaba en sindicatos de industria y no de oficio. Este grupo tan romántico e idealista fue derrotado, según Huberman (1964: 266-278) por la falta de una base ideológica que condujo a varias escisiones y, desde luego, la represión de las autoridades gubernamentales. Dada la fuerte intención de los *wobblies* de arrebatar la industria a los ricos y poderosos, no es de extrañar que fueran considerados unos revolucionarios y la prensa, la Iglesia y la clase privilegiada los odiaban. Cuando organizaban huelgas reclamando salarios más altos y unas condiciones de trabajo dignas, algunos compositores surgieron con canciones cuyo adecuado contenido emergían en el momento justo.

Joe Hill trabajó en varios sitios en el Este del país antes de formar parte, en 1910, de la I.W.W en el sur de California. Como cantaría Phil Ochs años después, “se unió a los *wobblies* porque su sindicato era el único amigo que tenía.”<sup>77</sup> El principal objetivo de la Unión era agrupar a todos los obreros cualificados y no cualificados en coaliciones de sindicatos cuyo lema era hacer uso de las canciones para “*Atizar las llamas del Descontento*”. A veces, estas eran de carácter enfadado y agresivo, pero a menudo las letras eran parodias de canciones populares del momento que se burlaban de los hombres poderosos de las industrias y del llamado *Salvation Army* o *Ejército de la Salvación* a la que ellos llamaron *Starvation Army* o *Ejército de la Liquidación* (Garman: 92). Estos acusaban a la Iglesia de pretender que los fieles aceptaran las condiciones tal u como estaban sin que lucharan por cambiar la situación. La parodia siguiente se titula *In the Sweet Bye and Bye* (En el Dulce Más Allá).

---

<sup>77</sup> “The Ballad of Joe Hill” de Phil Ochs, Appleseed Music Inc. Publication 1964.



Long-haired preachers come out every night  
Try to tell you what's wrong and what's right.  
But when asked about something to eat,  
They will answer with voices so sweet.  
Chorus:  
You will eat (You will eat)  
Bye and Bye (Bye and Bye)  
In that glorious land in the sky (Way up high)  
Work and pray (Work and pray)  
Live on hay (live on hay)  
You'll get pie in the sky when you die.  
That's a lie!

Cada noche salían los predicadores melenudos de dudosa fe  
E intentan decirnos lo que está bien y lo que está mal  
Pero al preguntarles si tenían algo de comer,  
Te contestaban con sus dulces voces  
Estribillo:  
Comeréis (Comeréis)  
En el más allá (En el más allá)  
En ese glorioso país celestial del más allá  
Trabajad y rezad (Trabajad y rezad)  
Vivid del pasto (Vivid del pasto)  
Tendréis pastel en el cielo cuando muráis (Esto es mentira)

Joe Hill tocaba el piano, escribía canciones y viajaba por todo el país con el propósito de crear nuevas coaliciones de sindicatos *Wobblies*. Sus canciones y las de T-Bone Slim, entre otros, se publicaban de forma por los IWW, a favor de su romántico *Gran Central Unica* (One Big Union) en su subversivo *Little Red Songbook*, cuyas canciones cubrían toda la gama de canción protesta (Dunaway 1987: 287). Mientras los *Wobblies* enarbolaron el internacionalismo como su lema, fueron los primeros sindicalistas estadounidenses que organizaron a los chicanos y los descendientes de esclavos, a las mujeres y a los campesinos y “predicaban” la falta de apego a los bienes materiales (Padilla: 140). Así Joe Hill componía, cantaba y contribuía a organizar huelgas, pero como un obrero más, su oficio era ser activista, y valoraba la música como arma de trabajo y lo expresa en una carta que escribió de la cárcel:

“Un panfleto, por bueno que sea, nunca se lee más que una vez, pero una canción se aprende de memoria y se repite una y otra vez. Sostengo que si alguien logra meter unos cuantos datos claros y llenos de sentido en una canción, y revistílos de humor para que no resulten demasiados sosos, llegará a un gran número de obreros que no tienen los bastantes conocimientos, o son demasiado indiferentes, para leer un panfleto o un editorial sobre la ciencia económica” (Foner 1965: 16).

En enero de 1914, la policía lo detuvo en Salt Lake City acusándolo del asesinato del propietario de una tienda de comestibles que se produjo durante un atraco. Después de pasar 22 meses en prisión, y debido a pruebas circunstanciales, fue declarado culpable. Millones de personas apoyaron y se unieron a su causa, escribían cartas al gobernador de Utah y se manifestaban a favor de su liberación, incluso Joe Hill escribió una carta a la Comisión de Indultos del Estado de Utah que nunca recibió contestación ni pública ni privada. También el Presidente Woodrow Wilson trató de salvarle la vida, pero su llamamiento fue desatendido, pues se lo impidieron los poderosos propietarios de las industrias de cobre que estaban dispuestos a impedir que la Unión continuara organizando a los trabajadores en sus minas. Joe Hill representaba el cambio radical, por ello clamaban su muerte a gritos. Joe Hill, el poeta rebelde, fue ejecutado a manos de un pelotón de fusilamiento, la mañana del 19 de noviembre de 1915. Pero el día antes de su muerte un periodista le preguntó cuál era su última voluntad y, como respuesta, garabateó este poema:

My will is easy to decide,  
For there is nothing to divide.  
My kin don't need to fuss and moan,  
Moss doesn't cling to a rolling stone.  
My body? Oh, if I could choose,  
I would to ashes it reduce,  
And let the merry breezes blow  
My dust to where some flowers grow  
Perhaps some fading flower then  
Would come to life and bloom again  
This is my last and final will.  
Good luck to all of you. Joe Hill

Mi testamento es fácil de decidir,  
Ya que no tengo nada que dividir.  
Mis parientes no deben inquietarse ni lamentarse,  
piedra que rueda no cría moho.  
¿Mis restos? Si pudiera escoger  
lo convertiría en cenizas  
y dejaría que la suave brisa lo arrastrara  
hasta donde crecen las flores  
y quizás una flor marchita,  
florezca otra vez.  
Esta es mi última voluntad.  
Suerte a todos. Joe Hill.

Durante la gran Crisis Económica de los años 1930, muchos compositores radicales se vieron influenciados por Joe Hill y otros escritores *wobblies* que escribieron canciones protesta y crearon nuevas organizaciones como la C.I.O

( Sindicato de Organizaciones Industriales). Al igual que Joe Hill tomaba prestados elementos de canciones de su tiempo para crear canciones nuevas, *Union Maid* (La Joven Sindicalista) de Woody Guthrie y *Roll the Union On* de Lee Hays fueron creadas a partir de himnos y canciones tradicionales. La gente se identificaba con estas melodías y se daban cuenta de que podían utilizarse para crear una militancia, que por otra parte, demandaban los tiempos que corrían. Joe Hill y Ralph Chaplin, otro escritor *Wobbly* que escribió "*Solidarity Forever*," (Solidaridad para siempre) fueron los primeros compositores profesionales de la clase obrera. Conscientemente escribían canciones que procuraban levantar la moral, agrupar nuevos trabajadores en grandes uniones y ofrecer al mundo una visión de la clase obrera.

Es importante mencionar que esta tradición de los *Wobblies* de cantar sobre sus experiencias como obreros enfrentados con el sistema capitalista, está muy arraigada en una fuerte corriente en los Estados Unidos que se remonta al principio del siglo 19 cuando, para escoger un ejemplo, los zapateros americanos lamentaban la mecanización de su industria con una canción que se llama "*Peg and Awl*"(Aguja y lezna) cuya letra nos puede recordar los versos de Whitman en su poema "I hear America singing" (Garman: 91; Padilla: 197):

En los días de 1801, aguja y lezna (bis)  
En los días de 1801 no hacía más que componer zapatos  
*Pásame mis agujas, mis agujas, mis agujas y lezna, etc.*  
En los días de 1802, aguja y lezna (bis)  
Componer zapatos es todo lo que hacía, etc.  
En los días de 1803, aguja y lezna (bis)  
No veía más que los zapatos que hacía, etc.  
En los días de 1804, aguja y lezna (bis)  
Dije que no iba a componer más zapatos  
Y tiré mis agujas, mis agujas, mis aguzas y mi lezna, etc.

Luego la canción termina con la noticia de que los días de hacer las cosas a mano, ya han pasado a la historia, como la gran derrota de John Henry, el héroe afro americano que se enfrentó con el taladro de vapor en la mitología estadounidense<sup>78</sup>:

Han inventado una máquina nueva, aguja y lezna (bis)  
La cosa más bonita que podrías imaginar  
Y tiré mis agujas, mis agujas, mis agujas y mi lezna, etc.  
Por cada par que hago ella hace cien, , aguja y lezna (bis)  
Ya no es divertido hacer zapatos,  
Y yo tiro mis agujas, mis agujas, mis agujas y lezna (bis)<sup>79</sup>

Además de Joe Hill, el otro padre histórico de la canción protesta de los Estados Unidos sería Woody Guthrie, aunque su papel como artista está más marcado por su intencionalidad y su gran suerte de poder moverse entre un grupo de artistas e intelectuales radicales tales como Lomax, Pete Seeger, Gordon Freisen, Millard Lampell y Will Geer. Desde el primer momento que Guthrie llegó a Nueva York a finales de los años treinta.

Geer organizó varios conciertos y encuentros benéficos en Nueva York y Guthrie cantó en un acto para recaudar fondos para los refugiados españoles. Pero el concierto histórico para la carrera de Guthrie fue *The Grapes of Wrath* (Las uvas de la ira) a favor de los campesinos de Oklahoma y Texas que se veían obligados a huir de sus fincas para escapar de las tempestades de polvo. La novela de Steinbeck del mismo nombre acababa de ser llevada a la pantalla por Twentieth Century Fox. La imagen de Ma Joad (interpretada por Jane Darwell) ya estaba fijada en la mente de un sector importante del público americano con sus famosas palabras al final “nosotros somos el pueblo,” (Denning: 259). Entonces el teatro *Forrest*, cerca de Broadway, estaba

---

<sup>78</sup> Para el texto e historia de “*John Henry*”, véase: <http://www.geocities.com/cobbr/JH-Ballad.html>

<sup>79</sup> Canción incluida en Pete Seeger, *American Industrial Ballads*, Folkways, FH 5251.

abarrotado (Klein: 142). Cuando Guthrie salió al escenario, empezó a hablar con su acento Okie porque era del mismo Oklahoma, el estado que había sufrido tanto con la sequía y los vientos. Antes de ponerse a cantar agradeció a los organizadores haberlo invitado pero se equivocó con el título de la función y dijo que era todo un honor para un campesino participar en este evento en honor de las *“Rapes of Graft”*—increíble juego de palabras<sup>80</sup> que podría ser interpretado como la manifestación de un palurdo consciente de su propia falta de “cultura” pero que conectó en seguida con los miembros más radicales del público. El que le había presentado a Guthrie aquella tarde era el radical folclorista Alan Lomax, de 23 años, hijo de uno de los investigadores más prestigiosos del país John Lomax (Klein: 143). Alan Lomax reconoció que en este desgarrado vagabundo, enemigo del jabón, era un genio y habría que incorporarle en la causa (Lieberman 1989: 46; Freisen y Cunningham: 207, 210 y 218). En el mismo mes de marzo de 1940, Alan Lomax llevaría a Guthrie a la capital Washington donde grabó los históricos discos *Woody Guthrie: Library of Congress Recordings*<sup>81</sup> que cambiaría, de alguna forma, el futuro de la canción folclórica, como observa Pete Seeger en la cita que hemos incluido en la sección teórica. Durante la sesión que duró tres días, Lomax lleva una especie de entrevista maratón con Guthrie, animándole a que cante lo que quiera pero sobre todo temas relacionadas con sus experiencias en Oklahoma y luego de vagabundeo. Aunque hay muchas imperfecciones, la grabación es una joya y demuestra el genio de Guthrie que jugaba el papel de vagabundo Okie a la perfección. Habría que clarificar que Lomax y Guthrie no se mantuvieron

---

<sup>80</sup> Resulta difícil traducir pero Guthrie estaba jugando con las palabras del inglés “rape” de violación y “graft” que podría significar injerto, corrupción o, en este contexto, curro. Esta última posibilidad parece la más factible ya que Guthrie podría haber deseado meterse con los intelectuales, guerreros de sofá, que no conocen el trabajo duro pero que son capaces de explotarlo como tema de debate y, por tanto, violarlo.

<sup>81</sup> Hoy estos discos están incluidos en una colección de la casa discográfica Rounder (RO 1041-2).

despertados durante tres días, sino que grabaron todo lo que podían. De hecho al caer la tarde del tercer día, Lomax, exhausto de tanto hablar y animar y escuchar decide acostarse y como Guthrie quiere seguir, se apunta la esposa de Lomax que hizo la suplencia, preguntando a Woody si sabía alguna canción más. Desde luego, haría varias más y siguió tocando y contando historias. Las canciones de su extensísimo repertorio incluían temas populares al lado de sus propias composiciones o adaptaciones, y hay muy poca diferencia.<sup>82</sup> Muchos músicos contemporáneos estadounidenses, que han bebido de la abundante fuente de canciones, observan que Guthrie era capaz de adueñarse de una canción de tal manera que parecía suya (Brown: 1988). No era partidario de cobrar derechos de autor ni admitía que robaba melodías a otros autores para hacer la suyas. Así por ejemplo, en las sesiones con Lomax, Guthrie toca “*Walking Down the Railroad Line*” y con su suave rasgueo sobre las cuerdas de la guitarra, parece su propia composición. Así viene en los créditos “*Woody Guthrie Publ. BMI*”. Sin embargo una audición detenida de la canción nos indica que se trata de casi la misma melodía de “*Blue Suede Shoes*” que será un éxito una década más tarde. La única diferencia es la forma de tocarla (Klein: 151-154; Leventhal y Marsh: 51).

Lomax no se equivocó cuando descubrió el genio en Guthrie. Este bardo escribió más de mil canciones y todavía hoy sigue apareciendo material inédito escrito por él.<sup>83</sup> Era un escritor compulsivo y a menudo perdía el interés por sus canciones después de haber pasado largas horas escribiéndolas antes del

---

<sup>82</sup> Guthrie solía jactarse de poder tocar tres o cuatro horas seguidas sin repetir una canción.

Contemporáneos de él, Pete Seeger y Agnes Sis Cunningham, piensan que era la verdad y no estaba de broma.

<sup>83</sup> Debemos agradecer la ayuda de Cara Shea Siano, ex-estudiante de la Universidad de Massachusetts que consiguió permiso de Harold Leventhall para consultar los caóticos archivos de la colección de escritos de Woody Guthrie en la ciudad de Nueva York. Según Siano, había más de cinco cajones grandes llenos de ensayos, poesías, dibujos, proverbios y garabatos de Guthrie. Dos archivistas estaban trabajando a tiempo completo para organizar aquella obra. Cara Shea Siano, carta al autor el 22/11/99.

amanecer. Escribía sobre cualquier tema, desde canciones sobre niños traviesos y cuyo objetivo final era enderezar a sus propios hijos, hasta canciones con un marcado toque político que inducían a la acción y al cambio y que conseguían apasionar a la gente. Sus temas para niños eran siempre sencillas y pegadizas con una repetición que fácilmente cabía en la boca.

Se largó de casa cuando tenía tan solo trece años, después de que su madre ingresara en una institución mental víctima de la enfermedad hereditaria de Huntington, un desorden nervioso incurable que años más tarde Woody también padeció (Klein: 43-44). Como resultado, la familia se dispersó y a partir de entonces comienzan los vagabundeos y múltiples viajes de Woody por todo el país. El siguiente pasaje pertenece a *Pastures of Plenty*, que puede recordar la visión de Whitman (Pascal: 43).

It's a mighty hard row that my poor hands have hoed,  
My poor feet have traveled that hot dust road.  
Out of your dust bowl and westwards we rolled,  
And your deserts were hot and your mountains were cold.

Mis pobres manos han cavado un difícil surco,  
Mis pobres pies han viajado por ese polvoriento camino.  
Hacia el oeste nos dirigimos, fuera de esa "cuenca de polvo",  
Y tus desiertos son calurosos y tus montañas heladas.

Sus mejores escritos se basaban en sus propias experiencias que le habían dado un conocimiento directo de la gente y de los problemas. Se convirtió en pintor de señales, recolector de frutas y en un viajero incansable desde Oklahoma a Los Angeles, en este último lugar tuvo un programa de radio que más tarde abandonaría. Junto a Will Geer y Cisco Houston visitó los campos de trabajos forzados de los marginados y desempleados y ayudó a recolectar dinero para los necesitados, aún cuando él era uno de ellos.

Mientras tanto, Guthrie escribía canciones que sonaban a melodías conocidas, algo que él admitía sin prejuicios. Nunca escribió una sintonía original, simplemente, las tomaba prestadas de las antiguas o combinaba dos melodías para crear una nueva. Sin duda, a esto se le podía llamar plagio, pero sólo plagiaba los sonidos pues las palabras eran suyas y tenían su propio estilo. Veamos como “*Little Darling Pal of Mine*” (Pequeño amigo mío) de la familia Carter y “*This Land is Your Land*” (Esta Tierra es Tu Tierra), tienen un gran parecido. *This Land is Your Land* es, sin duda, la más conocida canción de Woody, algunos incluso piensan que este debería ser himno nacional de los Estados Unidos (Seeger y Blood: 142; Scott: 365). Fue escrita como una crítica contra la canción de Irving Berlin titulada “*God Bless America*” que fue número uno en las listas en 1939:

God bless America, land that I love,  
Stand beside her and guide her,  
Through the night with a light from above...

Que Dios bendiga a América, tierra a la que amo,  
Guíala y acompáñala en la noche con una luz divina...

Durante la época más difícil de la gran Crisis Económica, un gran sector de la población estaba en paro. Woody respondió con las siguientes palabras:

This land is your land, this land is my land,	Esta es tu tierra, esta es mi tierra,
From California to the New York Island,	De las arenas de California a la isla de Nueva York,
From the Redwood Forest to	Del bosque Redwood a la corriente
The Gulf Stream waters,	Del Golfo de México
God blessed America for me.	Dios bendijo América por mí.

Si la canción más conocida de Woody Guthrie es la de “*This Land Is Your Land*”, con su aparentemente simple melodía, es también la más contradictoria. Fue compuesta en los cuarenta. En su propio manuscrito de los años cuarenta, se puede ver cómo la escribió originariamente (Marsh y



Leventhal: XXIV). En los nueve años siguientes, la última estrofa cambió a “*This land was made for you and me*” (Esta tierra fue creada para ti y para mi), por razones obvias, ya que Woody creía que muchas personas habían sido privadas de sus hogares y granjas y su lírica así lo reflejaba fielmente (Seeger y Blood: 142).

A finales de los años cuarenta, la grabó para el pequeño sello *Disc Records* (actualmente, parte de *Smithsonian Folkways*) en la versión de tres estrofas que aparece en los cancioneros de casi todos los colegios en los Estados Unidos hoy en día. Alrededor de 1949 el Coro de Jóvenes Judíos Cantantes de *Folk*, dirigido por Robert DeCormier en Nueva York empezó a cantarla y a difundirla. Cuando Woody Guthrie ingresó en el hospital en 1952, cedió los derechos de la entonces poco conocida canción a un editor que actualmente cobra los derechos de autor por la misma y los pasa a la familia de Woody. Indirectamente, gran parte de esos derechos de autor van a parar al Comité para Combatir la Enfermedad de Huntington, fundada por Marjorie Mazia Guthrie.<sup>84</sup>

Hay otras estrofas que no son tan famosas. Cuando Arlo Guthrie era niño, su padre salió del hospital para ir de visita a su hogar. Fue entonces cuando hizo que Arlo escribiera las estrofas que no aparecían en los libros de escuela:

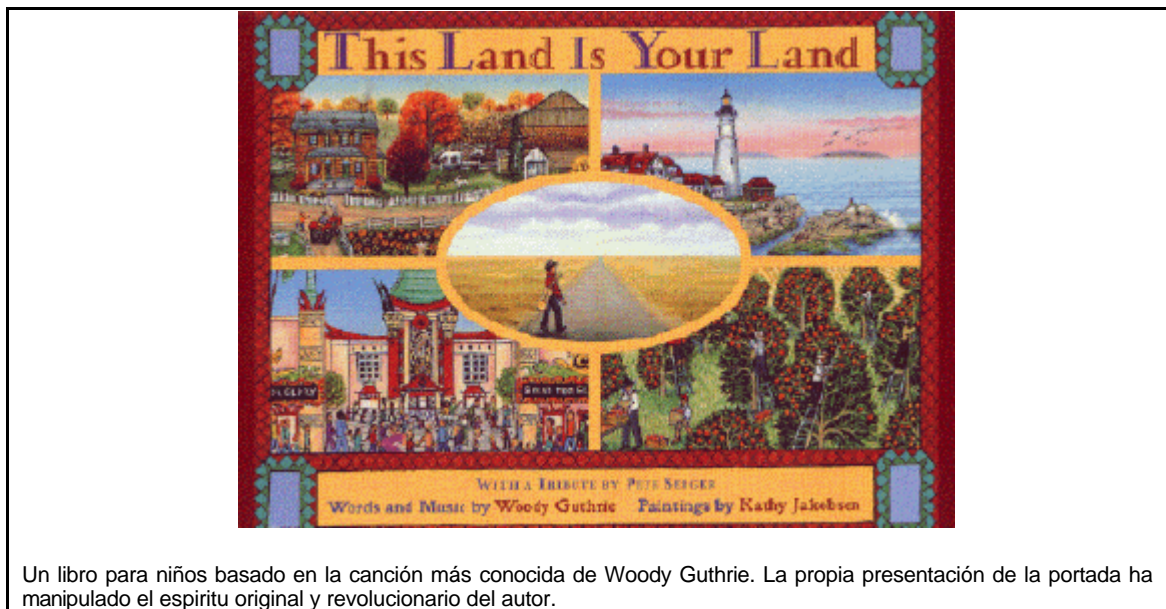
Nadie que viva podrá jamás detenerme,  
En mi andar por mi autopista de la libertad.  
Nadie que viva podrá hacerme volver,  
Esta tierra fue hecha para ti y para mí.

---

<sup>84</sup> “This Land is your land”, publicada en el *Woody Guthrie Folk Songs*, NY: Ludlow, 1963, p. 7. Los derechos de autor han sido trasladados a The Guthrie Children’s Trust Fund, West 57th Street, NY.

Pete Seeger y algunos otros cantantes han empezado a cantarlas, creyendo que se corre el peligro de que esta canción sea malinterpretada si no se añaden estas “nuevas/viejas” estrofas. Esta canción podría incluso esgrimirse como argumento de los intereses egoístas contra los que Woody luchó toda su vida, como escribe Pete Seeger:

En marzo de 1950, Clark Clifford, un pez gordo de Washington, se dirigió a los poderosos hombres de negocios en el Club de Ejecutivos de Chicago: ‘... La gente tiene que sentir que su pequeña porción de este país es tan de ellos como de ustedes o mío...’ Si se cantase sólo la mitad de las estrofas de Woody, “This Land Is Your Land” (Esta Tierra es Tu Tierra), cae justo en la trampa del señor Clifford. Con otras palabras, “Dejemos que la gente cante la canción. Mientras tanto, tú y yo sabemos quién es el que realmente controla este país (Seeger y Blood: 142).



En los últimos tiempos, se ha recurrido a esta canción en películas y en la televisión, y se ha puesto de acompañamiento en anuncios publicitarios. Actualmente, todos los americanos han oído alguna vez esta canción, aunque

nunca ha estado en las listas de grandes éxitos. Algunos de extrema derecha la consideran como parte de la “Conspiración Comunista Internacional”; sin embargo, a la hija de Ronald Reagan le gustaba incluirla en su repertorio en su época de “cantante de *folk*” en los años setenta (Seeger y Blood: 126). El mismo Pete Seeger hizo una estrofa nueva para que la cantara Bárbara Dane:

Maybe you're working just as hard as you're able	Estarás trabajando con todos tus esfuerzos
Scratching up the crumbs from the rich folks' table	Para recoger las sobras de los ricos
Maybe you're wondering if it's fact or fable	Mientras vas preguntandote si es un cuento
That this land was made for you and me.	Que esta tierra fue hecha para ti y para mí. <sup>85</sup>

Han aparecido muchas versiones que satirizan la canción original. Dave Van Ronk, el “alcalde de *folk* de Greenwich Village” (Wald 1996: 56) sostiene que la canción es pura mentira y que proporciona una esperanza falsa que un estadounidense medio no puede—y no debe—pensar que “este país es tan justo.” Y su versión del tema plantea sus dudas perfectamente:

This land is their land, It is not our land From their rich apartments To their Cadillac carland From their Wall Street office To their Hollywood Starland This land is not for you and me.	Esta tierra es su tierra No es nuestra Desde sus opulentos pisos Hasta los aparcamientos de coches lujosos Desde sus oficinas en Wall Street Hasta sus fabricas de estrellas de Hollywood Esta tierra NO es para ti ni para mí.
As I was walking That endless breadline My landlord gave me a one-week deadline And "Labor Action" ran a better headline: This land is not for you and me.	Mientras iba vagabundeando Pidiendo por la calle interminable del hambre El dueño de mi casa me dio Una semana para largarme. Y “Acción Laboral” (de los anarquistas) Publicó un titular más exacta: Esta tierra NO es para ti ni para mí.
So take your slogan and kindly stow it If this was our land you'd never know it Let's join together and overthrow it This land is not for you and me.	Así que coge tu slogan Y metelo donde ya sabes. Si esta tierra fue nuestra No hay forma de percibirlo Vamos a unirnos Y derrumbarlo Esta tierra NO es para ti ni para mí. <sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Pete Seeger, carta al autor, el 22/3/01.

<sup>86</sup> Richard Greenhaus, fundador de Digital Tradition (base de datos de canción folk en el WWW), carta al autor, el 3/3/01. No ha sido publicado ni incluido en disco aunque aparece en el *Bosses' Songbook* (circa 1964).

Curiosamente, el propio Springsteen cuando decidió incluir esta canción en su repertorio a principios de los ochenta, sólo cantaba las tres estrofas que se aprenden en los colegios pero solía presentarla con una declaración en el escenario que la cantaba “porque América nos pertenece a todos que vivimos en este país: a los negros, chicanos, indios, chinos y blancos ...y ya es hora de que alguien se afronte la realidad de los ochenta” (Humphries y Hunt: 52). El espíritu de Guthrie llevó a Springsteen a componer el disco *Nebraska* donde el cantautor presenta una visión de un país aislado y, de alguna forma, equivocado. Hecho en su propia casa sólo con guitarra y armónica, el disco cuenta las historias más próximas a la realidad de la era Reagan: gente desesperada que termina peleándose en bares, robando, matándose y cepillando a los demás (Marsh: 102).

Woody Guthrie escribió muchos artículos y libros con un marcado tono político, también escribió bocetos autobiográficos para periódicos radicales y aunque odiaba toda clase de injusticia, tenía una actitud optimista ante el futuro de las personas corrientes. En su estilo literario, le fascinaba usar los adjetivos para la descripción de cosas y nombres y verbos para crear un efecto o estado de ánimo, todo ello unido a la repetición. La siguiente cita ofrece un claro ejemplo:

Mientras pueda dar palmadas contra mis gauchos y pueda vociferar lo hermosa que está Marjorie cuando baila, significará que las “*folk songs*” (la canción del pueblo en Estados Unidos), están de moda y no lo contrario. Mientras Papá y Mamá pájaro celebren cantando el nacimiento de sus polluelos, las *folk songs* siguen estando de moda, y no al contrario. Mientras haya naufragios, desastres, ciclones, huracanes, linchamientos, agitación sindical, precios altos y

salarios bajos, mientras haya policías uniformados que combatan contra los piquetes en huelga de la Unión, las *folk songs* siguen estando de moda y no al contrario.<sup>87</sup>

Guthrie escribió mucho en sus primeros cuarenta años, entre ellos, *Bound for Glory* (auto biografía de sus primeros viajes) y *Bound to Win* (artículos y bocetos). La biografía de Guthrie, *Woody Guthrie: A Life* (1980) escrita por Joe Klein, es un profundo estudio del hombre que pone de relieve su complejidad, sus grandes talentos y sus trágicos defectos.<sup>88</sup> Para crear esta definitiva obra, Klein, un antiguo periodista de la revista *Rolling Stone*, tuvo que contar con la colaboración de la viuda de Guthrie, Marjorie Greenblatt Guthrie, quien puso a su disposición todos los archivos. Klein concluye que parte del genio creativo de Guthrie se debía a la enfermedad que lo acechaba y que acabó con su vida (392-393). Su retrato del artista es mucho más complejo que la imagen que se saca de sus canciones. Si las primeras sesiones con Lomax en Washington resultaron históricas, las últimas sesiones de Guthrie con sus amigos Sonny Terry y Brownie McGhee en Harlem en 1914, fueron las más tristes y tétricas que se podría imaginar: “Sonny, a pesar de ser ciego, sentía que su viejo amigo se iba...se perdía. Pero nadie tenía la valentía de decirle que había perdido la capacidad de tocar,” (Klein: 401). Poco después Guthrie terminaría en un hospital y luego en un asilo, donde fallecería unos 13 años después. Parte de la mitología de Guthrie es su lenta muerte y los peregrinajes que harían los jóvenes a verlo. A tocarle canciones. Uno de ellos eran un tal Zimmerman, que iba a transformarse en Dylan, tomando el nombre en honor

---

<sup>87</sup> Este fragmento pertenece a *Folk songs are on their way in*, artículo escrito por Woody Guthrie (Marsh y Leventhall: 57).

<sup>88</sup> Agradecemos la ayuda de Tom Faigin de la *Contemporary and Traditional Music Society* (Sociedad de Música Contemporánea y Tradicional) de Los Angeles que considera la música *folk* americana desde un punto de vista histórico. Faigin, además de tocar la guitarra y banjo, es experto en la música de Guthrie.

de un poeta galés, quizás, o un sheriff de películas del Lejano Oeste. Le cantaba sus propias canciones y las de Guthrie.

La canción “*Talking Dustbowl*” de Woody Guthrie es todo un clásico e incluso ha servido para un sinfín de nuevos temas (Glazer: 26 y Schumacher: 64, 69, 87 y 108). Guthrie aprendió los *talking blues* por discos de Robert Land, quien realizó las estrofas originales en el *Grand Ole Opry*. Land había conseguido el esquema de los afroamericanos. ¿Quién? ¿Dónde? Éstas son algunas de las estrofas de Land.

Si queréis ir al cielo dejadme deciros lo que tenéis que hacer.  
Tenéis que engrasaros los pies en un cocido de cordero.  
Deslizaos por la mano del demonio.  
Manad hacia la tierra prometida.  
Que os sea leve,  
Engrasáos.

No estoy acostumbrado a trabajar tanto.  
Conseguí un chica en el patio de los tíos ricos.  
Matan un pollo –y ella me manda la cabeza.  
Cree que estoy trabajando, pero estoy tumbado en la cama.  
Soñando con ella.  
Y con tres mujeres más.

De rodillas en el gallinero,  
Creí oír estornudar a un pollo.  
Solamente era el gallo que decía sus oraciones,  
Dando las gracias a las gallinas en la parte de arriba.  
El gallo predicando.  
Las gallinas cantando.  
Los pequeños polluelos hacían todo lo que podían.  
(Autores desconocidos / tradicional afro-americano)

Y la tradición sigue y cruza fronteras, de Land a Guthrie y hoy día ha vuelto a sus raíces ya que el *rap* afroamericano está íntimamente ligado al *talking blues*. Mientras que las canciones de *rap* modernas pueden tener a todo un grupo eléctrico para acompañarlas, los *talking blues* de hace sesenta años

sólo utilizaban una guitarra, o en el caso de Pete Seeger, un banjo. Lo usaba para rellenar el espacio entre las estrofas.



Aunque su autobiografía llegó a titularse *Bound for Glory* (1943), Guthrie quería llamarlo “*Boomchaser*,” (Marsh y Leventhal: 249). Los editores optaron por un nombre más romántico. La palabra *boomchaser*, de hecho, sería más apropiada ya que el libro relata los pormenores y aventuras de un ser vagabundo siempre en busca de la próxima oportunidad. Aunque no tiene traducción en castellano, *boomchaser* podría ser vagabundo radicalizado, o así es la interpretación que proporciona Guthrie en el texto. El héroe va según lo lleve el viento pero no se pierde porque siempre sabe que está con su pueblo y comparte su destino común, y termina en un tren de carga, cantando con un montón de otros vagabundos: “Sopla viento, sopla” (36).

Una de las aventuras más citadas en el libro de *Bound for Glory* es cuando el protagonista, recién llegado a la ciudad de Nueva York, va a una prueba que celebran unos cazatalentos en la *Rainbow Room* de un lujoso hotel. Guthrie sale al escenario de esta suntuosa sala en la última planta de este rascacielos pero cuando se fija en tanta riqueza, duda y luego empieza a improvisar una especie de talking blues que incluye unas críticas de la alta sociedad (292-295):

This Rainbow Room she's mighty fine	Esta Sala Arcoiris es una maravilla
You can spit from here to the Texas line	Puedes escupir de aquí a Texas
In New York City,	En la ciudad de Nueva York
Lord New York City,	Dios mío, la ciudad de Nueva York
This is New York City	Donde me toca saber
Where I really gotta know my line!	Como arreglármelas.

A final después de cantar unas cuantas estrofas de este tipo de sátira improvisada, los cazatalentos se quedan contentos pero sugieren que el cantante lleve unos pantalones vaqueros más azules y un sombrero mexicano. Disgustado con esta manipulación de su canción, sale corriendo del hotel. Este capítulo siempre ha servido para retratar a Guthrie como un ser comprometido que nunca se vendió y, por tanto, imposible de corromper. Curiosamente, al preparar esta investigación, una de las personas entrevistadas en Nueva York en el verano del 99, Agnes Sis Cunningham, de 95 años, una contemporánea de Guthrie y compañera del grupo *The Almanac Singers* con Guthrie, Pete Seeger, Bess Hawes, Arthur Stern, Lee Hays, Millard Lampell y Josh White,<sup>89</sup> entre otros. Cunningham cuenta otra versión de la prueba en la Sala Arcoiris.

---

<sup>89</sup> Los *Almanac Singers* se cambiaban constantemente de componentes y su música siempre era improvisada, a veces ensayaban piezas nuevas en el mismo escenario. Su visión colectiva de la música estaba ligada al teatro *agitprop*. También hay que mencionar que los músicos compartían un apartamento grande en Nueva York y la gente iba y venía con frecuencia (Goldsmith 115; Brand 78; Cohen y Samuelson 96).



Según ella, un grupo de músicos de los Almanacs fue a dicha cita y entre ellos estaba Guthrie quien, efectivamente, cantó unos versos improvisados sobre la ciudad de Nueva York, aunque el recuerdo de Cunningham no corresponde al famoso pasaje de Guthrie en su libro:

El caso es que Woody no quería irse después. Todos los otros músicos queríamos abandonar la sala pero Woody insistía que nos quedáramos. Pensamos que era horrible, hortera y de mal gusto, tocar canciones de folk y protesta en una sala tan elegante. Pero tuvimos que sacarle a Woody físicamente ya que se quería quedar. ¡Se empeñaba en que necesitábamos el dinero!<sup>90</sup>

Este pequeño episodio importa poco pero nos enseña que la historia de Guthrie no era tan solitaria como lo describe en su “muy ficticia” autobiografía (Goldsmith: 143). Había todo un círculo de músicos comprometidos que se reunían en Almanac House, la extraoficial sede del grupo. Guthrie era uno de ellos y aunque su producción de canciones asombraba a los otros, él también aprendía y se enriquecía de la experiencia, como Guthrie mismo reconocía (Marsh y Leventhal: 82-83).

---

<sup>90</sup> Agnes Sis Cunningham, entrevista con el autor, el 26/7/99. Desgraciadamente, debida a su delicada salud, no fue posible grabar la entrevista. Pero Cunningham, que fue famosa por su manera de tocar el acordeón en los Almanacs, tocó unos bailes folclóricos de su tierra. Como Guthrie, Cunningham es oriunda de Oklahoma. Véase su autobiografía, Freisen y Cunningham *Red Dust and Broadsides*, citada en la bibliografía.



Una foto de los Almanac Singers con Woody Guthrie (a la izquierda), Pete Seeger (con el banjo), Agnes "Sis" Cunningham (al acordeón), Bess Hawes Lomax (la de la otra guitarra), Millard Lampell y Arthur Stern (el que lleva gafas). Las combinaciones de músicos varían según los horarios de la gente que vivía en Almanac House, una especie de comuna musical en un apartamento amplio ubicado en pleno centro de Nueva York (Seeger y Blood: 172).

Desde una perspectiva histórica y dado todo el romanticismo que se ha atribuido a la figura de Guthrie, el título *Bound for Glory* es perfecto aunque Klein indica que Guthrie era mucho más complejo que sus canciones indican. Dos décadas después de que se publicara esta biografía por primera vez, la historia de Guthrie sigue creciendo ya que se ha descubierto montones de cuadernos y trozos de papel suelto en los que el padre de la canción *folk* norteamericano escribía todo lo que le venía a la mente. Y no era siempre muy dulce (Jackson: 2000).

Pete Seeger se ha referido a su amigo Woody Guthrie como una especie de Homero con la voz ronca, y lo admiraba por su capacidad de contar historias populares con la misma épica atribuida al bardo griego (1972: 556). Desde luego con Guthrie y Seeger, la noción de folclore en los Estados Unidos ha cambiado. Woody Guthrie era capaz de plasmar una canción popular o hasta pop. Como el jamaicano Bob Marley, Guthrie fue parte de la primera generación que se criaba escuchando la radio y su capacidad de relacionar la música pop de su época y cultura. Siempre estaba atento para enterarse de la

última novedad de la familia Carter y Jimmie Rodgers, que eran los más famosos, hoy considerados como las fuentes primordiales de la música country. Aunque lo importante de Guthrie, como observa Bluestein y Filene, ya citados, era su manera de radicalizar la canción a favor de su visión del pueblo en lucha.

Es interesante que una de las inspiraciones más significativas de Guthrie y Seeger (y de Bárbara Dane también) fuera Huddie Ledbetter, “el rey de la guitarra de doce cuerdas” (Marsh y Leventhal 12). Lo que se aprecia hoy es la relación entre la lucha por la causa de Seeger y Guthrie en contraste con la lucha por la supervivencia en el caso de Leadbelly y Josh White (Wyatt: 2000). No es casualidad que Seeger y Guthrie sean blancos y Leadbelly y White negros, aunque, como escribe un historiador, hasta Leadbelly y White ocupan lugares muy distintos en la historia de la canción comprometida y la Izquierda estadounidense: “White se sitúa en una especie de limbo entre los izquierdistas del Frente Popular que renunciaron sus afiliaciones ante el HUAC, sospechado tanto por la izquierda como por la derecha. De los resurgimientos de la música *folk* y *blues* en los sesenta, él no fue mencionado apenas” (Denning: 348-349). Leadbelly muere antes de que empiecen las persecuciones de la denominada Caza de Brujas.

La gran diferencia entre Leadbelly y su amigo Guthrie, aparte de la cuestión de raza, fue su ideología dentro de la canción. Para Guthrie, la lucha y la canción eran sinónimas, dos caras de la misma moneda y su espíritu de compromiso rezuma de cada cosa que escribió. Si Guthrie incorporó alguna melodía en su canción modificándola de forma sutil para hacerla suya, era un acto de amor, o así lo considera Pete Seeger:

Cuando Woody Guthrie compuso una canción, solía poner nueva letra a una melodía antigua, muchas veces inconscientemente. Estaba fijado en su letra nueva. En su subconciencia había un corpus de antiguas melodías buenas siempre flotando; alcanzó una, la tomó y la puso en su canción. Le dije, “Woody, ¿no es ésta la misma melodía como Irene de Leadbelly?” Me respondió: “Caramba, no me había fijado,” con toda sinceridad (1994: 85-86).

La muerte de Woody Guthrie ocurrió en 1967 después de 13 años en un hospital cerca de Nueva York, la ciudad donde consiguió su fama por primera vez y donde su memoria sigue en la zona de Greenwich Village ya que perduran los bares y cafeterías donde se tocan guitarras y cantan artistas jóvenes como Suzanne Vega, Tracy Chapman, John Gorka y Frank Christian o algunos artistas más viejos como Dave Van Ronk.<sup>91</sup> La herencia musical de Guthrie está allí.

Pero es importante recordar que en la misma tapa de su guitarra, encima de las cuerdas, Guthrie puso un letrero grande que proclamaba, “*This Machine Kills Fascists*” (Esta máquina mata a los fascistas) y no lo fijó para vender discos (Brand: 126). La muerte de Guthrie coincidió con la muerte de otra figura revolucionaria, Ernesto Che Guevara, como observó Irwin Silber en un homenaje a los dos fallecidos poco después en la revista *Sing Out!* (1967:55): “Cuando conocí por primera vez a Woody Guthrie, su guitarra ya llevaba la famoso letrero que “Esta maquina mata a fascistas.” Nunca conocí al Che pero en su ametralladora veo las palabras escritas: “Esta máquina hace música.”

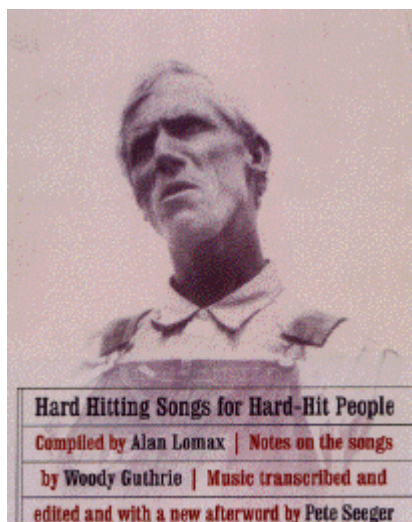
---

<sup>91</sup> Van Ronk fue el que daba clases de guitarra a Bob Dylan a principios de los sesenta (Wald 1996:65).



Woody Guthrie con la guitarra que llevaba su frase:  
Esta máquina mata a los fascistas.

Aunque se puede discutir que Guthrie se imaginara que su guitarra era una ametralladora, no cabe duda que Guthrie compartía el fervor revolucionario de Che Guevara e intentó reproducirlo en su música. Este fervor y esta música fueron una fuente de inspiración importante para Pete Seeger y Bárbara Dane. También fue el “*Okie Walt Whitman*” para jóvenes cantautores como Bob Dylan que encontraba en su canción una fuente de inspiración profunda (Shelton: 74).



El libro de Lomax, Seeger y Guthrie, publicado 20 años después de su creación y poco antes de la muerte de Guthrie en 1967.

## **1.8 Bob Marley, Pete Seeger y Leadbelly: testigos de la historia**

Como manifiesta el profesor David Dunaway de la Universidad de Nuevo México, Bob Marley y Pete Seeger son quizás los cantautores más politizados que llegaron a triunfar a nivel internacional en el siglo XX (1992: 379). Como veremos en este apartado, los dos utilizan la espiritualidad como herramienta de trabajo junto a la música, y ambos sufren por sus convicciones. Son totalmente distintos en su forma de vivir la música y en sus planteamientos pero semejantes en su compromiso con su pueblo. Hemos incluido en esta sección a Huddie Ledbetter, el denominado Leadbelly, ya descrito anteriormente, pues aun así merece más consideración debido a su condición como puente en la música folclórica y canción comprometida. Y aunque Leadbelly fue contemporáneo y amigo de Pete Seeger y Woody Guthrie, su música puede ser un nexo entre la de ellos y la de Marley.

Aunque hay muchas teorías acerca de la canción comprometida, quizás un ejemplo en concreto ilustra mejor lo que significa el poder de congregación de la canción si consideramos la vida y obra del jamaicano Bob Marley. En una carrera musical de apenas dos décadas, Marley marcó el destino del *reggae*, música de los barrios bajos de Jamaica, con unas letras que invitaban a la evasión y al desenfado, y unos ritmos que se adentraban en el camino de la revolución.

Timothy White, en su biografía de Marley, '*Catch a Fire*', da buena cuenta de la vida diaria del joven Marley en los barrios bajos de Trench Town, en la capital de Jamaica, Kingston, y el crecimiento de la industria discográfica jamaicana. Las canciones de Marley, tales como la emblemática '*I Shot the Sheriff*' y '*No Woman No Cry*', se caracterizan por una carga de realismo social.

Sus temas variaban desde las penas de las clases menos favorecidas hasta consignas revolucionarias en favor de la libertad; eran mordaces, pero sin dejar de perder lirismo. Al escuchar las letras de '*Get Up, Stand Up*', los jamaicanos que decidieron seguir su consigna se contaban por millares, al tiempo que otros tantos permanecían expectantes en todo el mundo. De hecho, sólo un músico consiguió ser valedor de una autoridad política y cultural semejante: Bob Dylan en sus inicios (Denisoff y Fandray: 32). Sin embargo, Dylan (al igual que los cantantes de pop como Mick Jagger y John Lennon) demostró poca continuidad en su radicalismo político; Marley mantuvo sus compromisos hasta su muerte en 1981 a la edad de 36 años. De hecho, se han referido a Marley como el "Bob Dylan negro" (Monty: 5).

Según White, Marley perteneció a la primera generación de juventud del tercer mundo que creció en la cultura del transistor de radio. La familia Marley tenía un vecino que poseía uno y solía colgarla de la cuerda de la ropa del patio comunitario para que cada cual pudiera escucharla. La radio sintonizaba una emisora de *rhythm & blues* y aquella música tan exótica para la familia Marley, resultaba ser "como una epifanía" para el joven (1996:126). Inspirado por las grabaciones de éxito de James Brown, cantante estadounidense de gospel y soul, y otros artistas de raza negra, Marley hizo la primera grabación en estudio de su propia música cuando contaba 16 años. De camino a casa con ella, según White, se dio cuenta de no conocía a nadie que tuviera un fonógrafo (143).

White deja claro que Marley y su grupo, que se llamaban los Wailers, trataron temas sociales desde el principio. En 1964, su primer gran éxito en el ámbito isleño, *Simmer Down*, exhortaba a los matones callejeros de la isla a

que abandonaran la violencia en las calles: “*Simmer down: you lickin' too hot, so!*” Tranquilízate, estás demasiado enojado así (158-159).

La canción conmocionó a los jamaicanos de clases más altas mientras establecía un vínculo con los habitantes del gueto, ya que los Wailers cantaban en el lenguaje y el estilo de la clase baja, en un tiempo en el que la música pop retrataba a Jamaica como un lugar paradisíaco, a juzgar por las letras del cantante estadounidense Harry Belafonte en sus famosos calipsos como “*O Island in the Sun*” y “*Day-O*”. Como escribe White, Marley popularizó la “jerga de la cloaca,” (del barrio de Trench Town) o así veían la situación los señoritos del club Saint Andrew, donde los blancos de la alta sociedad jamaicana se reunían para tomar su té cada tarde (158). Aunque la canción no logró su fin de calmar la situación, sí cambió la autoestima del pueblo llano.<sup>92</sup>

Ataviados en trajes de lana sin collar y zapatos negros en forma de punta, los Wailers ganaron fama local haciendo canciones americanas de *rhythm & blues* junto con sus propias grabaciones barriobajeras. En cinco años, Marley comenzó a establecer una música nueva y autóctona de las islas del Caribe, una música que escapaba a la tendencia dominante del sonido comercial de la industria discográfica de Estados Unidos. Ayudó a cambiar los ritmos parroquiales (en el libro de White resuenan los ecos de Marley en su singular forma de hablar, aunque con este intento del autor, la lectura se dificulta bastante) de los barrios pobres de Jamaica en la expresión de las penas de las clases menos favorecidas de todo el mundo, haciendo un tipo de música que pudiera “interpretar, explicar, y rechazar la vileza moral del planeta

---

<sup>92</sup> Maxwell Kong, crítico de música jamaicana, carta al autor, 24/5/99.



y la opresión racial”. White se esfuerza en explicar la forma en que Marley logró esta labor de liberación cultural.

Después de una historia bastante detallada de Haile Selassie y su tiempo, White explica la adhesión de Marley a la creencia rastafari, un movimiento milenarista de la Asociación Universal para el Progreso de la Raza Negra (UNIA) y la Liga de las Comunidades Africanas fundadas por el político jamaicano Marcus Garvey. Marley hizo uso de la filosofía rasta para vincular su identidad a la historia de la esclavitud afro-americana. En la teología rasta de la liberación, se cuenta que un Dios negro liberará a su gente trayéndolos de vuelta junto a él, a África. Garvey hablaba de una Etiopía bíblica como si del negro Zion se tratara. A su vez, los rastas consideran a Haile Selassie (cuyo nombre de pila era ‘Ras Tafari’) como el símbolo de Dios en la Tierra. Como parte de sus ritos religiosos, los rastas fuman la hierba *ganja*, o marihuana, en alusión a los salmos bíblicos 104:14: ‘El que hace producir el heno para las bestias y la hierba para el servicio del hombre’. Asimismo, tenían la costumbre de dejarse el pelo largo y sin peinar; sus trenzas representan la melena ondeante del león africano, que a su vez es un símbolo de Selassie, el león de Judea. Esta mezcla religiosa de símbolo y materia se confunden en Marley en el culto tanto personal como musical, de tal forma que a veces es difícil separar al hombre de la música. Aún es más difícil discernir dónde empieza y comienza la música y la mitología.

Para los seguidores de Garvey, las victorias de Selassie representaban una señal, que el líder africano era el enviado. “Los rastafaris, como así se hicieron llamar los conversos desde entonces, estaban en la senda de la

verdad eterna: aquél era el Dios viviente de Abraham e Isaac, aquél cuyo nombre no puede ser mencionado” (Monty:13).

A comienzos de los setenta, Marley empezó a combinar sus creencias rastas con el radicalismo en la política. En 1972 trabajó a favor de la elección de Michael Manley, socialista y organizador sindicalista, como primer ministro de Jamaica, y Manley ganó. Asimismo, la música de Marley también dio sus frutos en este tiempo. En los cuatro años siguientes, Marley y los Wailers sacaron a la venta cuatro álbumes y se convirtieron en una sensación internacional. Hicieron gira en Estados Unidos, Europa, África y Japón, siempre permaneciendo abiertos a influencias musicales diversas, como por ejemplo James Brown. Un año después en Londres, escuchó a la banda de música punk *The Clash*, admirando su ataque enfadado sobre la opresión de razas y clases escribió una canción sobre las afinidades entre punks y rastas titulada ‘*Punky Reggae Party*’ (White: 294).

Marley mantuvo sus vínculos con el primer ministro Manley a través de la campaña de elecciones de 1976. Sin embargo, dos noches antes de un mitin programado, en el que iban a intervenir Manley como orador y Marley como cantante, siete hombres armados con pistolas atacaron al músico en su casa con una descarga de artillería automática. Marley y su mujer, Rita, resultaron heridos pero sin presentar lesiones graves (288-290). Desafiando a sus posibles asesinos, consiguieron aparecer en el mitin. Manley los saludaba al tiempo que 80.000 partidarios lo aclamaban. Marley cantó durante 90 minutos, volviendo a entrar en escena al tiempo que desfilaba sobre el sendero de la muerte con sonrisa triunfante. De todos los relatos, el evento asumió dimensiones casi míticas (292). Para sus enemigos, que estaban seguramente

entre la multitud aquella noche, Marley debía haber parecido un fantasma. El hecho de que Marley y su gente salieran vivos de aquel tiroteo de siete hombres armados que lograron entrar en su casa es poco menos de un milagro (Monty: 63).

Después del intento de asesinato, Marley dejó Jamaica y anunció su retirada de lo que él denominaba 'política comercial'. Sus grabaciones perdieron la energía y el dinamismo cautivadores que las caracterizaban durante los dos años siguientes. Sin embargo, volvería a mostrar reivindicaciones políticas en su música en 1979, dentro de un foro mucho más internacional, cuando cantara sobre el movimiento de independencia de Zimbabwe y su intento de asesinato ("*Ambush in the Night*"). Manifestó su apoyo a "la lucha por una Jamaica verdaderamente libre e independiente", separándose de Manley y reivindicando "un gobierno negro y marxista".

Un año más tarde, Marley moría de cáncer. Su cuerpo estuvo expuesto en la capilla ardiente en el Parque de Héroe Nacionales de Kingston, donde se congregaron a miles de seguidores para asistir a su entierro. Sus trenzas, que se habían caído durante los tratamientos de radiación, se habían unido de nuevo hasta formar una peluca y devuelto a su lugar de origen. Una de sus manos sostenía una Biblia; la otra estaba apoyada sobre su guitarra. El primer ministro y el líder de la oposición tomaron la palabra, al tiempo que los Wailers tocaban temas de la música de Marley su madre cantaba *Coming in From the Cold*, una canción conmovedora e inolvidable sobre la alegría del vivir que Marley había escrito en soledad cuando sabía que se estaba muriendo.

White entrevistó a Marley con más frecuencia que cualquier otro periodista. De hecho, hasta cierto punto, el papel de White en la internacionalización del

mito Marley posee brotes de Bruno detrás de los saxofonistas Dedeé y Johnny—Bruno, aquel perseguidor del cuento de Cortázar (1967). Pero se percibe con la lectura de este tomo de 500 páginas que fue un acto de amor ya que White contó con la colaboración de familia de Marley y amigos más cercanos al escribir la biografía.

No obstante, resulta extraño que le dedique poco espacio a sus álbumes. *Natty Dread*, por ejemplo, publicado en 1974, fundía la canción con la conciencia social de forma más poderosa que cualquier otro álbum de la década, aunque la obra de White trata de él en tres líneas. Aparentemente, White no sabe qué opinar acerca del compromiso político de Marley, su apoyo al socialista Manley y luego su decisión de abandonar esta postura y proclamar su afán de unir a su pueblo en un movimiento de marxismo revolucionario. Lo que sí está claro es que Marley con su “hacha pequeña” (“*Small Axe*”) era capaz de romper muchas barreras, como indica White, pese al peligro que lo acechaba dentro de su propio barrio (224). “En el gueto, sólo florece el soñador y la víbora,” escribe White, añadiendo “la vida de ambos es corta”(378).

Sin lugar a dudas, Bob Marley dejó una herencia musical que se puede apreciar nada más poner la radio, pero su mensaje trasciende lo verde, amarillo y rojo que simboliza el movimiento rastafari. “lo que de verdad necesitamos es el derecho de acertar y el derecho a equivocarnos,” dijo Marley en una ocasión (Monty: 59) y aunque podría decir que sus intentos de conseguir la paz en su patria no lograron su fin, “la idea no es mensurable,” como opina Aute.<sup>93</sup> Su canto habla no sólo de la lucha con el hacha pequeña sino de la redención,

---

<sup>93</sup> L.E. Aute *Libertad* del disco Alma, Ariola 200189-I, 1979.

aunque Marley siempre se basaba en la historia de su pueblo (Monty: 28) cuando cantaba:

Sí los antiguos piratas me secuestraron  
Me vendieron a los Barcos Mercantes  
Minutos después yo estaba en el pozo sin fondo del Infierno  
Pero mi mano se hizo fuerte  
Por obra del Todopoderoso  
Saldremos triunfantes de esta generación  
Todo lo que tuve son canciones de libertad...  
Canciones de Redención...<sup>94</sup>

Si Marley representa la voz del pueblo oprimido en su canción “simple y honda,” como opina el cantautor francohispano Manu Chao (Babas y Turrón: 2001), se puede afirmar que salió de este mundo, que experimentaba la pobreza de cerca.<sup>95</sup> En cambio, Pete Seeger procede del seno del opresor, es producto del mundo privilegiado. Nació en Nueva York en 1919 en una familia de clase alta, de padre musicólogo y madre profesora de violín clásico.

Su padre, que había perdido su puesto como profesor en la universidad de Berkeley en 1914 por oponerse abiertamente a la primera Guerra Mundial, se había convertido en un radical y uno de los primeros proponentes de la etnomusicología.

Para muchos académicos, Charles Seeger prácticamente inventó el concepto de la musicología, que se define como el estudio histórico y científico de la música, hizo enormes contribuciones al respecto durante su vida. Por su tremenda influencia sobre algunos de sus hijos, Charles Seeger es el responsable del renacer de la música *folk* que vive ahora América.

---

<sup>94</sup> Para conseguir más información y escuchar esta canción:

<http://www.bobmarley.com/songs/songs.cgi?redemption>

<sup>95</sup> Los periodistas Babas y Turrón de la versión española de *Rolling Stone* opinan que Manu Chao es el “nuevo Bob Marley” (2001) aunque sus declaraciones podrían considerarse mera publicidad para este cantautor contemporáneo.

Charles Louis Seeger nació en México DF el 14 de diciembre de 1876 sus antepasados navegaron hasta las costas de América a bordo del Mayflower. Seeger luchó en la Guerra Revolucionaria y en la guerra Civil. Había médicos, abogados y profesores que también fueron abolicionistas y radicales. Seeger reflejó este trasfondo y lo pasó a sus descendientes.

Poco después de su nacimiento, la familia volvió a Boston donde Seeger creció. Se graduó en música por la universidad de Harvard en 1908. Por su conocimiento de los grandes clásicos musicales, llegó a director de la ópera Cologne en Europa. Volvió a los Estados Unidos, donde se casó con Constance de Clyver Edson el 22 de diciembre de 1911. Tuvieron tres hijos: Charles junior, John y Peter. Pete es, en efecto, uno de los mejores cantantes de *folk* americanos, mientras que Charles Jr es un astrónomo de radio y John es director de un instituto.

Desde 1912 al 1919, Seeger fue profesor en la universidad de California, convirtiéndose en el primer jefe del departamento de música en 1916. Poco después de que Pete naciera, Charles Seeger fue despedido de su puesto en la universidad por su manifiesta oposición a la Primera Guerra Mundial. El Julliard School of Musical Arts le ofreció el puesto de jefe de departamento de teoría musical, así que la familia se trasladó a Nueva York, donde nació Pete el 5 de mayo de 1919.

Mientras en la costa este, Charles Seeger también dio clases en el Instituto de Arte Musical durante gran parte de los 20. Durante este periodo y ya en los treinta enseñó en el *School for Social Research* de Nueva York y editó la Biblioteca Americana de Musicología. Al mismo tiempo, empezó a investigar varios aspectos de los músicos folclóricos nativos del país. Seeger

se casó con su segunda esposa, Ruth Crawford Seeger, el 14 de noviembre de 1931. Juntos trabajaron para preservar mucho de nuestra herencia musical. Tuvieron cuatro hijos, Michael, Peggy, Bárbara y Penny. Dos de ellos, Michael y Peggy llegaron a ser artistas muy conocidos de la música que sus padres tocaban una y otra vez mientras se hacían mayores. En 1935, la familia se mudó a Washinton DC, para que los Seegers pudieran colaborar con su amigo John Lomax y su hijo Alan en una tarea masiva: el archivo de la canción *folk* para la biblioteca del Congreso. Fuera de esta pionera labor, había que llegar a al colección *Folk Songs, USA* una aventura en la que se unían los Seeger y los Lomax.

Durante el verano de 1935, el mismo año en que su familia se trasladó a Washinton, Charles Seeger llevó a su hijo Pete a un baile de plaza y a un festival de música en Ashville, Carolina del Norte. Ésto fue lo que empezó y perduró por muchos años por el legendario Bascom Lamar Lunsford. Aquí Pete, entonces de 16 años, fue donde escuchó su primera música folk. Dice que fue amor a primera vista, tras escuchar un banjo de cinco cuerdas y ver cómo acompañaba las viejas baladas sobre damas y caballeros. Quizás, se puede asegurar que si Seeger no hubiese llevado a su hijo a ese viaje predestinado, no le hubiese interesado la música *folk*. Así que Pete es el responsable de hacernos sentir ahora esta música casi olvidada. Los artistas en los que ha influido son muchos para enumerar, uno no sabe cuántos músicos novatos alrededor del mundo se han inspirado en su ejemplo. Decir que Charles Seeger estaba orgulloso de Pete y de sus otros hijos y sus logros sería decir muy poco.

Para los 15 años siguientes, el Dr. Seeger permaneció sobre todo en Washington, colaborando de distintas formas. Desde 1938 a 1940, fue un ayudante de director del proyecto federal de música de la WPA, y de 1941 a 1953, jefe de la división musical de la Unión Panamericana. Durante el semestre de 1949 – 1950 fue un ponente invitado en Yale. Tras una ausencia de varios años, Seeger volvió a la universidad de California en 1957 y lo nombraron consultor del Instituto de Etnomusicología y profesor regente de UCLA. En los ochenta, Seeger inventó el melógrafo, una herramienta de búsqueda que permite comparar los estilos de canto de varias culturas étnicas. Consiste en un aparato electrónico que transcribe aspectos de la música al papel, lo que permite un análisis de las diferencias y similitudes de las formas de cantar de gentes de distintas zonas. Hace unos años, *Studies in Musicology (1935-1975)*, una colección de sus ensayos, fue publicada por la Universidad de California.

Pete Seeger habla de su familia así en su autobiografía:

“Mi madre tocaba el violín;<sup>96</sup> mi padre daba clases de historia, composición, así como teoría de la música en el Instituto Juilliard de Nueva York. Crecí en un entorno de ideales muy nobles, de mucho trabajo y disciplina. Pero desde muy temprana edad aprendí que las reglas estaban hechas para saltárselas. Henry Cowell, el compositor de música moderna, era amigo de la familia. Cuando yo tenía seis años, recuerdo de haberle visto tocar el piano con los puños,” (1994: 11).

---

<sup>96</sup> Constance DeClyvver Edson (1886-1975) era de descendencia inglesa, francesa, irlandesa y holandesa. Su padre, Charles Louis Seeger (1886-1978) tenía un poco de sangre alemana pero el resto de su herencia familiar correspondía a los primeros Peregrinos ingleses que fundaron el estado de Massachusetts. Como escribe Pete Seeger: “Nunca se sabe quien se acostaba con quien. Somos todos primos lejanos en esta vida, todos los millones y millones de habitantes de esta tierra” (11).



En esta cita, en la que Pete Seeger hace referencia a esta extraña forma que tenía Cowell de tocar el piano con los puños, es interesante notar que tanto Pete, como su padre, han sido siempre partidarios de buscar nuevas formas de tocar y de expresarse en todas las artes. A diferencia de Cowell, Pete Seeger se basaba en la tradición folclórica de los Estados Unidos para luego convertirse en internacionalista en la música—y en la política también. En la misma que Charles Seeger sufría por sus creencias pacifistas, Pete llegó a ser un rebelde por sus tendencias comunistas en los años cuarenta y luego como pacifista y ecologista en los años sesenta y setenta. Al tener que presentarse ante el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes, durante el fervor de los cazadores de brujas (o rojos), se negó a declarar ante dicho comité y a pesar de ser condenado por desacato, no terminó en la cárcel (Myrus: 37-40). No obstante, debido a su comparecencia, perdió cualquier posibilidad de cantar en un canal de televisión. Curiosamente tuvo que presentarse en agosto de 1955 y a finales de este mismo año, precisamente el 24 de diciembre de 1955, cantó con su grupo los Weavers en Carnegie, concierto inolvidable que, según Cantwell (1996: 244) y otros, se considera el comienzo del *Folk Revival* (el resurgimiento de music folk).<sup>97</sup> Desde luego los cuatro componentes del grupo Lee Hays, con su voz grave y sus memorables composiciones tales como “*Lonesome Traveller*” (Viajero Solitario) y “If I Had a Hammer” (Si tuviera un martillo), el guitarrista y arreglista Fred Hellerman, la fuerte voz de Ronnie Gilbert y Pete Seeger personificaban los tejedores de sueños como indica el nombre del grupo. Pete Seeger les

---

<sup>97</sup> Véase <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=185>.

dedicaría una canción años después, “*Oh, Had I A Golden Thread*”<sup>98</sup> (Oh, Si Tuviera Un Hilo de Oro) con un fragmento que dice:

Oh, si tuviera un hilo de oro  
Y una aguja fina  
Tejería una hebra mágica  
Con la forma del arco iris  
Con la forma del arco iris.

En ella tejería la valentía  
De las mujeres dando a luz,  
En ella tejería la inocencia  
De los niños en la tierra,  
Los niños en la tierra.

Dicho tema es clave en el repertorio de Pete Seeger ya que resume la visión del artista como labrador, obrero y artesano. Más que creador, el artista tiene que plasmar lo que aprende su herencia cultural. Como su mentor Woody Guthrie, estos principios culminaron en la creación de los denominados “*hoots*” o “*hootenannies*” (Silber: 1958).

Esta tradición data del año 1940 y abarca más de 75 programas de canciones *folk* de Nueva York, presentadas al público bajo el título *hootenanny*. Entre la Izquierda, sobre todo en Nueva York durante los *hootenannies* representaba una especie de pop activa que aglutinaba a los del movimiento, según un crítico de la época (Roszak: 291). Los grupos de canciones *folk* que recorrían los Estados Unidos adoptaron el *hootenanny* para sus conciertos, pero en Nueva York, la palabra *hootenanny* tenía siempre un significado especial y se le asociaba una importante influencia en el mundo de la canción *folk*, como indica Irwin Silber, uno de los fundadores de la revista *Sing Out!*

---

<sup>98</sup> Aunque la canción se registra en 1970 en su disco *Rainbow Race*, la han grabado otros artistas, entre ellos, la folclorista Margaret MacArthur de Vermont en el CD *Them Stars: the MacArthur Family*, Whetstone, 1996. Refiriéndose a este tema que cierra el trabajo, MacArthur escribe en la reseña del disco que se trata “tejemos un mundo mejor con esta canción de Pete Seeger, nuestro trovador americano.”

“La palabra ha sido siempre el título designado por las *Almanac Singers* (1940-1941), *People’s Songs* (1946-1949), *People’s Artists* (1949-1956) y la revista *Sing Out!* (1957) para los programas de canción *folk* presentados por estos grupos particulares. En el curso de los años cuarenta y cincuenta, unos 400 o 500 intérpretes aparecían en una gran variedad de escenarios bajo el emblema *hootenanny*. Los primeros “Hoots” representados por los *Almanac Singers* en los años anteriores a la guerra incluía artistas como Woody Guthrie, Lee Hays, Josh White, Burl Ives, Pete Seeger, Millard Lampbell y otros muchos. Éstos estaban en una pequeña escala, sobre todo representados en menos de los modestos cuartos de las *Almanacs*” (Ibid).

En los años 50, los *hootenannies* fueron patrocinados por la revista *Sing Out!* en muchas ocasiones y tenían un carácter espontáneo e informal, un punto de encuentro también para músicos menos politizados y más tradicionales como el ciego maestro de la armónica Sonny Terry, Eleanor Stone, Mike Seeger y los *New Lost City Ramblers*, entre otros como los participantes más frecuentes. Aunque había una variedad de músicos y cambios de local no cambiaron algunas constantes en el *Hootenanny*, como son:

1. Participación del público. “El público de hootenanny viene esperando cantar todo lo posible y no hay nada como ver en la cara de un buen músico la expectación de ver y escuchar cómo la gente joven pillá partes difíciles y raras armonías con facilidad.”
2. Se incluyen temas de actualidad. Los *hootenannies* siempre servían como base para comentarios musicales sobre los sucesos del mundo. En general, estos comentarios tenían una perspectiva política de “izquierda liberal” caracterizada por

la creencia y el apoyo al movimiento sindicalista y a favor de la paz en el mundo, la co-existencia de los rusos y un antagonismo hacia símbolos políticos tan representativos como Bilbo, Taft y McCarthy (Denning: 21).

3. Variedad de formas. Aunque los *hootenannies* se basaran en la tradición de la canción *folk*, han incluido siempre muchas formas de la tradición musical y teatral. La comedia de Will Geer, un antiguo compañero de Woody Guthrie,<sup>99</sup> es típica de los *hootenannies* que cuentan con figuras como Jack Guilford y Les Pine. Los poetas han leído sus propias obras sobre el escenario *hootenanny*, acompañados a veces por canciones *folk* o jazz, incluso antes de llegar a ser tan famoso como para eso. Cantantes de concierto, cantantes pop, de Dixieland y hombres del jazz *progressive*, cantantes de calipso, modernos bailarines, bandas corales y percusionistas han actuado para el público *hootenanny*.

4. Nuevos artistas. Los *hootenannies* siempre reunían a artistas nuevos y jóvenes. Muchos músicos del *hootenanny* nunca habían aparecido antes frente a un público de más de 250 personas o así antes de vérselas con un micrófono.

5. El público. La cualidad más importante de los *hootenannies* fue el hecho de que su público era joven, en su mayoría; adolescentes y universitarios, que encontraron que *hootenanny* “les comunicaba música, ideas y un sentido de la auténtica América,” (Silber: 1958).

Una muestra de la canciones que figuraban en el repertorio del *hootenanny* demuestran su variedad:

“Come and go with me to that land” Hally Wood, espiritual  
“Battle of Maxton Field” Pete Seeger, tema popular estadounidense  
“Rye Whiskey” Tony Kraber, tema popular irlandés  
“Blood on the Saddle” Tony Kraber, canción de vaqueros  
“Things about coming my way” Jerry Silverman, blues tradicional

---

<sup>99</sup> Geer además de ser actor de Hollywood (famoso en sus últimos años de carrera como el sabio abuelo de la serie televisiva “*The Waltons*”, trabajaba siempre en teatro agitprop para promocionar causas. Véase el libro autobiográfico de Woody Guthrie, titulado *Bound for Glory*.

“Mark Twain” Will Geer, recitación de prosa  
“If I had my way” Rev Gary Davis, blues moderno  
“Old Man” Hally Wood, canción infantil  
“Done Laid Around” tema popular  
“I never will marry” (with Mike Seeger), tema popular irlandés  
“O Reilly” canción de trabajo de origen afroamericano  
“Kevin Barry” canción de la resistencia irlandesa  
“Wimoweh” canción de África del Sur  
“Jacob’s Ladder” espiritual  
“United Nation’s Make a Chain” canción pacifista basada en un espiritual.<sup>100</sup>

Mientras Pete Seeger estaba inspirando un nuevo movimiento musical y un florecimiento de cultura, también se veía obligado a enfrentarse con la crítica de la derecha en la forma de los seguidores de McCarthy. Entonces, para complementar nuestra investigación, nos urge considerar exactamente lo que dijo Seeger ante el HUAC, ya que terminó así su intervención ante el tribunal<sup>101</sup>:

“He declarado bajo juramento que jamás he participado en ninguna conspiración. Si [el representante Walters] dudaba de mi palabra, ¿por qué no me hizo procesar por perjurio? Creo que porque incluso él sabía que era la verdad. Algunos de mis antepasados, fueron personas con ideas religiosas heterodoxas que llegaron a América hace más de 300 años. Otros fueron abolicionistas en la Nueva Inglaterra, de los años 1840 y 1850. Creo que al elegir mi rumbo actual no les deshonro ni a ellos ni a los que me sigan... Llevo veinte interpretando las canciones del pueblo de los EEUU y de otros países ante gente de todos partes. Tengo a honra de haberme negado nunca a cantar ante ningún grupo de gente por estar en desacuerdo con algunos de las ideas de algunas de las personas que me han escuchado. He cantado ante ricos y pobres, ante estadounidenses de todas las opiniones y todas las tendencias políticas y religiosas

---

<sup>100</sup> Véase *Hootenanny in Carnegie Hall*. Folkways, 2512, 1958.

<sup>101</sup> Para todo el discurso de Pete Seeger ante el HUAC, véase la siguiente página de Internet:  
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/jimcapaldi/HUAC.htm>

posibles, de todas las razas, los colores y los credos,” (Padilla: 159-160).

Aunque sólo tuvo que estar un día en la cárcel, la experiencia lo condenó al cantante y activista Seeger a encontrarse en la lista negra y casi lo arruinó (Pescatello: 207; Bluestein 1972: 144).<sup>102</sup> Pero buscó su fortuna entre los círculos universitarios y campamentos de verano, sobre todo por la zona de Nueva Inglaterra y el estado de Nueva York, cerca de su casa. Aprendió de la experiencia que hay que mantener un vínculo directo con el pueblo y “siempre estar contento con pequeños foros ... y no intentar competir con las compañías grandes.”<sup>103</sup> Y su público creció entre universitarios y alumnos de escuela. Muchos seguían su ejemplo de compaginar su trabajo con mayores con el de cantar para niños. Quizás Tom Paxton es el cantautor más completo en este aspecto. Entre su extenso repertorio, tenemos esta canción registrada en una colección para gente joven:

### **The thought stayed free**

The thought was born in the mind of a man  
And it didn't please you and it didn't please me  
So we all got together and we made our plan  
To drown that thought in the deep blue sea

So we wrapped it up in a chain we bought  
comprado  
'Cause it didn't please you and it didn't please me  
To the bottom of the ocean we threw that thought  
The chain went down but the thought stayed free

We locked that thought in the dungeon cell  
We slammed the door and threw away the key  
And how it happened no one can tell  
The door stayed locked but the thought was free

### **La idea permanecía libre**

La idea nació en la mente de un hombre  
Y no me agradó ni a ti tampoco  
Entonces nos reunimos para planificar  
Como íbamos a ahogarla en el mar profundo

La amarramos con una cadena que habíamos  
comprado  
Pues no agradó ni a ti ni a mí tampoco  
La arrojamos a lo más profundo del mar  
La cadena se quedó allí pero la idea se liberó

La metimos en la celda de la mazmorra  
Cerramos la puerta y tiramos la llave  
Y nadie sabe cómo pudo pasar  
La puerta estaba cerrada con llave pero la idea voló.

---

<sup>102</sup> Años más tarde, reflexionando sobre esta prueba penosa ante la HUAC, Seeger dijo que “descubrí que la justicia no es nada barata, pues nos tocó miles de dólares en abogados y costas relacionadas con el juicio...menos mal que hubiera amigos nuestros dispuestos a apoyarnos.” Véase “*Pete Seeger :In Praise of our First Amendment*,” (coloquio). *Ford Hall Forum*, Northeastern University, Boston, Massachusetts, 15/5/88.

<sup>103</sup> Declaraciones de Pete Seeger sacadas del videocasete *Pete Seeger: How to Play the Five-String Banjo*, Homespun Tapes Ltd y Smithsonian/Folkways Recordings, VD-SGR-BJ01, 1991.

So the councilers met and laws were passed	Entonces los consejeros se reunieron, se aprobaron leyes
The laws were nailed on every tree	Las fijamos en los árboles
All the sheriffs summoned, troops were massed	Los alguaciles se presentaron y hubo tropas de sobra
All the tanks turned out but the thought went free	Acudieron los tanques pero la idea se liberó
Then the councilors' fears were realized	Lo que más temían los consejeros se hizo realidad
And they were frightened as they could be	Y tenían un miedo tremendo
For they only had to look in people's eyes	Pues sólo tenían que fijarse en las miradas del pueblo
For the terrible news that the thought was free	Para percatarse de la mala nueva: la idea estaba libre
Yes, the thought was free and it spread like fire	Libre estaba y se extendió como el fuego
Though it didn't please you and it didn't please me	Aunque no me agradó ni a ti tampoco
It was banished from the land by the king's desire	Fue desterrada por decreto real
The folk pulled out but the thought stayed free	El pueblo se fue corriendo pero la idea corría libre
Now worst of all in this terrible tale	Y no te he contado lo peor de esta historia
Though we tried to hurl it from our shore	Aunque intentáramos alejarla de nuestra tierra
Not only did this troublesome thought prevail	Esta maldita idea no sólo prevalecía
But worse of all, one thought bred more.	Sino que parió otra idea también. <sup>104</sup>

Seeger y Paxton no conciben la música como un elemento que tienda a incrementar la contrariedad y las polarizaciones entre la gente. Música para niños o mayores, para conservadores o liberales, religiosos o ateos, toda es de la misma fuente (Pete Seeger *Folk Hall Forum*: 1988).

Paxton, por ejemplo, en su primera época, a principios de los años sesenta, tiene canciones directamente relacionadas con los problemas sociales de los oprimidos como los mineros. Así describe un tema, titulado "*The High Sheriff of Hazard*":

"Esta Semana Santa, mi mujer Midge y yo, juntos con Phil Ochs., Carolyn Hester, Alix Dobkin, Eric Anderson [sic], Danny Kalb, y algunos más, fuimos a Hazard en el estado de Kentucky, para conocer a los mineros que llevan más de un año de huelga, muertos de hambre. Si un hombre quiere ser esquirolo, puede currar 12 horas al día en una peligrosa mina ("perreras," las llaman) para ganar entre tres y ocho dolares al día. La situación está controlada por los capataces y si un hombre no

---

<sup>104</sup> Se incluye en el Lp *Tom Paxton: The Marvelous Toy and Other Gallimaufry* Cherry Lane Records, 1984. La canción fue escrita, según Paxton, 20 años antes "pero no llegué a grabarla hasta el 84." Tom Paxton, carta al autor el 21/3/99.

se presenta en el trabajo como esquirol, no puede pedir ninguna ayuda ayuda del estado. Este "bendito alguacil " manda la comarca como le de la gana. Es uno de los dueños de las minas de todos modos, entonces los mineros no esperan mucho de él – sólo broncas".<sup>105</sup>

Aunque la historia de los mineros es triste, Paxton prefiere recurrir al humor y luego ridiculiza al propio sheriff Combs:

The High Sheriff of Hazard is a hard working man. To be a fine Sheriff is his only plan. He digs in our pockets and takes what he can ... He caught me one evening, here's what he said: "You look like a Russian, you look like a Red, And if you are fond of your skin and your head, Beware the high sheriff of Hazard." I thanked him politely, I thanked him for all, And five minutes later, I made a phone call To have a strike meeting at our union hall, And damn the high sheriff of Hazard... When union men strike and the troubles come on, The high sheriff's word is the mine owner's bond, He's a mine owner, too, you know which side he's on, He's the wealthy high sheriff of Hazard... But the answer is simple, the answer is clear, Let's all get together with nothing to fear And throw the old bastard right out on his ear, Farewell to the high sheriff of Hazard.	El sheriff de Hazard trabaja montón Sólo quiere ser un alguacil bueno Nos registra los bolsillos y saca lo que puede Me cogió una noche y me dijo "Tienes aspecto de ruso, tienes cara de rojo, Y si estimas la piel y la cabeza No te metas con el sheriff de Hazard." Le traté con cortés, le di gracias por todo, Y a los cinco minutos, fui a llamar por teléfono Convoqué a los huelguistas en la sede sindical a la porra con ese sheriff de Hazard! Cuando el sindicato se declara en huelga El alguacil sigue lo que quieren los dueños. El también es propietario así ¡con quién va estar! Es el pudiento sheriff de Hazard Y la solución es sencilla, la respuesta clara, Unámonos todos, sin miedo a nada Y echemos este hijo de perra de una vez, ¡Acabemos con el sheriff de Hazard!
--	---

Como dice el periodista Fernando Santos, esta solidaridad con la causa proletariada lleva a varios cantantes comprometidos a "denunciar airadamente la actitud conformista de la gran central de sindicato (AFL-CIO) que con sus quince millones de afiliados,<sup>106</sup> practica persistentemente una política de apoyo a la guerra fría, de indiferencia a los problemas raciales, de inmovilismo y, con su reivindicacionismo miope, constituye uno de los más firmes pilares de la actual estructura social estadounidense." (Padilla: 104-105)

---

<sup>105</sup> Tom Paxton, *Sing Out!*, Vol. 14, No. 5, Nov 1964, p. 30.

<sup>106</sup> Este número es del año 1968.



La canción con raíces históricas y populares mantiene su vigencia y atrae a un público cada vez más heterogéneo, según indica Pete Seeger en la siguiente cita del año 1971:

Las canciones que canto tienen una respuesta distinta según el tipo de público. Creo que esto pasa porque hay algo genuino en estas viejas canciones de *folk* que corta varias líneas de polarización. Más que dividir a la gente, la música normalmente une. Siempre me ha inquietado ver la división entre derecha e izquierda. Algunas de las personas más amables y generosas que he conocido eran personas que tendían a ser muy conservadoras. Algunos de los más dogmáticos y críticos se llamaban radicales a sí mismos (Anexo 11).

Desde luego Pete Seeger se inspira en fuentes intelectuales, y como Aute, es una persona que lee muchísimo, de una forma caótica o como le da la gana, sin regirse por los criterios establecidos. Dejó la carrera de historia en la Universidad de Harvard antes de empezar el segundo el curso, allá por el año 38.<sup>107</sup> En su misma promoción figuraba un ambicioso bostoniano llamado John F. Kennedy. Pero Seeger se fue por otro camino, cantando y recopilando canciones y se apuntó al vagabundeo con Woody Guthrie quien le proporcionó otra visión de la vida, como expresa recientemente:

Sí cuando aprenderemos – a combinar el trabajo con la diversión como en tiempos remotos, inventar una canción para barrer el suelo o un baile para hacer la cama. Tenemos canciones de cuna para que el bebé se duerma. ¿Por qué no tenemos canciones para otros quehaceres domésticos? Tenemos canciones para cantar en la iglesia, en una

---

<sup>107</sup> "Seeger, Pete", *Enciclopedia Microsoft Encarta 99*. © 1993-1998 Microsoft Corporation.

manifestación, en una fiesta. ¿Por qué no tenemos canciones para cantar mientras esperamos el autobús, mientras esperamos que empiece el partido, cuando sacamos el coche del lodo, para recoger la basura de la calle, para convocar una reunión?<sup>108</sup>

Más tarde trabajó con el investigador estadounidense Alan Lomax en el archivo de música folclórica de la biblioteca del Congreso antes de fundar los *Almanacs*. Siempre mantiene una postura crítica de los que tienen el poder en la sociedad. En este sentido, es un rebelde aunque de una tradición religiosa y conservadora. Pero sus instintos siempre lo empujan a preguntar, a no aceptar las reglas establecidas, de no seguir normas anticuadas que mantienen un sistema podrido:

En la mayoría de los países de cualquier época, el establecimiento local o nacional intenta co-accionar todas las ideas buenas para sus propios fines. La música, el arte, la ciencia, el humor. La religión también. ¿Cuáles son esos fines? (Seeger y Blood: 170)

El vínculo de Pete Seeger y la canción comprometida estriba en una tradición que trasciende cualquier frontera y radicaliza la noción de poder, muy en la línea de su padre de que le enseñó cuál eran los propósitos de la música. Aunque Pete Seeger acepta que muchos artistas crean para su propia felicidad, sigue la noción de su padre que la música, como cualquier arte, no es un final en sí misma, sino un medio para conseguir finales más grandes. También, como señalamos ya, Seeger cree en la participación activa en la música no en la pasividad, sobre todo en la edad nuestra de la Revolución

---

<sup>108</sup> Pete Seeger, entrevista con el autor en su casa de Beacon, estado de Nueva York, el 25/7/99.

*Walkman*: “Lo principal es crear música –escucharla es secundario; pero cuando una madre canta, un bebé escucha,” (1994: 84). No debemos menospreciar la herencia que deja Seeger con otros que seguían su camino, tales como Bob Dylan, Joan Báez y Peter, Paul y Mary, Odetta y Theodore Bikel (Dunaway: 213).

Pete Seeger también comparte la preferencia de su padre por la música como actividad de grupo y más importante que la música como un logro individual. Su filosofía puede contradecir por completo la noción del trovador solitario, el cantautor solo en escenario. Pete Seeger cree que todas las personas poseen dones musicales y que la música puede asociarse con la mayor parte de la actividad humana, en beneficio de ambas partes para la asociación. Muchos han escrito sobre la presencia de Pete Seeger en el escenario con su banjo con su aire de desenfadado y falta de formalidad, el cantautor y activista, un tipo tímido, se ríe de su propia estatura e incitando al público a que coree los temas en la actuación (Cantwell 1996: 245; Filene: 187; Myrus: 37; Brand: 80).



Foto de Pete Seeger, sacada en 1990, en Nueva York con el río Hudson de fondo, el río que Seeger ha luchado para limpiar y preservar con el proyecto ecológico del balandro *Clearwater*.<sup>109</sup>

El hecho de que Pete Seeger se hiciera famoso como exponente del banjo de cinco cuerdas no es totalmente azaroso, observa el estudioso Robert Cantwell, de la Universidad de Carolina del Norte. “Como Alan Lomax y otros muchos han observado, Pete Seeger se parece y, en un sentido, es su banjo—una anomalía en un personaje anómalo,” escribe Cantwell (1996:245). Pete Seeger sacó del olvido un instrumento raro, una reliquia de los años de la esclavitud, y lo reivindicó como una herramienta perfecta para el acompañamiento de canciones folclóricas. Pero Seeger, siempre poco dispuesto a estancarse, ha buscado otras salidas para el instrumento. En 1954,

---

<sup>109</sup> Foto proporcionada por Pete Seeger. En la vitela de su banjo se lee “Esta máquina rodea el odio y le obliga a que se rinda.”

por ejemplo, propone el uso del banjo para la interpretación de temas de Bach y Beethoven, tales como la "Oda a la alegría"(1954: 50). Muchos virtuosos del banjo, como Bela Fleck y Alison Browne, han seguido la pista de Pete Seeger, utilizando el instrumento para diversos tipos de músicas, sobre todo, el jazz.

Y fuera del campo de la música *folk*, otros compositores de la canción más pop o comercial se han impregnado también de esta filosofía de Seeger de mezclar diferentes tradiciones y culturas para elaborar sus composiciones. Roger McGuinn, por ejemplo, de los Byrds, habla de cómo mezcló temas de Bach en la guitarra eléctrica con un ritmo de los Beatles para llegar a un punteo interesante y pegadizo para acompañar el tema "Mr. Tamborine Man" de Bob Dylan, canción que convirtieron los mismos *Byrds* en un éxito de ventas a pesar de su letra tan densa.<sup>110</sup>

La interesante imagen que ofrece Cantwell como una extensión de su banjo no es una locura tampoco. Seeger ha utilizado el banjo como símbolo de la exultación de la cultura popular. La diversidad que ha encontrado Seeger en el banjo, le facilita a la hora de complementar su repertorio. Le proporciona un espacio muy democrático, donde caben temas de Beethoven por un lado pero, por otro, en lo más pegadizo y sencillo. De hecho, Seeger es fiel partidario de la práctica de lo gandul, su tema de apertura en los conciertos durante muchos años era el conocido "Goofing-off Suite" que no pretende más que valoriza el derecho de ser gandul (Seeger y Blood: 10). Y es que el banjo, como instrumento rechazado de los foros de alta cultura, podría ser tan rebelde como Pete Seeger. Es interesante que el banjo, con su mástil tan largo, ha

---

<sup>110</sup> Declaraciones del CD *Roger McGuinn: Live from Mars* (Hollywood, 1996). McGuinn también dice que lograron cortar la letra a tres minutos para luego convertir la canción en un éxito, aceptando las exigencias del mercado pop. Gracias a mi colega Dan Fyfe de la ULPGC por haberme proporcionado este CD y los datos sobre McGuinn y los Byrds.

encontrado un fiel amigo en Pete Seeger, un ser tan sumamente alto y delgado. De hecho, para acomodar la longitud de sus propios brazos y también para darle al instrumento más notas, Pete Seeger fabricó su propia versión del banjo añadiendo cinco trastes. Con más trastes consigue meter más notas y le facilita también a la hora de utilizar afinaciones abiertas que son imprescindibles al tocar el banjo de cinco cuerdas (Bluestein 1994: 91). Así que su banjo resulta larguísimo.<sup>111</sup>

Karen Linn, etnomusicóloga que recientemente ha estudiado el banjo de cinco cuerdas, ha notado la contribución de Pete Seeger a popularizar el banjo. Pero Linn también ha roto los estereotipos de negros de la época *antebellum* (153). A pesar de los intentos de Seeger de alcanzar un público multicultural con su banjo, los músicos que se han dedicado a tocarlo han sido blancos. Bluestein, en su libro *Poplore* (157), observa que los propios cantantes afroamericanos de hoy que se dedican a la canción *folk* rechazan el banjo por sus connotaciones negativas enraizadas en la época antes de la Guerra Civil (1861-65). Sólo los cantantes de blues Taj Mahal y John Jackson tocan el banjo de cinco cuerdas en el viejo estilo promovido por Seeger y su hermanastro Mike Seeger (Cantwell 1996: 40), y otros afroamericanos prefieren distanciarse de un instrumento que trae recuerdos de una época de esclavitud y opresión, como Pete Seeger ha manifestado (Cahill: 2000).

El estilo de Seeger al tocar el banjo, y al tañer la guitarra de seis y la de doce cuerdas, es siempre sencillo, asequible y acorde con su filosofía de que la cultura musical de una nación se estima sobre el alcance de participación de toda la población, más que sobre el alcance de la virtuosidad de una fracción

---

<sup>111</sup> Aunque el autor mantuvo una entrevista larga con Pete Seeger, no se atrevió a tocar su banjo. Pero un colega del autor, Mark Klempner, sí lo ha tocado y dice que “es difícil describir lo largo que resulta.” Carta de Klempner al autor, 12/12/00.

de la misma (Filene: 36) “muchos participan bailando al son de la música, ¿quizás bailan otros en su mente?” (Seeger y Blood: 84). Para Pete Seeger, la base de cualquier cultura musical es lo vulgar de la gran masa de gente--su lenguaje tradicional (llamado frecuentemente “*folk*” en los círculos que él frecuenta); tanto la música popular como profesional son superestructuras elaboradas y se construyen sobre una base común, y en este sentido, su filosofía va en la línea del folclorista alemán Herder, ya mencionado en la sección el *poplore* de Bluestein (Filene: 10).

Un aspecto dudoso de una exaltación de lo popular es la noción de que lo rústico sea siempre preferible a lo urbano o sofisticado. Como indica el cantautor Si Kahn en un tema reciente, “los gloriosos días del pasado, no eran tan gloriosos para el pobre campesino” y Kahn nos recuerda que hasta el pobre más romántico prefiere vivir con luz eléctrica y agua en casa que tener que encender velas y buscar agua del pozo. Así su tema “Just a Lie”<sup>112</sup> (Nada más que una mentira), sostiene que puestos a escoger entre una Crisis económica (la de los años treinta) y una época de abundancia, el campesino sabe elegir:

Those good old days were not so good to me	Aquellos tiempos de gloria no me trataban tan bien
Back on the farm in 1933	en la granja en el año 1933
Depresión took most everything we had	la Crisis me llevó casi todo
Those good old days were mostly pretty bad.	aquellos tiempos de gloria eran bastante malos.
Chorus: Tip your hat	Estrillo: Saludo con el sombrero
Wave goodbye	Para despedirte
Good old days	Aquellos días de gloria
Were just a lie.	No eran más que una mentira.

Seeger siempre se ha movido entre artistas comprometidos o, por lo menos, los que comparten su visión de la canción como arma cultural. En los años treinta y cuarenta, eran Woody Guthrie, Agnes “Sis” Cunningham, Lee Hays, Ronnie Gilbert y Josh White, cantando en su grupo *agitprop*, en Nueva

---

<sup>112</sup> Si Kahn, “Just a Lie” del Cd *Been a Long Time*, Sliced Bread, 71202, 2001. Para más información sobre este disco véase [www.slicedbread.com](http://www.slicedbread.com) o <http://www.slicedbread.com/artistskahn.html>.

York donde todos compartían un piso, viviendo más o menos en comuna, y luego en los setenta y ochenta con Holly Near, Ronnie Gilbert y Arlo Guthrie, en el grupo HARP (acrónimo de Holly, Arlo, Ronnie y Pete) que también utilizaban la canción como un arma capaz de cambiar el mundo, o mejor dicho, cuando se trata de Pete Seeger, de *salvar* el mundo. Mientras Woody Guthrie fijó un letrero en la fachada de su guitarra que anunciaba que “Esta máquina mata a los fascistas,”<sup>113</sup> Seeger escribió en la vitela de su banjo un mensaje más constructivo: “*This machine surrounds hate and forces it to surrender*” (esta máquina envuelve el odio y lo obliga a que se rinda) que indica un compromiso a una lucha mucho más larga y ardua (Klempner: 2000).

Pete Seeger tiene un concepto de la originalidad que refleja la influencia de su padre, Charles Seeger. En cuanto al debate entre la tradición y la creación propia del individuo, por ejemplo, Pete Seeger cuenta cómo su padre pasó toda una tarde discutiendo con otros musicólogos sobre qué porcentaje de una sinfonía de Beethoven era original del maestro y cuánto se debía a la tradición y a otros compositores. Al principio parecía que podría ser mitad por mitad. Pero a medida que hablaban, reconocían que Beethoven utilizaba escalas mayores y menores de siglos anteriores; Haydn y Mozart habían desarrollado ya la forma sinfónica; Beethoven recurría a instrumentos de distintas partes del mundo. Al final, concluyeron que sólo un diez por ciento de una sinfonía de Beethoven podría considerarse original de Beethoven.

El 90 por ciento restante era de la tradición o herencia de otros compositores. Desde luego Beethoven fue capaz de crear una obra musical que superó a sus predecesores y a los que vinieron después. No menospreciamos su genio, de la misma

---

<sup>113</sup> Para una foto de Guthrie con la guitarra, en la que se ve el letrero mencionado, véase Goldsmith, p. 100.



manera que no lo haríamos con Shakespeare, sólo porque las tramas de sus obras de teatro se inspirasen en fuentes antiguas (Seeger y Blood: 17).<sup>114</sup>

Pete Seeger llega a la misma conclusión con sus propios temas como “*Kisses Sweeter than Wine*” (Besos más dulces que el vino) que

Y ahora, ¿quién debería prestar honor a esta canción? Desde luego que los irlandeses. Sam Kennedy que nos la enseñó, Leadbelly por añadir el ritmo y los acordes de blues, yo por dos nuevas palabras en el estribillo, Lee por escribir siete estrofas, Fred y Ronnie por reducirlas a cinco. ...Supongo que a *Sing Out!*, el editor de este libro también les importa.<sup>115</sup>

Pete Seeger siempre ha expresado la influencia de la filosofía marxista en su formación ideológica pero Bluestein encuentra más semejanzas entre las ideas de Seeger y las de Tomás Jefferson quien, según Bluestein, “proponía una visión radical del pueblo llano” a pesar de ser aristócrata de nacimiento—tal como Seeger (1994: 25). Seeger también se mueve en la línea de Herder, ya descrito anteriormente, y por eso, Bluestein propone a Pete Seeger como el ejemplo perfecto de su modelo del poplorista, ya que Seeger personifica lo igualitario radical, el nacionalismo humano y la visión internacionalista del mundo (1994: 92).

El lazo que une a Seeger y Jefferson es más complicada que el mero hecho de tener sangre azul, pues desde que Seeger salió por primera vez al escenario con sus compañeros de los *Almanacs* en los años treinta y cuarenta, ha proclamado no sólo la importancia de cantar el orgullo de ser estadounidense, sino también promueve el activismo constante como

---

<sup>114</sup> Pete Seeger, entrevista con el autor en Beacon, estado de Nueva York, el 25/7/99.

<sup>115</sup> Pete Seeger, carta al autor el 20/5/00.

fundamento de la realización de cualquier sueño americano. Y suele empezar con la propia historia del país:

Nuestros padres sangraron en Valley Forge,  
La nieve enrojeció con su sangre.  
Su fe era cálida en Valley Forge  
Su fe era la fraternidad (Seeger 1972: 471-2).<sup>116</sup>

Como Bob Marley, Seeger no sólo proponía un fin político para su canción, sino que también se ensanchó en la lucha y se rodeaba de gente que quería participar en esa lucha. En el caso de Marley, la lucha diaria de vivir en el gueto le resultaba peligrosa. La historia de Pete Seeger. Y tanto en el mensaje escrito en la fachada de su banjo como en la fama del balandro, *Clearwater*, nunca ha parado de poner su brasa en el fuego. En cuanto a la historia de la izquierda estadounidense, Pete Seeger representa una respuesta alternativa que abarca más de seis décadas.

Cuando Seeger empieza a cantar en los años treinta ya está candente el tema del fascismo en la experiencia republicana en España. La lucha contra las fuerzas de “los cuatro generales”, se convierte en un tema preferido de los *Almanacs* pero el tema en sí causó mucha polémica entre los pacifistas de los Estados Unidos, como Charles Seeger, porque sus simpatías estaban con la causa republicana. Lieberman comenta, por ejemplo, que la guerra civil española dividió a los socialistas en Estados Unidos “y hasta Norman Thomas abandonó su postura pacifista para apoyar la guerra contra Franco” (2000: 18). Treinta años después, cuando Pete Seeger viene a Barcelona a cantar en 1971, se sorprende cuando todo el mundo ya sabe la letra de su “Viva la quince

---

<sup>116</sup> “*Wasn’t That a Time!*” (¡Hay que ver qué tiempos!) por Lee Hays y Walter Lowenfels, Sanga Music, 1957.

brigada” (sic) tal como él la había aprendido.<sup>117</sup> Era una canción clave en los años treinta y cuarenta cuando la cantaba Seeger con Leadbelly y Guthrie, pero les pregunté a los españoles en Barcelona de cómo habían aprendido nuestra versión y luego, “me dijeron que mis discos habían circulado en España de forma clandestina,” dijo Seeger. “La cantamos en Barcelona como en los cuarenta ... una experiencia conmovedora para mí” (Seeger: 1989). Si bien se debe reconocer su espíritu comprometido en la lucha por las libertades, es justo reconocer que le han atribuido hechos que no son reales; como por ejemplo, el artículo en una revista en el año 1971, que le describen como “el baladista chiflado y larguirucho que un día luchó en la Brigada Internacional en la Guerra Civil Española.”<sup>118</sup> Pete Seeger nunca luchó en la Guerra Civil pues sólo llegó a pisar tierra ibérica a principios de los setenta, invitado por el cantautor Raimon para dar un concierto en Barcelona ya mencionado arriba como él mismo dice: “Nunca pensé que cantaría en España bajo el régimen de Francisco Franco, pero algunos amigos en Barcelona (entre ellos Raimon y Pi de la Serra) me animaron a que fuera para alentarlos.”<sup>119</sup>

La canción de la “*Quince brigada*” aparece en su manual de banjo de los años 50 (1954: 59) y aún las dos facetas de la filosofía musical e ideológica de Seeger.<sup>120</sup> El libro, que fue elaborado por Seeger en 1948 mientras viajaba con el candidato a la presidencia Henry Wallace, demuestra el entusiasmo por lo popular que caracteriza toda la vida y obra de Pete Seeger. Así por ejemplo,

---

<sup>117</sup> “Viva la Quince Brigada” es el título tal como la aprendió Seeger en Nueva York en los años 30. Aunque en español, sería la quinta brigada, aquí está tal como aparece en los discos de Seeger (véase, *Pete Seeger: Headlines and Footnotes*, SFW CD 40111, 1999).

<sup>118</sup> Véase la introducción a la entrevista que se traduce en un anexo de la presente investigación y que se puede consultar en la siguiente página web:

<http://ourworld.compuserve.com/homepages/JimCapaldi/penthse.htm>

<sup>119</sup> Pete Seeger, entrevista con el autor el 25 de julio de 1999. Véase también la ponencia que ofrece Seeger en el Ford Hall Forum en 1988, citada en la bibliografía.

<sup>120</sup> Para más información acerca de la Brigada Lincoln: <http://www.alba-valb.org/>

lo publicó por primera vez en su propia casa de Beacon, estado de Nueva York, en una antigua imprenta y lo sacó sin derechos de autor para que tuviera más posibilidad de intercambiarse entre aficionados del banjo y la música *folk* (Filene: 199; Seeger y Schwartz: 260, 294).

Por un lado, busca nuevas posibilidades para el banjo, este extraño instrumento de origen africano que Seeger convirtió en componente integral de la música *folk* norteamericana. Por otro lado, el uso de un tema que se refiere a la resistencia republicana, en plan histórico, y la lucha contra el fascismo, en plan actual, con su última estrofa tan inspirada “ya salimos de España... por luchar en otros frentes, ¡ay! Manuela, ¡ay! Manuela”<sup>121</sup> no choca en el contexto de Pete Seeger ya que él ve el compromiso con su pueblo una parte vital de su quehacer artístico. De hecho Pete Seeger está representado como carpintero en el retrato de la portada de su libro autobiográfico *Where Have All the Flowers Gone: A Singer's Stories, Songs, Seeds, Robberies*, rodeado de Bach, Shakespeare, Leadbelly, Yoko y John Lennon, Ho Chi Minh, Víctor y Joan Jara, el escritor E.B. White, Paul Robeson y otros muchas personas admiradas y citadas por Seeger en su entrañable libro cuyos fines son tan alentadores que merecen reproducirse en esta investigación:<sup>122</sup>

(Mi) meta ... es animar a otros cantantes y compositores para que escriban canciones; que adapten y reescriban otras canciones; que utilicen canciones no para enriquecerse o saltar a la fama, sino en pro de la supervivencia de este planeta.

---

<sup>121</sup> Si alguien duda de la sinceridad de Pete Seeger referente a la causa de los republicanos españoles contra Franco, debe escuchar la versión que se ha grabado en directo en la que Seeger mantiene el ritmo con su pie en el suelo, convencidos de que “juntos podemos acabar con el fascismo.” Véase el CD *Pete Seeger: headlines and footnotes, a collection of topical songs*. Smithsonian Folkways 40111, 1999 con canciones de diferentes épocas de su extensísima carrera.

<sup>122</sup> Libro que hemos traducido pero que está todavía sin publicarse. Gracias a la ayuda y revisión de Nuria Rodríguez, Víctor Hugo Arencibia, Leticia Gil, Romina Martínez Sánchez y Alejandro Santana, ex alumnos míos de la FTI, que colaboraron con el autor con sugerencias durante la labor traductológica.

Quiero vivir para ver que más gente canta, sola o en grupos, como forma de ocio o de reverencia, para aprender y reirse, para la lucha, para la esperanza, para el entendimiento. Sé que no voy a vivir tanto tiempo, pero si sobrevive este mundo, creo que la gente de los países modernos e industrializados tiene que aprender a cantar de nuevo (Seeger y Blood: 16).

El capítulo (nueve) sobre el ecologismo describe detalladamente el trabajo de Pete Seeger para recuperar el balandro, *Clearwater*, e iniciar un barco-escuela que ha logrado enfocar la atención pública en la destrucción del Río Hudson, uno de los más importantes o por lo menos famosos de los Estados Unidos ya que pasa por la ciudad de Nueva York.

En 1963, el libro de Rachel Carson titulado *Silent Spring* (Primavera Silenciosa) tuvo un impacto crucial tanto en la vida de Pete Seeger, como en la de otros tantos activistas. De niño había sido un aficionado a la naturaleza y con 15 años se hizo a la idea de que el principal trabajo que realizaría en su vida sería ayudar “a las buenas personas a heredar la tierra, suponiendo que cuando crearan el estúpido sistema de beneficios privados sabrían llevarlo a un fin” (1994: 200).

Sin embargo, a principios de los años sesenta se dio cuenta de que el mundo se había convertido “en un vertedero nocivo,” y “en el momento en que las buenas personas lo heredaron ya no valía la pena, entonces me volví un ecologista radical y empecé a leer libros de Barry Commoner y Paul Ehrlich,” (Ibid). También en esta misma época, empezó a interesarse por la vela y navegando por el Hudson, cerca de su casa en Beacon, unos cien kilómetros al norte de la Gran Manzana, en una lanza de plástico, aprendió algunas técnicas sobre la noción de ir contra la corriente:

Hace 500 años, los marineros africanos enseñaron a los europeos que, si utilizaban velas triangulares en vez de cuadradas, podrían aprovechar la fuerza de un viento del norte para navegar en esta dirección; primero al noreste y luego al noroeste. Se puede navegar en zigzag con el viento en contra intentando echarte atrás. Esto también es buena política: Martin Luther King utilizaba con frecuencia las opiniones en contra para continuar (Ibid).

Sabía que la tradición de vela en el Hudson, era larga e ilustre pero que a la sazón poca gente lo practicaba ya que aquel río olía a peste. Que en otros años el mismo río había estado repleto de esturiones. Se podían observar grandes ejemplares de 250 libras de peso (unos 113 kg.) saltando varios metros en el aire e incluso podría caer cualquiera en la cubierta de un pequeño barco. La captura y envase de este pez constituía una industria de importancia pues se conocía al esturión como “la carne de ternera de Albany.” A principios del siglo XX, los balandros desaparecieron de los ríos (1994: 203).

Seeger con un grupo de amigos de su pueblo organizó una serie de conciertos por la zona e inició la discusión sobre la posibilidad de limpiar el Hudson. Se dio cuenta de que la mejor manera sería que la gente se acercara a las orillas a verlo. Como de costumbre, Seeger compuso una canción “*Sailing Down my Golden River,*” para poner la situación dentro de un contexto artístico y para sensibilizar a los vecinos que a pesar su estado de putrefacción, el río Hudson era parte de su herencia colectiva. El estribillo del hermoso tema que Seeger siempre canta con el acompañamiento de la guitarra de doce cuerdas, afinada de una forma muy baja para que las notas graves naveguen como yates, dice:

### **Descendiendo mi Río Dorado**

(solista) Descendiendo mi río dorado  
El sol y el agua me pertenecen  
Todavía no estaba sólo.  
Sol y agua, antiguos revitalizantes  
Los tendré donde quiera que navegue  
(grupo)Y no estaba lejos de casa.<sup>123</sup>

De estos humildes comienzos salió el proyecto del *Clearwater*, el de rescatar, restaurar y remodelar un antiguo balandro para que sirviera como barco-escuela. Seeger, que suele cita aquella frase irónica del economista J.K. Galbraith: “la prosperidad privada y la miseria pública,” insistía en que el programa funcionara de forma libre privada pero sin la subvención de las grandes multinacionales (una meta bastante difícil en la zona de Nueva York). Hoy se trata de una organización democrática sin fines lucrativos que cuenta con 15.000 miembros. Durante treinta años han enseñado a navegar a cientos de miles de personas (Dunaway: 1997). El río Hudson está un poco más limpio, y *Clearwater* es una de las razones, un programa basado sobre todo en lo sencillo, como manifiesta el propio Seeger:

Mi madre, que era violinista, dijo una vez: “las tres B son de Bach, Beethoven y Brahms”. Yo contesté: “yo creo que son de baladas, blues y “breakdowns”<sup>3</sup>. Pero ahora creo que es de barcos, banjos y bollos, porque uno de los principales recursos educativos del *Clearwater* ha sido las fiestas a orillas del río con música y cantidades de buena comida. A lo largo del camino, la gente pensaba que podíamos reunirnos para limpiar un río maravilloso.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> “*Sailing Down my Golden River*” del Lp *Rainbow Race*. Letra y música de Pete Seeger (1962)© 1971 Melody Trails, Inc., NY.

<sup>3</sup> Baile popular americano.

<sup>124</sup> Pete Seeger, entrevista con el autor, el 25/7/99.

Para estas “fiestas” y actos benéficos, el *Clearwater* ha contado con la participación de muchos cantautores estadounidenses importantes, tales como Don McLean (autor de “*Starry Starry Night*,” inspirada en la vida de Van Gogh, y su épica “*American Pie*”) y Bearnice Reagon (una de las cantantes del grupo afro americano a capella, *Sweet Honey in the Rock*)<sup>125</sup> y Gordon Bok, que han podido asegurar fondos por medio para que el programa se mantuviera. Curiosamente la canción “*Sailing Down my Golden River*,” cuyo estribillo se cita arriba, fue abandonada y hasta olvidada por el autor, hasta la rescatara McLean en un concierto benéfico del *Clearwater* cinco años después. Entonces la grabó Seeger en un Lp. Hoy Arlo Guthrie, ya mencionado referente a su canción para Víctor Jara, canta a menudo de forma rítmica con su estridente banda eléctrica *Shenandoah*. McLean, que formó parte de la primera tripulación del *Clearwater*, cantó un viejo himno que le dio a Pete Seeger la idea de una melodía para una pieza pequeña de poesía que Robert Boyle citó en su libro *The Hudson, A Natural and Unnatural History* (El Río Hudson, una Historia Normal y Anormal). El original estaba en alemán; era del año 1640 aproximadamente. Boyle consiguió la traducción del libro *Portrait of New Netherland* (Retrato de la Nueva Holanda) de Ellis L. Raesly, del año 1945. La canción se ha convertido en uno de los temas más conocidos del movimiento ecologista en los Estados Unidos, con reminiscencias de himno religioso pero con brotes de esperanza y lucha, cantada siempre lento y con ritmo libre:

Ésta es una tierra  
De leche y abundante miel  
De hierbas curativas  
Como cardos crecen libremente  
Donde los brotes de *Aaron's Rods*<sup>5</sup> se los lleva el viento.

---

<sup>125</sup> Para más información sobre Bearnice Reagon, véase Paredon (P-2001).

<sup>5</sup>El nombre se refiere a la planta que utilizó Aaron para realizar diversos milagros en Egipto.



Seeger ha utilizado melodías alemanas en más de una ocasión para aderezar sus canciones y siempre rinde homenaje a la tradición germánica. Quizás su éxito como compositor reside en su aceptación de la condición sincrética, como observa Bluestein sobre el tema del folclore estadounidense en general (Seeger y Blood: 40-41). Otro tema de Seeger dedicado al ecologismo, es “*Of Time and River Flowing*” (Acerca del tiempo y de los ríos que corren) basado en la melodía alemana: “*Es Ist Ein Ros Entsprugen*” y que se conoce como canción de coro escolar en la traducción al inglés: “*Lo, How a Rose Ere Blooming*” (He aquí, como florece una rosa):

Acerca del tiempo y de los ríos que corren  
Las estaciones crean una canción  
Y nosotros, que vivimos junto al río  
Todavía seguimos intentando cantar con él  
Acerca de ríos, peces y hombres  
Y la estación acercándose  
Cuando el río vuelva a ser transparente.

Y termina con una llamada a la participación, y referencias a la astronomía, la naturaleza, los espacios libres, temas preferidos en toda la obra de Pete Seeger:

Los círculos de los planetas  
Los círculos de la luna  
Los círculos de los átomos  
Todos tocan una melodía de desfile  
Y nosotros que podríamos participar  
No podemos apartarnos por más tiempo  
Ahora vamos a empezar todos.

Como siempre, la clave del éxito de Seeger estriba en la participación del público. Para lograr este fin, Seeger emplea una técnica de otorgarles a los de público, una sensación de potencia democrática (en inglés, *empowerment*)

(Dunaway: 159-160). Parte de esta técnica está apoyada por una mentira piadosa. En un concierto de Seeger<sup>126</sup> el público fácilmente puede confundir la naturalidad y humildad del artista con una técnica totalmente asequible, lo que Elijah Wald llama “*the Pete Seeger inflection*” (1996: 57). Esta técnica Seeger la ha perfeccionado a lo largo de sesenta años como profesional y no es nada fácil de describir ni de reproducir.

Seeger podría ser el más internacional de todos los cantautores activistas de los Estados Unidos. Pero sería difícil encasillarlo ya que su obra abarca tantos años y generaciones. Desde luego, como luego veremos sobre Bárbara Dane, Seeger no es purista en su visión de la música. Su interés estriba siempre en el nivel de democratización que se puede conseguir con la canción y la música (Filene: 192) como se indica la siguiente cita de Pete Seeger en su autobiografía:

En este libro he decidido explorar mis propios hallazgos. En principio iba a titularse *The Songwriter As a Joiner* (El compositor como carpintero). En parte fue un juego de palabras, completa el programa pues la palabra “*Joiner*” deriva de “*To Join*,” que podría significar “juntarse” o “afilarse” en castellano. A lo largo de mi vida me he unido a otros, de forma consciente o inconsciente, con desgana o con entusiasmo: la familia, la escuela, el coro, el conjunto musical, el sindicato estudiantil, el Partido Comunista, la Infantería de los EEUU, el matrimonio, la revista *SingOut*, el balandro ecológico *Clearwater*, el sindicato de músicos, la iglesia Unitariana, la asociación voluntaria de bomberos, la organización de veteranos, etc. También pensaba en Beethoven, que una vez se definió así, “Soy un carpintero,”

---

<sup>126</sup> Hemos asistido a unos diez conciertos y hemos cantado con Pete en numerosas manifestaciones por la zona de Boston y Nueva Inglaterra a lo largo de los últimos 30 años. Hoy día que a Seeger le falla la voz y casi no puede cantar, suele tocar el banjo mientras canta su nieto Tao Rodríguez Seeger.

refiriéndose al ebanista que une trozos de madera,”(Seeger y Blood: 12).

Pero en el caso de Pete Seeger, su propia canción—aunque no suele considerarse dueño de su canción, como la anterior cita indica—nos habla de forma elocuente de su visión filosófica tan entrañable y, desde luego, muy estadounidense y multicultural. Prueba indudable de esta creencia es su canción “*All Mixed Up*” que podría traducirse como Todo un revoltijo, dice:

“Sabes que la lengua que tenemos aquí  
Es del alemán, del griego y del latín  
Algo celta, arabe, nórdico también  
Mezclada y moldeada por la gente de a pie  
Choctaw la palabra “Okay”nos dio  
*Vamoose* proviene de lo mejicano,  
Y todo ese caos es una señal  
De lo que vendrá  
(*Estríbillo*) *Y creo en un mundo*  
*Sí, el mundo entero*  
*Sí, mi mundo entero*  
*Sí un revoltijo*

*Y creo en un mundo*  
*Sí, el mundo entero*  
*Sí, mi mundo entero*  
*Sí un revoltijo*

2 Me gusta el chorizo polaco, y el arroz a la cubana,  
Una pizza tampoco está mal  
Maíz y frijoles de los indios americanos  
Acompañados por cerveza alemana.  
Marco Polo viajaba montado en potro y camello  
Trajo a Italia los primeros fideos  
Y tú y yo, si podemos,  
Las servimos en la mesa.

3 No había ningún irlandés pelirrojo  
Cuando los Vikingos llegaron a Irlanda  
¿Cuántos romanos tenían el pelo rizado  
Antes de traer a los esclavos de África?  
Ninguna raza es completamente pura  
Ni la mente de nadie, seguramente.  
Los vientos mezclan el polvo de muchas tierras  
Y los hombres y mujeres lo harán también.

4 Y esto no significa que todos seremos iguales  
Tendremos diferentes rostros y diferentes nombres  
¡Que vivan todas las razas!  
¡Que vivan las diferencias de opinión, para estimular el debate!  
Y recuerda la regla de las reglas, hermano:  
La verdad de uno es mentira para otro  
Y aprende de La Belle France  
*Vive la difference!*<sup>127</sup>

El vínculo que aúna a Pete Seeger y Bob Marley, entonces, es su compromiso con su pueblo y su fe—casi ciega, a veces—que la canción podría servir como cimiento en la lucha por un mundo mejor, que podría acabar con el racismo y hasta superar el odio. Debemos notar que Seeger, que un periodista le denominó el “*guerrilla minstrel*” (Marine: 1972), escribió en su banjo que tal máquina cultural podría rodear el odio—que Seeger asociaría con la ignorancia—y obligarlo a rendirse (Klempner: 2000). Pero hasta en los momentos más duros, como en la pedrada que sufre en Peekskill a manos del Klu Klux Klan, después de un concierto con Paul Robeson, su lucha siempre ha sido de retórica y música, y nunca enfrentamiento armado, (Fast: 116; Dunaway 1981: 13-18; Spector: 164; y Greenberg: 9-10; Goldsmith 220-222; Lieberman 1989: 143-144).

Al contrario de Marley, Seeger no vive la cultura que describe en su canción. Muchas canciones de su repertorio tratan una realidad que Seeger no conoce de cerca y él mismo reconoce su condición de extraño (Cantwell 1996: 247; Goldsmith: 376). Pero en este empeño constante de Seeger por comprender al otro y conectar con otras culturas, de acercarse al más desgraciado y llevar su público con él, allí está el éxito de Seeger como cantautor comprometido. Nos ayuda a entender o acercarse al otro, según

---

<sup>127</sup> “*All Mixed Up*,” música y letra de Pete Seeger. Debemos agradecer la ayuda del poeta canario Marcos Hormiga Santana quien nos prestó su ayuda para elaborar un verso y estribillo que se pudiera cantar en español.

Filem (194). Y como el cantautor escocés Dick Gaughan, Seeger nos es tan purista en su visión del folclore, sino que cree en la continuidad del género. Por eso, menosprecia la individualidad y hace hincapié en la noción que somos parte de una cadena (Moss: 5).

Pete Seeger siempre ha mantenido una actitud positiva ante la vida, aunque ha sufrido por sus convicciones. Rechaza, por lo menos en sus declaraciones públicas, el cinismo de su discípulo Bob Dylan.<sup>128</sup> Y cuando a Seeger lo atacan sus críticos por su apoyo a Stalin hasta los años 50, responde que todos tenemos nuestras contradicciones:

Supongo que alguien que se llama a sí mismo cristiano debería estar preparado para disculparse ante la Inquisición, la quema de herejes por los protestantes, la matanza de judíos y musulmanes por las Cruzadas. La gente blanca en EE.UU podría pensar en disculparse por robar las tierras a los nativos americanos y esclavizar a los negros. Los europeos podrían disculparse por sus conquistas mundiales, los mongoles por Genghis Khan, y los seguidores de Roosevelt por su apoyo a Somoza, a los demócratas blancos del Sur, a la España de Franco, por poner a los japoneses americanos en campos de concentración. ¿Ante quién se debería disculpar mi nieta Moraya? Tiene algo de africana, europea, china, japonesa y nativa americana (Seeger y Blood: 22).

Una inquietud que comparten Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute es la de cómo sobrevivir en un mundo cada vez más mecanizado y deshumanizado. Aute lo sintetiza mejor cuando escribe que “tal vez en el tiempo me consumo y soy humo sobre humo de algún fuego que no fue.”

---

<sup>128</sup> Entrevista con el autor en Beacon, estado de Nueva York el 25/7/99.

Pete Seeger habla de la máquina en su programa televisivo *Rainbow Quest* (La Búsqueda del Arcoiris) referente a la canción "Little Boxes" de Malvina Reynolds. De hecho, un constante en la temática de la obra de Pete Seeger, es la dudas ante la sociedad de consumo, como revela "*Little Boxes*" y la siguiente cita:

Solía pasar que alrededor del mundo la gente se enorgullecía de contar historias. Las contaban a sus niños, contaban historias a cualquiera siempre que hubiese un buen vaso de cerveza y una hoguera a la que sentarse. Siempre se entretenían con historias. Esto no esta muerto del todo, pero aún así no es ni la mitad de arte de lo que fue en su día." "¿Por qué? Bien, ¿por qué molesta? Los mejores narradores de historias han plasmado su arte en papel. Si quieres una buena historia o abres un libro de Mark Twain o de cualquier otro autor o lees el periódico. No necesitas contarla tú mismo. Te conviertes en un consumidor. Creo que esto es lamentable."<sup>129</sup>

El padre de Pete, Charles Seeger, fue un pionero en el estudio de la música, algunos--como el folclorista canadiense Bill Markwick--le consideran el padre de la musicología,<sup>130</sup> que no surgía de la cultura occidental. Fue gracias a él que Pete empezó a aprender sobre las constantes revisiones y variaciones de la historia *folk* y de la canción y así, pasó a la tradición oral. Pete se refirió más tarde de la desviación y refinamiento de canciones de millones de autores como el "proceso *folk*". Hoy cree que la cultura de masas, que se puede ver en muchas cualidades y vendida en todas partes, ha cambiado profundamente el modo en que la gente vive la cultura. De todos modos, sigue pensando que el "proceso *folk*" forma parte de la experiencia humana y predice que las nuevas

---

<sup>129</sup> Información proporcionada por el Profesor Clarke Mackey, Catedrático del Departamento de Comunicación (Ciencias de la Información) de Queen's University, Canadá.

<sup>130</sup> Bill Markwick, folclorista de toronto, [bd628@freenet.toronto.on.ca](mailto:bd628@freenet.toronto.on.ca), carta al autor, 4/12/00.

formas de la cultura vulgar seguirán floreciendo. Pero Seeger advierte en muchos libros y en artículos publicados en la revista *Sing Out* que para que el mundo cambie, hará falta unos cambios drásticos en nuestra forma de vivir. Lo considera un trabajo difícil pero no insuperable e hizo un cuento—con moraleja—para ilustrar su filosofía. Se llama “*Living on the Mountain*” y su traducción sería:

Había una vez una tribu que vivía en un hermoso valle. Cazaban animales, buscaban raíces y recogían bayas. La vida era difícil pero a la vez, encantadora. Vivían en familias y se reunían junto al fuego para contar historias y cantar canciones. Entonces, una familia descubrió unas deliciosas bayas a un lado de una montaña cercana. Era una cima muy escabrosa. Había salientes entre los picos y en ellos estaban las deliciosas bayas y junto a ellas, roedores que las comían. La familia empezó a recoger las bayas e incluso, llegaron a vivir al lado de la montaña. Pronto, el resto de la tribu decidió hacer lo mismo. Se alegraron por las maravillosas vistas que tenían desde la montaña y por las ricas bayas y por la nueva vida en general. Se columpiaban de un saliente a otro por anchas lianas que alcanzaban las cimas. Nueve meses después de que la tribu hubiera empezado a vivir en la montaña, los retoños nacieron sin manos. Entonces, los sabios discutieron sobre qué podían haber hecho para ofender a los dioses. Pero no se les ocurrió nada. Fue entonces cuando un bebé nació con manos perfectamente normales. Sin embargo, su madre no tenía brazos. Su marido tenía que llevarla de un saliente a otro. Sus brazos habían sido normales, lo que le ocurrió, pasó en un terrible accidente. En ese momento, los sabios estaban muy sorprendidos por lo ocurrido. Intentaron remediar la situación cortándole los brazos a otras mujeres y cayeron en la cuenta de que los niños nacían con manos normales. Pero las mujeres les dijeron: “Espérense, ¿no irán a cortarnos a todas los brazos

para que los niños nazcan con manos normales?, ¿Quiere decir que les cortarían los brazos a todas las chicas y que los hombres tendrían que cargar con nosotras?”. Esto les llevó a preguntarse y realizaron otros experimentos. Una de las mujeres dijo “no voy a tocar estas enredaderas, mi marido tendrá que cargar conmigo.” Se dieron cuenta de que así, mientras las mujeres no tocasen las lianas, los niños nacían con manos normales, pero entonces los hombres dijeron : “Esto no es justo, no podemos hacer todo esto, no podemos cargar con la mitad de la gente.” Llegaron a determinar que algún tipo de veneno era lo que causaba que los niños nacieran sin manos. Toda la tribu decidió volver a vivir en el valle, pero el único modo de regresar era columpiarse por las lianas. Algo parecido ocurre hoy. Creo que el único modo de volver a vivir de un modo más sensato es darnos cuenta de que lo que debemos hacer es vivir con menos tecnología, menos poder, menos información.<sup>131</sup>

La determinación de seguir luchando por parte de Seeger, esa constante afirmación de vivir y pensar en los demás, de proteger el planeta, se suma en una de sus más hermosas canciones, “Old Devil Time”:

“MALDITO TIEMPO

1. ¡Ay! maldito tiempo, ahora voy a engañarte!  
¡Ay! maldito tiempo, te gustaría deprimirme!  
Cuando me siento débil, mis amigos se reúnen  
y me ayudan a levantarme para combatirte una vez más !
2. ¡Ay! maldito miedo, tú con tus manos he ladas,  
¡Ay! maldito miedo, te gustaría congelarme  
pero cuando siento temor, mis amigos se reúnen  
y me ayudan a levantarme para combatirte una vez más!
3. ¡Ay! maldito dolor, a menudo me inmovilizas  
creíste que lloraría y te suplicaría morir  
pero en esas ocasiones, mis amigos se reúnen  
y me ayudan a levantarme para combatirte una vez más!
4. ¡Ay! maldito odio, hace tiempo te conocí  
ahí descubrí el veneno en tu aliento

---

<sup>131</sup> Para la versión en inglés, consúltese *The Memory Palace* de Queen's University, Canadá. Gracias al Clarke Mackey, Catedrático del Departamento de Comunicación (Ciencias de la Información) para proporcionar el archivo de Real Audio y autorizar su uso para el presente trabajo.



ahora, cuando oímos tus mentiras, mis amigos se reúnen  
y me ayudan a levantarme para combatirte una vez más!  
-Ni el agua ni el fuego podrá derribarnos  
el viento que sopla pero nos anima para que sigamos nuestro camino  
y vosotros que teméis, oh amigos uníos!  
y podemos levantarnos y cantarla una vez más!”

La canción resume la obra y vida de Pete Seeger de una manera completa. Afirma su filosofía de luchar para mejorar el planeta, preservar su medio ambiente y promover el entendimiento entre los pueblos. Así, recientemente decidió donar todos los derechos de autor que reciba a partir de ahora por su famosa canción "*Turn, turn, turn*" para la reconstrucción de las casas palestinas demolidas por el ejército israelí en Gaza y Cisjordania, y para plantar árboles.<sup>132</sup> La canción podría servir como símbolo de lo que representa Pete Seeger en la canción comprometida y su decisión de donar los derechos de autor al Oriente Medio parece indicar que quiere devolver la canción a su pueblo natal. La historia de cómo llegó a ser compuesta "*Turn, turn, turn*" es curiosa. En 1959, recibió una carta de su editor en Nueva York quejándose: "Pete, ¿no puedes escribir otra canción como la de '*Buenas Noches Irene*? No puedo vender o promocionar estas canciones de protesta," según recuerda Seeger cuarenta años después.

Enojado, Seeger le escribió una respuesta: "Mejor te buscas otro compositor. Esta es la única clase de canciones que sé escribir". Luego hojeó su cuaderno de bolsillo para buscar unas estrofas que había copiado un año antes; unas estrofas de un tipo con barba y sandalias, un tipo con una mentalidad fuerte llamado Eclesiastés y que vivió en Judea hace unos 3.000

---

<sup>132</sup> Véase la noticia publicada por la Agencia Efe 19/3/01.

años.<sup>133</sup> Adaptó la letra muy poco, pero en su decisión de añadir el estribillo de “gira, gira, gira,” está el genio del autor:

¡GIRAR!, ¡GIRAR!, ¡GIRAR!  
(Hay un Tiempo para Todo)

Hay un tiempo (¡Girar!, ¡Girar!, ¡Girar!)  
para todo (¡Girar!, ¡Girar!, ¡Girar!)  
Y un tiempo para cada propósito bajo el cielo.

1. Un tiempo para nacer, un tiempo para morir.  
Un tiempo para sembrar, un tiempo para recoger.  
Un tiempo para matar, un tiempo para curar.  
Un tiempo para reír, un tiempo para llorar.

2. Un tiempo para construir, un tiempo para derribar.  
Un tiempo para bailar, un tiempo para lamentar.  
Un tiempo para desperdigar piedras.  
Un tiempo para juntar piedras.

3. Un tiempo de guerra, un tiempo de paz.  
Un tiempo de amor, un tiempo de odio.  
Un tiempo en el que puedes abrazar.  
Un tiempo en el que no puedes abrazar.

4. Un tiempo para ganar, un tiempo para perder.  
Un tiempo para desgarrar, un tiempo para coser.  
Un tiempo de amor, un tiempo de odio.  
Un tiempo de paz... Juro que no es demasiado tarde.<sup>134</sup>

Además de ser un cantautor tan comprometido como Bob Marley, Seeger merece un apartado extenso en esta investigación ya que el primer paso profesional que da Bárbara Dane en Detroit en 1940 es al compartir escenario con Pete Seeger en un mitin de sindicato (archivos del Smithsonian Folkways, 1991). Seeger y Dane han trabajado y cantado juntos en más de una ocasión y Seeger fue una de las primeras inspiraciones para Dane dentro de la canción *folk*.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Pete Seeger, entrevista con el autor el 25/7/99.

<sup>134</sup> “Turn, turn, turn” Pete Seeger/ Ecclesiastés La versión más conocida de esta canción fue grabada por *The Byrds*; con un par de guitarras eléctricas que repican como campanas a lo largo de la canción.

<sup>135</sup> Bárbara Dane, correspondencia con el autor, el 22/2/00.

Otro lazo que une a Seeger y Dane es la guerra de Vietnam ya que los dos manifestaban su oposición en canciones y otras actividades pacifistas. Ya hemos mencionado algunas canciones que Seeger compuso en contra de dicha guerra, pero sería interesante para los propósitos de este libro, considerar dos más que reflejan la visión de Seeger de cómo se puede recurrir a la canción folclórica para fines actuales, como hace en la primera canción que escribió para protesta la guerra en el año 1965. Se llama “*King Henry*” y un fragmento dice:

“El rey Enrique avanzaba espada en mano  
dos mil jinetes bajo su mando  
dentro de una quincena los ríos corrían con sangre  
el año quince mil veinte

El año es ya mil novecientos sesenta cinco  
es mucho más fácil seguir vivo  
manten la boca cerrada cuando los aviones zumben  
y caigan en picado  
A diez mil millas sobre el mar.

Simón fue alistado en el 63  
en el 64, le mandaron al mar,  
el mes pasado me escribió esta carta  
que dice: “No te va a gustar lo que te cuento”

Decía “Aquí no tenemos ningún amigo, ninguno  
hay unos generales que sólo quieren nuestras armas  
pero hace falta más que eso si vamos a ganar algún día  
tendremos que arrasar todo el país.”

“Tengo que cuidar mis propias tropas,” me decía.  
“Duermo con la pistola debajo de la almohada.”  
Lo escribió este mes pasado, hace una semana ya murió,  
y Simón volvió a casa en un ataúd.

Me dedico a lo mío, veo mi televisión,  
me quejo sobre los impuestos, pero los pago de todos modos;  
de una manera muy civilizada traiciono a mis antepasados  
que luchaban por mi libertad.

Pero cada día otro titular me saca de mi escondrijo  
En la tele algún general nos aconsejo ser duros  
En mis sueños me fijo en la familia a la que amo

Salpicada y destripada por el napalm

El rey Enrique avanzaba espada en mano  
Dos mil jinetes bajo su mando  
A la quincena los ríos corrían con sangre  
A diez mil millas sobre el mar.<sup>136</sup>

De nuevo, Seeger describe una situación donde corría un riesgo al componer la canción:

Iba a cantar en un instituto cerca de mi casa dentro de dos semanas. Algunos “patriotas” del pueblo organizaron una campaña para prohibir la función. Buscaban firmas por la calle principal de Beacon. Un domingo, alguien hizo un incendio en los árboles cerca de nuestra casa en un bosque. Un médico liberal de Beacon me aconsejó: “Debes cancelar el concierto. Sabes que esto es el fascismo. Te van a echar del pueblo (Seeger y Blood 148).

Otro tema de Seeger, “*Ultimo tren a Nuremberg*” salió poco después de la revelación de Seymour Hersh acerca del masacre de My Lai (Zinn: 267). Hubo un juicio y los dos responsables de la matanza recibieron sentencias más bien laxas dada la crueldad de su crimen. Seeger cantó “*Ultimo tren a Nuremberg*” durante todos los años setenta y aunque la prensa americana la ignoraba, la televisión sueca la transmitía (Seeger y Blood: 159).

“Last Train to Nuremberg  
*Ultimo tren a Nuremberg*  
¡Ultimo tren a Nuremberg!  
¡Ultimo tren a Nuremberg!  
¡Ultimo tren a Nuremberg!  
*¡Todos a bordo!*

1 ¿Ve al Teniente Calley?  
¿Ve al Capitán Medina?

---

<sup>136</sup> Letra de Pete Seeger (1965), Música tradicional escocés “I Once Loved a Lassie.” Derechos de autor 1965 (renovados), 1966 por Fall River Music, SA.

¿Veo al General Koster y toda su panda?  
¿Veo al Presidente Nixon?  
¿Veo las dos cámaras del Congreso?  
¿Veo a los votantes, tú y yo?

2 ¿Quién tomó el fusil? ¿Quién dio la ordenes?  
¿Quién planificó la campaña para arrasar la tierra?  
¿Quién fabricó la bala? ¿Quién pagó los impuestos?  
Dime si es esa sangre la que tengo en las manos.

3 Diles a todos los jóvenes y los niños,  
¡Que no suban a ese tren!  
Mira de donde viene y a donde va.  
No, no os subáis nunca más.

4 Si 500 madres fueron a Washington  
Diciendo “¡Repatrien a nuestros hijos ya de una vez!”  
Y el hombre que debía atenderles, ¿Sería capaz de decirles  
Que estaba demasiado ocupado  
Porque tenía que ver un partido de futbol?<sup>137</sup>

Pero la canción de Seeger que más canta Dane durante sus conciertos y manifestaciones contra la guerra de Vietnam, fue la de “Bring em Home.”

**Bring ‘Em Home (Repatriadlos)**

Si amáis al Tío Sam  
Repatriadlos, repatriadlos,  
Apoyad a nuestros muchachos en Vietnam  
Repatriadlos, repatriadlos.

Nuestros generales se pondrán tristes, lo sé  
Tienen que cuidarse del enemigo  
Quieren probar su armamento  
Pero he aquí su gran falacia:

Hay algo que debo confesar  
No soy realmente un pacifista  
Si un ejercito invadiese esta tierra mía  
Me encontraríais en primera linea de fuego

El mundo necesita maestros, libros y escuelas  
Y aprender algunas leyes universales  
Así que si amáis al Tío Sam  
Repatriadlos, repatriadlos.

---

<sup>137</sup> Letra y música de Pete Seeger (1970) Sanga Music.

Aunque Seeger no la considere una canción muy lograda--en una ocasión la califica como un “panfleto que rima”<sup>138</sup>—Dane la convierte en un tema clave durante sus conciertos y encuentros con los soldados norteamericanos durante las protestas contra la guerra de Vietnam. Y Seeger lo ha reconocido: “siempre advierto a los jóvenes cantautores: ‘ojo con los editoriales en rima. Mejor sería contar una historia.’” No obstante en este caso sirvió su propósito; miles de personas cantaban aquel breve estribillo. Y algunas pasiones vitales se colaron en los versos, gracias al esfuerzo de Barbara y otros cantantes comprometidos.

Siguiendo el ejemplo de Malvina Reynolds, Seeger se puso a componer el tema “*Bring em Home*” después de ver una foto en la prensa de las tropas en la delta de Mekong. Lo apuntó en un cuaderno de bolsillo y luego, fue incapaz de acabarlo. Pero le seguía como un fantasma. Con dos semanas de lucha, logró terminarla. “En las universidades la reacción fue explosiva; pues, se trata del año 1967,” recuerda Seeger.<sup>139</sup>

Si Seeger inspira a Dane en la lucha, la persona que le inspiró a la hora de cantar fue Huddie Leadbetter, “al escucharle—yo tenía 16 años tal vez— decidí que lo que quería hacer en la vida era cantar como Leadbelly.”<sup>140</sup> Es interesante que uno de las inspiraciones más significativos de Guthrie y Seeger y de Bárbara Dane fuera Leadbelly. Lo que se aprecia hoy es la relación entre la lucha por la causa de Seeger y Guthrie en contraste con la lucha por la supervivencia en el caso de Leadbelly y Josh White (Wyatt 2000).

Es una triste ironía que Huddie Ledbetter muriera el 6 de diciembre de 1949, seis meses antes de que Pete Seeger y el grupo *The Weavers*

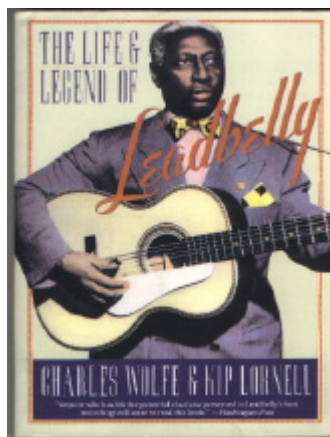
---

<sup>138</sup> Pete Seeger, entrevista con el autor el 25/7/99.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Bárbara Dane, carta al autor, 12/12/00.

convirtieran el tema 'Buenas Noches Irene', ya mencionado en la página anterior, en un éxito con dos millones de discos vendidos en el año 1950 (Lomax 1975: 580). De hecho, la versión de los Weavers llegó al puesto número uno en las listas de éxitos el 11 de agosto de 1950 y se quedó allí durante 13 semanas (Lazell y Rees 11). Leadbelly llevaba poco menos de diez años afincado en Nueva York cuando murió de una enfermedad atrofica.<sup>141</sup> Este cantante, músico, compositor y cuentista entrañable ya tenía un público fiel en la ciudad de Nueva York a pesar de los titulares de los periódicos que lo llamaban el "presidiario rruiseñor" por su pasado y por el color de su piel (Scott 365).



Leadbelly, tal como sale en la biografía del año 92. La foto, retocada, presenta una visión mucho más positiva que las fotos del mismo en su mono de rayas que le obligaba llevar John Lomax para salir en escenario como el "presidiario rruiseñor."

Entonces la vida de Leadbelly cambió por completo en julio de 1933 cuando Alan y su padre John Lomax, dos investigadores interesados en la canción folclórica estadounidense, llegaron a la prisión de Angola, en Luisiana, estado natal de Leadbelly (Wolfe y Lornell 114-115). En esta cárcel, Leadbelly estaba cumpliendo una sentencia de treinta años por asesinato. Según la

---

<sup>141</sup> Para más información sobre canciones y datos biográficos de Leadbelly: <http://cycad.com/cgi-bin/Leadbelly/index.html> o <http://www.mudcat.org/huddie.cfm> o <http://leadbelly.lanl.gov/leadbelly.html>.

leyenda, los Lomax querían liberarlo nada más oírle cantar y tocar, pues reconocieron en seguida que se trataba de un músico formidable (Brand 73-74). Pero más que su forma de tocar y su forma de cantar, los Lomax encontraron en Leadbelly la canción folclórica estadounidense en su versión más auténtica y autóctona (Bluestein 1994: 95).

Además de ser auténtico, Leadbelly poseía un repertorio extenso de todo tipo de canción folclórica, desde la tradicional balada inglesa hasta las canciones de trabajo. Estas últimas eran las que más interesaban a los Lomax y Leadbelly siempre era capaz de proporcionar lo que el público exigía (Marsh y Leventhal 161). John Lomax logró la libertad para Leadbelly si este podría servir como su chofer y criado una vez que se instalase en el norte con su prometida Martha Promise.

Michael Morgan, un estudioso en el tema, escribió su tesis doctoral sobre Leadbelly, analizando cómo la tradición oral africana cuyos formulas de composición impregnan toda la obra de él.<sup>142</sup> La obra de Leadbelly nos proporciona materia prima sobre la noción de oralidad descrita por Eric Havelock (1996: 25) y Walter Ong (20), como indica un experto en el tema, Huddie Ledbetter dedicó su vida a crear y cantar poesía lírica que consistía principalmente de formulas orales tradicionales. Algunas de estas formulas las heredó de tres siglos de tradición afro americana; otras las creó él mismo por medio de los sistemas formulaicos tradicionales. Así, la historia de Leadbelly como poeta oral del siglo XX “es interesante y puede ayudarnos a entender mejor la poesía oral en general y fenomenos como textos transicionales en

---

<sup>142</sup> Michael J Morgan. “Just a Real Song.” Véase la bibliografía.



particular. Es decir, Leadbelly era un poeta oral pero no analfabeto. Leía mucho desde niño” (Morgan: 312).

A pesar de un extenso repertorio de canciones de varias culturas y registros, Leadbelly sólo fue “útil” o interesante para John Lomax y sus colegas universitarios, como reliquia viva y, en las palabras de un autor, para “crear el culto de la autenticidad” (Filene: 60). De hecho estos académicos utilizaban la figura de Leadbelly para explotar rasgos exóticos de la música afroamericana, como demuestran varios autores en estudios recientes (Wolfe y Lornell: 130; Filene: 58-63). Pero aunque los Lomax se interesaban por la obra como “auténtica muestra del folclore estadounidense”, Morgan considera la canción de Leadbelly más interesante como parte del futuro de la música que del pasado (313). Bluestein, al igual que Morgan, ve en la canción y estilo de Leadbelly y Woody Guthrie, unos personajes que marcaron su historia por medio de la canción folclórica que tanto amaban. Uno de las estrofas basada en el blues que este autor atribuye a Leadbelly es la siguiente:

If anyone should ask you	Si alguien te pregunta
Who made up this song	Quién hizo esta canción
Tell him it was Huddie Leadbetter	Dile que fue Huddie Ledbetter
He’s been here and gone.	Que pasaba por aquí y ya se fue.

Para Bluestein (1994: 95) este pequeño retoque—el de colocar al cantante dentro de la canción tradicional—es significativo ya que proclama una nueva forma de tradición:<sup>143</sup> “los folcloristas deben reconocer que ser anónimo no es un requisito esencial para la expresión folclórica” (Ibid).

Esta tendencia de cambiar un tema folclórico y moldearlo con su propia personalidad—desarrollada por Leadbelly durante casi una década en la cárcel,

---

<sup>143</sup> Para más información sobre Bluestein y su teoría del poplore, véase la primera sección teórica, p. 30.

es lo que atrae a Bárbara Dane--descubre en los discos de Leadbelly “un grado de humanidad insólito.”<sup>144</sup> De la misma manera que Leadbelly labra la canción folclórica, Dane adapta sus canciones en busca de compromiso político. Como observa Robert Pring-Mill, “Dane no considera la canción un mero instrumento para contar la historia, sino para *cambiar* la historia” (1983: 10). Irwin Silber llevó esta idea a un nivel más ideológico, aunque parece lejos de los planteamientos que podría haber hecho Leadbelly:

“La contradicción entre folclore y revolución empieza a surgir como una cuestión cultural importante en el tercer mundo. Lo que consideramos folclore—canciones, bailes, proverbios, sabiduría popular, supersticiones, patrones culturales y conocimiento colectivo y acumulado que los pobres y oprimidos poseen como parte de su equipo de supervivencia—es básicamente conservador que proporciona los recursos intelectuales para tolerar la opresión clasista y racial pero no para resistirla” (Silber: 1970).

Uno de los mejores escritores de canciones que ha colaborado con Pete Seeger es Lorre Wyatt de Greenfield, estado de Massachusetts (Shea: 1981) quien compuso “*Somos El Barco*”, “*Sailing Up/Saling Down*” (*Navegando Arriba Y Abajo*) y muchas más temas que se cantan en el balandro *Clearwater* durante sus programas musicales. Lorre, que defiende a Leadbelly como “genio de la canción folclórica”<sup>145</sup> escribió esta canción que rinde homenaje a su héroe, “*Huddie Ledbetter Was A Helluva Man*”:

---

<sup>144</sup> Bárbara Dane, carta al autor, el 23/11/99.

<sup>145</sup> Lorre Wyatt, entrevista con el autor, el 22/8/00.

### Huddie Ledbetter Era *Un Helluva Man*

1. Huddie Ledbetter *era un helluva man*,<sup>146</sup> Huddie cogió su música del corazón de la tierra,  
En su voz se oía el martillar de *John Henry*  
Mientras sus manos como el viento se mueven sobre la gran  
guitarra de doce cuerdas;  
Unas veces un león, otras un cordero, Huddie Ledbetter era un helluva  
man,  
Hace tiempo que se marchó (Hace tiempo que se marchó)  
Pero sus canciones permanecen (Pero sus canciones permanecen)  
Hace tiempo que se marchó (Hace tiempo que se marchó)  
Pero sus canciones permanecen (Pero sus canciones permanecen)<sup>147</sup>
1. Allá en Luisiana, en 1888 nació negro en un estado de blancos;  
Vio la caña y algodón extender kilómetros a la redonda  
Oyó la voz de su madre cantando al caer el sol;  
En un mundo en el que tener la piel oscura era un crimen,  
Nació Huddie—y comenzó a cumplir condena.
2. Siendo adolescente Huddie marchó a la ciudad de Shreveport  
Allí se metió en líos, y lo metieron en la cárcel  
Había pocas posibilidades de que saliera vivo de allí  
Pero de alguna forma Huddie y su música sobrevivieron  
Escapó sólo una vez pero fue devuelto a la prisión  
El resto de los hombres lo llamó Leadbelly.
3. Un coleccionista, de nombre Lomax, trajo un aparato de grabación,  
Huddie las cantó con dulzura y alto, las cantó bajo y con malicia;  
Y en los años siguientes, solían contar el cuento  
De cómo Huddie Ledbetter se abrió camino fuera de la prisión  
cantando  
Diciendo: “si te tuviera, Alcalde, como tú me tienes a mí  
me levantaría por la mañana y te dejaría partir”.
4. Consiguió su billete de despedida en el 49  
Y cogió el “*Especial de Medianoche*” en la “*Línea de Rock Island*”;<sup>148</sup>  
Apuesto a que cuando se despertó de su sueño terrenal  
Se despertó con un beso de una muchacha llamada Irene.  
Hoy millones de personas en todo el mundo  
Cogen el martillo de Huddie y golpean con ritmo” (Seeger y Blood  
133-134).

Leadbelly tocaba de forma rapidísima algunas secuencias y melodías graves, que punteaba con su potente pulgar derecho. La canción critica de

---

<sup>146</sup> La esposa de Leadbelly, Martha, pronunciaba el nombre de su marido así: “Hiu -dy” y la mayoría de los que le conoció en los cuarenta tomaron esta pronunciación. “*Helluva man*” carece de traducción exacta pero podría encontrar su equivalencia en “un tío cojonudo.”

<sup>147</sup> La forma de llamar y resonder del estribillo es típica de la tradición afroamericana y la utilizan Seeger y Wyatt y casi todos los que cantan en el Clearwater.

<sup>148</sup> “*Midnight Special*” y “*Rock Island Line*” son dos temas elaborados por Leadbelly en la cárcel y que han llegado a formar parte de la canción folclórica estadounidense, incluídas en todos los más importantes cancioneros.

forma severa la manipulación de Leadbelly por John Lomax, denominado “un coleccionista” como si las canciones de Leadbelly fueran unos sellos o reliquias. Pero Wyatt expresa su fe en la música de Leadbelly, este singular músico y compositor, negro criado entre blancos, va a perdurar por sus propios méritos.

En memoria de su amigo Leadbelly, Pete Seeger compuso un pequeño solo de guitarra, con esta afinada en Re-La-Re-Sol-Si-Mi. Con esta afinación, Seeger y muchos otros han conseguido las notas más graves que Leadbelly conseguía.<sup>149</sup> Seeger también añadió una estrofa al tema de Leadbelly que, para Seeger, es “una de las mejores canciones de América, el blues de la prisión de Texas, *Midnight Special (Especial de Medianoche)*,”

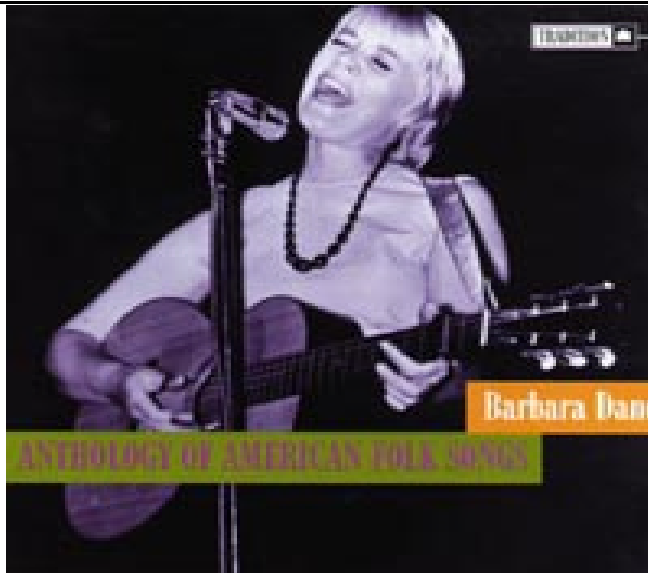
El viejo Huddie Ledbetter  
Era un hombre bueno y poderoso  
Nos enseñó esta canción a nosotros  
Y a toda la tierra  
Pero ahora ha acabado con todo su lamento  
Su alegría, gritos y llantos  
Ahora ha acabado con todos sus estudios  
Acerca sus grandes momentos (Cantwell 1996: 247).

Todas estas influencias han informado la canción de Bárbara Dane cuya contribución a la canción *folk* y protesta se considera en la próxima sección. Es interesante por tanto considerar no sólo su visión de la canción protesta, como haremos en la próxima sección, pero también la canción folk que tanto canta Dane, cuando no está en un club de jazz. El homenaje que Dane rinde a Leadbelly está en su disco *Bárbara Dane: Anthology of American Folk Music* (Tradition Records TCD 1062), que, aunque no menciona el nombre de Leadbelly, todas las quince canciones que componen el disco, grabado en 1959, tienen un estilo personal que, pese a su condición de temas

---

<sup>149</sup> Para más información, véase la revista *Guitarra Total*, nº 35, 31/3/01, p. 78 y 82..

tradicionales, o canciones basadas en la tradición como la de “Ramblin” de Woody Guthrie, y “Girl of Constant Sorrow ,” cuya letra es de Aunt Molly Jackson, como indica la siguiente lista sacada del disco:



*Bárbara Dane: Anthology of American Folk Songs (1959)*  
Voz y guitarra: Bárbara Dane; Guitarra y Banjo: Tom Paley.

- 1 *When I was a Young Girl* (popular)
- 2 *Little Maggie* (popular)
- 3 *900 miles* (popular)
- 4 *Turkey Reveille* (popular)
- 5 *Who's gonna' shoe your pretty little foot* (popular)
- 6 *Ramblin'* (Woody Guthrie/Leadbelly, tema popular irlandés) <sup>150</sup>
- 7 *Girl of Constant Sorrow* (letra Aunt Molly Jackson, melodía popular)
- 8 *Gypsy Davy* (popular)
- 9 *Single Girl* (popular)
- 10 *I know where i'm going* (popular irlandés)
- 11 *The Danville Girl* (popular)
- 12 *Stung Right* (popular)
- 13 *Greensleeves* (popular, también atribuído al rey Enrique VIII)
- 14 *La lee too dun* (popular)
- 15 *Don't Sing Love Songs* (popular)

---

<sup>150</sup> A saber, “Ramblin” está basada en el tema de Leadbelly titulado “*Goodnight Irene*” mencionado anteriormente. “*Goodnight Irene*” por su parte, se basa en un baile irlandés que lleva por título algo así como, “Oda a una vaca,” según Pete Seeger (véase entrevista, 25/7/99). Esta costumbre de buscar melodías antiguas y adaptarlas letras o reemplazarlas para poner el tema al día es muy común en la historia de la música folk estadounidense, según Bluestein (1972: 144)

Esta colección ofrece una muestra completa de lo que significa canción *folk* para Dane y aunque no son canciones comprometidas propiamente dicho, sí nos interesa por el estilo directo y pasionante que informa cada tema. De nuevo, habría que reconocer que aun cuando Dane no está metida en algún tipo de protesta, su canción recobra un nivel de convicción directamente relacionada con su compromiso social. Por ejemplo, incluye en este disco “*Stung Right*” (Ya me han pillado) que Dane atribuye al *Wobbly Joe Hill*, al que Dane le llama “el poeta laureado de los despojados de la tierra.” La canción narra los pormenores de un cateto que enrola en la marina para ver mundo y termina admirando la vista de la fregona mientras pasa el día limpiando los pisos del barco. Según Dane, Hill basó “*Stung Right*” en un himno bastante conocido al principio del siglo XX.

Aparte de los temas de Jackson y Guthrie, dos artistas que han dejado su huella en la obra de Dane, el disco incluye la balada del “*Turkey Reveille*,” que cuenta parte de la historia de la antigua “*Golden Vanity*” de la tradición escocesa, la historia de un barco que se ve amenazado por otra nave turca hasta que el grumete se ofrece para terminar con la otra. Dane modifica la canción quitando toda la introducción sobre los detalles del barco y su tripulación para fijar la atención del oyente en los dos personajes principales del romance: el capitán traidor y el grumete tan fiel. También nos da unos detalles sobre los turcos que se encuentran jugando a cartas en sus cabinas o tumbados en hamacas cuando el agua de las goteras hechas por el grumete entra en el barco para ahogarles. El capitán deja al grumete ahogar después de haberle prometido la mano de su hija como premio por haber salvado el Golden

Vanity<sup>151</sup>. La canción se toca en tono menor con Dane y Tom Paley dando martillazos en las cuerdas a lo largo del tema, dándole una fuerza insólita.

---

<sup>151</sup> No se menciona el nombre del barco Golden Vanity en la versión de Dane.

## 2 Hagamos que este mundo ruede: la vida de Dane antes de Paredon

*Let us sing this song for the turning of the world  
That we may turn as one,  
with every voice, with every song,  
We will move this world along  
And our lives will feel the echoes of our turning.  
With every voice, with every song,  
We will move around this world along*

*And our lives will feel the echoes of our turning.*

Cantemos para hacer del mundo,  
un solo mundo,  
con todas las voces, los cantos.  
Que se mueva girando,  
sintamos los ecos del cambio.  
Con todas las voces, los cantos,  
que se mueva girando

y sintamos los ecos del cambio.<sup>152</sup>

Es importante tener en cuenta que fue la casa discográfica *Paredon Records* la que proporcionó el himno del movimiento anti-imperialista. La orientación internacionalista y las canciones de liberación llenaron los oídos y corazones de innumerables activistas, y el conocimiento de que, en efecto, había otro mundo que surtía un profundo efecto fuera de lo que percibíamos a través de los filtros comerciales. *Paredon* y Bárbara coincidieron con la historia de la izquierda estadounidense, con movimientos antimilitares y antirraciales, con la cultura popular, el jazz y el blues, los puntos en común son muchísimos, incluso abrumadores.<sup>153</sup>

Hilton Obenzinger, Universidad de Stanford

En esta sección consideraremos los esfuerzos de una persona, Bárbara Dane, por reunir un importante repertorio de canciones revolucionarias que se escribió para que pudiéramos, como indica el epígrafe, *hacer del mundo un*

---

<sup>152</sup> Ruth Pelham *The Turning of the World* (Cantemos para el nuevo hito) del disco “*Ruth Pelham: Look to the People*” (1982 Flying Fish, FF 90399 ). Esta canción es un tipo “*zipper*”, un género popularizado por Lee Hays del grupo los *Weavers* en los años 40 y 50, en la que las palabras subrayadas se cambian en cada estrofa nueva (healing, laughing, etc.). Son canciones hechas generalmente para cantar en grupo, sobre todo en manifestaciones. Pelham la compuso mientras estaba en un campamento ante las puertas de una base militar a principios de los años ochenta (véase también los archivos del Pioneer Valley Folklore Society, *Ruth Pelham and John McCutcheon in concert*, Jones Public Library, Amherst, Massachusetts). Véase también Hays, Lee, “The First Zipper Song,” *People’s Song Bulletin* 2/6/47, p. 11.

<sup>153</sup> Hilton Obenzinger, correspondencia con el autor, 4/10/99.



solo mundo. Veremos cómo este *gírar del mundo* afectó a Dane, en su vida personal, política y profesional. También consideraremos la medida en que los movimientos progresistas y hasta revolucionarios se reflejan en la labor de Dane. Entre 1969 y 1980, el sello discográfico *Paredon Records*, fundado por Dane y con la ayuda del periodista Irwin Silber (director durante casi veinte años de la revista *Sing Out*), publicó medio centenar de discos de canciones revolucionarias, junto con otros escritos y discursos polémicos. *Paredon* fue única en la historia reciente estadounidense. Representó un esfuerzo por reunir a movimientos radicales de todo el mundo, por abrir lo que Dane vio como la mentalidad pueblerina norteamericana durante la Guerra del Vietnam. Al considerar la vida de Dane y sus antecedentes políticos, podemos entender las dinámicas de su proyecto discográfico. Y su labor nos acerca a una definición más concisa del compromiso social dentro de la canción.

Bárbara Dane nació en 1927 y creció en la ciudad industrial y policultural de Detroit. Su vida política y compromiso social comenzaron cuando se hizo miembro de la *People's Song* (Canción del Pueblo), una organización izquierdista que usaba la música "como grito de guerra por los derechos de los trabajadores, los derechos civiles y la libertad" (Lieberman 1989: 68 y Denisoff 1973: 101-102). Dane comenzó a cantar por las causas sociales cuando era una adolescente, actividad que culminó con su participación en el Festival Juvenil Mundial de Praga de 1947, "donde me convertí en una internacionalista"<sup>154</sup>

Bárbara Dane crece en Detroit durante los años treinta cuando esta ciudad industrial vive una importante época histórica en lo que se refiere al

---

<sup>154</sup> Dane, Bárbara, entrevista llevada a cabo por Jeffrey Place, investigador y bibliotecario de la *Smithsonian Institution* (SI-FP-1992—CT-0297). Los comentarios relacionados con el festival de Praga se encuentran en el primero de una serie de 12 cassettes dedicados a Dane por dicha organización.

movimiento obrero y las huelgas tanto a favor de los trabajadores como para los derechos civiles. Hay toda una serie de canciones compuestas en esta época y que se cantaban en las manifestaciones, tales como *The Fisher Strike* (La Huelga de los obreros de Fisher, una planta de metal para coches), *Oh, Mister Sloan*, “*Sit Down!* (¡A Sentarse Todos!) y *On the Picket Line* entre otras muchas. Se trata de unos enfrentamientos claves de la historia obrera de los EEUU en las que una canción cumple una función primordial. No es una mera diversión, sirve para animar la marcha, para mantener el ánimo del que está luchando (Lomax 1967: 239-258 y Seeger y Reiser 1985: 130-131).

Con su primer marido, el cantante folclórico y sindicalista Rolf Cahn, Dane empezó a cantar canciones folclóricas y sindicales en las concentraciones y en los piquetes del sindicato *United Auto Workers* (Trabajadores Unidos de la Industria Automovilística) durante una manifestación en Chrysler en el año 1948.<sup>155</sup> Ese mismo año, Dane cantó en apoyo a la campaña fallida del candidato Henry Wallace del Partido Progresista para la presidencia estadounidense de 1948. Esta derrota marcó un momento decisivo en la izquierda norteamericana, así como el comienzo de la era de caza de brujas encabezada por el Senador McCarthy del estado Wisconsin, ferozmente anti-comunista.<sup>156</sup> Habría que añadir que dicha derrota puso de manifiesto la falta de cohesión que existía entre los planteamientos comunistas, por ejemplo, y los de la gran mayoría de los norteamericanos. La profesora Lieberman habla de eso en un reciente estudio del nexo entre los movimientos a favor de la paz y los comunistas. Cuando Pete Seeger sugiere, durante la campaña de Wallace, que los comunistas vayan al Estadio Yankee de Nueva York a cantar canciones

---

<sup>155</sup> Cohen, Norm, 1990, *Folk Song America: A 20<sup>th</sup> Century Revival*, Washington, DC: *Smithsonian Historical Recordings Collection* (libro y bibliografía acompaña una colección de diez discos), pp. 82-83.

<sup>156</sup> Referente a la campaña de Wallace, véase Lieberman 1989: 146-7 y Dunaway 1987: 284-285.

proletariadas y temas revolucionarios en el descanso, un camarada reconoce que Seeger está fuera de lugar:

Me atrevo decir," recuerda Bernstein, "Que si hubieramos cometido tal estupidez, no habríamos salido de allí ilesos...Esta falta de entendimiento, por parte de los comunistas al respecto de la afición que sienten los americanos por su deporte nacional (el béisbol) me parece alarmante (Lieberman 2000: 48).

Seeger y la izquierda ya sabían lo feroz que podría ser la reacción ultraderechista en el año 46 cuando organizaron el concierto de Paul Robeson en el pueblo conservador de Peekskill, ya citado anteriormente. El concierto terminó con una revuelta y luego con una batalla de porras y piedras entre los sindicalistas que intentaban proteger al cantante negro y los legionarios respaldados clandestinamente por la policía local (Fast 1954: 60 y Goldsmith 1998: 222) y sus atrocidades fueron relatadas en una canción de Lee Hays de los Weavers que se titula "Hold the Line!" (¡Aguantad Firmes!), que tiene el siguiente fragmento (Padilla: 205):

...Oh el terreno fue rodeado por un grupo de hombres bravos  
Hombro con hombro para que no entrase ni un fascista.  
La música del pueblo se oyó a varias millas,  
Bien guardada por los obreros, cuyo valor nos daba orgullo.  
Aguantad, aguantad,  
Igual que aguantamos en Peekskill, aguantamos en todas partes...  
...vimos a la policía de gánsters, con las caras de odio.  
Y entonces, de pronto, llovieron las piedras.  
Las policías y los soldados se rieron de nuestras heridas.  
Sin dejarnos salir del recinto sediado, siempre lo recordaremos,  
Y allí nos atacaron los cobardes, malditos sean.

Hays termina la canción con la firme convicción de que la fuerza de los fascistas no puede mandar para siempre. Y así la lucha sigue, pero es importante notar que la Izquierda, al igual que en "Que tiempos aquellos!" recurre a un lenguaje patriótico que podría traer reminiscencias del propio

himno nacional con su sacrificio de sangre derramada (Cohen y Samuelson: 222):

En toda la nación la gente se enteró de la historia  
Y se maravilló con el concierto y supo que no habíamos fallado  
Derramos nuestra sangre en Peekskill y mucho sufrimos  
Pero vencimos a los fascistas y les venceremos siempre.

## **2.1 Robeson y la persecución de la izquierda estadounidense**

El tema de Paul Robeson y su cantata "*Ballad for Americans*" son importantes en el estudio de la Izquierda en los Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta, y hasta nuestros días, como observan Cohen y Samuelson (126). También debemos considerar los tiempos en que vivía Bárbara Dane, ya que dan lugar a este movimiento, que viene a denominarse el Frente Popular. Otro historiador ha escrito que "si marchar en el desfile del Primero de Mayo sirvió como ejemplo a la filiación política de artistas e intelectuales del *Frente Popular*, la interpretación que hace Paul Robeson de la canción '*Ballads for Americans*', ha sido representativa de las formas estéticas e ideologías del *Frente Popular*" (Denning: 115). La "*Ballad for Americans*", cuyas estrofas incluyen uno de los versos más esperanzadores de la historia de la Izquierda estadounidense en el que se afirma que "nuestras mejores canciones están aún por cantar", fue compuesta por Earl Robinson, un compositor de 29 años que había participado en la *Shock troupe*<sup>157</sup> del Teatro Experimental de los Trabajadores (*Workers Laboratory Theatre*) y en el colectivo de compositores, y por John LaTouche, un joven letrista que había escrito cabarets izquierdistas patrocinados por el Comité de *Theatre Arts*. Robinson y LaTouche se unieron para componer una cantata, "La Balada del

---

<sup>157</sup> Shock Troupe se refiere a un tipo de teatro vanguardista y muy politizado, muy de acuerdo con la idea de *agitprop*.

Tío Sam", para una de las producciones más elaboradas y polémicas del Proyecto del Teatro Federal (*Federal Theatre Project*): la obra musical *Sing for Your Supper*. Tras dieciocho meses de ensayos, *Sing for Your Supper* se estrenó la primavera de 1939 con gran éxito. Pero la gira se interrumpió cuando el *Federal Theatre Project* fue cerrado. Tras el cierre del espectáculo, el locutor de radio Norman Corwin convirtió esta "historia musical de los Estados Unidos" en una corta "balada de ópera" a la que bautizaría como "*Ballad for Americans*", y la difundió a través de una de sus series, "*The Pursuit of Happiness*", en la cadena CBS (Cohen y Samuelson: 127).

El cantante Paul Robeson<sup>158</sup> acababa de regresar a los Estados Unidos tras pasar unos años fuera. El 5 de noviembre de 1939 la emisión del programa fue todo un acontecimiento, por lo que Robeson la repitió en 1940 el Día de Año Nuevo. A principios de ese año, Robeson grabó "*Ballads for Americans*" con el *American People's Choir*, (Coro del Pueblo Americano), un coro *amateur* dirigido por Earl Robinson y compuesto por gente de la clase obrera. La grabación de Victor fue un gran éxito, y en el verano de 1940 la canción se ofreció en su totalidad durante la triunfante gira nacional de Robeson.

En los años siguientes, Robeson interpretó "*Ballads for Americans*" para muchas CIO (*Confederated Industrial Organization*, Sindicato de Obreros Industriales) y audiencias del Frente Popular, con lo que se convirtió en el himno no-oficial del movimiento; pero también se convirtió en la diana de las críticas del Frente Popular. En un influyente 1947, el joven crítico de la revista literaria y política *Commentary*, Robert Warshow, atacó en el ensayo "*The Legacy of the Thirties*", la "tradición cultural del 'frente popular' de la clase

---

<sup>158</sup> Para la biografía de Paul Robeson y su tiempo, véase la página de la universidad donde hizo sus estudios: <http://www.rutgers.edu/robeson/main.html>

media," la cual había creído que "*Confessions of a Nazi Spy*" era una película seria y que "*Ballad for Americans*" era una inspirada canción " : esta "masa de cultura de las clases educadas -la cultura de lo 'medianamente cultivado', como en ocasiones se le ha denominado era", sostiene Warshow, una "desastrosa vulgarización de la vida intelectual" (Denning: 116). Seis años después, en un ensayo sobre las cartas en prisión entre Ethel y Julius Rosenberg,<sup>159</sup> Warshow utilizó la explicación de Ethel Rosenberg, que se inspiraba al escuchar *Ballad for Americans* como ejemplo de la torpeza y falsedad de las relaciones con la cultura del matrimonio Rosenberg" y en general del *Frente Popular*. Washow, que muere en 1955 con treinta y siete años de edad, fue el Charlie Parker de los intelectuales de Nueva York, sus ensayos sirvieron como pilar a una generación de intelectuales neoyorquinos, cuya plataforma crítica a la América de la posguerra se construyó sobre su oposición a los políticos y a la cultura del Frente Popular. Estos críticos, incluidos Irving Howe, Dwight Macdonald, Christopher Lasch y Lionel Trilling, dieron nombre al *Frente Popular*, condenando sus efectos sobre la cultura americana, pues para ellos, las consecuencias culturales del *Frente Popular* fueron más profundas y perniciosas que sus consecuencias políticas inmediatas. A pesar de argumentar que los estilos y gustos de la cultura del Frente Popular estaban influidos principalmente por la cultura de Estados Unidos, sobre todo la música, el cine y el cine, insistían en que algunos de los últimos trabajos intelectuales o de arte surgían de este *Frente Popular*.

---

<sup>159</sup> Ethel y Julius Rosenberg, dos radicales ejecutados en 1953 por espionaje, para la cronología de su vida: <http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/rosenb/ROSENB.HTM>. La organización *Rosenberg fund for children* sostiene que no eran inocentes y sus pruebas están en <http://www.english.upenn.edu/~afilreis/50s/meeropol-on-rosenbergs.html>.

Una generación más tarde, los críticos de la Nueva Izquierda seguían siendo duros, y de nuevo “*Ballad for Americans*” recibió duros varapalos. Si los intelectuales de Nueva York se oponían principalmente a su estética de nivel intelectual medio, los críticos de la Nueva Izquierda se oponían a su sentimentalismo nacionalista. Stanley Aronowitz ridiculizó las “deplorables novelas proletarianas” de la depresión izquierdista y observó la “aparición de breves tratados musicales sobre política, como las cantatas *Ballad of Americans* y *Lonesome Train* de Earl Robinson” como símbolo del “apogeo” de una música fácil de escuchar que hizo de la izquierda “la vanguardia de la cultura comercial”: “su desarrollo fue una imitación mediocre de la felicidad y el optimismo que marcó las diferencias entre el frente popular y la izquierda”. Aronowitz, en su libro *The Crisis in Historical Materialism* comenta que:

El modelo cantata, mediante la combinación de música y palabras, proporciona la oportunidad perfecta para presentar la nueva ideología democrática del frente popular en el contexto de un estilo de música que cumplió con la exigencia de popularizar la “música seria” (Aronowitz: 236).

Lasch, por su parte, escribió sobre los “excesos y absurdos” del Frente Popular (Hofstadter: 10), y Warren Susman resumió el caso contra el Frente Popular de una manera más completa:

Fuera de éste, llegó una visión absurda del pasado de América, una visión peculiar de la sociedad americana en el presente, una ridícula actitud hacia la cultura americana en general. En la mayor coyuntura de nuestra historia, los socialistas americanos nos ayudaron un poco a entendernos a nosotros mismos o al mundo (Susman: 80).

Susman catalogó *Ballad of Americans* como una “balada pseudo-folk”, ya que “representa el nuevo tipo de “folk”, que ha sido creado en el año Jungiano... un testamento – tan sentimental como las portadas del *Saturday Evening Post* de Norman Rockwell –para la unidad de un estilo de vida que envolvió a todas las razas, credos, colores.” Al igual que casi todos los historiadores posteriores, Susman observó la tremenda ironía de que *Ballad for Americans* fue utilizada como himno de la Convención Nacional Republicana en la derrota de 1940 (Susman: 205).

Que una canción podría inspirar tanto a Ethel Rosenberg como a Ronald Reagan indica que la música posee una vida fuera de lo que se puede controlar, como decía Platón. En este estudio, es interesante notar que Bárbara Dane se movía dentro de este Frente Popular aunque su vínculo directo al Partido Comunista de los Estados Unidos termina a partir del año 1950, más o menos, cuando abandona Detroit.<sup>160</sup>



El miedo de que gente Robeson, Seeger y Dane iban a convertir los Estados Unidos con sus ideas comunistas fomentó este tipo de propaganda del año 1950 que advierte cómo será “mañana” con “América bajo el comunismo.” La presentación de negros y soviéticos juntos demuestra la mezcla de racismo y anti-comunismo (Cohen y Samuelson: 169).

---

<sup>160</sup> Bárbara Dane, entrevista con el autor, 25/7/99.



## 2.2 Volver a empezar en California

*Nada es bueno ni malo de por sí, pero el pensarlo hace que sea así.  
Hamlet, acto segundo.*



Dane tocando la guitarra en un recital en California en los años 50.

Por esa época, Dane se mudó a San Francisco donde comenzó a cantar música *folk* y canciones de actualidad, así como blues y jazz, en la radio y en los primeros años de funcionamiento de la televisión. El resurgimiento del jazz tradicional fue ganando popularidad en la costa oeste y a mediados de los años cincuenta cantaba en los clubes nocturnos de la ciudad con sus propias versiones de los clásicos blues y jazz de mujeres. En 1961 Dane abrió su propio club, *Sugar Hill: Home of the Blues* (Sugar Hill: La casa del Blues), en Broadway de San Francisco, para establecer un lugar de actuación en el que se exhibiera la música a una audiencia más amplia, más allá de los círculos marginados.<sup>161</sup> Esto no era estrictamente un asunto comercial, aunque reflejaba la intención de Dane de retomar el *blues* a partir de los afro-

---

<sup>161</sup> En *Sugar Hill*, Bárbara solía actuar con Kenny "Good News" Whitson que tocaba piano y cornet, y bajista Wellman Braud, que acompañaba a Ellington a la sazón. La lista de invitados de *Sugar Hill* incluía a Mama Yancey, Tampa Red, Lonnie Johnson, Big Mama Thornton, Lightnin' Hopkins, T-Bone Walker, Brownie McGhee and Sonny Terry. Programas, recortes de periódicos y propaganda de Sugar Hill fueron proporcionados por Dane para este trabajo.

americanos y divulgarlo entre el público de raza blanca, un acto que podría interpretarse como una extensión de su filosofía sobre el entendimiento entre las distintas razas y culturas. Dane dice que le atraía el *blues*,

porque habla de corazón a corazón. El *blues* nació en medio de las peores condiciones que una persona puede imponerle a otra, ya sea la esclavitud y la explotación--y se dio a conocer al mundo con el espíritu de convertir la locura en corazón, el dolor en alegría, la esclavitud en libertad, y la enemistad en comunión. Esto es música para sobrevivientes y este espíritu es algo para aprender de él, compartirlo y divulgarlo tanto como se pueda. No importa lo que digan las palabras, no importa a quién canto, lo que importa es la esencia de lo que canto.<sup>162</sup>

Dane desarrolló un fuerte compromiso hacia el activismo social que tenía que compaginar con sus otros intereses musicales. Durante sus años de cantante de blues y jazz, ella también recorrió el circuito de cafeterías estadounidenses acompañada por su guitarra. Luchó por los derechos civiles y la paz durante la Guerra del Vietnam. Cantó en todas las mayores manifestaciones pacifistas y en la década de los sesenta, actuó en pequeñas ciudades de América, llevando sus canciones a los Colegios de Libertad del Mississippi rural y a las puertas de todas las bases militares existentes entre Japón y Europa y en los Estados Unidos.

Duane Fish, profesor en ciencias de la información de la Universidad de Utah expresa su asombro ante la cantidad de canciones en contra de la guerra y a favor de la paz durante la Guerra de Vietnam. En total salieron más canciones pacifistas en los Estados Unidos durante la guerra de Vietnam que

---

<sup>162</sup> Entrevista con Dane, 25/7/99.

en todas las demás guerras, según este autor (1994: 216). Pero cuando nos fijamos en sólo una estadística relacionada con la guerra de Vietnam: en total, entre 1965 y 1973, las administraciones de Johnson y Nixon dejaron caer más de ochenta millones de toneladas de bombas sobre Indochina, cuatro veces más que la cantidad que habían dejado caer los aviones norteamericano durante toda la Segunda Guerra Mundial (Gibson 1986: 319). Dane respondería a dicho asombro académico con la sencilla respuesta de que con tanto bombardeo, “necesitamos más canciones” (Dane y Silber 1969: 6).

Si apreciamos las ideas radicales de Dane, no fue un accidente que la revolución cubana determinara el destino de Dane hacia una conciencia activa más decidida.

## **2.3 Revolucionemos el mundo: *Las semillas de Paredon***

Dane y Silber crearon *Paredon Records* después de asistir al *Encuentro de Canción Protesta* que el gobierno cubano organizó en la playa de Varadero en 1967. Como en el Festival de Praga veinte años antes, el *Encuentro* hizo hincapié en el internacionalismo y se llevó a cabo ocho años y medio después de que Fidel Castro tomara el poder el 1 de enero de 1959, terminando así con la dictadura de Batista. La revolución cubana capturó la imaginación de muchos cantantes y compositores del mundo. El evento duró desde el 29 de julio hasta el 10 de agosto de 1967 y reunió a cincuenta cantantes de canción protesta de una docena de naciones diferentes, incluyendo Francia, los Estados Unidos, Gran Bretaña, Uruguay, Chile, Haití, Australia y Vietnam (Osorio 1968: 138).<sup>163</sup> Luis Cilia representó a Portugal (Feito 1976: 75) Raimon fue de España, aunque insistió en que era catalán y no iba como representante español.<sup>164</sup> El cantautor italiano Ivan della Mea instó a los cantantes de todos los lugares a tomar una postura, "Todas las posiciones son políticas. El concepto de que existe una división entre cultura y política es reaccionario", una declaración que resume el compromiso desafiante de Dane con la lucha y la canción.<sup>165</sup>

Durante el Encuentro, estos cantantes y compositores permanecieron en lo que una vez había sido la mansión de los Dupont durante el régimen de Batista. Ellos intercambiaron ideas, cantaron, tocaron la guitarra y aprendieron,

---

<sup>163</sup> Véase también el folleto que acompaña el primer disco de Paredon *Canción Protesta: Protest Song of Latin America* (Paredon, P-1001, 1973) editado por Bárbara Dane.

<sup>164</sup> Raimon entrevistado por el autor en Barcelona, 27/5/90. Véase también Pomar, Jaume, 1983, *Raimon*, Madrid: Júcar y Raimon: *Catalonian Protest Songs* (1971 Folkways FD 5410; hoy forma parte de la colección Smithsonian-Folkways). Folleto del disco de Raimon escrito por Pete Seeger.

<sup>165</sup> Folleto del LP "*Canción Protesta: Protest Song of Latin America*" (Paredon 1001). Toda la colección *Paredon* está incluida en el catálogo de Smithsonian Folkways, Washington, DC.

de primera mano, sobre el socialismo cubano, visitando los campos donde la redistribución de la tierra estaba en marcha.<sup>166</sup> Fueron identificados como *Compañeros*, así descritos por MacColl en una canción que él y Peggy Seeger cantaron en el *Encuentro*:

...The fire lit on that Cuban beach by Fidel Castro

Shines all the way to Tierra del Fuego  
Its sparks are blown upon the breeze  
And men rise up from off their knees  
When they see the night is burning.  
It blazes up in Venezuela, Bolivia and Guatemala,  
Lights the road that men must go in order to be free.  
On, compañeros, Americanos! For a people's free America

Fidel has shown the way with Che Guevara.

"... El fuego que prendió Fidel Castro en aquella  
playa cubana  
brilla todo el camino hasta Tierra del Fuego.  
Sus chispas saltan sobre la brisa  
y los hombres arrodillados se alzan  
cuando ven la noche arder  
Arde en Venezuela, Bolivia y Guatemala,  
ilumina la carretera que llega a la libertad.  
¡Adelante, compañeros americanos! Por una  
América libre  
Fidel nos ha mostrado el camino junto al Che  
Guevara."<sup>167</sup>

Más de tres décadas después, Seeger afirma que, aunque siente que la canción fue "demasiado prolija y anglosajona" para el público cubano, lo que se hizo fue "retomar el espíritu del acontecimiento y pagar tributo a la victoria de Castro y (al partidario revolucionario) Che Guevara, que aún vivía."<sup>168</sup>

Los organizadores del Encuentro invitaron a muchos cantantes de protesta norteamericanos. De hecho, Dane tenía la autorización para invitar a cuarenta y cinco artistas. Esto ocurrió antes de que se cumplieran los cuatro años después de la Crisis de Bahía de Cochinos; sin embargo, y era bastante difícil viajar a Cuba para un ciudadano estadounidense,<sup>169</sup> Pete Seeger rehusó la invitación ante la incapacidad de organizar una gira latinoamericana que incluyera el *Encuentro*.<sup>170</sup> Al final, sólo asistieron, como representantes de los EEUU, el folclórico afroamericano Julius Lester, Peggy Seeger, Dane y Silber

---

<sup>166</sup> Véase Irwin Silber, ed., 1970, *Voices of National Liberation: The Revolutionary Ideology of the "Third World" as Expressed by the Intellectuals and Artists at the Cultural Congress of Havana, enero de 1968*, Brooklyn, NY: Central Book.

<sup>167</sup> Ewan MacColl, 1968, *Compañeros* (derechos de autor renovados Shelter Music, 1984, *Contemporary Singer Songwriters*, Folkways Records DP 54.9320).

<sup>168</sup> Seeger, Peggy, carta al autor, 28/10/99.

<sup>169</sup> Danchev, Alex, "Cold War crisis in Camelot," *The Times Higher*, 16 Jan 98, p. 23.

<sup>170</sup> Pete Seeger, entrevistado con el autor, Nueva York, 25/7/99.

(periodista visitante en el Encuentro). Lester, que llegó a ser profesor universitario y escritor, tomó parte activa en el movimiento por los derechos civiles durante la década de los sesenta. Cuando regresó del Encuentro y se le pidió su visado norteamericano para visitar Cuba, rechazó "haber pedido permiso de viaje a un gobierno que de alguna manera aprobaba y sancionaba el racismo."<sup>171</sup>

El Encuentro cubano cautivó a Dane. Ella recuerda sus excursiones por la isla y el encuentro con "los campesinos orgullosos que tenían sus vidas y destinos en sus manos". Aprendió la canción de Carlos Puebla *Hasta siempre*, tributo a Che Guevara, quien estuvo, en aquel tiempo, en la selva boliviana soportando la lucha armada y que sería ejecutado y finalmente inmortalizado como un "hombre de acción" que sacrificó su vida por sus ideales.<sup>172</sup> Además de las amistades que Dane forjó con artistas latinoamericanos tales como el dúo de hermanos chileno Ángel e Isabel Parra, Daniel Viglietti y Quintín Cabrera de Uruguay, y de otros países más, se dio cuenta de que había mucho movimiento fuera de los EEUU que sus compatriotas ignoraban. El Encuentro reafirmó su creencia en el compromiso colectivo, idea que se llevaría de regreso a casa. La siguiente cita de Dane hace eco de las palabras de Lester y refleja la creencia, entre aquellos que asistieron a la conferencia, que Cuba representaba más que una experiencia socialista, además de una oposición al racismo, sexismo y otras formas de opresión:

Cuando volví (a los EEUU), me di cuenta de que había una cosa diferente en Cuba y era que nunca tuve que bajar o

---

<sup>171</sup> Lester, Julius, "Blues Pilgrimage: A Mississippi Diary," del libro, Carawan, Guy y Candie, eds. 1992, *Sing for Freedom*, Bethlehem, PA: Sing Out! Publications.

<sup>172</sup> Alexandre, Marianne, editora, 1968, *¡Viva Che!* NY: Dutton, , 101. Véase también "*Laments for 'Che' Guevara*", trabajo sin publicarse del Dr. Robert Pring-Mill, St. Catherine's College, Oxford University, marzo de 1999.

esquivar la mirada al hablar con gente de otras razas. En la actualidad no es tan malo, pero si retrocedemos en el tiempo hacia el sur, veremos que una persona no podía mirar a los ojos a alguien de distinta raza. En ningún momento me sentí así en Cuba. Me sentí libre de muchas presiones.<sup>173</sup>

Cuando el Encuentro tuvo lugar, Dane intentó equilibrar el jazz y el blues con las canciones folclóricas, más políticas y comprometidas. Aunque podía parecer que esto no guardaba ninguna relación, existía un aspecto unificador en la música de Dane que era el amor que daba a cada estilo de música que interpretaba. Su mensaje personal no se inspira simplemente en la diversidad, sino que junta varias formas musicales. Después del *Encuentro*, sin embargo, iba a ser cada vez más difícil para ella mantener una carrera profesional que englobara canción protesta, jazz y blues. Un periodista de San Francisco escribió recientemente lo siguiente: "Hace cuarenta años (Dane) era indiscutiblemente la reina del folclore y del blues, al borde de un gran avance nacional que, por razones que se pueden explicar con un estudio de los archivos del FBI más que cualquier lectura de las páginas de la revista *Billboard* (revista de la industria discográfica), esto nunca se materializaría por completo."<sup>174</sup> Como indica el profesor Dan Fyfe, experto en el tema de los sesenta y en el tema de la contracultura en los Estados Unidos, hubo muchos intentos por parte de las agencias secretas para infiltrarse en todos los grupos que fomentaban alguna forma de protesta, tales como las Panteras Negras, los chicanos, los sindicatos, las organizaciones estudiantiles (SDS y Weathermen) y los grupos feministas. Parece que el gobierno de la época, encabezado por

---

<sup>173</sup> Dane entrevistada, 25/7/99.

<sup>174</sup> Hildebrand, Lee, "Bárbara Dane: Portrait in Blue and Red," *Express, The Bay Area's Free Weekly*, 28/8/98, Vol. 20, No. 47, p. 1.

Nixon y Agnew, se veía obligado a buscar algún orden dentro de unos tiempos tremendamente turbulentos (Fyfe: ponencia 27/4/01).



The New Harmony Sisterhood, un conjunto de Boston que reivindica en su canción la paz, los derechos humanos y el orgullo de ser lesbiana. Grabaron su primer Lp con Paredón en los años setenta.



## 2.4 Haremos que ruede el mundo: La época de Paredon

Después de que Dane regresara de Cuba, vio que sus posibilidades comerciales eran limitadas (Baggelaar y Milton: 95). Al igual que el caso de Pete Seeger, perteneciente a la lista negra (Dunaway 1981: 181-182), Dane se encontraba bajo la vigilancia del FBI y tanto ella como Silber recuerdan que cuando estaba de gira, los agentes federales se presentaban para luego poder apuntar las matrículas de los coches de los asistentes. Este modo de vigilancia oficial era bastante común entre círculos universitarios y de la Izquierda a la sazón (Donner 1981: 178-9). Dane, al igual que Seeger, mantenía su carrera profesional con una red de pequeña escala para ganarse la vida.<sup>175</sup> Seeger lo denomina "táctica de la guerrilla cultural," instando a otros activistas a mantenerse en la sombra y a "no intentar competir con los poderosos."<sup>176</sup> La estrategia que defienden Seeger y Dane muestra una intensa oposición a la tendencia dominante que la califican como opresiva. Como se mencionó anteriormente en nuestras consideraciones sobre la carrera de Dane, el énfasis estaba en el mensaje, en la canción de resistencia comunista "*hold the fort!*" y "*hold the line!*" (atrincherémonos, mantener el fuerte), según cantó Seeger en los años cuarenta. Esto fue claramente un elemento decisivo en el "movimiento" *Paredon*, dentro de la definición sociológica de la teoría del movimiento. McGee expone lo siguiente:

Los "movimientos" no son fenómenos, ni el concepto "movimiento" explica un fenómeno empíricamente; sino que el "movimiento" es una analogía entre el fluir de los hechos

---

<sup>175</sup> Dane entrevistada, 25/7/99, y Seeger 1994, capítulo 2 sobre el vínculo entre la política y la canción.

<sup>176</sup> Seeger, entrevistado por el autor, 25/7/99. Véase también Seeger, P, "Johnny Appleseeds, Jr." *SingOut!* Vol. 27/6/79, 32

sociales y el movimiento físico. Es una interpretación de información espectacular menos controlada por lo que ocurre en el mundo real que por lo que un usuario particular de las analogías quiere ver en el mundo real (McGee 1980: 228).

En definitiva, en la visión de Dane, sigue estando vigente el pensamiento gramsciano (Gramsci: 1967) de ser realistas y pedir lo imposible. Hay que apostar por la solidaridad y no sólo con el prójimo-próximo, sino con aquellos que aún no han nacido y con el Tercer Mundo. *Paredon* era un movimiento en el sentido de que busca un cambio para el "mundo real". Recientemente, un teórico de la comunicación, cuyo trabajo lo ha basado en dicha teoría del movimiento, utilizó el corpus de la canción anti-guerra formado por el trabajo de Dane y muchos otros, para construir una visión del movimiento protesta acerca de la participación estadounidense en la Guerra del Vietnam (Fish: 1994). Dane vio sus esfuerzos como un contraataque directo a la cultura popular del momento y, por lo tanto, era una "contra-hegemonía", definido así por Raymond Williams en su estudio de la cultura del movimiento comunista (Williams 1977: 112).

Este no fue el momento más propicio para empezar un sello discográfico radical. Los comienzos de *Paredon* fueron funestos, al igual que el lanzamiento de la revista *Sing Out!* en mayo de 1950, el día que comenzó la Guerra de Corea,<sup>177</sup> llevado a cabo por Silber, Seeger y otros entusiastas de la música folclore progresista. El proyecto *Paredon* se inspiró y se concibió en los años sesenta, aunque se puso en funcionamiento en los setenta, un período en el que los Estados Unidos se alejaban del radicalismo. De hecho, los setenta

---

<sup>177</sup> El nombre de la revista fue sacado de la canción "The Hammer Song" (La canción del martillo) de Lee Hays y Pete Seeger, cuya partitura aparece en la portada del primer número, *SingOut!* Vol. 1, No. 1, mayo de 1950.

trajeron una ráfaga de antiguas noticias a los EEUU El periodista Don Aucoin escribió recientemente que " los setenta empezaron con una guerra y un presidente espantosos, ambos prendas robadas de los sesenta" (Aucoin 1998:7). Pete Seeger cantó "*Waist deep in the Big Muddy*" (Metidos en la Gran Ciénaga), en la que el gran tonto - una referencia al presidente Lyndon Johnson- decía que había que seguir adelante.

1 Allá por el año cuarenta y dos  
Yo era parte de un gran pelotón  
Estábamos de maniobras  
En Lusiana una noche  
A la luz de la luna  
El capitán nos dio la orden  
De cruzar un río  
Y así empezó todo  
Estábamos metidos hasta la rodilla  
En la Gran Ciénaga.

Y el muy imbécil decía "¡Seguid pa'lante!" A mediados de la década, Nixon abandonaría el cargo por vergüenza. El Partido Republicano dio a la nación, por su paciencia y compromiso con la democracia de Gerald Ford, al que el cantante protesta y de jazz Gil Scott Heron llamaría *Oatmeal Man* (Hombre sin espíritu), preguntando "¿de dónde procede?...¿lo elegiste tú?"<sup>178</sup> En esta década de creciente conservadurismo, Dane produjo cincuenta discos de "canciones, música, poesía, discursos, documentos de clase, lucha, liberación nacional, emancipación de la mujer y derechos demócratas."<sup>179</sup> Dio a conocer una gama de actuaciones asociadas con los procesos políticos y sociales del mundo. Las grabaciones incluyen música, canción, poesía y discursos de los movimientos de liberación nacionales del Tercer Mundo, de los movimientos políticos europeos y de los movimientos de protesta social y

---

<sup>178</sup> Gil Scott-Heron y Brian Jackson. "The Revolution Will Not be Televised," *From South Africa to South Carolina* (Arista AL 4044) 1975.

<sup>179</sup> Cita del catálogo de Paredon correspondiente a la primavera de 1978.

política estadounidense. Aunque todos los álbumes merecen una consideración especial y un estudio de sus propios méritos como parte de un estudio más amplio, nombraremos simplemente los países representados en el catálogo:<sup>180</sup>

Grabaciones de *Paredon*

País	Nº d discos
1.Estado Unidos	14
2 Cuba	7
3 Puerto Rico	5
4. Vietnam	3
5. Angola,	2
6. Irlanda	2
7. Chile	2
8. Ecuador	1
9 El Salvador	1
10. Filipinas	1
11. Grecia	1
12. Haiti	1
13. Inglaterra	1
14. Italia	1
15. Líbano	1
16, México	1
17. Nicaragua	1
18. Palestina	1
19. Tailandia	1
20. Uruguay	1

Fuente: Instituto Smithsonian, elaboración propia.

Aunque los EEUU es el país más representado en la colección *Paredon*, hubo 20 grabaciones dedicadas a diferentes naciones latinoamericanas. En este sentido, se vieron reflejadas las ambiciones políticas y sociales de Dane como engendradas en la experiencia cubana. Silber y Dane mantienen que *Paredon* nunca quiso ser una empresa lucrativa.<sup>181</sup> Las ventas de los discos con este sello fueron modestas comparadas con lo que se exige de un sello

---

<sup>180</sup> Lista sacada del catálogo de Smithsonian-Folkways de 1999 que se puede consultar en la siguiente dirección: <http://www.si.edu/folkways/paredonlist.htm>

<sup>181</sup> Irwin Silber, entrevistado en NYC, 26/7/99. Silber ha escrito muchos libros sobre temas tan diversos como pueden ser el beisbol y otro título dedicado a un análisis de la caída del bloque soviético: Silber, I, 1994 *Socialism: What went wrong? An inquiry into the theoretical and historical sources of the socialist*, Londres: Pluto Press, 1994. Es conocido en los EEUU por sus cancioneros (véase bibliografía).

discográfico de música moderna. Como muestra de ello, podemos ver la siguiente tabla <sup>182</sup>:

Los 20 discos más vendidos de Paredón:

<b>Título y países</b>	1977	1978	1979	Total
1. <i>Quilapayun</i> (Chile)	4292	467	383	5174
2. <i>I Hate the Capitalist System</i> (Odio el Sistema Capitalista) (EEUU)	4292	467	383	5142
3. <i>Canción Protesta</i> (Cuba)	4554	303	214	5071
4. <i>Red Star Singers</i> (Los cantantes de la Estrella Roja) (EEUU)	4734	149	102	4985
5. <i>Cuba Va!</i>	4084	268	266	4618
6. <i>Beverly Grant &amp; Human Condition</i> (Beverly Grant & la Condición Humana) (EEUU)	3807	175	113	4095
7. <i>This is Free Belfast</i> (Esto es Belfast libre) (Irlanda)	3545	232	73	3850
8. <i>Grain of Sand</i> (Grano de Arena) (Norteamericanos procedentes de China y Japón)	3385	70	84	3539
9. <i>D Viglietti</i> (Uruguay)	2618	560	287	3465
10. <i>Resistance Songs</i> (Canciones de Resistencia) (Chile)	2834	305	166	3305
11. <i>New Harmony Sisterhood</i> (EEUU)	1208	1344	730	3282
12. <i>Suni Paz: Brotando del Silencio</i> (Argentina/EEUU)	2633	186	205	3024
13. <i>Bernice J Reagon</i> (EEUU)	2006	415	532	2953
14. <i>Pepe y Flora: Tengo Puerto Rico en Mi Corazón</i> ( <i>I Have Puerto Rico in My Heart</i> )	2418	125	113	2656
15. <i>A victoria e certa!</i> (Angola)	2345	88	52	2485
16. <i>Palestine Lives!</i> (¡Palestina Vive!) (Palestina)	2044	318	100	2462
17. <i>Theodorakis</i> (Grecia)	1666	293	100	2059
18. <i>What is to be done?</i> (¿Qué queda por hacer?) (Haití)	1829	252	108	2189
19. <i>Expresión Joven</i> (República Dominicana)	1690	268	108	2066
20. <i>Che Guevara Speaks</i> (Che Guevara habla) (Cuba)	1429	160	151	1740

Fuente: Instituto Smithsonian, elaboración propia.

Aunque el documental *Che Guevara Speaks* apareció entre los 20 discos más vendidos, fue la única grabación no musical que tuvo una venta elevada. Las ventas globales de (el líder del partido pro-afroamericano las Panteras Negras) *Huey Newton Speaks* (Paredon P-1004) y *Second Declaration of Havana* (Paredon P-1013) de Fidel Castro, por ejemplo, fueron solamente de 950 y 569 respectivamente. Mientras que Moses Asch consideraba los discos de *Folkways* de interés histórico, Dane creía que estos

<sup>182</sup> Las ventas de *Paredon* halladas en los archivos de la Smithsonian.

álbumes eran importantes herramientas educativas y los veía como desafíos a la "cultura recibida" del momento (Goodwyn 1978: 162).<sup>183</sup>

Al contrario del Lp dedicado a Ho Chi Minh, el disco de Huey Newton no incluye ninguna música. Seguramente, con las declaraciones del líder de las Panteras Negras, no cabían canciones aunque Dane conocía la obra de cantautores/activistas como Len Chandler quien compuso el emblemático tema titulado "*The Black Panther*":

1) Black sheep in the country Black sheep in the town The black sheep doesn't have half a chance With so many wolves around <i>You've gotta to walk with the Black Panther</i> <i>That's all that you gotta do</i> <i>Cuz when you're walking with the big black cat</i> <i>No wolves will be running you.</i>	Oveja negra en el campo Oveja negra en la ciudad La oveja negra no puede ni sobrevivir Con tantos lobos por ahí <i>Tienes que andar con la Pantera Negra</i> <i>Es todo lo que tienes que hacer</i> <i>Pues si caminas con el gran gato negro</i> <i>Ningún lobo se atreve a persiguiendote.</i>
2) Black sheep never had a voice Never dared to make a sound But the black sheep's gonna have a voice Since the Black Panther's come to town	La oveja negra nunca tenía voz Ni siquiera a emitir un sonido Pero la oveja negra Sí va a tener voz Ya que ha llegado la Pantera Negra.

Una de las más estridentes canciones directamente relacionada con el poder negro fue la de Chandler en los sesenta. Se trata de un tema titulado "*Move On Over or We'll Move On Over You*" (Haceos a un lado, u os haremos a un lado),<sup>184</sup> fue comentada por Silber cuando estaba de director de la revista *SingOut*, quien manifestó que

Estoy seguro de que a muchos blancos les puso muy nerviosos, cosa que es un problema. Yo no lo tomo personalmente, porque si lo hago quiere decir que me identifico con los que se van a hacer a un lado...Al mismo tiempo, [ese nerviosismo] refleja el hecho de que hay muchos blancos en este país que tienen algo que defender en el sistema, mientras que los negros no tienen nada (Padilla: 196).

---

<sup>183</sup> Aunque Goodwyn analiza el populismo y no comunismo en el contexto estadounidense, sus observaciones sobre la cultura de los movimientos es interesante.

<sup>184</sup>

“*Move On Over or We’ll Move On Over You*” está incluida en el disco *Freedom is a Constant Struggle*, publicado en 1994 por el *Cultural Center for Social Change*, cuya sede está en Washington, D.C. Se trata de un disco benéfico e histórico ya que recopila 37 canciones de los años sesenta que tratan del tema de la lucha y la liberación de los pueblos oprimidos. Bárbara Dane canta dos de ellas, “*The Hammer Song*,” de Seeger y Hays y la tradicional “*I’m on my Way*” (Estoy en camino). El tema de “*Move On Over*” de Chandler tiene su fuerza no sólo en la letra, hablando de la urgente labor de los activistas negros de quitar al opresor blanco de en medio, como indica Silber arriba. La música en sí de “*Move On Over*” podría ofender a cualquier ciudadano estadounidense blanco minimamente conservador y patriótico, pues Chandler utiliza la melodía de uno de los himnos nacionales, “*The Battle Hymn of the Republic*” que de por sí está basado en un tema de la tradición afroamericana “*John Brown’s Body*.” Es interesante que Chandler comparte el afán de Dane por redefinir lo que es ser patriota, y cuestionar si esta palabra sólo se debe limitar a los que gobiernan, los que tienen el poder. Como cantó Dane en 1970, si amais al Tío Sam, repatriadlos, una canción que, en la versión de Dane, ofrece otro fragmento más directo que la original de Seeger, que dice:

**Bring ‘Em Home (Repatriadlos)**

Si amáis al Tío Sam/Repatriadlos, repatriadlos...  
Nuestro enemigo es el hambre y la ignorancia y no se las vence con bombas y pistolas  
puedo estar equivocado puede que no  
pero tengo derecho a cantar esta canción  
Incluso aunque trajesen bombarderos y helicópteros y napalm  
enseñadles a estos generales su falacia no tienen el armamento que hace falta  
para defender se necesita sentido común  
ellos no tienen el armamento que hace falta.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> “Bring em Home,” letra y música de Pete Seeger (1966) y Bárbara Dane (1971), e incluida en el disco *FTA: Songs of the GI Resistanse sung by Bárbara Dane with active duty Gis* (Paredón P1003).

En muchos casos, las ventas de Paredón, este pequeño sello discográfico—ubicado en la sala de esta de la casa de Dane y Silber--eran un coeficiente directo del interés generado por esas luchas de liberación. En este sentido, las grabaciones *Paredon* se unieron a las luchas de los colaboradores. Por ejemplo, las atrocidades del dictador Pinochet se difundieron por los Estados Unidos. La *Campaña de Solidaria Chilena* tuvo un fuerte sistema de apoyo, al igual que las dos grabaciones de *Paredon* a favor de esa causa (que aparecen en la tabla) y obtuvieron buenas ventas.

Por su parte, Dane continuó haciendo giras durante los años de *Paredon*, tal y como se mencionó anteriormente. Aunque vivió en California desde los setenta, ha vivido una vida de "Blues del Vagabundo Viajero", como indicó en una de sus canciones:

My sweetheart and my parents,  
I left in my old home town,  
I'm out to do the best I can  
As I go ramblin around, boys  
As I go ramblin around.

A mi amor y a mis padres  
los dejé en mi viejo hogar,  
hago todo lo que pueda.  
Voy vagabundeando, amigos,  
voy vagabundeando.<sup>186</sup>

En la medida que Dane iba de gira, extendería el mensaje de *Paredon*, promoviendo a la vez sus propias grabaciones como, por ejemplo, la de *I Hate the Capitalist System* (Odio el sistema capitalista), con la venta más elevada (en cuanto a discos de un artista solo) de *Paredon* con unas 5.000 copias vendidas como indica la tabla anterior. Como escribió un periodista español sobre el tema de Paredón:

---

<sup>186</sup> Guthrie, Woody, *Ramblin' Round Your City*, titulada *Ramblin'* en el disco *Bárbara Dane: Anthology of American Folk Music* (Tradition Records TCD 1062) ya citado arriba.



“En cuanto a la censura en su propio país, Bárbara se ha visto obligada a fundar su propia casa de discos, Paredon Records, en la que lleva editadas más de medio centenar de álbumes de otros tantos marginados como ella” (Domínguez 1978: 43).

Silber había trabajado estrechamente con Moses Asch en *Folkways* durante años,<sup>187</sup> por lo que conservó algunas de las características documentales de *Folkways* en *Paredon*. Cada disco de *Paredon* viene acompañado por un folleto informativo. Estos folletos contenían de ocho a veinticinco páginas e incluían breves detalles históricos del país donde se había grabado la canción, detalles biográficos de los artistas involucrados y la letra original con su traducción inglesa. La información referente a los artistas era, en ocasiones, muy superficial como en el caso de Angola (*A Vitoria e Certa!*, P-1002), Palestina (*Palestine Lives*, P-1022) y Filipinas (*Bangon! Arise!*, P-1029), donde la información sobre la participación en la lucha revolucionaria podía haber puesto en peligro sus vidas. En el caso de la cantante y compositora campesina mexicana, Judith Reyes, poco fueron los detalles dados en la dieciséis páginas del folleto que acompañaba a su disco de *Paredon* de 1973. Su marido llevaba encarcelado desde 1968, como nos indicó, y ella estuvo desterrada de su estado natal de Chihuahua por una temporada:

Judith es una mujer madura que ha entregado su vida a la búsqueda de ayuda y a extender la cultura popular a través de la canción, y aún es poco conocida entre los intelectuales de clase media de su país. Su verdadera fama

---

<sup>187</sup> Silber y Asch eran socios en las empresas *Folkways* y *Oak Publications* durante muchos años. Pete Seeger mantenía un porcentaje en las compañías para por resolver las disputas en Silber y Asch con su voto, según la biografía de Asch (Goldsmith 1998: 285). Este pacto unía *Folkways* no sólo con *Oak* sino también con la revista *Sing Out* dirigida en aquel entonces por Silber.

se la debe a los campesinos y obreros, a la gente por la que vive para ayudar.<sup>188</sup>

Nos deja preguntándonos cómo llegan las canciones de Judith Reyes a sus queridos campesinos, en ellas utiliza estilos tradicionales como el corrido y la copla, que resultan familiares a los "obreros y estudiantes y campesinos". Al igual que Dane, Reyes utiliza una forma arraigada en su propia tradición del país (Pring-Mill: 1983). En este sentido, Reyes y Dane se podrían considerar cantautoras en la línea de Violeta Parra, a la hora de radicalizar el folclore de sus respectivos países (Osvaldo Rodríguez 1999: 1142).

Muchas de las grabaciones internacionales de *Paredon* llegaron a través de contactos personales de Dane en el extranjero. Por medio de los cantantes que Dane conoció en Cuba, se le invitó a una gira por Europa del Este y Oeste, México, Nicaragua y el Lejano Oriente, incluido el Norte de Vietnam y las zonas liberadas del Sur, ya que la guerra perduraba aún. Ante todo este público presentó una amplia gama de géneros americanos para comunicar las complejidades de la vida americana. En cada actuación incorporaba nuevas canciones en sus lenguas originales o con letra inglesa que había empezado a crear.

Su labor de traducción musical le condujo a colaborar con el compositor griego, político y disidente Mikis Theodorakis, quien, con el tiempo, grabaría un disco en *Paredon*. Con Theodorakis, Dane interpretó partes de su *Romiossini* con letra inglesa que se basaba en la poesía de Iannis Ritsos en Italia y en la ciudad de Nueva York.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> *Mexico: Days of Struggle*, Judith Reyes, 1973, Paredon P-1022, véase el folleto acompañante, p. 3.

<sup>189</sup> Tratado en *SingOut!* por Pete Seeger, vol. 22, number 5, 1973, 25, y Dane en su reseña "*Dare to Struggle, Dare to Sing*" sobre Theodorakis en el mismo número, 26-27.

Estos poemas épicos representan la resistencia ante la tiranía, salpicada de intensos períodos de luchas armadas que marcaban la historia de Grecia.<sup>190</sup> La propia palabra *romiosini*<sup>191</sup> fue acuñada durante la ocupación turca para referirse a los griegos. Desde entonces ha venido a significar hogareño, campesino o también “la historia del pueblo griego” (Giannaris: 160). Theodorakis es una figura clave en la historia de la canción de protesta y folclórica en Grecia ya que fue expulsado y torturado varias veces y siempre volvería a cantar y expresar sus opiniones frente a una opresión durísima (Denselow: 1968).

Según los artistas que aparecieron en la lista después de 1978, las ventas de *Paredon* fueron disminuyendo. Esto pudo deberse al hecho de que Bárbara hiciera menos giras y, por tanto, no promocionara tanto a *Paredon*. En 1980 Dane decidió dar un giro a la compañía, proponiéndola a un colectivo de la bahía de San Francisco, que finalmente abandonaría el proyecto. Poco más de diez años más tarde, en 1991, Dane y Silber donaron *Paredon Records* y los documentos relacionados a la organización gubernamental Smithsonian Institution, de manera que las nuevas generaciones pudieran consultar los cincuenta productos catalogados. Ya algunos años antes, Moses Ashe había decidido asociar el sello de *Folkways* con el de la Smithsonian. Entonces la decisión de Dane y Silber parecía bastante lógica, ya que Silber había trabajado con Ashe durante muchos años en *Folkways* (Goldsmith 1998:415). Como documento complemento, los de la Smithsonian filmaron una amplia entrevista con Silber en la sede de la Smithsonian Institution en Washington DC y un representante de la misma grabó varias horas de entrevista con Dane y

---

<sup>190</sup> “Romiosini” letra en inglés por B. Dane de Theodorakis, Mikis, LP doble, *Mikis Theodorakis: New Songs* (Paredon P-1021, 1974).

<sup>191</sup> Su raíz etimológica es la palabra *romios* cuyas propias raíces son tema de debate (Giannaris 161).

Silber en California.<sup>192</sup> El sello *Paredon* hoy forma parte de *Smithsonian Folkways* y está disponible en su catálogo y su herencia entre la gente joven en Estados Unidos que se dedican a fomentar la protesta por medio de la canción es quizás más importante como veremos más adelante.

## 2.5 El lugar del artista en la sociedad

En 1969, el año en el que se fundó *Paredon*, el crítico de música pop Greil Marcus declaró que la "protesta desfasada" debía "tirarse a la basura y relegarse al pasado olvidado de Dios":

Existe una razón para ello: las canciones protesta, cuando eran malas, eran canciones que predicaban, casi sagradas, y el cantante resultaba ser una especie de Billy Graham en el acto. Rechazaban que el oyente tomara alguna decisión; se tomaban la libertad de decirles que si les gustaba la canción, estaban bien, y si no, estaban equivocados. De ningún modo había alguien que pudiera hablar sobre "discutir" una canción protesta - tenías que estar de acuerdo con ella. Ese estilo produjo un "combate" detestable que perdura. (Marcus 1972: 127)

El cantautor satírico Tom Lehrer burló también de la canción protesta en su "*Folk Song Army*" y declaró que se trata de un

Es un tipo de canción que ha alcanzado una creciente importancia en los últimos meses, es la canción de protesta. Tienes que admirar a quien escribe estas canciones. Se necesita cierta cantidad de coraje para levantarse en una cafetería o en el auditorio de una universidad y pronunciarse a favor de las cosas que este público condena, como la paz, la justicia, la hermandad y cosas así. Lo más bonito de una

---

<sup>192</sup> Esta colección se puede consultar: diríjese a la Smithsonian : [www.si.edu/folkways/paredon.htm](http://www.si.edu/folkways/paredon.htm) para concretar una cita previa.

canción de protesta es que te hace sentir bien. Tengo una canción aquí que debe ser interpretada con un instrumento auténticamente *folk*, y el piano no figura en esta categoría, así que imagínense que estoy tocando una guitarra de 88 cuerdas!<sup>193</sup>

Al crear un nuevo sello, *Paredon*, cuyo primer número estaría dedicado a la canción de protesta latinoamericana, basado en el modelo cubano, Dane parecía mirar más allá de las modas de la época y optó por seguir otra corriente. Se la puede considerar como una revolucionaria y una rebelde, pero también una patriota que, así como daba su opinión a menudo, creía firmemente en la Primera Enmienda de la Constitución estadounidense y vivía para ella.

Los niños crecen en los EEUU creyendo las mentiras fundamentales que aprenden en el colegio y en la televisión sobre la necesidad de salvar el mundo con la democracia; y se embarcan hacia el extranjero con los corazones llenos de orgullo por representar a la nación tan fuerte y tan grande que es capaz de rescatar a los "jovencitos" del comunismo. Cómo se puede ser tan cruel y mandarlos a la batalla antes de que puedan ver lo suficiente para ver que no querían, que su país es despreciado en todos lados; y que ellos son, en verdad, enviados a machacar a los combatientes por la libertad más desesperada que nosotros mismos en Valley Forge.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Para más información sobre Lehrer: <http://www.s2n.org/Articles/Lehrer.html> , <http://www.cpcn.com/articles/052297/article015.shtml> o <http://www.escape.ca/~bbuckels/irish/>.

<sup>194</sup> Dane, Bárbara, *FTA! Songs of the GI Resistance*, Temas cantados por Bárbara Dane con soldados (Paredon P-1003) folleto del LP, p. 15. Valley Forge se refiere al lugar donde se entablaron las contiendas decisivas de la Guerra de Independencia estadounidense del siglo 18.

En su libro *When We Were Good, The Folk Revival* (Cuando éramos buenos, el resurgimiento de la música *folk*), Robert Cantwell achaca a Dane como una "partidaria de línea dura" aunque comparte su creencia de que su comprometida canción folclórica puede efectuar algún grado de transformación en el público y unirlo en vez de dividirlo (Cantwell 1996: 284). El libro de Cantwell reafirma la noción de que la Izquierda tiende a considerar al "pueblo" o "masa" como una abstracción.

Uno de los acontecimientos más mencionados cuando se habla de la aparente "muerte de la canción *folk*" en los sesenta es el concierto de Bob Dylan en el Festival de Newport en el 65 cuando enchufa una guitarra eléctrica y se armó una especie de motín entre el público y la Vieja Guardia de la izquierda (el denominado *Old Left*).

Aunque muchos autores afirman que la decisión de Dylan causó pánico entre los tradicionalistas, hay que reconocer que el cantante se reunió con los músicos del *Paul Butterfield Blues Band* una sola vez antes de la actuación y el sonido era pésimo. (Shelton: 301-302). El gran villano del cuento, Pete Seeger, aparentemente buscó una hacha para cortar los cables y terminar la actuación de Dylan, según varios autores. Unos treinta años después, Seeger intentaba aclarar lo que había pasado:

Quizás sea éste un buen momento para decir claramente que cuando Bob Dylan se pasó a la guitarra eléctrica en Newport en 1969, no estaba disgustado con él. Estaba furioso con el sistema de sonido. Quería cortar el cable. Bob estaba cantando una de sus mejores canciones, "*La Granja de Maggie*", pero debido a la distorsión sonora no se podía entender ni una palabra (Seeger y Blood: 173-174).

La reacción más duradera fue la carta abierta que publicó Irwin Silber poco después en la revista *Sing Out* cuando Silber le critica al cantautor no sólo por su decisión de electrificar sino también por haber abandonado la causa. Años después el mismo Silber lamenta haberla escrita pero reconoce que “la perdida” de Dylan fue un duro golpe para la izquierda tradicional:

Fue el mejor compositor en caer delo más alto desde Woody Guthie y tal vez fue mejor en algunos aspectos. Y tenía un... político que de verdad encajaba con aquellos tiempos. Canciones como *Hattie Carroll, Masters of War, Blowin in the wind* fueron maravillosas en el marco en el que yo actuaba. No me interesaba mucho que animaran la cultura que crecía alrededor de la droga, cosas como esa y muchas canciones lo hacían. No era algo que yo quería promocionar precisamente y no estaba en mi onda. La psicodelia no era precisamente el tema de esta revista y ese tipo de música tenía muchas salidas. No necesitaban *Sing Out!*<sup>195</sup>

Este punto de vista de Silber refleja un sector importante en la ala izquierda de la revista *Sing Out!* pero no es una opinión que compartía Dane. Aunque Dane entiende que la gente podría criticar la decisión de un artista de seguir un determinado tipo de música afirma que siempre ha respetado la libertad del artista para elegir, por ejemplo, el medio que prefiere para su canción:

Quiero aclarar mi punto de vista acerca de la FORMA elegida para expresarse es solamente importante en la medida en la que es apropiada para comunicarse dada la situación... El artista es el único que conoce cuál es la mejor forma en ese momento, y cuando no la conocen,

---

<sup>195</sup> Irwin Silber, entrevista con el autor el 26/7/99.

pues que se siente entre el público como uno más... El trabajo del poeta no es para complacer, sino para ayudarnos a comprender lo que estamos viviendo, y ayudarnos a sobrevivir por el simple hecho de que alguien nos ha entendido. El trabajo del poeta no consiste en especificar lo que es la belleza, sino en dejarnos lo suficientemente hambrientos como para crearlo para nosotros mismos.<sup>196</sup>

Los años de *Paredon* y la revolución cubana determinaron la perspectiva de Dane en lo que respecta al lugar del artista en la sociedad y la lucha. Una vez el poeta Walter Lowenfels observó que definir la relación entre arte y política era una batalla continua sin fin. Dane, a los 73 años, continúa ganando seguidores y moviendo masas con su entusiasmo, ya sea en Cuba o en California. Un admirador suyo de muchos años opina lo siguiente:

La oí cantar (hace poco) en Berkeley en medio de la protesta de las acciones de KPFA (emisora de radio pública de California) por despedir a empleados y disk jockeys por cuestionar su derecho de expresión. Una mujer fuerte y vital cantó aquella noche jazz con un grupo magnífico de músicos de jazz que consiguieron el nexo casi perfecto entre el jazz, el blues y el folclore.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Dane, Bárbara, correspondencia con el autor, 22/10/99. Las mayúsculas en la palabra “forma” son de ella.

<sup>197</sup> Lance Uyeda, correspondencia con el autor, 22/11/99.



## 2.6 Con todas las voces, los cantos: Los artistas de Paredon

Como indicamos anteriormente, Dane y Silber no consideraban *Paredon* como una compañía comercial. En este sentido, las grabaciones de *Paredon* propias de Dane, tales como *I Hate the Capitalist System* (Odio el sistema capitalista),<sup>198</sup> mostraron las cifras más altas en la colección completa de *Paredon*, quizás porque Dane estuvo de gira durante los setenta. 1970s.<sup>199</sup> *Paredon* no recibió ninguna ayuda del Partido Comunista Norteamericano, a pesar de su petición en 1953 según un historiador.<sup>200</sup> Al igual que *Folkways*, *Paredon* se vendía generalmente en librerías alternativas, ya que no estaban disponibles en la mayoría de las tiendas de discos.

Aunque *Paredon* se dedicaba principalmente a producir discos de canciones de lucha a nivel internacional, a Dane también le interesaba promocionar revolucionarios en casa. Esto significaba grabar a artistas que no tuvieran experiencia en estudios, tales como Charlie King y Beverly Grant, quienes continuaron grabando discos con otros sellos discográficos después de empezar sus carreras con *Paredon*. De estos artistas de *Paredon* se esperaba que promocionaran el sello en sus conciertos.

Después de los discos de Dane, la solista que vendió más álbumes fue Beverly Grant, cantautora de Brooklyn que escribe sobre la conciencia social, el tema de la mujer, su lucha personal y la condición humana (nombre de la

---

<sup>198</sup>El título de *I Hate the Capitalist System* (P-1014, 1973) corresponde al tema que abre el disco, compuesto por Sara Ogan Gunning, la esposa de un minero de Kentucky y hermanastra de Aunt Molly Jackson y hermana de Jim Garland, toda una familia de luchadores que provienen de la época de la Crisis Económica de los años 30. Véase Greenway 1953: 252-275.

<sup>199</sup> Aparte de *I Hate the Capitalist System*, otros discos de Dane para Paredon : *FTA! Songs of the GI Resistance* (P-1003, 1970) que vendió 1803 ejemplares y, con su hijo, Pablo Menendez, *When We Make it Through* (P-1046, 1979).

<sup>200</sup> Ronald Cohen, profesor de la Universidad de Indiana, autor de *Rainbow Quest: Folk Music and American Society, 1940-1970* (Scarecrow Press - impreso) carta al autor, 22/11/99.

banda con quien grabó con *Paredon*).<sup>201</sup> Hoy Grant recuerda bien su primera grabación profesional con *Paredon* y admira a Dane, aunque se pregunta si el sello respetó y pagó fielmente los derechos de los autores:

*Paredon* produjo maravillosas grabaciones, pero...algunos de los artistas se sintieron un poco explotados (refiriéndose a) los pagos de los derechos de autor, control de las cintas, etc. Nadie, incluido *Paredon*, se forró de la música, pero desde el punto de vista de *Paredon* el final justificó los hechos ( que debo atribuírmelo a mí hoy día)... lo importante era promocionar la música. No teníamos ni idea de "negocios"... y consideramos la cultura como parte activa de la "revolución", así que no pensamos "Oye, espera un momento, ¿no se supone que deberíamos recibir informes y cheques por los derechos de autor?" y "¿Quién se queda con las cintas originales?" No estaba satisfecha con algunos asuntos que creí que debíamos haber hecho, pero Bárbara los dejó pasar porque pensó en el coste del estudio. Ahora que he producido mis propias grabaciones, entiendo su postura.<sup>202</sup>

Otro cantante y compositor, Bernardo Palombo, argentino afincado en Nueva York desde comienzos de los setenta, grabó un disco para *Paredon*<sup>203</sup> aunque la grabación se retiraría del catálogo después de desacuerdos concernientes a los derechos de grabación. En un nivel ideológico, Palombo le preguntó a Dane por el nombre del sello *Paredon*, que en castellano se refiere al muro del pelotón de fusilamiento, según la opinión de Palombo, el muro donde el Che Guevara ejecutó "a miles de disidentes cubanos durante los

---

<sup>201</sup> *The Human Condition with Bev Grant, Working People Gonna Rise* (Paredon, P-1024, 1973). Para su último CD: "Bev Grant in tune" MAH-053-1999, MAH Records, PO Box 355, Lake Oswego, OR 97034.

<sup>202</sup> Grant, Beverly, correspondencia con el autor, 29/9/99.

<sup>203</sup> Palombo, Bernardo, *Argentina por el fusil y la flor* (Paredón P-1027, 1974). Según Paredón, el Lp vendió 1339 ejemplares. Bernardo Palombo mantiene que varios miles se vendieron y que luego Dane vendió los derechos a una casa discográfica italiana, Zodiaco, que llegó a promocionarlo en España.

primeros meses de la revolución..." y añade "Estos fueron los capítulos más trágicos y dolorosos del proceso cubano. Elegir paredón como nombre de una compañía discográfica mostraba una carencia de humanidad y decencia."<sup>204</sup>

A estas críticas, tanto Dane como Silber rechazan la idea de que Paredón se asocie con los fusilamientos de Che Guevara. De hecho, Dane escogió el nombre cuando su dominio del castellano era todavía limitada<sup>205</sup> y dice que, a su modo de ver, las palabras asumen un sentido con el uso:

“Queríamos un nombre sencillo y fácil de pronunciar y para los anglohablantes no tenía ningún significado. Escogimos un nombre en español ya que, por aquel entonces, yo estaba inmersa en círculos en los que se hablaba el idioma. Tenía una vaga noción de su significado y se me venía a la mente la idea de una pared grande que representaba la cultura del pueblo y podía proteger esta cultura de la pop mediocre y negativa de la época. También había un dicho que se escuchaba en los sesenta y que se expresa en una canción de los *Fugs*<sup>206</sup> “*Up against the wall, mother fucker*” (Al paredón, hijo de puta) y queríamos hacer eco de este tono de militancia.”<sup>207</sup>

Estamos de nuevo ante el tema de Woody Guthrie y su lema en la guitarra “Esta máquina mata a los fascistas.” Aparte de cualquier revolución que podrían fomentar la música y la canción, cabría preguntarse: ¿Es la música una arma violenta o retórica?

---

<sup>204</sup> Palombo, Bernardo, carta al autor, 22/3/00.

<sup>205</sup> Hoy, después de estar tantas veces en Cuba, Dane habla español con bastante soltura, aunque suele cantar en inglés casi exclusivamente.

<sup>206</sup> Los Fugs era un grupo que mezclaba rock y folk experimental y protesta en los 60, dirigido por Ed Sanders y Tuli Kupferberg, amigos de Allen Ginsberg. Otro tema controvertido de ellos era “*Kill for Peace*” (Mata para conseguir la paz).

<sup>207</sup> Bárbara Dane, carta al autor, el 19/12/99. En 1967, Kupferberg publicó el libro *1001 Ways To Live Without Working* (1001 Maneras de Vivir sin Trabajar).

Referente a la cuestión de pagos, Dane sostenía que *Paredon* mantuvo cuidadosamente el asunto de sus ventas y pagó los derechos de autor (estas cifras no estaban disponibles en los archivos de *Smithsonian Folkways*). Además, expresa un firme creencia en lo que se refiere a la identidad de un artista en la lucha revolucionaria. También hace hincapié en la importancia de "predicando al converso":

Lo considero una de las cosas más importantes que puedes hacer. Quienes están contigo o cerca, están en la necesidad de confirmación, de entendimiento, de validación, de animación y de sentirse inspirado al actuar, de sentirse querido en un grupo de gente de ideas afines; todas las cosas que consigues al experimentar juntos la música. Piensa en los millones 'convertidos' a Bach y el consuelo que recibieron al escuchar su música. Piensa en los millones hambrientos de libertad que nunca han oído la respuesta a su llanto, "¡Estoy contigo!".<sup>208</sup>

Aunque Dane decidió terminar con *Paredon* en 1980, otras compañías retomaron su trabajo y siguieron su filosofía. Wendy Newton vendió discos *Paredon* en los años setenta por su paz y derechos humanos en las librerías de la ciudad de Nueva York. Newton llegó a *Paredon* por su trabajo con el Comité para *Fair Play* (Juego Limpio) respecto a Cuba. Hoy posee sus propios sellos musicales, *Green Linnet* y *Xenophile*. Newton escribió al referirse a su trabajo en *Paredon*:

---

<sup>208</sup> Dane, Bárbara, correspondencia con el autor, 24/10/99.

En estos días, fue duro ponerlo junto al no importarme nunca el soltarlos correctamente - ¿quién sabía cómo promocionar la música, especialmente música inflexible? Eran ideas que todos intentábamos vender. Bárbara e Irwin eran héroes para mí. Desearía poseer el conocimiento y las agallas para hacer lo que hicieron. Sería la última en el mundo en pronunciar la palabra definitiva pero elogiaría lo que hicieron, un gran sacrificio personal, estoy segura. Si hubiera podido conocerlos, habría estado atemorizada y sentido enormemente privilegiada.<sup>209</sup>

Una artista de *Paredon*, JoAnne Nobuko Miyamoto, una americana de origen japonés que grabó el álbum *Grain of Sand* (Grano de arena) continuaría su trabajo con Los Ángeles, base del sello musical mundial *Bindu Records*, una compañía dedicada "a expresiones culturales que reflejan la unidad de nuestro mundo, local y mundialmente", así descrito por su presidente Derek Nakamoto.<sup>210</sup> El disco de *Grain of Sand*, producido por Dane y grabado en Nueva York en 1973, representa uno de los primeras producciones musicales interculturales dentro de la comunidad oriental en los Estados Unidos. Colaboran con Nobuko Miyamoto en este disco, los guitarristas Chris Kando Iijima y Charlie Chin, los dos de Nueva York aunque sus antepasados eran de China.

Al igual todo los discos de Paredón, el Lp de *Grain of Sand* incluye un folleto informativo en el que los participantes manifiestan sus filosofías artísticas y cómo llegaron a grabar este disco. En este caso, hay muchas referencias a la mitología oriental sobre todo referente a sus fábulas y sabiduría popular en un intento de fomentar el orgullo del pueblo chino, japonés,

---

<sup>209</sup> Wendy Newton, correspondencia con el autor, 18/10/99.

<sup>210</sup> See [www.bindurecords.com](http://www.bindurecords.com)," Nakamoto, correspondencia con el autor, 10/6/99.

vietnamés y otros afines. El primer tema del disco “*Yellow Pearl*” (Perla amarilla) es un juego de palabras sobre un dicho que se usaba en los Estados Unidos cuando los primeros inmigrantes orientales llegaban al país. Decían los americanos que esta “invasión” representaba un “*yellow peril*” (peligro amarillo). Pero como cuentan los autores del tema, Iijima y Miyamoto,<sup>211</sup> “un pequeño grano de arena se mete dentro de una ostra y la ostra intenta cubrirla hasta que se convierta en perla. “Para sacar la perla tienes que matar la ostra” y de ahí se llega a la historia del chino oriental en los Estados Unidos:

Éramos un pequeño grano de arena, alejado de nuestra patria. Intentaban hacernos sentir inferiores e impotentes, pero una vez que miremos por a través del mar, como puede hacer toda la gente de color, que no somos ninguna minoría sino una mayoría en este mundo. Vamos a convertir este “peligro amarillo” en algo hermoso. Estamos llegando a la hora de matar la ostra.<sup>212</sup>

La mayoría de los temas del *Grain of Sand* son reivindicativos aunque no se limitan a la problemática de ser oriental en los Estados Unidos. Al contrario con títulos como el llamamiento a la lucha internacional “*Imperialism is Another Word for Hunger*” (El imperialismo es otra palabra para el hambre), “*Warriors of the Rainbow*” (Guerreros del arcoiris), inspirado en la triste realidad de los pueblos indígenas de los Estados Unidos y “*War of the Flea*,” que aclama la valentía del soldado y campesino de Vietnam en su lucha contra el opresor, el poderoso ejército estadounidense—trascienden fronteras. Los autores manifiestan su gratitud al ejemplo de la Revolución Cubana por enseñarles que

---

<sup>211</sup> Iijama y Miyamoto componen nueve de los diez temas que componen. Chin, un guitarrista de formación clásica, toca la guitarra en todas las canciones y es autor del tema “*Wandering Chinaman*” (Chino errante).

<sup>212</sup> *Grain of Sand* (Paredon 1020), folleto informativo, p. 3.

“es posible crear una música que alegra y divierte mientras nuestra ideología se muestre claramente y poéticamente.”<sup>213</sup> Incluyen una canción compuesta en homenaje al revolucionario latinoamericano que se titula “Somos asiáticos” e intenta plasmar el espíritu de internacionalismo en su sencilla letra:

Nosotros somos asiáticos,  
Y nos gusta cantar pa’ la gente.  
Hablamos la misma lengua ,  
Porque luchamos por las mismas cosas.  
La lengua de la libertad,  
Liricos de amor,  
Canciones de la lucha  
La música del pueblo.<sup>214</sup>

Además de Cuba, el disco rinde homenaje a la figura de Ho Chi Minh y afirma en la canción “*War of the Flea*” que la victoria del pueblo llano y humilde sobre el opresor es inevitable. Como manifiesta el trovador cubano, Silvio Rodríguez, “El tiempo está a favor de los pequeños,” canción dedicada en su día al pueblo de El Salvador (Sanz: 239).

La figura del Tío Ho, es una fuente de inspiración para Dane e importante para entender su obra, sobre todo en lo que se refiere a su visión patriótica. Cuando Dane se identifica como patriótica, suele recurrir a la figura de Ho. Poeta, cuentista con un gran sentido de humor, Ho Chi Minh era hijo de un maestro de escuela. Según la extensa biografía de Duiker,<sup>215</sup> de joven, Ho consiguió trabajo en un barco y así llegó a Francia para aprender esta cosa rara que se llama el socialismo, mientras trabajaba en un restaurante. Asistía a conferencias socialistas después de la primera Guerra Mundial y criticaba a los trabajadores franceses por no fomentar la liberación de las colonias francesas.

---

<sup>213</sup> *Grain of Sand* (Paredon 1020), folleto informativo, p. 2.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> *Ho Chi Minh* de William J. Duiker, con más de 700 páginas de detallada información, debe considerarse la palabra definitiva sobre este líder de Vietnam.

La historiadora Frances Fitzgerald indicaba que "...Ho Chi Minh no era sólo 'el George Washington de su país' como le ha denominado un senador estadounidense... era la personificación de la revolución, el representante de la comunidad ante sí misma" (Fitzgerald: 301). Por eso es tan importante el estudio de Ho Chi Minh para entender la revolución en Vietnam más que cualquier consideración ideológica. Ho se daba cuenta de su papel. ... y como muestra de respeto por los emperadores confucianos él mismo creó la imagen del Tío Ho." Es por eso, según Fitzgerald, que Ho podría ser despiadado y brutal en sus tratos políticos dentro del partido pero nunca ante su pueblo. (Ibid) La siguiente cita de Ho, de la apertura del discurso—cuyo texto entero incluye la frase tan citada del líder indochino "Nada es más valioso que la independencia y la paz"—expresa su propia visión de forma breve e ilustrativa:

Todos los hombres son creados iguales. El Creador los ha dotado de ciertos derechos inalienables. Entre estos derechos está la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad". Esta declaración inmortal apareció en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América en 1776. En un sentido más amplio, significa lo siguiente: "Todos los hombres de la tierra son iguales desde su nacimiento. Todos los hombres tienen el derecho a la vida y a ser felices y libres."<sup>216</sup>

Pete Seeger también considera a Ho Chi Minh una persona clave en la historia del siglo XX y estima que los Estados Unidos podría haber aprendido mucho del tío Ho en su día:

Ho Chi Minh, que murió en 1969, es uno de mis héroes de todos los tiempos. ¿Habría sido capaz de humanizar la

---

<sup>216</sup> "The Legacy of Ho Chi Minh" (Paredón 1033, sin fecha), folleto informativo del disco, p. 5. Pasaje sacado de su "Declaración de Independencia de la República Democrática de Vietnam" de 2/9/45.



burocracia? Creo que sí. Toshi y yo aprendimos acerca de Ho Chi Minh cuando visitamos Hanoi en 1972. He aquí un cuento sobre él: Ho estaba de visita en un campamento militar y cuando va a dirigirles la palabra, se da cuenta de que los oficiales están sentados en primera fila con los menos importantes cargos del ejército detrás. Va directamente al fondo de la sala y grita “Todos a dar la vuelta” y entonces dio un discurso sobre la importancia del pueblo humilde tanto en el ejército como en el país y en el propio mundo. Y con este ejemplo enseñó a los generales que los mejores líderes son los que pueden inspirarle a la gente de a pie para que se esfuercen (Seeger y Blood: 160).

Seeger también ha dedicado una canción a su héroe, titulada “*Teacher Uncle Ho*”:

Maestro Tío Ho  
Él enseñaba a todo el pueblo  
Él demostraba al mundo que si un hombre está dispuesto  
A defender su propia tierra  
Entonces tiene la fuerza de diez

Y si aprendemos esta lección  
Podría ser una bendición  
Podemos discrepar pero  
No hace falta que disparemos otra vez.

Y si los soldados en cada país dicen:  
“¡Al diablo con esa maldita guerra!” (“¿Qué dijo?”)  
“¡Al diablo con esa maldita guerra!” (“¡Otra vez más fuerte!”)  
“¡AL DIABLO CON ESA MALDITA GUERRA!”

Tengo que decírselo de la única forma que me sale  
Que aprendimos sobre el poder del pueblo  
Para que los líderes sepan  
Del Maestro Tío Ho!<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Letra y música de Pete Seeger (1970) Stormking Music.

Otro cantante-activista, Charlie King de Connecticut, recuerda *Paredón* como una especie de salto a la fama para él y una experiencia que le animó a seguir su propia trayectoria musical:

(En la sesión de grabación de *Paredon*) fue donde pisé un estudio por primera vez. Bárbara me oyó cantar *Here's a Gift From Rocky* (Aquí tienes un regalo de Rocky) en una concentración en Nueva York y me preguntó si me gustaría ir con ella y grabarlo para *What Now, People?* (¿Y ahora qué, amigos?) Al final conocí a la mayoría de *paredonianos* aunque no fue al mismo tiempo, no había interconexión, ni conciertos conjuntamente. Recuerdo a Bárbara proponiéndome cambios de redacción en otra canción que escribí sobre el aumento del precio del billete del metro neoyorquino.<sup>218</sup>

King participa en uno de los proyectos más ambiciosos de *Paredón*, y el último que se llevó a cabo antes de cerrarse como sello discográfico. Se trata de la serie de discos titulados, *What Now People?* que pretendía ofrecer un periodico de canciones, como lo denominan en la primera entrega (*Paredón* 2001), en una sencilla idea que “Cada día la gente está haciendo canciones llenas de información, esperanza, alegría, crítica sana, unidad y amor y queremos facilitar la disponibilidad de tales canciones.”<sup>219</sup> Diversas artistas y grupos graban canciones en los tres discos que componen dicha serie (*Paredón* 2001, 2002, 2003), desde los más conocidos como Pete Seeger, Dane y Holly Near a las nuevas voces como King y Kristin Lems. También se incluye temas en otros idiomas como uno del puertorriqueño Noel Hernández, fundador del Grupo Taore y Disco Libre de San Juan, Isla de Puerto Rico,

---

<sup>218</sup> King, Charlie carta al autor, 29/9/99.

<sup>219</sup> *What Now People?* (*Paredón* 2001, sin fecha) folleto informativo, p. 1.

“*Cinco hermanos presos*” sobre la resistencia del pueblo borricua contra el colonialismo yanqui en esa isla caribeña.

Para Charlie King la experiencia con *What Now People?* fue decisiva en su carrera. A partir de aquel entonces, ha grabado unos quince discos desde los años setenta cuando empezó con Paredón. Aunque había una unidad ideológica en la serie *What Now People?*, King notaba una falta de conciertos colectivos de los artistas de Paredon y que no había un sistema de comunicación entre ellos. Este fenómeno se debe a la convicción firme de Dane que los movimientos progresistas y revolucionarios avanzarían sin los procesos que ella consideraba puramente comerciales. Su fe está arraigada en sus experiencias de los años cuarenta con el Frente Popular cuando la canción tenía una fuerza para cambiar hasta las creencias del pueblo, o así lo veía Bárbara.

Dicha fe posee una ferocidad casi religiosa, como observa Denisoff (1972: 25) y el historiador Jerome Rodnitzky. Este profesor e historiador de la Universidad de Texas describe a uno de los más famosos contemporáneos de Dane, Woody Guthrie<sup>220</sup> y su actividad en el movimiento del *People's Song*:

Woody Guthrie creía simplemente que las canciones podían conseguir todas las cosas buenas que la gente necesitaba. Poseía la fe del reverendo de una iglesia bautista renacido con la convicción que el mero hecho de ver o oír la maldad equivalía a odiarla... y entonces siempre procuraba nombrar las cosas por su nombre ...Desgraciadamente las canciones que Guthrie escribía para cambiar el mundo sólo servían, en muchos casos, como sublimaciones de participación. Era demasiado fácil para los seguidores de Woody decepcionarse con la ilusión de que pudieran cambiar el mundo, cuando en realidad estaban

escuchando discos, tocando guitarras y asistiendo a conciertos, sin más (Rodnitzky 1976: 25).

A pesar de no ser militante del Partido Comunista de los Estados Unidos a partir del año 50—de hecho, la mayoría de los artistas mencionados en esta tesis no militaban o bien porque no estaban de acuerdo con los planteamientos del partido o porque el propio partido les rechazaba por su falta de disciplina. Dane cree en la posibilidad de algún partido capaz de aglutinar los artistas comprometidos, como manifestó en Madrid a finales de los setenta:

En *Paredon* grabamos los cantos de las minorías que son las que conservan la llama de la revolución—chicanos, puertorriqueños, negros, feministas, indios, etc. El 'folk' fue absorbido por las grandes empresas discográficas que se encargaron de quitarle su contenido social. Y no es que no salgan nuevos cantantes comprometidos, lo que sucede es que no hay una organización política, un partido que los relacione entre sí para que puedan coordinar un movimiento de canción. Siempre que sucede algo, como la huelga de mineros de hace poco, aparece mucha gente y nacen grandes canciones, pero termina la huelga y ya nadie sabe nada. Falta ese partido, es fundamental (Domínguez 1978: 43).

Hasta cierto punto, *Paredon* puede considerarse como un precursor de la corriente *mundial* de los sellos discográficos. Una diferencia importante entre *Paredon* y el *WOMAD* británico (*World Music and Dance Movement*) es que *Paredon* no organizaba conciertos y no existía ninguna conexión comercial de las que existen hoy en día. Sin embargo, hay muchas más diferencias, como explica el folclórico Mayer Shevin: Dane "solidarizaba por completo con la lucha

de una variedad de movimientos de todo el mundo.”<sup>221</sup> También debería destacarse que la promoción de *Paredon* se limitaba mayormente a los Estados Unidos. Dane quería cambiar la opinión pública en su país y, de alguna manera, el destino de su historia. En lo que respecta a la música mundial, Dane tiene sentimientos fuertes en la diferencia entre la popularidad actual del género y el trabajo que hizo en *Paredon*:

*Paredon* difería de la "música mundial" de hoy (en que éramos una expresión cultural de activistas, de gente que HACÍA cambios políticos. Toda la gente que producíamos colaboraba de forma activa en movimientos sociales. Ésta es la diferencia de ser un músico que presta sus talentos por la causa. Los sellos comerciales grababan o graban a gente licenciada en música, da igual lo que digan o cómo de radical sean las 'causas', ellos se prestan para...esa es la diferencia de buscar y hacer un punto para producir la música de artistas que luchan por su liberación...que mueren por ella. Existe un gran valor en lo que están haciendo hoy en día los productores y distribuidores de la 'música mundial'. Nos ayudan a apreciar y quizás incluso a empezar a comprender cada vez más a nuestros viajeros del planeta...por nuevos senderos. El interés en la música mundial hoy es el resultado de muchas cosas: un hambre resultante de intentar subsistir con las vacías calorías espirituales de música producida mayoritariamente por beneficios, juntas con una curiosidad de saber por qué otras personas parecen sentirse tan unidos a la música mientras los nuestros se convierten cada vez más en un mero producto con el fin de venderse y usarse. Y como nuestros oídos están aburridos de tanta desolación, surge una añoranza por las escalas, ritmos, texturas y voces novedosos y exóticos.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Mayer Shevin, Universidad de Syracuse musicólogo entrevistado en Shelburne Falls, Mass. 27/7/99.

<sup>222</sup> Dane, Bárbara, correspondencia con el autor, 28/10/99

El hecho de que Dane condenase la música pop como un elemento corrupto de la cultura, remonta a su participación en el movimiento de *People's Songs*, y esta postura ha sido criticado de forma severa. Historiador Stuart Hall rechaza la calificación “facilona” de pop como “completamente corrupto o completamente auténtico.” (Hall 1981: 233) Simon Firth añade que “el impulso artístico no se halla destruido por el capital, sino que está transformado”:

La condena del consumo como “pasivo” es demasiado facil. Esta teoría ignora la complejidad de la cultura pop ... la música no se puede juzgar de una forma rápida con términos como pasivo o activo: la música significa demasiadas cosas (Frith 1981: 268).

Como ya señalamos en la parte teórica, es difícil distinguir entre una canción comercial y comprometida. Como un artista de Paredon, Si Kahn, que es un organizador de sindicatos en el estado de Carolina del Norte dice en una canción, las distinciones en nuestra sociedad no son nada claras:

*Just one thin suit comes between*      Un pequeño traje de baño  
*The porno star and the beauty queen.*      Separa a la estrella porno de la bella Miss .<sup>223</sup>

Kahn es otro artista que comenzó su carrera con el sello Paredón pero luego ha seguido grabando varios discos con pequeñas casas discográficas, como pueden ser Rounder (de Boston) y Flying Fish (de Chicago). Ambos sellos ofrecen colecciones extensas de música variada y de minorías—siguiendo la labor de Paredon en su día aunque sin ideales políticos o ideológicos.

---

<sup>223</sup> “One Thin Swimsuit” by McCutcheon, John, del disco de 1987, *Signs of the Times*, John McCutcheon and Si Kahn, Rounder Records Corp. C-4017.

El hijo de un rabino y criado en la cultura de la sinagoga, Kahn ha seguido algunas de las facetas de Paredón pero su música siempre está integrada en un programa más politizado y sindicalista. Su organización *Grassroots Leadership* empezó en 1980, fundado por Kahn. En resumidas cuentas, se trata de una organización que levantaba movimientos. Kahn ya había estado trabajando durante 15 años como organizador, como explica:

Me fui al sur en 1965 para trabajar en SNCC, entonces, trabajé para los obreros de las minas y luego para los de la industria textil. En 1980, me dedicaba a echar miradillas, como haces cada década volviendo la vista atrás y hacia delante mientras piensas en cómo ha cambiado el sur desde el movimiento de los derechos civiles. En realidad, no había conexiones entre la gente que tenía una forma distinta de organizar, el movimiento de la mujeres, el de los gays y lesbianas, el medio ambiente, la pobreza, los derechos civiles, el trabajo; la gente no hablaba necesariamente entre sí. Mi impresión era que el poder que teníamos de cambiar a nivel estatal o regional disminuía porque la gente la gente no tenía ni contactos ni medios. No se ponían en marcha nuevas formas de organizar. Pensé que hacía falta nuevas organizaciones que se centraran en la imposición del movimiento sureño, para crear nuevas organizaciones, ayudar a las que ya existían a vérselas con sus asuntos internos, construir su coalición, inscribir y preparar organizadores. Puse en marcha *Grassroots Leadership* para dedicarme a todo eso.

Entonces para Kahn la música y las artes tienen unas cualidades terapéuticas que benefician todo ser humano. Su sede de *Grassroots Leadership* en Charlotte, Carolina del Norte, se ubica a medio camino entre lo

cultural y lo político ya que cree que lo cultural y lo político no se separan. Sus profundas creencias espirituales se reflejan en la música que compone.

Canciones como “*People Like You*” (Gente como tú), “*Not Just What You’re Born With*” (No es sólo lo que recibas como herencia) están compuestas para alzar el espíritu del manifestante por ejemplo o simplemente para rendir homenaje a la lucha. Otras canciones como “*The Curtains of Old Joe’s House*” (Las cortinas de la casa del viejo Joe) tratan de mantener una identidad en la lucha en armonía con los propios principios de uno. Así “*The Curtains of Old Joe’s House*” cuenta la historia de dos homosexuales que viven juntos en un pueblo pequeño del sur de los Estados Unidos. Con la presión y chismorreos del pueblo, uno de ellos se suicida y Old Joe se queda solo en la casa, con las cortinas siempre cerradas, y el narrador de la historia concluye la canción diciendo:

Everybody’s got the right to be the way they are  
If you’re not hurting, then you’ve not gone too far  
So before you start to criticize the lives that others lead  
Take a good look in the mirror  
and be sure of what you see

Todos tienen derecho a ser como quieran  
si no haces daño a nadie, puedes estar tranquilo  
y antes de que te pongas a criticar a los demás  
mirate bien en el espejo  
y asegúrate de quien te mira.<sup>224</sup>

Es una canción que nos hace una pregunta bastante difícil de responder:  
¿quién tiene derecho de juzgar a los demás? como explica Kahn:

Es una imagen universal en el espejo. No se trata de mirar al espejo y ver si eres gay o no, se trata de que juzgues el modo en que tratas a otras personas. La religión niega eso. La gente me dice a veces que soy una persona muy espiritual, pero yo no me veo así. Si lo hago para la gente está bien. Es un importante papel político. Si hay algo que los partidos

---

<sup>224</sup> Si Kahn *The Curtains of Old Joe’s House* del Lp New Wood, Philo, 1974. Se pueden escuchar todas las canciones de este cantautor y activista en la página web de amazon.com.



comunista y socialista no hicieron, fue prestar atención a la vida espiritual de la gente y también a la humana.<sup>225</sup>

De haber crecido en un ambiente rabinico judío, Kahn siempre ha vinculado su canción con una especie de formación espiritual del público. Sus conciertos son siempre informales y reina la comunicación abierta entre el cantante y el público. Como Pete Seeger, prefiere las actuaciones ante públicos más reducidos, de cien personas, y busca la calidad de la comunicación sobre cualquier consideración de mercado. No da ningún aire de estrella. Uno de sus propósitos también es fomentar la música tradicional estadounidense y ha escrito temas en los que habla de la tradición de la familia y la persona sobre la mecanización y la comercialización de la sociedad. Muy en la línea de Luis Eduardo Aute, aunque no se conocen, Kahn aspira a que sus oyentes se pongan a pensar. En este aspecto, y como indica la siguiente cita, se considera medio rabino aunque no sigue asistiendo a la sinagoga:

Un día hablaba con mi padre, creo que era Yom Kippur. Me dijo “habrías sido un rabino maravilloso”. Sin pensar le dije, “soy un rabino” y me dijo “no, no lo eres, ¿cómo puedes decir eso?”. Lo cierto es que lo dije sin pensar, pero ahora que lo pienso no cambio de idea. Intento que la gente mire fijamente sus propias vidas, intento hacerles pensar sobre quienes son, o dónde van y por qué están en el mundo. Eso es lo que hace un rabino.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Si Kahn, entrevista con el autor en coche viajando desde Washington D.C. hasta Chapel Hill, estado de Carolina del Norte, el 29/7/99.

<sup>226</sup> Ibid.

## 2.7 Nuestras vidas sentirán el eco de nuestro giro

Uno de los antiguos directores de la revista *Sing Out!* Bob Norman escribió recientemente que *Paredon* fue un "noble esfuerzo cuyo tiempo aún no ha llegado."<sup>227</sup> Pero Pete Seeger añade que "todos esos 'esfuerzos nobles' cuyo tiempo aún no ha llegado NO son en vano...resurgirán en tiempos y lugares inesperados."<sup>228</sup>

Cuando elegí el término revolución para el título de este artículo, no pensaba en la revolución vista en televisión, sino en un proceso más profundo y duradero. Hacía referencia especialmente a Dane y a Pete Seeger que entregaron sus vidas a la lucha. Son los entregados que una vez Bertold Brecht llamó imprescindibles del proceso revolucionario.

El término revolución implica movimiento pero el camino no es recto ni llano, como diría León Felipe. Se consiguieron muchas cosas en las luchas de los sesenta, como los derechos civiles y los de la mujer, por ejemplo, quedan aún batallas. Todavía se maltrata y persigue a la gente de color en los Estados Unidos. No fue simplemente una historia barata lo de que el cuerpo quemado de un hombre afroamericano fuera arrastrado por una ciudad de Texas recientemente.

El empeño de Dane de llevar su lucha a nivel internacional también nos recuerda que esas luchas están por todo el mundo y que continúan. Por ejemplo, así como el cantautor valenciano Raimon, participante del Encuentro cubano del 67, cantó para el reconocimiento del catalán durante los años de la dictadura franquista, su trabajo está sin acabar. En septiembre de 1997

---

<sup>227</sup> Norman, Bob, correspondencia con el autor, 9/9/99.

<sup>228</sup> Seeger, Pete, correspondencia con el autor, 12/11/99.

apareció en un canal nacional de televisión en un concierto donde varios artistas rendían homenaje a Miguel Ángel Blanco, un político vasco asesinado por el grupo nacionalista ETA. Cuando Raimon cantó en catalán, un gran sector de la audiencia lo abucheó. Más tarde, el actor José Sacristán leyó un poema de Brecht en favor de la tolerancia. Sacristán, a modo de introducción del poema, dijo "no entiendo cómo el público de un concierto en favor de la unión y la tolerancia abuchea a un artista (Raimon) por cantar en su propia lengua."<sup>229</sup> De la misma manera, cuando Aute canta su "Al alba," su canción contra la pena de muerte, la suele dedicar hoy día a las víctimas de la "pistola a la nuca y coche bomba," refiriéndose a los atentados de ETA.<sup>230</sup>

En una entrevista otorgada a un periodista español en los años sesenta, Irwin Silber dijo que

Puede ser, como alguien dijo, que los artistas no hacen la revolución...aunque pueden expresar un sentimiento revolucionario que ya existe, pueden inspirar un movimiento revolucionario...No creo que una canción pueda llevar a alguien a luchar o a cometer un acto radical, pero sí puede inspirar a aquellos que ya tienen ciertas ideas, puede imbuir un sentido de unidad y puede, especialmente entre la gente que es incapaz de expresar lo que sienten, ayudarlos a expresar sus ideas (Padilla: 189).

Quizás, como Pete Seeger dijo, "una buena canción sólo puede hacer el bien" y su tiempo llegará. Entonces, el cantautor portugués José Afonso, por ejemplo, se quedó tan sorprendido como cualquier otro cuando su himno,

---

<sup>229</sup> Carrizosa, José Antonio, "El año que se gritó ¡Basta! ETA," *El País anuario*, 1998, p. 76.

<sup>230</sup> Declaraciones de Aute sacadas de un reciente concierto en la Universidad de Jaén, descrito más adelante.

*Grandola Vila Morena* se convirtió en el llanto unido de la revolución portuguesa de 1974, señalando el final de la era Salazar.<sup>231</sup>

Milton Oberzinger de la Universidad de Stanford lo dice

Solamente puedo contarte lo importante que fue *Paredon Records*, como si hubiésemos oído voces del otro lado de la luna, y nos dieran una gran esperanza, y a menudo, como en la música latinoamericana y de Haití, un gran golpe. Las grabaciones fueron actos concretos de solidaridad, y la música se convirtió en una fuerza material, enseñando y contagiando el espíritu de aquellas luchas junto a los vietnamitas, angolanos y otros guerreros por la liberación.<sup>232</sup>

Otra cantautora estadounidense que grabó para Paredón, Holly Near, que luego seguía con su carrera con su propio sello, nos advierte que es peligroso intentar encasillar a un artista dentro de un género musical o una tendencia política. (Near y Richardson 1990:50) La historia nunca transcurre de una manera esperada. Al igual que Beverly Grant, Near abarca muchos temas de actualidad con su canción, que también goza de una tremenda variedad de estilos, desde el *folk* hasta jazz y pop.

Es lesbiana y colabora desde hace años con Meg Christian, Betsy Rose y Cathy Winter, las que representan el lado más separatista del movimiento. A parte de su interés por esta causa y los derechos de la mujer en general, canta a favor de la paz y en contra de la intervención militar de los Estados Unidos, sobre todo en América Latina. Ha grabado discos con el grupo chileno Inti-Illimani, la argentina Mercedes Sosa, ya mencionada en el segundo apartado, y

---

<sup>231</sup> José Afonso, entrevistado en La Coruña, por el autor, 28/7/80. Véase también Moutinho, Viale, 1975, *José Afonso*, Madrid: Júcar, p. 52 and González Yuste, Juan, "José Afonso, la voz del 25 de abril," *El País*, 24 April 1983, p. 72.

<sup>232</sup> Hilton Oberzinger, correspondencia con el autor, 5/10/99.

con el nicaragüense Luís Mejía Godoy. También ha dado conciertos con estos artistas tanto en los EEUU como en América Latina. También ha organizado campañas contra la violencia y agresión militar con Jackson Browne y Tom Paxton (Near y Richardson 1990: 217). Entonces sería muy difícil categorizar este tipo de compromiso social dentro de la canción. Como escribe Near: “no canto para quitar ninguna culpa ni por miedo, sino ... por pasión, amor y necesidad,” (Near y Richardson 1990: 281).

Mientras preparaba este trabajo, nos animaron cantautores de los Estados Unidos y España que han colaborado con Bárbara Dane en diferentes ocasiones. Entre los que figuran en la lista, destacan., me animaban algunos cantautores norteamericanos y españoles contemporáneos que se inspiraban en la labor de Bárbara Dane, incluyendo a Charlie King, Peggy Seeger, Sarah Pirtle y Ruth Pelham en Estados Unidos y Luis Eduardo Aute, Quintín Cabrera y Raimon en España. Durante casi dos décadas, Ruth Pelham de Albany, la capital del estado de Nueva York, ha llevado un programa musical viajero, *Music Mobile*, dentro de su ciudad, sobre todo en los barrios marginales y pobres donde música en directo ocurre muy poco. Existe una conexión nítida entre *Paredon* y proyectos como *Music Mobile*. El impacto de *Paredon Records* en las actitudes y actos de los seguidores de Dane fue tal que media generación de jóvenes rebeldes norteamericanos experimentó un sentimiento de poder cambiar las cosas, como Ruth Pelham escribió, “*move this world along...with every voice and every song*, así que sus vidas de verdad “*feel the echoes of their turning* (sentirán los ecos de su giro)”.<sup>233</sup>

Bárbara Dane, con su voz firme, representa un punto de vista dentro de la canción de compromiso social. Este campo cuenta con muchas otras voces dentro de los dos países - España y los Estados Unidos - que hemos elegido para nuestro estudio.



El símbolo de Paredón.



El último trabajo discográfico de Luis Eduardo Aute.

### 3 3 Aquel “caldo de cultivo”: Luis Eduardo Aute y su tiempo

“Lo primero que quiero manifestar es que me niego a aceptar el dogmatismo de los que siempre decidieron que el cantautor debía tener una postura determinada frente a lo que fuera o a favor de lo fuera. Y pienso que la experiencia nos ha demostrado que es falsa esta opinión y sólo los dogmáticos son los que pregonaban esta historia. Afortunadamente los dogmáticos han ido desapareciendo y la historia se los ha ido llevando y se ha ido llevando y se ha ido empujándolos para fuera. Pero cuánto daño han hecho los dogmáticos! ¡hostia!”

Joan Manuel Serrat<sup>234</sup>

*I had a dogma, but my karma ran over it.*

Claudia Schmidt, *singer-songwriter* estadounidense<sup>235</sup>

El verdadero revolucionario está guiado por grandes sentimientos de amor.

Ernesto Che Guevara. del ensayo

El socialismo y el hombre en Cuba (Sanz 24)

Una de las fuentes de inspiración de Luis Eduardo Aute es la tradición francesa de los *Chanteurs à textes* y, como él mismo ha descrito la “enorme energía de creadores como Brassens, Brel, Ferre, Becaud, Aznavour” (Aute 2000).

Pero Aute absorbe muchas culturas en su afán de producir una obra artística y su caldo de cultivo incluye también el trabajo de los poetas del movimiento Beat norteamericano por un lado y los más comprometidos de la izquierda:

En Estados Unidos irrumpieron con un lenguaje musical y poético, muy afecto al caótico universo de la *Beat Generation*, autores como Dylan, Paxton, Ochs, etc., que asumían el padrinazgo de personalidades tan dispares como Seeger y

---

<sup>234</sup> Joan Manuel Serrat, entrevista con el autor en Barcelona, el 20/3/89.

<sup>235</sup> Chiste o juego de palabras sacado de un concierto de Claudia Schmidt registrado e incluido en los archivos de la *Pioneer Valley Folklore Society*, Jones Public Library, Amherst, Massachusetts.

Guthrie por un lado y Ginsberg y Burroughs o Lenny Bruce por otro (Ibid).

Así entre tanta música, cine, pintura y poesía, Aute empezó a mediados de los años sesenta a construir una obra artística como bien explica en la siguiente cita:

En ese caldo de cultivo empecé a cocer mis primeras canciones, a la búsqueda de un lenguaje musical y poético que, sin dejar de ser sensible a la intolerable situación social que se padecía en aquellos años, indagara y se perdiera por los infinitos agujeros negros de mi, eso que se ha dado en llamar, universo personal (Aute 2000).

A finales de los años cincuenta en España surge un movimiento de jóvenes cantantes y compositores cuyas canciones rompen con lo que se escuchaba generalmente en las emisoras de radio. Esta nueva 'canción de autor,' como se ha venido a denominar, iba en contra de la imagen oficial de la música impuesta y promocionada por la dictadura franquista, ya que estos cantautores intentaban retratar la realidad que vivían, componían canciones con sus propias letras o ponían música a poemas. En ambos casos, los resultados correspondían a una regeneración que se dio en la música a nivel mundial. Y mientras un joven desgarrado y bohemio de Minnesota llamado Bob Dylan andaba imitando a su héroe Woody Guthrie, un joven madrileño de la misma edad que Dylan, bajo el sobrenombre de "Chicho" Sánchez Ferlosio tuvo, como fuente de inspiración, los cantos populares de la resistencia



republicana en la Guerra Civil.<sup>236</sup> La primera canción de Chicho se llama "Gallo Rojo, Gallo Negro" compuesta en 1958:

Cuando canta el gallo negro, es que ya se acaba el día.  
Si canta el gallo rojo, otro gallo cantaría.  
Ay! si es que yo miento, que el cantar que yo canto lo borre el viento.  
¡Ay! qué desencanto, si me borrara el viento lo que yo canto.

Se encontraron en la arena, los dos gallos frente a frente.  
El gallo negro era grande pero el rojo era valiente.  
Se miraron cara a cara y atacó el negro primero.  
El gallo rojo es valiente pero el negro es traicionero.

Gallo negro, gallo negro, gallo negro, yo te advierto.  
No se rinde un gallo rojo, más que cuando está ya muerto.<sup>237</sup>

Se entiende que el gallo rojo representa a los republicanos y las arenas bien pueden ser la cuesta de la Moncloa en Madrid. El autor pone en claro que el agresor en aquella sangrienta contienda fue el gallo negro, las fuerzas de Franco, que se sublevaron contra el gobierno legítimo al que debían haber servido. Pero es la última frase la que lo refuerza todo, y la que nos hace recordar a aquel alcalde de un pueblo aragonés que se negó a rendir: "el alcalde del pueblo, Trayero, remitió a Zaragoza un mensaje célebre: 'Los españoles de aquí no tenemos prisa. Si antes de que lleguéis vosotros llega la muerte, bienvenida sea!' " (Gómez Ortiz: 118). Por lo tanto, la canción sirve como documento histórico además de ser fácil de corear. Es decir, posee el mecanismo necesario para convertirse en canción popular. Y aunque sea de otra cultura y otro país bien distinto, la canción de Chandler sobre la "Pantera

---

<sup>236</sup> Existen muchos temas populares que pertenecen a la Guerra Civil, algunos de los cuales se cantaban entre los dos bandos. Dos de los más famosos son "Si me quieres escribir," "¡Ay Carmela!" y "Coplas de la defensa de Madrid" que hace referencia al lema de «¡No pasarán!».Puente de los Franceses,/Mamita mía, nadie te pasa,/Porque los madrileños/Que bien te guardan./La música es de "Deos cuatro muleros", canción popular andaluza cuya recopilación se atribuye al poeta Federico Garcia Lorca. El puente de Los Franceses se ubica cerca de la ciudad universitaria de la Universidad Complutense en Madrid.

<sup>237</sup> Antonio Sánchez Ferlosio, "Gallo Rojo, Gallo Negro" del disco *Canciones de la resistencia española* (Clarté, 1963. Grabado en Suecia.)

negra," comparte el mismo tipo de imagen. Ambos temas aluden a una especie de batalla campal entre dos bandos totalmente opuestos.

Desde luego abundan historias de heroísmo y hasta mitología originarias de la Guerra Civil. Chicho echa mano de todas ellas y jura que si es mentira, que el viento le robe su canción. Si aceptamos un grado de paralelismo entre los trabajos de Dylan y Chicho, tendremos que reconocer que sus trayectorias se hallarán limitadas por los confines de sus respectivos países. Dylan inicia una carrera de éxito con el apoyo de la poderosa CBS, canta las esperanzas y frustraciones de toda una generación. Chicho termina en la cárcel por delitos de blasfemia.<sup>238</sup> Las primeras canciones de Chicho no serán grabadas en España hasta después de la muerte de Franco. Durante los años sesenta las canciones de Chicho, primeros intentos de hacer una canción contestataria o basada en la realidad que le había tocado vivir, se difunden de boca en boca. En reuniones clandestinas dentro de España y entre los exilados se cantan "A la huelga," " La paloma de la paz" y "Gallo rojo, gallo negro" y otros temas suyos sin que, en muchas ocasiones, nadie sepa que son de Chicho. Llegan a hacerse populares y se publican en el extranjero como "temas tradicionales" (Blood-Paterson 1988: 56).

Entonces los cantautores se encuentran en una situación difícil. El problema estriba en las propias circunstancias de la Guerra Civil y más concretamente en los primeros años de la posguerra. El régimen de Franco se ve obligado a construir una nueva realidad para poder dominar el país de forma absoluta (Hooper:152). Se dan cuenta de la importancia de los medios de comunicación en este proceso. Se establecen controles de censura previa que

---

<sup>238</sup> Antonio "Chicho" Sánchez Ferlosio, entrevista realizada por el autor en Madrid, 23/3/89.

duran hasta finales de los años setenta. Utilizan el cine y la música como instrumentos de propaganda. Para borrar de la memoria colectiva el ya citado lema de «no pasarán» de la Pasionaria, símbolo de la resistencia y defensa de Madrid, promocionan su réplica, una canción titulada "Ya hemos pasao" y otras canciones de pura evasión<sup>239</sup> como "La morena de mi copla." Más que meras fórmulas para que la gente se distraiga de la miseria de la posguerra, sin embargo, son parte de una ideología que culmina en una forma de ver el mundo, como escribe un periodista años después:

Es preciso olvidar el reciente trauma vivido, adormecer la rabia y el profundo dolor, hacer que la gente se evada de su terrible cotidianeidad. Tratan de convertir la canción en un instrumento más de orientación y manipulación de las gentes, sirviéndose de los elementos más consustanciales a su sistema ideológico: nacionalismo, patriotismo irracional, individualismo, racismo, machismo, defensa a ultranza de la propiedad privada, negación de lo contrario, efectismo, puritanismo, religiosidad, tradicionalismo paralizante (Claudín 25).

Los ganadores hicieron espectáculos de su victoria. Combinaron la música y el cine para crear el famoso cine de cuplé. El ejemplo clave es "*El último cuplé*" de Juan de Orduña que cuenta la historia de María Luján (representada por la actriz Sara Montiel quien consigue la fama con esta película), una pobrecita madrileña de Lavapiés, cuyo único fallo es ser

---

<sup>239</sup> Parte de la letra de "*Ya hemos pasao*" : "Julio Romero de Torres/ pintó a la mujer morena,/ con los ojos de misterio/ y el alma llena de pena.// Puso en sus brazos de bronce/ la guitarra cantaora,/ y en su caja una dolora.// Morena, la de los rojos claveles,/ la de la reja floría,/ la reina de las mujeres.// Morena, la del bordado mantón;/ la de la alegre guitarra,/ la del perfume español.// Como espada del cuadro, / en el sentir de la copla, / toda España la recibe, / toda España la llora.// Trenza en su taconeo/ la seguidilla de España./ En su danzar es moruna/ en la venta de Eritaña.// Morena....". La canción no corresponde a ninguna orientación ideológica ni ímpetu gubernamental. No obstante, como Claudín, Almazán y otros periodistas observan, los franquistas la utilizan en los años 40 para adoptar una fórmula musical aflamencada y agitanada por la facilidad de ésta en la comercialización (Claudín, 1981 24).

caprichosa. Es la historia del Madrid de las persianas y las farolas isabelinas. Presenta, como tantas otras de este género, una imagen muy pulida de la maja y el chulo, y de los toros y las fiestas típicas.

Son películas románticas con mucha música en las que los hombres españoles son guapos y honrados, los extranjeros son malos y se hallan exaltados los valores de la familia y del patriotismo.<sup>240</sup> Franco mismo era muy aficionado al cine y hasta escribió el guión de una película llamada simplemente *Raza*. El denominador común de esta evolución cultural es el fenómeno del nacional-flamenquismo, según expresa Francisco Almazán, crítico de música y flamencólogo:

En aquellos años se cumple una relación muy importante y coherente entre folclore y política: la culminación de un proceso de nacionalización del país: ... de síntesis a través del estado de la vida social y estética del país, fundamentada en lo castellano-andaluz. Esto culmina en los años cuarenta y cincuenta, y aún colea. De tal manera que utilizando elementos de la vida popular castellano-andaluza del pasado, de la tradición, que es lo que permanece de modo mayoritario como cultura, había un vehículo adecuadísimo para verter la ideología del régimen, implantada culturalmente a través de esos elementos culturales populares. Era el flamenquismo: mezcla del romance, la seguidilla, la seguidilla-jota, la sevillana..... Es la forma por la cual el Estado consigue un vehículo común a través del cual vierte ideología utilizando un lenguaje que no crea; no es una creación del franquismo, es algo derivado de la vida social durante dos siglos, de contabilización de la vida nacional y de ir

---

<sup>240</sup> Una respuesta satírica a este cine de cuplé es la película *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis Berlanga en la que le hace honor a aquello de *pinta tu aldea y te harás universal*. "Erase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera..." se oye al principio de un relator cuyo tono ligero comulga con la ternura y la levedad que atraviesan a *Bienvenido Mr. Marshall*. Para más información sobre esta película: <http://www.primerplano.com/breves/bienvenido-mr-marshall.htm>>

sometiendo la vida, poco a poco, a una normativa de manera tal que el ciudadano quede contabilizado, y su respuesta, y su manera de ser vaya unificándose. Este proceso de *uniformación* de la vida social, de las costumbres, de sus formas de expresión, culmina lógicamente con el estado fascista. En la rigidez del fascismo esto queda como una caricatura que parece categorizar lo español y a los españoles, con ello al mismo tiempo se da no sólo la diversidad de las formas de cada pueblo, sino de las distintas regiones de los distintos folclores, etc. y se logra un vehículo idóneo para el régimen que favorezca, en un momento, en el que España está aislada internacionalmente, la conciencia de unidad del pueblo español frente a un mundo ante el que España se la veía difíciles (Feito: 12/75, 22).

Esta unidad falsa que pretende regir la nación bajo una sola bandera evidentemente tiene sus disidentes. Muchos viven en el exilio, principalmente en Francia o América Latina, o "guardan sus ideas en silencio y viven un exilio interior." (Jackson: 175)

Hay que señalar que las primeras canciones de Chicho en el año 58 coinciden con la primera fuerte ola de huelgas en Asturias, el País Vasco y Cataluña (Carr: 164). Se estrena el «Seiscientos», un coche popular. Se inaugura la televisión, que facilitará el control gubernamental de la difusión de información. También se abren nuevas casas de discos: RCA, Fonogram, Hispavox, Belter, Vergara y Discophon. Pero quizás el más importante acontecimiento a la sazón, en lo que se refiere a la canción de autor, viene en

1959 con la primera composición de un joven estudiante valenciano llamado Raimon.<sup>241</sup> La canción se titula "*Al vent*," (Pomar 86).

Debemos hacer resaltar la importancia de Raimon dentro del movimiento de los cantautores. Es uno de sus pioneros, sin duda, y su biografía musical tiene mucho en común con la de Dylan, aunque las canciones de éste no tenga mucha influencia en la obra de Raimon. La primera canción de éxito que lanza a Dylan a la fama internacional se llama "*Blowing in the Wind*". Como "*Al Vent*", la canción utiliza un lenguaje ambiguo para expresar una esperanza casi ingenua.<sup>242</sup> Desde luego, "*Al Vent*" no debe ser considerada como una canción de protesta, ni estridente, aunque es más urgente que el tema de Dylan. Raimon utiliza elementos e imágenes básicos como son la cara, las manos, los ojos y todos buscando la paz, la alegría y hasta Dios y el viento del mundo. Tomada fuera del contexto social y las circunstancias que Raimon vivía, no parece una canción que mereciera la censura, aunque estuvo prohibida hasta la muerte de Franco. Pero el por qué de su prohibición y desprecio oficial está en los sectores que se movilizaban al son del tema (Vicent 1993: 3).

En la misma medida en que Dylan pasa unos años de vagabundo conociendo los Estados Unidos, Raimon viaja a Francia haciendo auto-stop a los dieciséis años e incluso llega a Inglaterra, donde pasa unos meses trabajando en la construcción de carreteras (Pomar: 85).

Tenemos que tener en cuenta que la primera reivindicación que hace Raimon durante los años sesenta y setenta es la de cantar en catalán.

---

<sup>241</sup> En su biografía sobre el cantautor valenciano, Pomar cuenta cómo Raimon llegó a componer *Al Vent* cuando iba viajando desde Xativa a Valencia montado en una moto conducida por un amigo asturiano.

<sup>242</sup> Hay que notar que la versión más famosa de *Blowing in the Wind*, o la que ha vendido más ejemplares, es la pulida y suave del conjunto *Peter, Paul and Mary* (Goodman 90).

En eso coincide con muchos otros cantantes que se cuelan en Barcelona y forman la primera respuesta cultural organizada contra el franquismo dentro del Estado Español. El grupo se llama *La Nova Canço* y corresponde no solamente a unos intereses literarios sino también a unas necesidades de la burguesía catalana, como comenta el escritor Vázquez Montalbán:

De forma bien pensada, unos burgueses de ilustrados catalanes - se aplican a crear canciones "populares" con temas escritos en catalán. La clientela inmediata de esas canciones es la pequeña burguesía y la estudiada... (1972: 28).

Se inaugura a principios de los sesenta la casa discográfica EDIGSA que será la más importante e innovadora del país. En esta compañía grabarán discos otros componentes de la *Nova Canço* como Joan Manuel Serrat, Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Sisa, Lluís Llach, Marina Rosell y la mallorquina María del Mar Bonet, como indica la siguiente cita:

Cataluña aporta la primera gran remesa de cantautores bajo el nombre colectivo de "Els Setze Jutges". Pasan por su seno Josep Maria Espinàs, Guillermina Motta, Francesc Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet y Lluís Llach, entre otros. Casi nunca actúan juntos, pero constituyen una marca de fábrica que se hace un sitio en la sociedad civil. Su debút tiene lugar el 19 de diciembre de 1961 en Barcelona, y el primer disco es *Espinàs canta Brassens*. Es el nacimiento de la *Nova Canço*. Y al componente de resistencia al régimen, añaden una contundente defensa de la lengua catalana, castigada por el franquismo. También de Cataluña surgirá, unos años más tarde, el Grup de Folk, con Pau Riba y Jaume Sisa. A diferencia de "Els Setze Jutges", éste no centra su mirada en la chanson sino en figuras norteamericanas como Pete Seeger y Woody

Guthrie. Y, mientras, proliferarán figuras solitarias determinantes, como Raimon, Joan Manuel Serrat y Ovidi Montllor (Sierra i Fabra 2000).

Raimon es un caso singular dentro de la *Canço* tanto por su estilo como por los textos que escribe y los poemas a los que pone música. Al igual que Dylan, Raimon no posee una voz muy pulida ni es un gran músico. Sabe transmitir su mensaje con fuerza utilizando palabras directas e imágenes comunes. En cuanto a su presencia en el escenario, quizás Raimon y muchos otros cantautores deben mucho a Dylan y, por consiguiente, a cantantes como Woody Guthrie y Pete Seeger. Así, cuando Seeger llega a Barcelona por el año setenta, se queda sorprendido por la popularidad de que gozan sus canciones y la cantidad de gente que acude a sus recitales.

Entonces, aparentemente, no hay ningún intento teatral por parte del cantante en su actuación. Simplemente presenta sus canciones. En el caso de Raimon, que ha cantado en muchos países europeos, latinoamericanos e incluso en los Estados Unidos y Japón, hay una necesidad de traducir la letra antes de interpretarla fuera de Cataluña, el País Valenciano y las Islas Baleares. En los Estados Unidos actúa con Pete Seeger en una iglesia en el barrio bohemio neoyorquino de Greenwich Village el 18 de abril de 1970, con un público de unos doscientos, “gente que venía en parte por curiosidad y también por un vago sentido de internacionalismo,” según un periodista (Silber 1970: 2).

En sus actuaciones en Madrid, por ejemplo, Raimon no traduce la canción entera sino que da un resumen del contenido para evitar una traducción larga y posiblemente pesada. Los asistentes ya saben, más o



menos, de qué va la historia y vienen a reivindicar el derecho de oírlos, en un acto de solidaridad donde, como afirma Savater, los grises podían aparecer en cualquier momento (2000: 15). Es interesante notar la austera forma de presentación de Raimon porque, como pionero, de alguna forma fija una estética que los demás cantautores pueden seguir o no según su propio estilo. En cuanto al contenido de las canciones de Raimon:

Una línea que empieza con el grito y los monosílabos catalanes que condicionaron toda una forma de hacer canción: *fam, sang, por, vent, cor, má, món, plor, nít, colps, mort* (hambre, sangre, miedo, viento, corazón, mano, mundo, llanto, noche, golpes, muerte). Y llega hasta la reflexión y la meditación, con unos poemas que se articulan, finalmente, en la expresión de nostalgias de origen oscuro que apuran hasta las heces nuestras impotencias. El dolor de un país que no tuvo revolución liberal, ni federalismo, ni imaginación al poder, ni ruptura democrática. El dolor de un país que ni siquiera hoy tiene aseguradas sus conquistas difíciles con unas instituciones que se tambalearon el 23 de febrero de 1981. Como se tambaleó la libertad chilena antes de caer hondo. Y en el estadio de Santiago de Chile se ensañaron con Víctor Jara. Y Raimon tradujo al catalán *Amanda* (Pomar 67).

Efectivamente, Raimon expresa a lo largo de los sesenta el aliento a la solidaridad no solamente en Cataluña sino también en todas las regiones. En el verano del 67, por ejemplo, cuando enfrentamientos con la policía en el País Vasco conducen a un estado de emergencia en la zona, Raimon compone una canción *El País Basc* dedicada a la lucha del pueblo y la canta en San Sebastián:

Todos los colores del verde  
bajo un cielo de plomo

que el sol quiere romper.  
Todos los colores del verde  
en aquel mes de mayo.

Tenía el viento la fuerza  
de un pueblo que ha sufrido tanto.  
Tenía la fuerza el viento  
de un pueblo que nos han ocultado.

Todos los colores del verde  
bajo un cielo cerrado.

Y el agua es siempre vida  
entre montañas y valles.  
Y el agua es siempre vida  
bajo la grisura del cielo...

Es tan viejo y arraigado,  
tan antiguo como el tiempo  
el dolor de aquella gente.  
Es tan viejo y arraigado  
como todos los colores  
Del verde en aquel mes de mayo.

Gora Euskadi dice fuerte la gente,  
La tierra y el mar allá en el País Vasco.<sup>243</sup>

Raimon fue un símbolo de las esperanzas del pueblo en los últimos años de la dictadura. Así lo recuerda Manuel Vicent, periodista también valenciano de origen, en un artículo publicado en 1980:

Resulta que mientras agonizaba el dictador y Arias Navarro trataba de remendar su bebedero de patos, mientras la democracia llegaba bajo un convulso tiroteo en las esquinas, un gran artista trabajaba en la soledad de su estudio como si nada, lejos de cócteles, manifiestos, griteríos y comunicados ... Queda en el recuerdo mitológico la actuación del artista (Raimon) en el

---

<sup>243</sup> Tots els colors del verd/ sota un cel de plom/ que el sol vol trencar./ Tots els colors del verd/ en aquell mes de maig./ Portava el vent la forva el vent/ d'un poble qu sofert tant./ Portava la forva el vent/ d'un poble que ens han amagat./ Tots els colors del verd/ sota un cel ben tancat./ I l'aigua és sempre vida/ entre munanyes i valls./ I l'aigua és sempre vida/ sota la grisor del cel./... Es tan vell i arrelat,/ tan antie com el temp/el dolor d'aquella gent./ Es tan vell i arrelat/ com tots els colors del verd/ en aquell mes de maig./ Tots els colors del verd/ gora Euskadi, diuen fort/ la gent, la terra i el mar/allà al País Basc. Raimon, "El País Basc" del disco *Raimon al Palau*, Edigsa, 1967.

Pabellón de Deportes del Real Madrid cuando esta democracia estaba a punto de romper agua. Medio Parlamento actual, sentado entonces en aquel graderío de cemento, tenía una cerilla encendida para iluminar el culo de saco del franquismo mientras los gritos desgarrados...No sé, Raimon le trae a uno la nostalgia de botes de humo y balas de goma (1980: 36).

De los cantantes más propensos a la canción de contenido social, el cantautor más popular es, sin duda, Joan Manuel Serrat, una figura clave en el estudio de los cantautores ya que en una carrera de más de 35 años (de 1964 hasta hoy) ha logrado un deslumbrante éxito no solamente en España sino a nivel internacional, sobre todo, en América Latina. Serrat ha llevado el oficio del cantautor al límite de sus posibilidades. Un periodista, Víctor Uceda, afirma que "sin lugar a dudas, la importancia de su obra trasciende la obra de cualquier otro cantautor."<sup>244</sup> No se trata de éxito sólo desde el punto de vista comercial sino que Serrat se ha convertido en una especie de ser familiar. Hijo de madre campesina aragonesa del pueblo de Belchite<sup>245</sup> y criado en un barrio obrero de Barcelona, Serrat es totalmente bilingüe. El padre de Serrat, fue un obrero catalán y militante de la CNT. Su familia figura, por lo tanto, entre los vencidos de la guerra y el cantante abraza recuerdos, secretos familiares de los suyos que quedaron en el camino:

A veces el pequeño Juanito llegaba al piso de la Calle del Poeta Cabanes, llegaba con cartera colgada del bracito

---

<sup>244</sup> Víctor Uceda, periodista e historiador, entrevista llevada a cabo en Madrid, 14/3/89. Fue opinión de muchos otros periodistas y gente de la calle. Serrat es indudablemente el más conocido de todos los cantautores dentro de España y por toda América Latina.

<sup>245</sup> Belchite, pueblo donde en septiembre de 1937, estalló una de las más sangrientas batallas de la Guerra Civil (Preston 1986: 144; Thomas: 603-604). Algunos parientes de la madre de Serrat mueren en aquella contienda.

delgado, con las rodillas churretosas y a respiración acelerada. Y encontraba a Angeles, la madre, callada, entristecida en un rincón. 'No es nada. Es que un día como hoy, hace tantos años mataron a tu abuelo.' Y otro día: 'Es que hace tantos años mataron a tu tío. 'Y a tu abuela,... la sangrienta historia familiar de la madre, con 32 parientes asesinados a manos de los fascistas, en aquel pueblecito de Teruel en el que ella creció, crecía como un roble. Una historia que Joan Manuel ha tenido siempre presente, así como el espíritu de su clan (Torres: 21).

Durante su niñez, Poble Sec es un barrio donde "las secuelas del inmediato y sangriento pasado tenían nombres concretos: hambre, mercado negro, persecución, la mediocridad de un régimen político impuesto por la fuerza de las armas," escribe el periodista catalán Lluís Bonet. (16-17) Es un barrio popular de inmigrantes que han venido a trabajar, intentando escapar de la miseria rural, de la pobreza que describe Gerald Brenan en sus primeros relatos de la vida campesina de Andalucía. (118 –122) Son los que apenas viven en aquel "Pueblo Blanco" que luego compondrá Serrat:

Escapad gente tierna  
Que esta tierra está enferma  
Y no esperéis mañana  
Lo que no se os dio ayer  
Que no hay nada que hacer.  
Toma tu mula, tu hembra y tu arreo.  
Sigue el camino hebreo  
Y busca otra luna.  
Tal vez mañana sonría la fortuna.  
Y si te toca llorar  
Es mejor frente al mar. <sup>246</sup>

A pesar de su miseria, Serrat nos habla de su encanto en "*El meu carrer*" (Mi calle) una canción autobiográfica compuesta en catalán como todas

---

<sup>246</sup> J.M. Serrat, "Pueblo blanco" del disco *Mediterráneo*, Novola-Zafiro, 1971.

sus primeras composiciones. Imágenes cotidianas y pintorescas como la de un niño merendando pan con aceite y azúcar en las sombras de una calle angosta y sucia que nunca ve la luz del día. En el contexto de los años cuarenta, cuando el cantante era joven, podemos intuir la sombra de la pobreza. (Vázquez Montalban 1972: 47)

Mi calle es oscura y torcida  
tiene sabor a puerto y nombre de poeta. Estrecha y sucia  
huele a gente y tiene balcones llenos de ropa tendida.

Mi calle no vale dos reales: son cien portales  
rotos a pedazos y una fuente  
donde van a abreviar niños y gatos,  
palomas y perros.<sup>247</sup>

Como se demuestra con este fragmento, Serrat es cronista, describe la realidad cambiante de la España que le toca vivir. No pierde ningún detalle y nos urge experimentar su calle con todos nuestros sentidos desde el olor del puerto y de la ropa tendida hasta el tacto de los dados. Tiene faroles que invitan pedradas y panaderías de sobra. Es una calle que no vale para nada, y, pese a su aparente falta de importancia proporciona tanto encanto a un niño.

Serrat desde sus primeras composiciones se identifica como un ser sumamente mediterráneo y callejero. En este sentido, su obra nos sirve como una especie de autobiografía. Como Aute y la mayoría de los cantautores, carece de cualquier formación musical. Pero al igual que pasó en la casa de la joven Bob Marley, la radio suena constantemente en la niñez de Serrat y el pequeño de la familia empezó a aprender de memoria las tonadillas de Conchita Piquer y la música de los espectáculos de la época, canciones apasionadas como, por ejemplo, "En tierra extraña" en la que Conchita lamenta

---

<sup>247</sup> .M. Serrat, "El meu carrer" del disco Joan Manuel Serrat , Edigsa, 1967.

la pérdida de aquel marinero atajado y se queda intentando ahogar su dolor "en un vaso de aguardiente."<sup>248</sup> A los 16 años sus padres le regalan una guitarra y empieza a tocar *rock'n'roll* con los amigos. Poco después, mientras hace su servicio militar, se pone a componer canciones para los otros reclutas del campamento. Con la buena acogida de estas canciones, decide dejar los estudios universitarios (Bonet 86).

Sus primeras canciones se graban a finales de 1964. El disco incluye "L'mort de l'avi," (La muerte del abuelo) "Una guitarra," "Ella em deixa" (Ella me deja) y "El mocador" (El pañuelo), canciones románticas que obtienen éxito en seguida por toda Cataluña. Tal éxito coincide con el comienzo del fenómeno de la Nova Canço. Aunque suele cantar en catalán, su fama llega más allá de la zona de Barcelona y en 1968 se halla ante la posibilidad de representar España en el festival Eurovisión respaldado con una propaganda brutal:

Aún no se han cumplido cuatro años desde que a Joan Manuel Serrat se le ocurrió cantar para unos camaradas en la tienda de un campamento de la milicia universitaria (su primera composición original: "*Ella em deixa*"). Ya es super famoso, discutido, admirado, pero sobre todo es reconocido como una figura en el mundo de la canción moderna e internacional. Y Joan Manuel significa en el mundo de la canción ligera, equilibrio, densidad, humanidad, autenticidad (Vázquez Montalbán: 1972: 31).

Como señala Vázquez Montalbán en su biografía del cantante, los temas de Serrat alcanzan la extrema posibilidad populista de la *Nova Cançó*, cuyos máximos representantes fueron Lluís Llach y Raimon, desde el punto de vista

---

<sup>248</sup> Conchita Piquer, "En tierra extraña", del disco *Lo Mejor de Conchita Piquer* (Madrid: Columbia, 1980) que incluye otras tonadillas y coplas famosas de los años 40 y 50 como "Cinco, Faroles", "Rosa de Madrid", "Coplas de Pedro Romero", todas compuestas por León y Quiroga.

de mayor concienciación política, y Serrat, desde el punto de vista de la popularidad. Pero como dijo Aute en 1970, en una entrevista en la que salió el tema del compromiso social dentro de la canción: “Creo que el comprometido debe ser el cantante, no la canción; un autor puede cantar canciones de amor , canciones de cualquier tipo, su compromiso se denotará en todas sus obras.” (Rodríguez Lenin: 15)

Inspirado en las grabaciones de Paco Ibáñez que ya había puesto música a muchas poesías, Serrat se pone a musicalizar a Machado y luego a Miguel Hernández.<sup>249</sup> Antes de considerar estos trabajos y la influencia en la obra de Serrat de estos dos poetas republicanos y, de alguna manera, mártires de la Guerra Civil, hay que mencionar lo que debe Serrat no sólo a Paco Ibáñez sino también a una tradición musical francesa que ya comentamos anteriormente.<sup>250</sup>

Años después cuando se ve obligado a exiliarse en México en los últimos meses de la dictadura, Serrat encuentra un nuevo público—el de América Latina—donde logra una fama aun más rotunda que en España. Aparte de sus propias canciones de éxito, tomó la acertada decisión de poner música a poetas tanto catalanes, como Papasseit, como españoles Machado y Miguel Hernández, cuyos textos convertidos en canciones triunfaron de la misma manera que las versiones de Paco Ibáñez, como reconoce Serrat:

---

<sup>249</sup> Según el músico argentino Alberto Cortez, el impulso para musicar a poetas como Antonio Machado y Miguel Hernández vino de Manuel Fraga. En los años sesenta, el entonces ministro de Información y Turismo denunció públicamente lo que él consideraba chabacanería de las letras de la música popular española; Cortez decidió responderle con canciones basadas en versos de autores reconocidos, aunque, en el caso de Machado y Hernández, no fueran del gusto del franquismo. Ibáñez y Serrat seguían con la labor (Manrique: “Fraga y los cantautores,” 22/3/01).

<sup>250</sup> Joan Ramon Mainat. *Trece que Canten*. Barcelona: Mediterránea, 1982. Perfiles periodísticos en catalán de los nombres más importantes de la Nova Cançó catalana entre los que figuran Marla del Mar Bonet (p. 5-16), Lluís Llach (29-42), Ralmon (79- 92) y Serrat (1 17-130). También da una introducción completa al fenómeno de la Nova Cançó.

Elegí a estos poetas no por una selección fría y previa sino por un instinto que llevamos dentro y pluralizo porque conecto con todos los que tuvimos que abrirnos camino en años sumamente difíciles, en años en los que la incultura era lo único que estaba seriamente organizado junto con la represión... Personajes como Machado y como Hernández son sumamente atractivos porque aparte de ser dos grandes poetas, fueron dos grandes seres humanos integrados en su tiempo y generosos con su sociedad. Por lo tanto eran enemigos del régimen naturalmente condenados como tantos al ostracismo ... ocultados, escondidos... y cuyo rescate y sacarlos a la calle era un enfrentamiento directo al fascismo. Todo esto sabía de una manera muy natural sin necesidad de grandes planteamientos. Sabía como crecen las uñas.<sup>251</sup>

Serrat conecta con la obra poética de Antonio Machado y según Vázquez Montalbán "el modelo de San Antonio Machado se le pega y le ayuda a escribir excelentes canciones de tipología social: 'La muchacha típica,' 'Eduarne,' 'Los debutantes' y 'Fiesta'," (1972: 54- 55).

En efecto, en esta última composición, "Fiesta" nos proporciona una prueba nítida de su porvenir como compositor de textos en castellano. Se presenta la noción de las castas sociales unidas por medio de la fiesta del barrio. En esta fiesta de Serrat no se reúnen solamente las clases sociales delineadas por un análisis marxista. También acuden los 'prohombres' que se jactan de ser importantes:

Hoy el noble y el villano,  
el prohombre y el gusano  
bailan y se dan la mano  
sin importarles la facha.

---

<sup>251</sup> Entrevista con Joan Manuel Serrat realizada por el autor en Barcelona, 3/89.



Juntos los encuentra el sol  
a la sombra de un farol  
empapados de alcohol  
y magreando a una muchacha.....<sup>252</sup>

La canción nos presenta una visión del ambiente de fiesta con muy pocas palabras. Estamos, de nuevo, ante lo universal de la obra de Serrat. Quizás eso de la fiesta popular (de nuevo un suceso muy callejero) sea un fenómeno latino, como mantiene el mexicano Octavio Paz:

El país entero reza, grita, come, se emborracha y mata en nombre de la Virgen de Guadalupe o del, General Zaragoza ... y esa Fiesta, cruzada por relámpago y delirios, es como el revés brillante de nuestro silencio y apatía, de nuestra reserva y hosquedad (Paz 35).

Curiosamente es en México, donde muere León Felipe en 1968 en el exilio y donde se halla Joan Manuel Serrat de gira en septiembre de 1975--cuando se da a conocer la noticia del fusilamiento de tres presuntos miembros del FRAP y dos de ETA. La dictadura está agonizando. El 25 del abril de 75 las manifestaciones, enfrentamientos y otros 'disturbios en el País Vasco habían dado origen a la imposición de estado de emergencia en la zona. El gobierno proclama en agosto una serie de medidas antiterroristas que son criticadas por los redactores de *Cambio 16*. El 27 de agosto los oficiales del gobierno secuestran la revista. Y prosigue la ejecución de los presuntos terroristas. Serrat denuncia los cinco fusilamientos a manos del gobierno de Franco, un régimen ya en sus últimos semanas. Declara "su absoluto repudio a la pena de muerte, a la violencia establecida y oficial"(Bonet: 35).

---

<sup>252</sup> J.M. Serrat, "Fiesta" del disco *J.M. Serrat* (Novola, 1970).

A raíz de estas declaraciones en el aeropuerto de la Ciudad de México hechas pocas semanas antes de que muriera Franco, unos portavoces del gobierno español le achacan ser "anti-español." El Sindicato Español del Espectáculo decreta la expulsión del cantante. El gobierno congela la venta de todos sus discos y prohíbe la emisión de sus canciones en la radio. Anuncia que se abrirá un proceso y da orden de apresamiento en caso de que el cantante regrese a España. Serrat decide exiliarse en México, viajando con los músicos catalanes que siempre lo acompañan. Durante casi un año, están de gira, viajando por furgoneta y dando recitales por todo México bajo condiciones a veces pésimas.<sup>253</sup> No compone ninguna canción nueva en el exilio pero sigue cantando las del último disco *Mediterráneo* y las canciones recobran la fuerza de la añoranza, de vivir lejos de aquel mar que tanto elogia el cantante en este disco:

A tus atardeceres rojos  
se acostumbraron mis ojos  
como el recodo al camino.  
Soy cantor, soy embustero,  
Me gusta el juego y el vino  
Tengo alma de marinero,  
Que le voy a hacer, si yo,  
nací en el Mediterráneo.

Tal vez en el Serrat de *Mediterráneo* se aprecia una influencia musical de Latinoamérica voluntaria o pegada durante sus largas giras (Bonet 36). No vuelve a España hasta diez meses después de la muerte de Franco y aún corre el riesgo de una detención en el aeropuerto de Barcelona, que no se produce al final: "Otros han sufrido mucho más que yo, afirmarí en la rueda de

---

<sup>253</sup> J.M. Serrat, entrevista con el autor en en Barcelona, 3/89

prensa, al fin y al cabo, lo mío ha sido sólo un alejamiento físico, aunque doloroso" (*Cuadernos*, 28/8/76: 19).

Serrat vivió los primeros momentos de la transición del régimen autoritario a la democracia muy intensamente, aunque lejos. Experimentó la frustración de verse casi privado de su oficio por largo tiempo. Pero el exilio lo empuja a conocer "un nuevo mundo que siempre me ha tratado muy generosamente."<sup>254</sup> Se trata de América Latina y es allí donde ha invertido mucho esfuerzo durante los quince años desde la muerte de Franco.

Su vida y trabajo se normalizó con la democracia en España pero siempre se le ha considerado un comprometido por su propia actitud ante la dictadura tanto en este país como en América del Sur. En cuanto a la Transición, ha escrito pocas canciones directamente relacionadas con el tema.

Aunque Serrat luego se convertiría en un cantante de masas, el fenómeno de la *Nova Cançó* en su día, sobre todo durante los últimos años de la dictadura y durante la Transición, va contra lo establecido y encuentra problemas con la censura. Pero abre caminos para la expresión artística de otras lenguas dentro de España. En el País Vasco y Galicia surgen movimientos parecidos aunque con menos recursos pero resultados interesantes.

La canción vasca nace con *Ez dok amairu* (no hay trece), un grupo de cantantes que a mediados de los sesenta empieza a grabar discos en vascuence. Para realizar esta labor, tienen que cruzar los Pirineos y grabar en Bayona. Los miembros de *Ez dok amairu*, Mikel Laboa, Benito Letxundi, Joxan Arza, Kepa Garbizu y Lourdes Iriondo, entre otros, tomaron algunos objetivos

---

<sup>254</sup> Entrevista op cit.

básicos: 1] normalización del euskera; 2] recuperación de su propia identidad popular; 3] testimonio de la realidad circundante. En este último punto de unión, el grupo coincide con los objetivos de casi todos los movimientos de cantantes a través del territorio español. El grupo *Urko* musicalizó un poema de Gabriel Aresti que se dio a conocer por todo el País Vasco, "Guk Euskaraz,"<sup>255</sup> que resume el sentimiento nacionalista en pocas palabras:

El euskera era un pozo  
profundo y oscuro  
y todos de allí a duras penas sacabáis agua amarga.  
Ahora por vuestra virtud  
por vuestra fuerza  
el euskera es un mar  
ancho y azul y es nuestro.

Nosotros en euskera, y tú ¿por qué no?<sup>256</sup>

Quizás por la dificultad de la lengua o por la radicalización del tema del nacionalismo en el País Vasco, los cantautores de la zona no han tenido tanto éxito fuera de su tierra vasca como los artistas catalanes. El compromiso político de los cantautores vascos ha sido problemático dentro del territorio desde los años sesenta hasta hoy día. Incluso el año pasado unos militantes de ETA, el grupo nacionalista armado, amenazaron al cantautor Imanol de San Sebastian por su rechazo de la lucha armada a pesar de que este artista siempre canta en euskera (Alameda: 20). A pesar de protestas y conciertos a su favor durante los años 90, al empezar el nuevo

---

<sup>255</sup> Canción aprendida de unos amigos vascos en Madrid. Desconocemos si *Urko* ha grabado una versión del tema.

<sup>256</sup> Euskara/putzu sakon eta ilun/ bat, zen,/eta zuek denok/ ur gazi bat atera zenutzen/ handik nekez. // Orain zuen birtutez/zuen indarrez/euskara/itxaso urdin/ eta guria da.//Guk/ eukaraz/ zuk/zergatik/ez(Gómez op cit.).

milenio, Imanol se vio obligado a abandonar su tierra en el 2000<sup>257</sup> después de años de persecución en el País Vasco (Menéndez Flores: 89).

En Galicia la defensa lingüística es uno de los motores del grupo gallego *Voces Ceibes* pero los músicos contaron con pocos recursos para la grabación y difusión de sus discos. Pero no hubo una falta de ánimo por parte de los artistas. Sus canciones fueron reivindicaciones en los casos de Bibiano y Benedicto (canciones como "*No Vietnam*", "*O arte de amar*", "*Eu sou a voz do pobo*") o simplemente como valoraciones del propio folclore (como las danzas del grupo *Milladoira*).

En Galicia, las circunstancias son más adversas que en otros lugares para la canción comprometida, no sólo por la postura cerrilmente dictatorial del Estado y la incultura de caciques y amos propios, sino que a ellos se sumaba, como consecuencia, la más deficiente organización y la ausencia de un mínimo de estructura. Hijos de la burguesía, esa situación le impide ir más allá de las fronteras universitarias. Así hasta que la represión termina con las zonas de libertad conseguidas a partir de los Sindicatos Democráticos de Enseñanza. (Claudín 117)

La cita pone de relieve el dilema al que se tienen que enfrentar muchos cantautores: el llegar a romper la barrera del recinto universitario y comunicarse con un público mayoritario. En el caso de la música gallega, lo consigue Amancio Prada que no es de Galicia sino del Bierzo. Es una región que limita con Galicia en donde la mayoría de los habitantes son bilingües, hablan castellano y gallego. Empieza en los años sesenta a poner música a los poetas gallegos, escogiendo primero a la más famosa poeta de la zona,

---

<sup>257</sup>Para más información sobre Imanol y su decisión de abandonar el País Vasco, véase <http://www.el-mundo.es/diario/2000/10/07/espana/7N0070.html>

Rosalía de Castro. Cuando se percata de que nadie se interesa por estas canciones va a París y se pone en contacto con Paco Ibáñez y otros músicos. Estudia canto y armonía y actúa en algunos teatros.<sup>258</sup> Regresa a España en 1974 después de haber grabado su primer disco *Vida e Morte* (La Boite a Musique, 1974). La acogida de sus canciones se ha cambiado totalmente y sus composiciones se hacen populares con la grabación de *Rosalía de Castro* (Movieplay, 1975) Canciones como "*Campanas de Bastabales*" y "*Adiós Ríos, Adiós Fontes*," han servido para extender el éxito del cantautor. También han llevado el gallego a un público mayoritario y coinciden con una revalorización de la lengua (Gallego-Díaz 1985: 28). Estos dos poemas brotan con la morriña, añoranza y soledad del destierro, del que tiene que abandonar la tierra que tanto ama. Es una realidad amarga de los gallegos que una zona tan verde no da para la supervivencia de su pueblo. De la ausencia trata otro tema de este hermoso disco "*Cuando era tempo de inverno*":

Cuando era tempo de inverno,  
Pensaba en donde estarías:  
Cuando era tempo de sol,  
Pensaba en donde andarías.  
Agora tan solo penso, nicu ben,  
Si me olvidarías!<sup>259</sup>

Amancio Prada trabaja con textos en gallego y castellano, con las obras de trovadores galaico-portugueses de los siglos XII y XIII y de poetas actuales como Agustín García Calvo. Ha dado prestigio a la melosa lengua gallega pero sin ningún planteamiento ideológico. De hecho hizo campaña a favor de la

---

<sup>258</sup> Amancio Prada, entrevista realizada en Madrid. 3/5/82.

<sup>259</sup> Rosalía de Castro/A. Prada, "*Cuando era tempo de inverno*" del disco *Rosalía de Castro*, Movieplay, 1975.

entrada de España en la OTAN (Haro Ibars 1982: 50). En este sentido es un caso aparte en esta investigación. No obstante, el mero hecho de recurrir a una lengua regional, hasta cierto punto, representa una especie de protesta en un momento dado como expresa el grupo gallego *Fuxan os ventos* en un tema publicado en el año 76:

Agora pola terra caminando	Ahora por la tierra caminando
Loitando coa vida, en contra da vida	Luchando con la vida, contra la vida
Mon ollo máis que pranto e xeadá	Mis ojos más que llanto son helada
Ninguem me dice nada	nadie me dice nada.
Vou andando silandeiro,	voy andando silencioso
Pola chaga compartida	por la llaga compartida.
Porqué non me din nada	¿Por qué no me dicen nada? <sup>260</sup>

Otro cantautor, del País Vasco, Xavier Lete, expresa esta misma desesperación por la falta de identidad, al ser negado su lengua, y encuentra una especie de “desrealización” en este fenómeno (González Lucini 1985: 100). Lete la presenta en un tema que también hace referencia al ecologismo como parte de la lucha de encontrar raíces en la contaminación, en este caso, del río Nervión, en el siguiente fragmento:

Ni naiz	Yo soy
Erreka zikiñen iturri garbiak	un triste poeta que quisiera encontrar
Aurkitu nahi dituen poeta trixtea	las fuentes limpias de los ríos ensuciados
Ni naiz	Yo soy
Kaleetan zehar neguko eguzkitan	un hombre solitario que marcha a su trabajo
Lanera dijoan gizon bakartia...	por calles silenciosas, bajo un sol de invierno. <sup>261</sup>

Los cantautores, en su mayoría, pusieron de relieve las peculiaridades de las distintas zonas de España durante los años sesenta y setenta. No sólo se trata de defensa lingüística. En Aragón, dónde habían tenido lugar algunas de las batallas más crueles de la Guerra Civil, un grupo de escritores iniciaron en 1968 un periódico literario semanal, *Andalán*, que pretendía fomentar la

---

<sup>260</sup> Antón Campelo. “Canción pra escribir maña” del disco *Fuxan os ventos*, Philips 6328209, 1976.

<sup>261</sup> Xavier Lete. “Ni naiz,” del disco *Xavier Lete*, Artesi AZ-2, 1974.

oposición al régimen autoritario y poner de relieve los problemas de la región, como expresa su editor en una ocasión:

El ancestral abandono de la tierra maña, el colonialismo yanqui con las bases militares y los anuncios de *Coca-cola* como telón de fondo, como en otros lugares, dependencia de Zaragoza respecto al centro oligárquico del Estado, y las restantes provincias aragonesas en relación a la ciudad del Ebro y de la Pilarica, la imposición de centrales nucleares en algunas de sus comarcas como estigma de un progreso anti-humano hoy obligatorio, escasez de agua y negocio consecuente en la cosa de los trasvases.<sup>262</sup>

Dentro de esta corriente literaria salieron muchos cantautores, entre ellos destacan José Antonio Labordeta y Joaquín Carbonell, cuyas canciones se dirigen hacia la identidad propia de la provincia, aunque desde estilos completamente distintos. Carbonell utiliza una música pegadiza en la mayoría de los casos y un toque humorístico punzante como demuestra un fragmento de su estridente canción "Pedagogía Popular":

Es una línea curva, siempre cerrada y plana,  
donde hay un solo punto que es el centro de la manda.  
Cuando estudié Geometría su aplicación no conocía.  
Señor Profesor, díganos la ciencia de la circunferencia.  
Señor Profesor, díganos cuál es la solución.  
Hay quien en dinero nada y otros que nada de nada,  
Quien obtiene los provechos tiene también más derechos.  
Cuando estudié Ciencias Sociales todos los hombres eran iguales.  
Señor Profesor díganos cuál es la solución.

Cuando sea mayorcito y tenga conocimiento  
me buscaré otro maestro y cambiaré de colegio  
Donde me expliquen sin censura los trucos de esta arquitectura.  
Señor Profesor ya sé cuál fue mi equivocación.  
Señor Profesor ya no me sirve su lección.  
Señor Profesor ya no me sirve su explicación.  
Señor Profesor ya sé cuál es la solución.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> "Editorial", de la revista *ANDALAN*, mayo 1986, p. 12.

<sup>263</sup> J. Carbonell, "Pedagogía Popular" del disco *Con la Ayuda de Todos*, RCA, 1976.



Labordeta es el cantautor más conocido y, a la vez, arraigado en el canto de su pueblo, como expresa el periodista Pablo Serrano de ANDALAN:

José Antonio Labordeta es muy importante en el renacer de Aragón porque su arte llega a los demás. La historia nos da numerosos ejemplos del gran papel jugado por poetas y trovadores, que fueron los mensajeros de la auténtica comunicación del pueblo. De ninguna otra forma se llega más a los sentimientos y al alma de la persona que a través de la palabra y la música ... El cantante popular me produce una gran admiración y respeto, y hay que alentar a que salgan más cantantes que hablen de los problemas del pueblo y de la realidad de cada día (Espinola 100).

Poeta, novelista, periodista y profesor de instituto durante muchos años en Teruel, Labordeta publica su primer libro de poesías en 1959. Nacido en 1935, Labordeta empieza a componer canciones a los 29 años inspirado por la obra del cantante francés Georges Brassens y convencido de la necesidad de cantar a la tierra aragonesa. Sus primeras canciones demuestran escaso interés por la guerra civil, como tal, hecho que explica Labordeta en una ocasión:

Cuando comienzo a hacer canciones, las canciones de autor que funcionan de modo clandestino se refieren muy directamente a la guerra civil, son las de Chicho Sánchez Ferlosio. Entonces yo parto de un momento distinto, de otra concepción de este tipo de canción. Quizás por haberla vivido es más importante para mí la posguerra que la guerra (Fleury 82: 20-21).

Se puede dividir la canción de Labordeta en tres apartados: el paisaje y el hombre, vinculados por el trabajo, la solidaridad; y la participación. En la primera división tenemos varios ejemplos descriptivos de la tierra triste y poco hópita que es "Aragón:"

Polvo, niebla, viento y sol,  
Y donde hay agua una huerta.  
Al norte los Pirineos, esta tierra es Aragón.  
Dicen que hay tierras al este donde se trabaja y pagan.  
Hacia el oeste el Moncayo como un dios que no ampara.  
Desde tiempos a esta parte  
vamos camino de nada.  
Vamos a ver como el Ebro.  
Con su soledad se marcha,  
Y con él van en compañía  
Las gentes de estas vaguadas,  
De estos valles, de estas sierras, de estas huertas arruinadas.<sup>264</sup>

Esta imagen casi fotográfica de la tierra, esta definición, en su objetividad tiene la raíz de una toma de postura que se va desgranando en sus siguientes canciones. Algunas de las estrofas se quedan fijadas en la conciencia de todos los maños, canciones de los viejos que se quedan en pueblos y aldeas medio abandonados:

Siempre te recuerdo vieja  
sentada frente al portal  
repasando antiguas ropas  
que ya nadie se pondrá.<sup>265</sup>

Labordeta expresa la voz de una generación rota, machacada por una guerra feroz en la infancia y una existencia gris y represiva en la adolescencia y en la juventud es en "Ya ves," que utiliza imágenes parecidas, sacadas de la naturaleza, a las que hemos encontrado en la obra de Chicho, Raimon y Dylan. Sería injusto, sin embargo, detenernos exclusivamente en

---

<sup>264</sup> J. A. Labordeta, "Aragón" del disco *Cantar y callar*, Edigsa, 1974.

<sup>265</sup> J.A. Labordeta, "La Vieja" del disco *Cantar y callar*.

estos lamentos de Labordeta. sin mencionar las canciones de solidaridad y de participación, como "Canta, compañero, canta:"

Canta, compañero, canta,  
que hay mucho que cantar;  
este silencio de hierro  
ya no se puede aguantar.

Su "Canto a la libertad" le ha servido como himno del Partido Socialista de Aragón, en el que milita Labordeta, desde hace tiempo. Hoy es diputado en este mismo partido. El estribillo de dicho canto afirma:

Habrá un día  
en que todos  
al levantar la vista,  
veamos una tierra  
que ponga libertad.<sup>266</sup>

También ha compuesto varios temas satíricos, muchos de los cuales no llegan a ser grabados. Desde sus comienzos al principio de la década de los sesenta hasta su primera grabación de *Cantar y callar* en 1974, Labordeta llena su repertorio con docenas de canciones que son consignas como las canciones de Raimon y de Chicho. Oficialmente son prohibidas pero se difunden por recitales y mítines clandestinos. Se producen multas y prohibiciones de recitales. Labordeta nunca vivió de la música durante los años de la dictadura. Siempre daba sus clases en el instituto y escribía artículos para revistas culturales, una época que recuerda años después: "...eran años de duros subterfugios, años clandestinos. París ya no era Mayo, había muerto y en Checoslovaquia la libertad era otra vez terriblemente torturada. ¿Quién podía tener fe? ¿Quién esperanza? Apenas nadie .... años cubiertos de amargura. ...Y en el invierno frío, apenas con un pequeño

---

<sup>266</sup> J.A. Labordeta "Canto a la Libertad" del disco *Tiempos de espera*, Movieplay, 1975.

camping-gas, se escribían rabiosos editoriales repletos de esperanza, de amargura y tristeza. Se salía adelante como se iba pudiendo,” según Labordeta, que <sup>267</sup> recuerda cómo el tiempo pasaba y Aragón, que hasta entonces era una vaga región que quedaba entre Vasconia y Cataluña, “empezaba a emerger, tenía ojos donde llorar y oídos para oír y labios para hablar y una boca ¡ANDALAN! para gritar. Quizás aquellos años gritamos demasiado. Pero aún con gritos no éramos escuchados. Nos emigraba todo: las gentes, el dinero, el agua, el carbón, los pueblos y la fruta, y hasta era difícil comer ternasco tierno porque también se iba a los grandes mercados” (Fleury 1982: 184-185).

A partir de la muerte de Franco, Labordeta toma la canción más como profesión y deja la enseñanza. Sigue escribiendo artículos periodísticos y también emprende algunas investigaciones en el campo del folclore aragonés. Intenta romper los tópicos sobre la jota, la música tradicional más asociada con la región:

Hay una idea bastante superficial de la jota. En general, se conocen únicamente las jotas alegres, las jotas de baile. Pero la jota es una manifestación global de la gente de Aragón. La jota es alegre triste, vital ... reflejo de todos los estados de ánimo. Hay jotas de trabajo francamente maravillosas. Unas, por ejemplo, que cantaba la gente en la recogida del azafrán, que cantaban a la fuerza, ya que se lo mandaban los patrones para evitar que se durmiesen ya que se comenzaba a trabajar todavía de noche. Hay otras buenas que cantaban las mujeres de Teruel mientras transportaban piedras en la construcción del ferrocarril. En las jotas, el pueblo aragonés ha expresado alegrías, esperanzas, rabias e impotencia.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> José Antonio Labordeta, entrevista , 20/3/89.

<sup>268</sup> *Ibíd.*

Basándose en estos conocimientos del folclore, compuso una jota "Ya llegó la Sanjuanada" en la que relata, bajo una expresión amorosa, todo el drama de la emigración:

Ya llegó la sanjuanada,  
ojalá que no llegara-,  
se han marchado mis amores a segar a la ribera.  
No, no volverán ya más  
a estos páramos yertos.  
No, no volverán ya más  
a estos desiertos ...<sup>269</sup>

Pero Labordeta siempre ha tenido la intención de ser selecto a la hora de recurrir a la fuente popular de su tierra. Reconoce que la realidad campesina no corresponde a la realidad que intenta reflejar la canción de autor en muchos casos, como indica la siguiente cita:

No es cuestión nuestra, al menos de quienes nos sentimos identificados con el pueblo, el revalorizar todo el folclore. Estamos obligados a hacer una canción popular actual. El folclore, en el sentido más amplio de la palabra, ya lo revaloriza la Sección Femenina como si revalorizara el arte gótico. O Joaquín Díaz que se va a los pueblos y canta 'cancioncitas' para que todo el mundo pique, cuando en realidad lo que hace es matarlo completamente. Creo que sólo hay que salvar determinadas canciones, las músicas populares antiguas y no así muchos textos que, partiendo de una realidad social diferente, no son válidos en la actualidad (Font: 60).

Durante los años sesenta y setenta, entonces, Aragón tuvo una voz firme a favor de sus distintas reivindicaciones políticas y culturales con la labor

---

<sup>269</sup> J.A. Labordeta, "Ya Llegó la Sanjuanada" del Lp *Que no amanece por nada*, Movieplay-Chinchele, 1979.

de Labordeta, Carbonell y La Bullonera, entre otros. De la misma manera Andalucía ha cantado sus penas por boca de Carlos Cano, Enrique Morente y Manuel Gerente, quienes han utilizado el flamenco como arma de protesta, encontrando problemas con la censura. En las Islas Canarias, el grupo Los Sabandeños han trabajado durante más de 35 años explorando el rico y diverso folclore y difundiendo sus cantos y bailes por medio de más de veinte discos.

Curiosamente, la zona que más problemas tuvo en encontrar una voz propia durante los años sesenta fue la de Madrid, debido en parte a la concentración del poder del Estado y la represión. Hubo a finales de la década un intento de fomentar un movimiento parecido a la Nova Canço. El grupo *Canción del pueblo*--nombre que rinde homenaje a un movimiento parecido, el de *People's Songs*, ya citado, fundado en los Estados Unidos por Pete Seeger y Lee Hays-- formado por Elisa Serna, Hilario Comacho, Adolfo Cedrán, Julia León y algunos otros cantantes que en su mayoría cantaban por militancia.

Este grupo compartía la idea de Labordeta sobre la importancia de radicalizar el folclore y evitar, en lo posible, los mecanismos del propio sistema capitalista. Así lo expresa Julia León, que colaboró con Bárbara Dane cuando esta vino a España a principios de los setenta para cantar. León, que hoy se dedica plenamente a la investigación y divulgación de la canción sefardí, ya pronunció unas palabras sobre el imperialismo cultural hace veinte años, aunque sus palabras siguen estando vigentes hoy en día:

Yo creo que la colonización musical ha producido efectos tan nocivos como la alienación, cuales son los de determinar qué es la música y qué tipo de música hace falta para seguir tirando. He estado cantando cantidad de cosas populares que venían de

mi familia, pero siempre había disociado esto de la música. Aquello eran canciones de la abuela, la música era el 'rock' y el 'folk'. Esta situación es lastimosa por cuanto refleja también la posición de los oyentes, que, bombardeados con tantas tonterías, han llegado a definir lo que era la música, todo lo que llegaba de fuera y en inglés. Creo que todo esto por el que no te dejen expresarte es un imperialismo cultural en primer grado (Font: 63).

Pero sobre todo, los del movimiento *Canción del pueblo*, querían dar una respuesta musical a la represión franquista pero quizás lo tomaban demasiado en serio. En realidad el grupo no fue muy coherente ni a nivel ideológico ni a nivel musical, como afirma Elisa Serna: "Creo que dábamos muchos palos de ciego.... No sé, pienso que a lo mejor nos poníamos demasiado serios...y esto se vio claro cuando algún tiempo después llegaron (las *Madres del Cordero* con Moncho Alpuente) y otros y nos dimos cuenta de que decían lo mismo que nosotros pero con un sentido de humor..." (López Barrios 96)

Elisa Serna fue la cantautora más perseguida por la policía durante los últimos años y tuvo que refugiarse un tiempo en París donde trabó contacto con artistas como Paco Ibáñez, Colette Magny, Georges Moustaki, entre otros. Al regresar a Madrid, empieza una época de experimentación musical. Obsesionada por encontrar la esencia cultural, Elisa Serna bucea en las raíces armónicas flamenco-arábigas, y aun más, a partir de ellas quiere acceder a un grado de expresividad totalmente propia, y, por ello, actual. Y como observa Álvaro Feito: "hay que señalar que Elisa Serna no pertenece a la galería de cantantes con buena voz", sin embargo, su compromiso le servía como

atractivo ante el público de la transición. Como la democracia y la normalización de los derechos de reunión, Serna pierde su popularidad como indica la siguiente cita:

Cuando (la revista satírica) *Por Favor* citaba a Elisa Serna entre los "50 españoles gafes" con el comentario *ad hoc* de que "le dejan cantar menos que a Raimon" el articulista daba en el diana con exquisita perfección. No es ya que Elisa no cante demasiado (sic) sino que no la dejan presentar sus autorizados discos en público (Feito 1/2/75:41).

*Las Madres del Cordero, Desde Santurce a Bilbao Blues Band* y otros grupos satíricos conectaban con un público universitario, que en Madrid era muy grande, con canciones de diversos autores, el más destacado de ellos, Luis Eduardo Aute, quien compuso "Consumo:"

Rezan las leyes básicas, de una curiosa ética  
Que el hombre es una máquina consumidora intrépida.  
"Compre electrodomésticos" dicen los nuevos místicos.  
Es el gran signo de éxito del homo sapientísimo.  
Producto, consumo, este es el triste tema de esta canción.  
Este panfleto estúpido tan cargado de tópicos  
Hay que venderlo al público como un jabón biológico.  
Así dispone el código del hacer discográfico  
Y así se explota al prójimo y primo práctico.<sup>270</sup>

La canción se compone durante la época del panfleto, de las reuniones clandestinas y de la HOAC<sup>271</sup>, de la politización de facultades. Aute parece prever que esta agitación universitaria y sindicalista puede caer en manos de la maquinaria consumidora. Y aunque pasara así no se debería

---

<sup>270</sup> "Consumo" del disco *Todo está muy negro* (Barlovento, 1974).

<sup>271</sup> Hermandad Obrera de Acción Católica.



tomar la situación demasiado a pecho. Siempre busca la contradicción por medio de la sátira, como veremos en las secciones siguientes acerca de Aute.

Un contemporáneo de Aute, Javier Krahe, que empieza a grabar discos en 1980, fue el enemigo más feroz de la canción de protesta y el panfleto, y propone la sátira y el verso perfectamente construido, pulido al estilo clásico. "Un burdo rumor" es de las más humorísticas de Krahe (Vivas 88) y el mejor ejemplo de la sátira como arma cargada.

No sé tus escalas, por lo tanto eres muy dueña  
de ir por ahí diciendo que la tengo muy pequeña.<sup>272</sup>

Krahe utiliza todos los recursos poéticos para cuestionar la propia naturaleza del mismísimo machismo latino y crear una canción salpicada de juegos de palabras.

Que esa cosa innombrada vaya de boca en boca, no deja de tener gracia tratándose de lo que todos pensamos que se trata. Tomar medidas vale tanto en su sentido figurado y general - tomar una decisión, ponerse a hacer algo-como el sentido literal, toda vez que lo que está en tela de juicio es el tamaño de algo. Y, en fin, estar con la regla tiene un doble sentido absolutamente obvio (Vivas 88).

Además de componer mordazmente satíricas, Krahe se destaca por el nivel literario de sus letras<sup>273</sup> que son poemas aún sin el soporte musical que las arropa. Tal es el caso de "*Hoy por hoy*" que se destaca tanto por su forma clásica de versificación como por la propia afirmación de *carpe diem* que, por cierto, resulta ser uno de los temas más positivos de este cantautor:

La suave luz que anima mi ventana  
Temprano no me avisó que era de día

---

<sup>272</sup> Javier Krahe. "Un burdo rumor," del disco *Aparejo de fortuna*. CBS, S-85426, 1981.

<sup>273</sup> Joan Manuel Serrat, entrevista con el autor el 19/3/89. Serrat opina que Krahe es "el mejor elemento que ha producido España en los últimos años."

Nuevo plazo de vida que venía  
Mañana, ha sido hoy por la mañana  
Al filo del reposo por los años  
Se ha cortado la línea divisoria  
Que separa mi propia trayectoria  
De mi vida como de ciudadano

El porvenir posible indeciso  
Al ayer tan seguro le consulta  
El hoy por hoy me entrega y resulta  
Un hoy por hoy de límite impreciso  
Mañana ha sido ¡oh! tan repente  
Hoy tengo que volver a hacerme cargo  
De cuanto es dulce de cuanto es amargo  
De cuanto casi es indiferente

Como el tiempo ni siente ni padece  
Lo mismo se hace alegre o se hace triste  
Hoy estoy para todo lo que existe  
Lo que ya va a morir y lo que crece  
En este instante me siento quien soy  
Adelante y atrás todo es mi vida  
Mi vida a la redonda y esparcida  
Mezclada con el mundo ayer y hoy

Porque ayer me ha pasado su recibo  
Otro día al alcance de la mano  
Otro día de asombro cotidiano  
Porque en fin me parece que estoy vivo.

Otro ejemplo de perfección de verso estriba en la canción "*Raúl*" en la que Krahe presenta toda la historia de su cultura, sus recuerdos y sus pociones dentro de un baúl, azul, por supuesto, muy a lo Rubén Darío. El autor saca todos estos tesoros de su polvo y nos los muestra con una ternura inolvidable:

Raúl tiene un baúl azul y dentro del baúl azul tiene Raúl  
Una pierna de madera que de un tío abuelo era  
Un tricornio, una chistera, un traje de lagartera  
Y un frasquito de alcanfor  
Del mismo color, azul como el baúl

Azul, tiene, un baúl Raúl y dentro del baúl azul tiene Raúl  
Una espada toledana, un gato de porcelana  
Una porra, una sotana, una canción alemana  
Una flauta y un tambor  
Del mismo color, azul como el baúl

Del mismo color, azul como el baúl

Raúl tiene un baúl azul y dentro del baúl azul tiene Raúl  
Un bolsito de abalorios, una cajita de laca, un abanico de nácar  
Y unos versos del Tenorio “no es verdad, ángel de amor,”  
Del mismo color, azul como el baúl

Azul tiene un baúl Raúl y dentro del baúl azul tiene Raúl  
Un baulito azulito.

Pero aunque Krahe se horroriza ante el fenómeno del panfleto,<sup>274</sup> uno de sus temas más controvertidos y, a la vez, logrados es la canción anti-OTAN de los años ochenta, “*Cuervo ingenuo*.” Este panfleto musical presenta un “magnífico hallazgo” el del uso del infinitivo que aporta una contundencia absoluta contra las mentiras del poder, “pero también fácil de aceptar en la voz del indio de película del Lejano Oeste, la voz popular, otro hallazgo astuto, según un crítico (Vivas 104): “es una muestra de un género más en desuso de lo que será deseable, el panfleto. Quizás en el pasado se abusó del género como tal cayó en un descrédito que no se merecía. No hay que olvidar que ilustres escritores han sido autores de estimables libelos (Claudín 1981:165).

Y que sea un indio llamado Cuervo Ingenuo el que hable en la canción es una maravillosa estrategia literaria de mostrar “el divorcio entre el poder y los ciudadanos (¿o súbditos?) de a pie, los que Vázquez Montalbán llama peatones de la Historia,” (Vivas 103). Y el hecho de que sean los indios, son uno de los mejores ejemplos de raza sistemáticamente engañada por una civilización más poderosa. “Cuervo ingenuo es un magnífico panfleto...un puñetazo en los morros del poder,” (Ibid).

La canción fue hecho durante la campaña contra la entrada de España en la OTAN pero no es precisamente un tema que se pueda cantar en una

---

<sup>274</sup> Javier Krahe, entrevista con el autor.

marcha. De hecho, Krahe la presentó en un concierto homenaje a su colega de la canción Joaquín Sabina, con el que había hecho sus primeras actuaciones en el bar madrileño de La Mandrágora. El concierto fue grabado en el 86 para ser transmitido en la TVE pero tal crítica tan severa del gobierno no podía permitirse, como observa un periodista: “Krahe aportó la nota más exótica de la velada, ejecutando, con una pluma de indio sujeta a la frente, el tema anti-OTAN *Cuervo Ingenio*, el cual satirizaba la figura de Felipe González y que se ganó una de las mayores ovaciones de la noche,” (Menéndez Flores: 93)

Tú decir que si te votan  
Tú sacarnos de la OTAN,  
Tú convencer mucha gente,  
Tú ganar gran elección,  
Ahora tú mandar nación,  
Ahora tú ser presidente,  
Y ahora decir que es alianza  
Ser de toda confianza,  
Incluso muy conveniente.

Lo que antes ser muy mal  
Permanecer todo igual  
Y hoy resultar excelente:  
Hombre blanco habla con lengua de serpiente  
Cuervo ingenuo no fumar la pipa de la paz con tú,  
¡Por manitu!

Tú no tener nada claro  
Como acabar con el paro  
Tú ser en eso paciente  
Pero hacer reconversión  
Y aunque haber grave tensión  
Ahí actuar radicalmente.  
Tú detener por diez años  
en negras comisarías  
Donde mal trato es frecuente:  
ahí tu no ser tan radical;  
no poner punto final,  
Ahí tú también muy paciente.

Tú tirar muchos millones  
En comprar tontos aviones  
Al otro gran presidente

En lugar de recortar  
Loco gasto militar  
Tú ser su mejor cliente  
Tú mucho partido pero  
¿es socialista, es obrero  
O es español solamente?  
Pues tampoco cien por cien  
Si americano también,  
Gringo ser muy absorbente.

La canción tuvo su precio para Krahe como reconoce un año después. La censura franquista ya no existía, pero la nueva administración tenía sus propios mecanismos de control, talvez un poco más sutiles:

Estos socialistas (a través de intermediarios) me estaban llamando todos los días para decirme que no cantara ésta. Y me quitaron del especial (de Joaquín Sabina) de la televisión. En el disco estoy pero en el programa no estoy. Sé lo que es la censura después de Franco. Nunca me ha gustado ningún gobierno. Estoy en contra de estas cosas. No voto.<sup>275</sup>

Aunque Krahe compuso un tema tipo panfleto con su “Cuervo ingenuo” se interesa por otro tipo de estética más en la línea de Leonard Cohen y suele cuidar su letra con esmero. De hecho se opone a la canción política ya que le recuerda a tiempos pasados y, para él, casi olvidados:

Raimon y los otros panfleteros a lo mejor tenían cosas que decir pero es que la gente volvía la espalda a eso. No iban porque les gustaban sus canciones, iban porque era un acto político ...alguien podía ir a un concierto de Elisa Serna y sabía era contra Franco...pero no iba a escuchar a Elisa porque no le gustaba a nadie. Esto pasaba a todos...hacer canciones es una cosa muy seria ...siempre he sido yo muy crítico de estas cosas...<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Javier Krahe, entrevista con el autor el 17/3/89.

<sup>276</sup> Ibid.

Pese a los problemas que se presentaba en Madrid para formar una *Canción del pueblo*, uno de los puntos de referencia para todos los cantautores españoles en los años setenta estaba en París. A mediados de los años sesenta existía una fuerte tradición en Francia relacionada con la musicalización de poemas de algunos autores con una implantación social. Un caso sería Leo Ferré, quien pone música a unas poesías de Baudelaire. Vivía una importante colonia española en París, muchos de los cuales eran exiliados de la Guerra Civil. Entre los militantes del Partido Comunista de España figuraba un joven ebanista y cantante llamado Paco Ibáñez, hijo de exiliados vascos. En colaboración con otros músicos decidió hacer una recopilación de poesías españolas tanto contemporáneas como del pasado. Escogieron poesías que, de alguna forma, tuvieran algún tipo de reflejo en la situación política que, según su punto de vista, estaban viviendo sus paisanos en España. "Surgió en 1966 el primer disco de canción comprometida basada en textos que no tenía nada que ver con lo que un cantante normal y corriente estaba haciendo a la sazón." (Gómez 1984:31) Se popularizó un tema que se llama *Andaluces de Jaén* sobre un poema de Miguel Hernández, un mártir de la causa republicana que simbolizaba la pérdida de España para los exilados políticos. Ibáñez pone música a poemas de Alberti, Lorca, Machado y también de los clásicos como el Arcipreste de Hita y Jorge Manrique. Su música es austera, su voz cargada de sentimiento, brota la ausencia y soledad de sus canciones. Llega a una técnica de "vampirización" de poesías, según el periodista Antonio Gómez, que separa el texto del libro para que existan dos versiones:

Indudablemente hay en su obra una identificación entre texto y música que no puede partir de una actitud preconcebida ante el hecho poético, que no es una reacción racional, sino de alguna manera, Paco Ibáñez vampiriza al poeta del cual elige un texto hace propias sus palabras en un principio ajenas hasta el punto de poderse afirmar que en sus canciones, los poemas han dejado de ser poemas para convertirse en textos de canciones. Esta síntesis texto-música que es la canción, tan difícil de lograr cuando de musicar poemas ajenos se trata, es lo que convierte a Paco Ibáñez en un cantante singular, único en su proceso de vampirización. Rara vez canta el poema exactamente a como surgió de la pluma del poeta, lo cambia, lo manipula hasta convertirlo en algo que, sin traicionar el fondo que le dio el autor, sirva perfectamente a la idea musical y expresiva del cantante.<sup>277</sup>

Paco Ibáñez también supo, en los momentos claves del franquismo, escoger textos que llegarían al pueblo llano y no solamente a los intelectuales. Son ejemplos los poemas de Juan Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya y Blas de Otero, cuya poesía "habla al hombre y no al literato" (Llorach: 27).

Me llamarán  
Nos llamarán a todos,  
Tú y yo nos tornaremos  
En torno de cristal ante la muerte,  
Y te expondrán  
Nos expondremos todos  
A ser trazados ¡zas! por una bala.<sup>278</sup>

La canción se toca en tono menor y el acompañamiento es austero. Es el grito quizás del pueblo vasco o bien puede ser de Aragón en el momento de ser atacado. Como en las canciones de Raimon y Labordeta, las

---

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Blas de Otero/ Paco Ibáñez, "Me llamarán, nos llamarán" del Lp *Paco Ibáñez canta en la Olimpia*, Polydor, 1970.

palabras son directas y Paco Ibáñez dispara con monosílabos: *tú, y tú y yo, ¡zas!* Logra expresar un parecido nivel de desesperación en el *Romance del Desterrado* de Emilio Prados, un poeta exiliado en México y cuya obra ha sido utilizada por otros cantautores en sus canciones, como es el caso de Luis Pastor y Rosa León:

Ay nuevos campos perdidos  
campos de mi mala suerte,  
allí se quedan tus olivos  
y tus naranjos nacientes.

Brilla el agua en tus acequias,  
surcan la tierra tus bueyes,  
y yo cruzo tus caminos  
y jamás volver a verte,  
y jamás volveré a verte.

No tengo casa ni amigos  
ni tengo un lecho caliente  
ni pan que calme mi hambre ni palabra que me aliente...<sup>279</sup>.

Las canciones se graban en París pero pronto se dan a conocer por toda España. Se crea a principios de los setenta una fascinación y una imagen casi romántica del exilio de Paco Ibáñez debidas en parte a las prohibiciones de sus conciertos. Pero la figura casi mítica de Paco Ibáñez siguió hasta mucho tiempo después de la muerte de Franco (Morata 1977: 51). A finales de los años setenta, pone música a las poesías amorosas de Pablo Neruda en un disco cuyas canciones están cargadas de la triste memoria no solamente del poeta sino también del pueblo chileno después de la caída de Salvador Allende en 1974. Es un disco clave para toda una generación—la de Ibáñez y Aute—que se crió con el pequeño volumen de *Veinte poemas de amor y una*

---

<sup>279</sup> Emilio Prados/ Paco Ibáñez, "Romance del Desterrado" del disco *A flor de tiempo*, Ariola 200188-I, 1979.



*canción desesperada*, de Neruda, bajo su brazo.<sup>280</sup> Y aparte de esta colección, muchos de estos cantautores habrán leído el *Canto general*, que, como observa Robert Pring-Mill da la esencia de la poesía de compromiso “toda aquella poesía que no sólo refleja sino que propugna una determinada ideología (cualquiera que sea)” y “en ella cabría tanto la Eneida de Virgilio (de compromiso imperialista) como el Canto general de Neruda—anti-imperialista a más no poder” (1989: 35). En este aspecto, Paco Ibáñez ha sido siempre fiel a su ideología aunque, de nuevo, sería difícil fijarle la etiqueta de cantante de protesta, ya que sus temas más memorables tratan de temas tan intimistas como pueden ser la amistad, “como relación de apoyo y disponibilidad entre los amigos” y “en la amistad la persona puede descansar su inquietud, su dolor y hasta su angustia; en el encuentro con el amigo se rompe con la soledad e irrumpe la posibilidad de un íntimo retorno al equilibrio, a la paz, a la armonía.” (González Lucini vol II : 314-315) Así se expresa este sentimiento en el poema de José Agustín Goytisolo, musicalizado por Paco Ibáñez:

Te sentirás acorralada, te sentirás perdida o sola,  
Tal vez querrás no haber nacido, no haber nacido...  
Pero tú siempre acuérdate de lo que un día yo escribí  
Pensando en ti, pensando en ti, como ahora pienso...<sup>281</sup>

De nuevo tenemos una canción cuya estructura musical se basa en unos acordes y una progresión sencilla y fácil de seguir. El cantautor, solo con su guitarra en la sala Olimpia, lanzó su solitaria voz llena de emoción a favor de la amistad y en contra del franquismo (Monleón 1976: 54-55). No obstante, años después de la dictadura, lo que queda de la canción en el recuerdo es la ternura y sobriedad, cierta angustia pero siempre resuelta por las notas de la

---

<sup>280</sup> Luis Eduardo Aute, entrevistado por el autor el 22/9/82.

<sup>281</sup> Paco Ibáñez, *La poesía española de ahora y de siempre*, Polydor 235004, 1974.

guitarra que finalizan cada estribillo de “como ahora pienso” que termina en el acorde de La y necesita volver al Re menor para seguir con la estrofa siguiente. Ibáñez nos lleva con un punteo que baila con una fragilidad que nos habla como en voz baja. El mundo del exilio en París no está reflejado en la canción de Paco Ibáñez. Lo que nos ofrece es un sabor a destierro, como el *Romance del desterrado*, basado en un poema de Emilio Prados, ya citado, que dice “Yo cruzo tus caminos y jamás volver a verte, y jamás volveré a verte.”<sup>282</sup>

En Madrid, otros cantautores componen canciones en los últimos años del franquismo que sirven de consignas, siguiendo el ejemplo de Paco Ibáñez, Raimon, Chicho, Pablo Guerrero, Luis Pastor, Elisa Serna, Ricardo Cantalapiedra y el uruguayo Quintín Cabrera están entre los más conocidos.

Luego en los 90, Joaquín Sabina empuja el movimiento de los cantautores hacia lo moderno, con el uso de guitarra eléctrica y sonidos más pegadizos y fácilmente bailables, como observa el periodista Diego Manrique de El País:

El arquetipo del cantautor del Siglo XXI es cosmopolita: las diferentes músicas están para ser usadas según el momento o las necesidades del texto. Un Joaquín Sabina puede hacer tango y rumba, salsa y *rock*, *blues* y ranchera...todo en el mismo disco. Ruper Ordorika o Benito Malasangre se proclaman hijos de *The Clash*. A la vez, se produce una convergencia: de la misma forma que Bruce Springsteen ejerce ocasionalmente de folk singer, Bunbury, Antonio Vega, Xavier Baró, Loquillo, Diego Vasallo, Enrique Urquijo, Santiago Auserón y otras figuras de los ochenta recurren a modos cantautoriles. Se rompen barreras artificiales, se difuminan los prejuicios (Manrique 2001: 116).

Sabina ha sabido mantenerse en un país donde es cada vez más difícil grabar discos en España ya que las casas discográficas hoy están en manos de compañías multinacionales. En los años setenta para grabar un

---

<sup>282</sup> “Romance del desterrado” musicalizado por Paco Ibáñez, *A flor de tiempo*, Ariola 200188-I, 1979.

disco en España con una casa discográfica nacional, los cantautores tenían que vender por lo menos cinco mil discos, por ejemplo. Hoy, en cambio, tienen que vender cincuenta mil discos. Las multinacionales también se ven obligados a promocionar la música anglosajona. "Si pueden vender muchos discos de Bruce Springsteen, buscan su equivalente en España," afirma el periodista Antonio Gómez.<sup>283</sup>

Así pues ha logrado tanto éxito el cantante Joaquín Sabina con su guitarra eléctrica y cantos callejeros. No obstante dentro de las crónicas urbanas de Sabina perduran referencias no solapadas a la historia reciente de España, como en la canción de "*Adivina, adivinanza*," que ofrece una descripción tanto tétrica como burlona de cierto entierro:

Mil años tardó en morirse pero al fin la palmó;  
los muertos del cementerio están de fiesta mayor;  
seguro que está en el cielo a la derecha de dios,  
adivina, adivinanza, escuchen con atención:  
a su entierro, de paisano asistió Napoleón, Torquemada  
y el caballo del noble Cid Canpeador,  
Marcelino de cabeza marcándole a Rusia un gol,  
el coño de la Bernarda y un dentista de León  
y Celia Gámez y Manolete, San Isidro Labrador,  
y el soldado desconocido a quien nadie conoció.  
Santa Teresa iba dando su brazo incorrupto a Don Pelayo  
que no podía resistir el mal olor.  
el Marqués que ustedes saben iba muy elegantón con uniforme de gala  
de la Santa Inquisición,  
Bernabeu encendía puros con billetes de millón,  
y el Niño Jesús de Praga de primera comunión.  
mil quinientas doce monjas pidiendo con devoción al Papa Santo de Roma  
pronta canonización, un pantano Inaugurado de los del Plan Badajoz  
y el Ku-Klux-Klan que no vino pero mandó una adhesión  
y Rita la Cantaora y don Cristobal Colón  
Y una teta disecada de Agustina de Aragón,  
la Tuna Compostela cerraba la procesión cantando a diez voces  
"Clavelitos de mi corazón."

San José María Pemán unos versos recitó,  
servía Perico Chicote copas de vino español,

---

<sup>283</sup> Antonio Gómez, entrevistado por el autor en Madrid, 29/3/89.

nunca enterrado alguno conoció tan alto honor,  
dar sepultura a quien era sepulturero mayor.  
Ese día en el infierno hubo gran agitación:  
muertos de asco y fusilados bailaron de sol a sol,  
siete días con siete noches duró la celebración,  
en leguas a la redonda el champán se terminó...  
combatientes de Brunete,  
braceros de Castellón, los del exiliado de fuera y los del exiliado interior  
celebraron la victoria que la historia les robó,  
más que alegría la suya era desesperación.  
Como ya habrá adivinado la señora y el señor  
el nombre del muertecito a quien me refiero yo,  
pues colorín colorado, igualito que empezó,  
adivina, adivinanza, se terminó mi canción.<sup>284</sup>

El lenguaje en la obra de este cantautor de Úbeda (Jaén) es siempre muy de la calle. Así el protagonista de "*Adivina, adivinanza*" no *muere* sino tiene que "*palmar*", en plan coloquial, creando una conversación entre colegas. Aquel soldado desconocido es, por supuesto, uno del que nadie se va a acordar. Es parte de una historia gloriosa que merece condenarse al olvido total. Sabina, como Aute, reconoce que le puede doler la cabeza "a guerra civil", un dolor que no se puede remediar con "ese par de aspirinas Bayer, que me ofreces con tan buena voluntad," todo aquello es, según Aute, "un sarcófago lleno de muñones."<sup>285</sup> Aunque Sabina no suele ser tan tétrico como su contemporáneo y se refugia en la sátira y la burla.

Sabina logró mucho éxito con canciones muchas veces satíricas como ésta que se dieron a conocer en un disco que grabó a principios de los ochenta con Javier Krahe y Alberto Pérez. El disco, titulado *La Mondrágora* (CBS, 1983), es una recopilación de canciones grabadas en directo en un pequeño local madrileño. Recrea el ambiente nocturno de la capital y define, de alguna manera, el estilo que van a adaptar los jóvenes cantantes de hoy. Los

---

<sup>284</sup> Joaquín Sabina, "*Adivina, adivinanza*" del disco *La Mondrágora*, CBS, 1983.

<sup>285</sup> L.E. Aute. "*Un sarcófago lleno de muñones*" del disco *Sarcófago*, Ariola, 89 798-I, 1976.

personajes que pueblan las canciones de Krahe y Sabina se destacan por su amargura ante la vida en general y más específicamente la urbana, como aquel hombre de la "*Calle Melancolía*" (de Sabina):

Las chimeneas vierten su vómito de humo  
De una fruta de sangre crecida en el asfalto.  
Ya el campo estará verde,  
Debe ser primavera, cruza por mi mirada un tren interminable,  
El barrio donde habito no es ninguna pradera  
Desolado paisaje de antenas y de cables.  
Vivo en el número siete, calle Melancolía,  
Quiero mudarme hace años al barrio de la alegría  
Pero siempre que lo intento ha salido el tranvía,  
En la escalera me siento a silbar mi melodía.<sup>286</sup>

Y el talento como el de Sabina suele crear escuela o por lo menos sembrar semillas. Así, por ejemplo, siguiendo el camino de Sabina, no es de extrañar por lo tanto que Javier Batanero, un joven cantautor madrileño en los años ochenta, utiliza música eléctrica y roquera en su primer disco *Tentaciones de Metro* (Nuevos Medios, 1985). De hecho, Batanero cuenta con la ayuda de Sabina y Luis Pastor en la producción del disco. El temario del disco, que gana un premio nacional de música *folk* para jóvenes, es totalmente urbano. También trae aires frescos con canciones como "*Arte sana de la seducción*" y "*Pon color.*" Esta última canción aconseja el abandono del pesimismo de ver las cosas en blanco y negro. De nuevo se refiere al miedo, pero en este caso es el de vivir en la ciudad:

Al miedo nuestro de cada día  
A lo que guardas, a lo que tiras  
A tus deseos, a tus pecados  
Al hoy en día que te ha tocado

Deja ya de mirar en blanco y negro

---

<sup>286</sup> J. Sabina. "Calle Melancolía" del disco *Malas Compañías*, EPIC 1980.

El arco iris es tu consejero  
Decora a la abuela con tus acuarelas  
Y el diente postizo píntalo de azul  
Pon color ...<sup>287</sup>

Como el pobre vecino de la calle melancolía, Batanero relata, en otro tema, la pesadilla de encontrarse en el infierno madrileño que puede ser una fatídica estación de metro a las tres de la mañana. La historia parece sacada de un cuento de Stanislaw Lem o el propio Dante:

El miedo que me aborda en una estación,  
De repente son las tres de la mañana.  
Como una amenaza el túnel parió  
una bestia de tornillos que me espanta.  
Y viene hacia mí (por si caigo a la vía)  
Atravesado para hacerme trizas.  
Me pretendo asir a la valla de Winston  
Pero el andén me escupe, no resisto.  
Y es que no quiero acabar en la rueda del vagón  
Como una asquerosa rata.  
Ya siempre te seguiré,  
Perdóname gran dragón de la hojalata.  
No volveré a profanar tu templo en la soledad,  
Dejáme besar tu acero,  
Dame una oportunidad quisiera ser de metal pero no puedo.<sup>288</sup>

Se habla mucho de influencias en estas nuevas generaciones de cantautores, Silvio y Pablo, en el caso de los canarios, como Rosana y Pedro Guerra, y de Dylan en el caso de Sabina, pero no es como afirma Diego Manrique, no todo es préstamo, y muchos cantautores ha trabajado durante años para forjar un estilo propio:

En 1977 Kiko Veneno empezó a picar en la mina del flamenco. Carlos Cano, Paco Ortega o Javier Rubial ampliarían esa *entente cordiale* a otras músicas del sur. En Barcelona, Gato

---

<sup>287</sup> Javier Batanero. "Pon Color" del disco *Tentaciones del Metro*, Nuevos Medios, 1985.

<sup>288</sup> Canción no lleva título y no ha sido editado en ningún disco. Utilizada para este trabajo con el permiso del autor después de haberla grabado en una entrevista en Madrid, el 13/3/89.

Pérez enjazzaba su voluntad narrativa y sus crónicas generacionales a los ritmos de la rumba catalana. Hacia el norte, Emilio Cao, Amancio Prada o Benito Lertxundi teñían de verde su cancionero (Manrique 2001: 116).

Para terminar esta sección, debemos señalar que tal vez la canción que mejor refleje las difíciles horas de incertidumbre que se vivía en 1975 es *Al alba*, compuesto Luis Eduardo Aute, pero interpretada primero por Rosa León.

La historia de este tema es interesante. En septiembre de 1975 se ejecutan las últimas penas de muerte en España. Fusilan a cinco terroristas y Aute compone "*Al alba*," como él mismo se acuerda: "escribí "*Al alba*" los días previos a los fusilamientos y con mucha urgencia....debe haber sido una de las canciones que más rápidamente me surgieron, pero quería que la gente la cantara. La verdad es que no tuve que pensar mucho, salió del dolor" y luego añade que "quería que pasara rápido la censura. Por eso la estructuré como una canción de amor, de despedida para siempre y como un alegato a la muerte. Pero hay dos elementos en la canción muy vinculados a las ejecuciones."<sup>289</sup> Una vez pasó la censura, Rosa León la grabó.

Entonces aunque Aute se mueve entre todos estos cantautores mencionados, parece que sigue otra línea como veremos. Como muchas canciones de la época, este tema se expresa por medio de un lenguaje de doble sentido. Seguramente es una de las canciones más reclamadas por su público, según el autor, que cree que se la piden porque resulta ser "una de estas canciones que salen ya hechas, de la propia necesidad de escribirlas, calan más ...es la que más he cantado." Aute explica que enviaba a los

---

<sup>289</sup> Fragmento de una entrevista publicada el 4-11-00 en *La Vanguardia*, que se puede consultar en: [http://www.webalia.com/poesia/p\\_alba.html](http://www.webalia.com/poesia/p_alba.html)

censores muchas canciones que sabía ya que no serían aceptadas y así, “por pena,” quizás, aprobaban las que él quería, aunque añade que “no creo que les inspirara ninguna pena. Pero sí fue una treta que utilizábamos muchos para que se salvaran algunas letras.”<sup>290</sup>

La policía no uniformada, conocida coloquialmente como los “sociales,” que vigilaba las ciudades universitarias deteniendo a elementos potencialmente subversivos recibía el sobrenombre de buitres. Pero los buitres de “Al alba” pueden referirse a los seguidores del dictador que esperaban una cierta continuidad cómoda después de su muerte.<sup>291</sup> Compuesta a raíz de los últimos fusilamientos de la dictadura en 1975, que comentaremos más adelante, la canción funciona a otro nivel amoroso. Con esta canción cerramos este capítulo, y los dos siguientes están dedicados a Aute y su obra artística. Como veremos, este tema refleja un constante ambigüedad en la obra de Aute. Es una canción de amor, pero también reivindica la vida hasta cierto punto. Está compuesta en la clave de Re menor pero termina en Si menor, entonces nada se resuelve en la canción musicalmente. Al terminar los estribillos en el tono de Si menor, el regreso al verso con el Re menor parece incómodo. No sale de tono, pero sí se crea un elemento de misterio difícil de describir. La distancia entre el acorde final del estrillo y el Re menor de la próxima estrofa nos advierte que estamos todos en el aire. Como indica la partitura que se presenta, la canción termina con una última “alba” alargada como grito de desesperación o de guerra.

---

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> Para más información sobre la pena de muerte en España con referencias a esta canción, consúltense: <http://www.ai-cat.org/educadors/2/pm-poesia-aute.html>.



Entonces todo este mundo que crea Aute de buitres, cloacas, niños hambrientos, pólvora, sangre, guadaña, amenazas, heridas, flores últimas, destrucción, abandono, noches sin sueño, estrellas extrañas que no saben iluminar sino herir, bailes sin música, todo está puesto en duda, y el autor o el protagonista o la luz o el amor, no sabe dónde meterse. Entre Si menor y Re menor, dos acordes que cruzan por La mayor pero que no se relacionan bien. Aute está intentando romper algún código extraño y no nos dice qué hacer. Ni una pista. Pero no la abandonaremos ahora, sigamos en el cuarto apartado.

Si te dijera amor mío, que temo a la madrugada,  
no sé qué estrellas son estas, que hieren como amenazas.  
Ni sé que sangra la luna al filo de su guadaña.

Presiento que tras la noche vendrá la noche más larga,  
Quiero que no me abandones, amor mío al alba.

Los hijos que no tuvimos se esconden en las cloacas,  
comen las últimas flores, parece que adivinarán  
que el día que se avecina viene con hambre atrasada.

Miles de buitres callados van extendiendo sus alas  
no te destroza, amor mío, esta silenciosa danza  
maldito baile de muertos pólvora de la mañana.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> Luis Eduardo Aute, "Al alba" del disco *Albanta*, Aríola, 25.641-I, 1978.

### 3.1 Jugando con la contradicción: L. E. Aute

Ya Evelyn no entendía los chistes. Parecían tan ruines y le espantaba su forma de hablar con tanto vulgarismo y palabrota. Entonces ella pasaba sus días viendo películas antiguas y retransmisiones de la serie *I Love Lucy* de los años sesenta. Durante la guerra de Vietnam, ella creía a su marido Ed cuando decía que era una contienda buena y necesaria y los que se oponían a ella eran todos comunistas. Pero luego, años después, cuando Evelyn descubrió que no era así, ya las cosas habían cambiado y Jane Fonda estaba haciendo videos de aerobics. A nadie le importaba lo que pensaba Evelyn de todos modos. Todavía guardaba cierto rencor contra Jane Fonda y quería que la quitasen de la tele con esas piernas tan esbeltas (Flagg: 41).

Evelyn, la trágica, y a la vez cómica, heroína de la novela (posteriormente llevada al cine) de *Fried Green Tomatoes*, es un buen ejemplo para empezar una consideración de la obra de Luis Eduardo Aute. Representa la persona aparentemente olvidada y apartada, gorda y fea, que mantiene, no obstante, un trasfondo complejo donde lleva a cabo todos sus crímenes personales. Siempre se queda fuera del juego y al final tiene que buscar su venganza personal. Vive sin orientación política ni lema que le valga. Este tipo de persona puede interesarle a Aute, según su obra, que abarca más de treinta años e incluye unas cuatrocientas canciones, como su querido Antoine Doinelle de la película de Truffaut.

Descubrí la música de Aute como el mismo cantautor descubrió a Dylan. Cuando asistí a algunos recitales del cantautor, dentro y fuera de los foros

universitarios,<sup>293</sup> sus canciones me inspiraron como algo asequible. Estaba manejando los mismos acordes que yo solía rasgar en la guitarra. Sus arreglos eran sencillos y siempre había un ambiente abierto que invitaba a la participación. Nos incitaba a leer, a pensar. No tenía fórmulas ni mensajes, sino que jugaba con sus propias contradicciones. Recuerdo que casi todas sus actuaciones eran para alguna causa benéfica. El ambiente siempre era familiar aunque a veces hubo mucho público.

Como decía su maestro, Dylan, la respuesta está en el viento, no se encontraba en el panfleto, ni en los discursos de los que hacían “del aire, bandera, pretexto inútil para respirar.”<sup>294</sup> Esta letra corresponde a su canción *De paso* una de las primeras de Aute que aprendí y que canté en una radio en Boston para unos amigos latinos (Shea: 1981). Con el paso de los años, el artista se movía dentro y fuera del mundillo de la música, siempre crítica del fanfarrón (Rodríguez Lenin: 27). Gracias a su condición polifacética como pintor, poeta, director de cine y letrista, no se veía obligado a vivir de las giras ni tampoco tenía que aparecer en las revistas del corazón.

La vida y obra artística de Luis Eduardo Aute representan un caso insólito dentro de la reciente historia de la canción de autor en España. A lo largo de más de tres décadas este cantautor ha producido una amplia colección de canciones de muy diversos temas y estilos. Algunas de sus composiciones se convirtieron en consignas del cambio político realizado en España después de la muerte de Franco. Además de canción, también se ha dedicado a la pintura, la poesía y el cine. Durante muchos años se le consideró

---

<sup>293</sup> Aute cantaba mucho en los colegios mayores de la Complutense en la época 1979-1981 cuando estaba estudiando en la Facultad de Letras.

<sup>294</sup> Luis Eduardo Aute, “*De paso*” del disco *Albanta*, Ariola 25.641-I, 1978.

todo un símbolo del Madrid moderno, capital de la Transición, la "Madrid tuya" orquestada por el alcalde Tierno Galván y caracterizada por sus fiestas populares y por la denominada «movida madrileña». <sup>295</sup>

Irónicamente, Aute no es madrileño de nacimiento ni es tan joven. Nace en 1943 en Manila, Islas Filipinas, antigua colonia española, hijo de un comerciante catalán. Vive la transformación de dicho país después de la Segunda Guerra Mundial con la fuerte influencia de los Estados Unidos. Sus padres lo mandan a un colegio norteamericano y de esta manera el joven Luis Eduardo llega a ser trilingüe, estudiando en inglés, hablando con la familia en castellano y charlando en tagalo con los amigos mientras juega en la calle. Aute recuerda aquellos años con la siguiente cita: "en Manila no hay museos ni galerías de arte; sólo mucha miseria y enormes, gigantescos, modernisimos supermercados" (Gómez: op. cit.).

Desde los cinco años, Aute demuestra cierto ingenio como pintor. A los 7 años, su primer cuadro al óleo gana un premio internacional de la juventud otorgado por Cultura Hispánica: "mancha papeles y hace garabatos, como todo niño, desde que tiene oportunidad. Pero a los 5 años empieza a realizar retratos, bastante rigurosos y con cierto ingenio, a sus familiares" (Plaza: 113). Visita España por primera vez en 1951 y de esta visita de casi un año en Madrid, se acuerda de la pobreza que vivía el país a la sazón y las galerías de arte. Ya tiene la idea de hacerse pintor de mayor:

Recuerdo imborrable de esa estancia era la miseria y el retraso evidentes en que se encontraba el país y ... el Museo

---

<sup>295</sup> Véase Enrique Tierno Galván. *Bandos del alcalde*. Madrid: Tecnos, 1986.

del Prado. No sabía que existían museos y esas cosas.  
Emprendemos el regreso a Filipinas.<sup>296</sup>

Tres años más tarde, los Aute deciden trasladarse definitivamente a Madrid. El joven Aute se ve obligado a abandonar una escuela liberal y secular de Manila en pos de un colegio rígido y religioso en donde el medio de enseñanza es el castellano. Apenas sabe leer y escribir en castellano y su inglés ya no le sirve de nada. Es una atmósfera que le resulta represiva. Entrando en los años de la adolescencia, Aute encuentra dificultades no solamente en la escuela sino también a la hora de entablar amistades con sus compañeros de clase. Siendo hijo único (su hermano nace quince años después de él) y muy alto de estatura, se cría entre mayores. Se aleja rápidamente de la infancia y se mete de lleno en el arte, en su pintura. También empieza a interesarse por el cine y la música de Elvis y de Bill Haley. Pasa días enteros en el cine viendo sesiones continuas. Se identifica mucho con la figura de James Dean,<sup>297</sup> el actor norteamericano que un día aparecerá en una canción de Aute titulada *Las cuatro y diez*:

Fue en ese cine ¿te acuerdas?  
En una mañana y al este del Edén,  
James Dean tiraba piedras  
A una casa blanca  
Entonces te besé.<sup>298</sup>

Las canciones de Aute están llenas de referencias cinematográficas y confiesa de haber sido atraído por la pantalla grande desde los 15 años cuando empieza a tomarla como otra posible carrera más en la vida. De niño

---

<sup>296</sup> Antonio Gómez, *Notas sobre la canción española (1958-1976)* (libro sin publicarse) Cita perteneciente a unas declaraciones autobiográficas escritas a máquina por L.E. Aute e incluidas en el texto del libro.

<sup>297</sup> Luis Eduardo Aute, entrevista realizada en Madrid, 12/12/80.

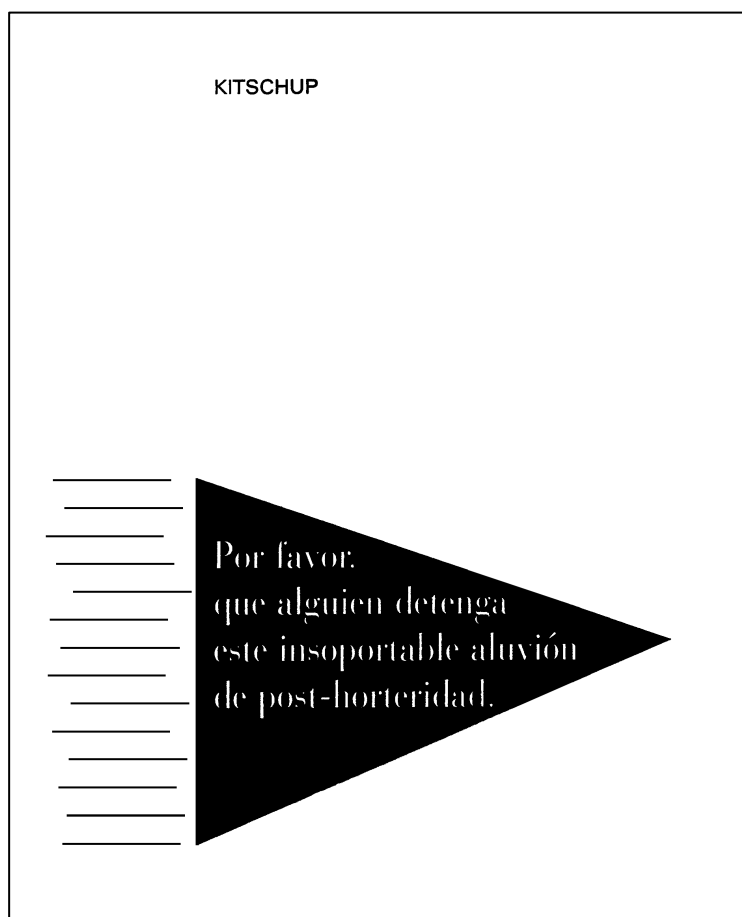
<sup>298</sup> L.E. Aute, “*Las cuatro y diez*”, del disco *Rito*, Ariola.82 189-I, 1973.

cuando puede escaparse del colegio, se mete en algún cine de sesión continua desde las 10 de la mañana. Empieza a escribir críticas de películas y a llevar una relación de fichas técnicas de las que más le interesan en un cuaderno. Estrena *Al este del Edén* de Elia Kazán en su cine local y “ocurre el milagro: quiero ser Elia Kazán y dirigir películas. Son los primeros *Cahiers du Cinema* infiltrados misteriosamente... El cine y la pintura me ocupan las 24 horas del día,” (Gómez: op. cit.).

Pide a sus padres que le regalen una guitarra. Y nada más conseguirla y aprender los primeros acordes, se integra en dos conjuntos de música: *Los Tigres* y *Los Sonor*. Animán los 'guateques' con canciones americanas. En este tiempo, Bill Haley y Elvis Presley empiezan a importarse. Hay un programa radiofónico fundamental: *Caravana Musical*, que dirigía Ángel Álvarez. Surgen Jerry Lee Lewis, Everly Brothers, ...etc. “Esto del rock no está nada mal, rompe con todo y trae aire fresco” (Ibid).

Incluso Aute llega a cantar “*Dreamin*” un éxito de la época en el programa televisivo *Salto a la Fama*. No toma este 'salto' en serio, sin embargo, y vuelve a sus estudios. Años más tarde, la canción de los Everly Brothers serviría de fondo para un tema semi-romántico y semi-satírico que se titula “*Slowly*”, en donde el protagonista hace todo lo posible para sacar a bailar a la dama, en este caso casada, y al final recurre a esta sentimentaloides canción de los hermanos horterados. Y aunque ha reclamado recientemente en su poemiga *Kitschup*: “por favor,/ que alguien detenga/ este insorportable aluvión/ de post-horteriedad” (*Animaldos*: 41). El propio autor se ve incapaz de escapar de sus propias horteradas. Así no duda en meter *Si fuera más folk*, Aute sería el perfecto ejemplo del poplorista del modelo Bluestein, pero hasta Aute resiste

este tipo de encasillamiento y, como Marat, resiste ante el tubo irrigador, al ver “Jayne Mansfield sonrie así de grande.”<sup>299</sup> No Aute no pretende radicalizar ningún folclore, le interesa más esa bestia contradictoria que lo mira cada mañana en el espejo. Su compromiso es con el animal que llevamos dentro. Pero nos detendremos más en las canciones y poemigas en la siguiente sección. Estamos ante una de las premisas de la canción comprometida según la obra de Aute: que uno sea consecuente con su propia historia. Aute jamás reniega de lo que es su música de quinciañero ni de los deseos, los impulsos que lo acechaban en aquel entonces.



Es el año 1960 y todos los españoles están coreando la versión de *Porompompero* de Manolo Escobar que canta en el primer Festival de la

---

<sup>299</sup> Fragmento del poema/canción *Un sarcófago lleno de muñones* del disco *Sarcófago*, Ariola 89 798-I, 1976.

Canción Mediterránea en Valencia. Pero este tipo de producto musical del cantante español no coincide con los intereses del joven Aute (Plaza: 22).

A Aute no le agrada la mudanza desde Filipinas a la madre patria. Parece que no cabe en este mundo tan cerrado que es España a lo largo de la primera mitad de los casi cuarenta años de franquismo. Este aislamiento se va a manifestar en gran parte de su obra que rezuma intimismo. Canciones como “*En ti*” y “*Dentro*” tratan de lo más íntimo.

Sin embargo, aunque necesita ensimismarse como refugio, Aute prefiere mirar hacia fuera para sus inspiraciones artísticas. Como no se relaciona fácilmente con los chicos de su edad, vive una marginación que se verá reflejada en las canciones que veremos más adelante. Un afán por la vida interior del ser humano e interés por las corrientes mundiales en vez de españolas, dos características contradictorias, coinciden con la estética de la juventud de los últimos veinte años. Prueba de esto será la venta y el público que logra este cantante. Curiosamente, el mismo Aute ha logrado conectar con un público más joven en los 90 a pesar de su propia edad y a pesar de que la industria publicitaria suele vendernos lo joven: <sup>300</sup>

Desde que comenzó la democracia en España, el público fue progresivamente más joven y exigía un arte más crítico. La gente joven de hoy pone en tela de juicio unos planeamientos progresistas que antes se daban como válidos; hay un espíritu mucho más exigente. Las crisis ideológicas ha enriquecido el panorama, porque cada cual ha comenzado a producir trabajos más personales, desligados de los demás. Y eso lo aprecia la gente seguro (Abel 1997: 114).

---

<sup>300</sup> Un sondeo rápido de público según iba entrando al concierto de Aute en la Universidad de Jaén demuestra que tiene hoy en día una gama de fans de todas las edades, desde los cuarentones que piden las canciones de su primera época, hasta los de quince años que se han interesado por su último CD, en este caso se trata de un homenaje, hecho por otros cantando los temas de Aute.



Durante una visita familiar a Cataluña, Aute conoce a una joven francesa de veraneo en Sitges. Él se enamora y al terminar sus estudios de bachillerato va a París para estar con ella. Vive unos meses de sueño conociendo no solamente el amor sino también la cultura francesa que para muchos jóvenes españoles representa todo lo prohibido. Sobrevive de la venta de sus pinturas.<sup>301</sup> Va mucho al cine donde puede ver todas las películas que no llegan a la España de Franco a causa de la censura (Plaza: 30 y Abel: 41). Es una experiencia que Aute recordará casi veinticinco años más tarde en una canción titulada "*Cine, cine*", cuya segunda estrofa se refiere a la versión aceptada, y en la opinión de Aute, pésima, por la censura franquista de la película "*Los 400 golpes*" del director francés François Truffaut, ya mencionado:

Recuerdo bien  
Aquellos «cuatrocientos golpes» de Truffaut  
y el *travelling* con el pequeño desertor, Antoine Doinelle,  
playa a través,  
buscando un mar que parecía más un paredón.  
Y el happy-end que la censura travestido  
en voz en off sobrepusiera al pesimismo del autor,  
nos hizo ver que un mundo cruel  
se salva con una homilía fuera del guión.<sup>302</sup>

Como en "*Las cuatro y diez*", vemos que las referencias en las canciones pertenecen a un mundo intelectual lleno de nostalgia para un determinado sector de la población española. La gente que fue a ver las película de Elia Kazan (director de *Al Este del Edén*, película citada por Aute en "*Las cuatro y diez*") y de François Truffaut, durante los años sesenta y setenta con tantos deseos de saborear el mundo moderno que Franco quería prohibir

---

<sup>301</sup> Aute entrevistado por el autor en Madrid, el 22/2/00.

<sup>302</sup> L.E. Aute "*Cine, cine*" de *Cuerpo a cuerpo*, Ariola, 206137-I, 1984.

hoy son los adultos que gobiernan el país. La película *Los 400 golpes* termina con el protagonista que se escapa del mundo de sus padres y llega a la playa, al mar. Ante un horizonte gris y nublado y un constante rumor de olas rompiendo, se detiene sin saber qué hacer. Para Aute, la historia no acaba allí, la huida y la búsqueda serán constantes en toda su obra artística. Conecta otra vez con la gente que quería escapar del franquismo: "para mí el film empieza ahí, en la última escena; ese deseo de huir es un círculo en el que nunca se encuentran soluciones. Siempre nos topamos con un mar por medio," (Plaza: 75).

Cuando se le acaba el dinero en París, Aute vuelve a España. Se dedica exclusivamente a la pintura y consigue exponer algunos cuadros en el extranjero. Por medio de un marchante norteamericano, Gregg Juárez, vende varios cuadros en California (Plaza: 32). Estas ventas le significan estabilidad económica. Empieza a trabajar también de ayudante y traductor de algunas películas como *Cleopatra*, una obra dirigida por el norteamericano Manckiewicz y cuyas escenas de batalla se ruedan en Almería (12). Pero todo parece haberse cortado cuando a Aute le toca hacer el servicio militar. Aunque le resultan muy desagradables los primeros meses de recluta en la nieve de los Pirineos cerca de Lérida, Aute llega a ser nombrado pintor oficial de su Compañía:

El insatisfecho recluta realizó algunos retratos familiares (del capitán de la Compañía) y después dispuso de casi todo el tiempo del mundo, y de una improvisada habitación hecha con cajas, para dedicarse a pintar sus telas y preparar una exposición que tenía pendiente en California. La instrucción disminuyó; - la nieve, no tanto, pero no importaba. Aquel infierno se convirtió en una especie de paraíso desdibujado (Plaza 39).

Estamos de nuevo ante una imagen de Aute como un ser marginado y no totalmente integrado en su entorno. Quizás puede verlo todo más claro desde esta perspectiva. Es durante estas largas horas solitarias del servicio militar que Aute empieza a componer canciones utilizando una guitarra prestada de un compañero. Pero a diferencia del caso de Serrat, que hemos mencionado en el capítulo anterior, sus primeros trabajos constituyen "meros juegos de palabras, cosas tontas, temas festivos y domésticos... fruslerías musicales que servían para hacer más llevadero el encierro militar" (Ibid).

Al volver a Madrid después del servicio militar, Aute entra en contacto con la cantante Massiel, quien lo anima a componer canciones para ella. Aunque no posee más experiencia que los intentos de recluta, se pone a escribir, basando las composiciones en la letra de su héroe de la época: Bob Dylan.<sup>303</sup> Así pues su primer intento "*Rosas en el Mar*" recuerda al tema de "*Blowin' in the Wind*", ya mencionado, recurriendo a imágenes ambiguas y contradictorias, buscando amores imposibles:

Voy buscando un amor/que quiera comprender  
la alegría y el dolor/ la ira y el placer.  
Un bello amor sin un final /Que olvide para perdonar.  
Es más fácil encontrar rosas en el mar.  
Voy buscando la razón de tanta falsedad.<sup>304</sup>

De nuevo estamos con el niño frente al mar. Esta imposibilidad de encontrar rosas en el mar subraya las otras imposibilidades que encuentra el autor en el mundo que lo rodea. Estamos en el año 66 y Aute está hablando de "derechos de la humanidad," de los que son imprescindibles el amor, la verdad,

---

<sup>303</sup> Entrevista op. cit. 12/12/80

<sup>304</sup> L.E. Aute, "Rosas en el mar" del disco Diálogos de Rodrigo y Ximena, RCA Víctor, 10353, 1968.

y esta libertad que necesita la humanidad para vivir. La canción le gusta a Massiel. La graba y llega al número uno en las listas de éxitos durante varias semanas del verano. Este éxito coincide con la aprobación por el gobierno de la Ley de Prensa e Imprenta, obra del entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga. Refleja las esperanzas algo ingenuas de la juventud de la época. A pesar de mencionar libertad y derechos humanos, la canción no sufre ningún problema con la censura, quizás por la ambigüedad de la letra y por su aparente estilo comercial. También la canción hace juego con la imagen de Massiel como chica rebelde propuesta por su casa discográfica. De hecho, Aute compone la canción específicamente para ella (Plaza 48-49). Y en cuanto a la influencia que podría tener la canción de Dylan en esta época, Aute ha manifestado lo siguiente:

No sé si fue una influencia directa, pero sí el detonante que me mostró el potencial de una letra dentro de una canción. No era plan imitar su forma de contar las cosas en un país controlado por un dictador, pero consiguió enseñarnos a todos que la música moderna puede ser algo más que un divertimento (Abel 1997: 48).

Otra canción que compone Aute en el fructífero otoño del 66 también llega al primer puesto de ventas el año siguiente. Es el tema *Aleluya no. 1* que parte de otro tema de Bob Dylan, el de “*A hard rain's a gonna fall*”:

Una lágrima en la mano, un suspiro muy cercano,  
Una historia que termina, una piel que no respira,  
Una nube desgarrada, una sangre derramada, Aleluya.”

Quince gritos que suplican, una tierra que palpita,  
La sonrisa de un recuerdo, la mentira de un «te quiero»,  
Una niña que pregunta, unos cuerpos que se juntan, Aleluya.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> L.E. Aute, "Aleluya no. 1" del disco *Diálogos de Rodrigo y Ximena*.

Lleva un tono gregoriano y monótono, una letanía de imágenes dispersas, surrealistas, resuelta con un estribillo que vuelve a afirmar lo absurdo. No se niega a proponer una solución coherente: "tenía que dar una cierta unidad a todo lo que enuncio, dar sentido a algo que no lo tiene, y como la canción es absurda de por sí, le doy un sentido absurdo también" (Plaza: 47).

La palabra "*Aleluya*" corresponde a los espirituales que había cantado Aute anteriormente con los grupos *Los Tigres* y *Los Sonor* y da un aire de religiosidad a la canción junto con las referencias a las llagas, pies clavados y la sangre derramada. Con la casi constante transmisión de esta canción por las emisoras de radio, consigue entrar en la conciencia colectiva de la juventud de todo el país. La promoción de Massiel y, por consiguiente, de aquel autor misterioso detrás de ella, convierte a Aute en una figura conocida y perseguida por el público. Se compone un sinnúmero de versiones populares dentro de España que se cantan en fiestas y excursiones, incluso una versión pornográfica "y anónima, claro," según cuenta el propio Aute (Gómez: op cit).

Se graban versiones traducidas de *Aleluya No.1* en Francia, Italia, Brasil, América Latina, Inglaterra y Japón. En Estados Unidos, la versión traducida como "*Who will answer?*" llega al número siete de los sencillos más vendidos, cantada por Ed Ames, el indio de la serie de televisión *Daniel Boone* que también era cantante.<sup>306</sup> Es la época de la guerra de Vietnam y de reivindicaciones pacifistas, de la gente con flores en el pelo.

Aunque España no esté involucrada directamente en el meollo, los cambios se notan en las universidades y en las fábricas. En 1966, se crea el

---

<sup>306</sup> Entrevista, op. cit. 12/12/80.

Sindicato Democrático de Estudiantes y sale a la luz Comisiones Obreras, un sindicato comunista. Con la ya mencionada Ley de Prensa e Imprenta, se produce una avalancha de publicaciones que no tiene precedentes desde antes de 1940. Pese a desaparecer la censura previa, la mayoría de dichas publicaciones naufragarán en “el mar de la represión” (Hottinger: 441-442). Para que nada cambie, solamente las listas discográficas, Carrero Blanco es nombrado vicepresidente y las protestas, extendidas por todo el País Vasco, se calman con duras represiones (Arenillas: 34).

A principios de 1967, RCA le ofrece un contrato, pero ya que considera la música como una mera afición y la pintura su verdadera carrera, decide rechazar la oferta. Envía cuadros a la Bienal de París y prepara lienzos para la siguiente exposición en Madrid. En su tiempo libre, sigue componiendo canciones y en unos meses llega a firmar un contrato con la RCA. Pero desde el primer instante como compositor, Aute se mantiene lejos del mundo de la canción y de esta forma establece su postura objetiva, capaz de juzgar y componer a veces sátiras de la vida que le rodea. Graba “*Aleluya No. 1*” y dos otros temas. El primero “*Made in Spain*” es una sátira, una suave crítica de la España partiendo de los tópicos muy extendidos de la época y utilizando el título de la canción como un especie de mantra de la sociedad de consumo:

Porque somos unos moros, made in Spain,  
nos gustan mucho los toros, made in Spain.  
A España viene el turismo, made in Spain,  
yo me largo por lo mismo, made in Spain.  
Ahorre usted, piense en mañana, made in Spain,  
No te vayas a Alemania, .../hacen falta más divisas, ...  
Menos penas, más sonrisas, sonría, por favor.  
Ya se puede ir al cine, .../ya no cortan Tom y Jerry, made in Spain.  
Viva el plan de desarrollo, .../ es verdad que «no» es un rollo...  
El pueblo está muy contento, ..., /con el futbol y un «Seiscientos»...

Ganaremos más pesetas, .../si vendemos panderetas, ...  
Tu piso estará pagado, ... /cuando ya estés enterrado, ...  
La mujer bien encerrada, .../ la amiguita enjoyada, ...  
Y ésta es una española, .../que no significa nada, made in Spain.<sup>307</sup>

Aute echa mano de todos los tópicos de la época con esta especie de *blues* rudimentario que, aunque no sea demasiado pulido, logra romper los esquemas de la canción de la época. Efectivamente, anuncia Aute, África empieza en los Pirineos y “*Spain is diferente*” era una pesada broma de aquella época. Se refería, de forma sutil, a las aperturas del gobierno con el periodo Fraga, riéndose de una censura que apenas permite los dibujos animados. También hace referencia a la fuga de divisas a bancos extranjeros que se da a conocer por estas fechas. Es la primera canción satírica de una serie que escribirá a lo largo de su carrera. Es la otra historia de España que no se cuenta en las noticias del *No-do*.<sup>308</sup> Aute seguirá con este tipo de juego en un tema mucho más logrado veinte años después con “*Light-Motiv*” cuyo estribillo proclama:

Que divina moderna moda moderada de lo light,  
Al final después de tantas calorías esto es lo que hay.  
Desde Texas a Tel-Aviv se escucha el mismo Light-motiv...<sup>309</sup>

Pero las semillas están sembradas ya en “*Made in Spain*.” La otra canción de esta primera sesión en el estudio de grabación se titula “*Don Ramón*” y cuenta la historia de un músico errante que toca el acordeón por las calles para ganarse la vida. Termina con el triste retrato del vagabundo muerto sobre su instrumento, su canción volando por el viento. Es una canción que

---

<sup>307</sup> L.E. Aute, “*Made in Spain*” del disco sencillo del mismo título, RCA Víctor, 1967.

<sup>308</sup> El NO-DO, o noticiario documentales, eran las noticias oficiales del franquismo. Véase *NO-DO*, libro y videocassette de Rafael Tranche.

<sup>309</sup> L.E. Aute. “*Light-motiv*” del disco *Ufff!* Ariola, 211418 (5F), 1990. En sus conciertos Aute solía cantar “Desde Texas a Chamberi” pero “Tel-Aviv” viene en el texto publicado.

debe mucho a la canción narrativa de Francia, que recuerda a las conmovidas canciones de Jacques Brel, cuya obra Aute había conocido durante su estancia en París.

De la misma manera que Serrat, presenta al “*Titiritero*” errando por aldeas y plazas con su triste queja a lo lejos, Aute relata una historia amarga de una vida dedicada al arte sin esperanza ni salida evidente. Si esta canción refleja su visión de su porvenir como autor de canciones no es de extrañar que llegue a abandonarlo luego.

Graba tres canciones más en 1967, entre ellas figura *Rojo sobre negro*, otro canto de protesta disfrazado, que tiene problemas con la censura, no por su mensaje en sí sino por una palabra en la penúltima estrofa:

Rojo sobre negro ,una rosa roja se cayó  
Sobre el asfalto y después llovió.  
Fui a recogerla, el viento sopló,  
corrí detrás de ella y desapareció.  
Rojo sobre negro, tus labios en la oscuridad,  
Llamas que se encienden para iluminar.  
Me acerqué a besarlos buscando el placer,  
maldije aquellos labio cuando me quemé.  
Rojo sobre negro ,sangre que tiñe el barrizal,  
alma de un soldado que ya no sufrirá.  
No pidió la guerra, no quiso morir,  
¡Cielos, cuánta misera para sobrevivir!

La versión original de la palabra subrayada fue 'mierda' y el sentido de la canción apenas varía con esta pequeña alteración pero el cantautor está atento como muchos otros cantantes aún más estridentes, como Raimon, Lluís Llach, Paco Ibáñez, Víctor Manuel y Elisa Serna, ya citados, a la necesidad de buscar términos indirectos para evitar la censura. De hecho Aute fue uno de los cantautores más censurado durante los sesenta y entrando en los setenta ya que solía entregar muchas canciones al ministerio sabiendo de antemano que



iban a rechazarle la mitad, “pero siempre quedaba algun tema que merecía la pena,” dice.<sup>310</sup>

Al año siguiente Aute graba un disco de larga duración que reúne todas sus primeras composiciones. Aunque se vende bien el disco titulado *Diálogos de Rodrigo y Gimena* (RCA Victor 10353, 1968), el cantante no está satisfecho ni con la calidad de su obra ni con el precipitado éxito que ella le otorga. Decide retirarse de la canción y dedicarse de nuevo totalmente a la pintura. También abriga la esperanza de dirigir cine y ya tiene almacenados varios guiones propios.

Antes de abandonar el mundo de la canción, no obstante, graba otro disco de larga duración que lleva por título *24 Canciones Breves* editado en 1969. Como indica el nombre, son temas cortos que se cantan con el escaso y deliberado acompañamiento de una guitarra clásica, un bajo y un violonchelo. Este último instrumento refuerza en algunas selecciones del disco un mensaje austero, como en el tema de “*Crucifixión*”:

Cuando sufres las cárceles del silencio,  
Cuando duermes los sueños de la ignorancia,  
Eres un crucificado. ...

Cuando callas tus razones por el miedo,  
Cuando a tus hijos ves crecer en el hambre,...

Cuando en vano clamas en este desierto,  
Cuando siendo un hombre tan sólo eres sombra, ...  
Despiértate, despierta, de tu crucifixión<sup>311</sup>

El periodista J.M. Plaza señala que esta canción pasó por la censura por medio de la palabra crucifixión (71). Si seguimos esta idea y cambiamos este término claramente cristiano por "persecución" es fácil averiguar a quién dirige su voz el cantante cuando dice 'eres un perseguido.'

---

<sup>310</sup> Luis Eduardo Aute, carta al autor, 3/3/01.

<sup>311</sup> L.E. Aute, "Crucifixión" del disco *24 Canciones Breves* RCA 25112-I, 1977.

Se puede interpretar como una clara referencia a los escombros del franquismo. Pero de todos modos *24 Canciones Breves* es un disco que pasa desapercibido ya que su casa discográfica no sabe qué hacer con esta extraña colección. Rompen todos los esquemas de lo que se pide un sello de un disco. Canciones en las que hablan perros, pero luego no dicen más que verdades. Hablan poco. Todos los temas son cortísimos y ninguna emisora de radio va a promocionar una canción que sólo dura treinta segundos.

Las cárceles, el silencio, la ignorancia, el desprecio, el miedo callado que oculta el miedo, el hambre, el desierto cultural y el hombre hecho una sombra, todos forman parte del panorama del país que vive el cantautor. Debemos tomar en cuenta también que esta composición se compone en el año 1969, el décimo aniversario de la inauguración del monumento al franquismo que simboliza el Valle de los Caídos, con su enorme cruz "símbolo de la crucifixión de la dictadura," como observó un periodista norteamericano en 1961 (Matthews 229). Fue construido por presos políticos, los que habían perdido la Guerra Civil, los que habían sufrido las cárceles del silencio, como indica Aute en la citada canción. En 1969 también se concede una amnistía provisional.

Con este acontecimiento da a conocer el caso más extremo de un hombre convertido en sombra, de las cárceles del silencio de las que canta Aute en "*Crucifixión*". Se trata de Manuel Cortés que había sido alcalde republicano del pueblo malagueño de Mijas y al terminar la Guerra Civil se había soterrado, con la ayuda de su esposa, en su propia casa hasta 1969 -- treinta años de ostracismo (Fraser 170-171). Pero el disco tiene sus

pinceladas de esperanza que Aute coloca en la lluvia que riega un desierto, en una voz que se alza, en una sangre que se arde y en un nuevo día:

Lluvia, lluvia, está lloviendo,  
Los pies desnudos, la voz al viento.  
Lluvia, lluvia está lloviendo,  
Las manos limpias, la sangre ardiendo  
Lluvia, lluvia, está lloviendo,  
Y un nuevo día en mi pensamiento.  
Lluvia, lluvia, está lloviendo.<sup>312</sup>

La lluvia simboliza la esperanza que aparecerá con frecuencia en la obra de los cantautores durante los años setenta. Es una lluvia que purifica. La gente que espera esta lluvia tiene las manos limpias y la sangre ardiendo, deseando la libertad. Lanza su voz al viento para reclamar sus derechos. En esta misma línea cabe mencionar otra canción compuesta a la sazón por el cantautor extremeño Pablo Guerrero que se llama *A Cántaros* y obtiene mucha popularidad no sólo por su temática sino por el punteo de la guitarra acústica que recuerda el estilo de Dylan, Van Ronk y Paxton, ya citados, un brote del folksinger norteamericano adoptado “en España con un cariz algo distinto” (Sierra i Fabra: 2000). Un fragmento de la primera estrofa nos introduce en el tema:

Tú y yo muchacho estamos hechos de nubes,  
Pero ¿quién nos ata, quién nos ata?  
Dame la mano y vamos a sentarnos  
Bajo cualquier estatua, bajo cualquier estatua.  
Que es tiempo de vivir y de soñar y de creer.  
Que tiene que llover, tiene que llover,  
Tiene que llover a cántaros.<sup>313</sup>

Quizás por falta de promoción por parte de la RCA o por la difícil temática del disco, se vende muy poco. Por eso es fácil para el cantante

---

<sup>312</sup> L.E. Aute, “Lluvia” del disco *24 Canciones Breves* (1966) re-edición Ariola 25112-I, 1977. .

<sup>313</sup> Pablo Guerrero, “A Cántaros” del disco del mismo título (Zafiro, 1972).

romper con esta trayectoria y buscar otro camino. Antes de pasar a otra etapa, habría que reconocer la importancia de esta ruptura por parte de Aute, como ha expresado, Antonio Gómez, escribiendo en *El País*:

El hecho de que un cantante en pleno éxito, de un compositor que había tenido éxitos importantes en el mundo internacional de la canción comercial -- manteniendo dentro de ella una cierta dignidad artística e ideológica -- decide romper con el pasado y tenga la suficiente capacidad autocrítica para reconocer que su trabajo hasta entonces no era en absoluto satisfactorio es totalmente insólito.... demuestra su desprecio hacia el dinero, la fama y la comodidad (Gómez: 30/6/85).

A partir del año 69, entonces, Aute pasa más de cuatro años sin grabar un disco. Sigue pintando y exponiendo en salas de arte en la capital, en otras ciudades españolas y en el extranjero, publica un libro de poesía, *La Matemática del Espejo*, escribe artículos para revistas y cuentos de ciencia ficción publicados en varias colecciones. Escribe y dirige el cortometraje *Minutos después...*, que es seleccionado para el segundo Festival de Cine de Autor de Benalmádena. También diseña carpetas de discos editados por RCA. A lo largo de estos cuatro años, Aute sigue componiendo canciones. En algunas ocasiones son para otros cantantes, como es el caso Rosa León, o como forma de desahogo personal.<sup>314</sup>

Mientras que en España empieza la larga agonía del General Franco, el asesinato de Carrero Blanco y la muerte de dos obreros en el curso de enfrentamientos con la policía (Plaza 112), algunos amigos y familiares de

---

<sup>314</sup> Entrevista, op cit. 12/12/80

Aute mueren también.<sup>315</sup> La muerte empieza a aparecer como un elemento vivo en las canciones de Aute.

El siguiente disco de larga duración de Aute grabado en 1973 se llama *Rito* y posee las canciones más intimistas de todo su extenso repertorio. El disco se abre con una exultación del deseo de vivir la vida plenamente a pesar de "tanto morir cotidiano:"

Quiero apurar cada grano de arena y el aire exacto  
que vaya quedando para que deje de ser una espera,  
Muda cadena de sueño y engaño,  
Carne de prisa demora la grieta frágil  
Del tiempo pasando, pasando...<sup>316</sup>

Pero en el siguiente tema, nos avisa que "nada es nuestro, tuyo y mío,/ni el silencio ya indeleble/que nos une en este rito/de agujeros y cipreses."<sup>317</sup> La imagen del cementerio está clavada en la canción. En este disco Aute presenta aspectos insólitos tanto del amor como de la muerte. La canción titulada *Dentro*, por ejemplo, traspasa la evidente soledad y los tabúes para llegar a un sensual "oda a la masturbación"<sup>318</sup>:

A veces recuerdo tu imagen desnuda en la noche vacía,  
Tu cuerpo sin peso se abre y abrazo mi propia mentira.  
Así me reanuda la sangre tensando la carne dormida,  
Mis dedos aprietan amantes, un hondo compás de caricias.  
Dentro me quemó por ti,  
Me vierto sin ti y nace un muerto.<sup>319</sup>

Antonio Gómez ha comentado que la sensación de proximidad física, de sensualidad, en estas canciones de Aute, "pueden llegar a la molestia y a la obscenidad como en la inmisericorde descripción de una simple y llana

---

<sup>315</sup> Entrevista, op cit.

<sup>316</sup> L.E. Aute, "*Quiero apurar cada grano de arena*" del disco *Rito*, Ariola.82 189-I, 1973.

<sup>317</sup> L.E. Aute, "*Nada es nuestro*" del disco *Rito*, Ariola.82 189-I, 1973.

<sup>318</sup> Declaraciones de L.E. Aute antes de cantar "*Dentro*" en varios recitales realizados en Madrid durante 1979 y 1980.

<sup>319</sup> L.E. Aute, "*Dentro*" del disco *Rito*, Ariola.82 189-I, 1973.

masturbación.”<sup>320</sup> Las dos canciones más conocidas del disco son *Las cuatro y diez* y *De alguna manera*. La primera es una historia de amor perdido, el diálogo entre un hombre y una mujer que se encuentran en una cafetería después de muchos años sin verse. Intentan recordar los viejos tiempos cuando vivieron juntos aquel primer encuentro con el amor, aquel beso de papel. Fueron puntos a ver aquella película de James Dean, y en el momento en que el protagonista se encuentra tirando piedras hacia aquella casa blanca, tuvieron su primer beso:

Aquella fue la primera vez tus labios,/parecían de papel,  
Y a la salida en la puerta, /nos pidió un triste inspector nuestros  
carnets.  
Luego volví a la academia/ para no faltar a clase de francés.  
Tu me esperaste hora y media, en esta misma mesa,/ yo me retrasé.  
¿Quieres helado de fresa, /o prefieres que te pida ya el café?  
Cuéntame ahora ¿cómo te encuentras?/ Aunque sé que me responderás  
muy bien.  
Ten esta foto, es muy fea, El más pequeño acababa de, nacer.  
Oiga me trae la cuenta, Calla, que fui yo, quien te invitó a comer.  
No te demores, no sea, que no llegues a la hora al almacén.  
Llámame el día que puedas date prisa que ya son las cuatro y diez.

En un nivel es una historia de amor frustrado pero a la vez representa toda una generación. Conecta con el mismo público que alcanza la película *Asignatura Pendiente* de Luis Garci y González Sinde que se estrena por las mismas fechas y cuenta una historia muy parecida,<sup>321</sup> (Hopewell: 110). Es la intrahistoria de Unamuno, la historia de unas vidas ligadas por unas experiencias en un sentido duras y difíciles pero a la vez apasionadas. Se destaca el vínculo entre la canción de Aute y su interés por el cine al que ya hemos hecho referencia. Además del cine francés Aute es partidario de las

---

<sup>320</sup> Antonio Gómez, entrevista con el autor, 5/89

<sup>321</sup> El historiador de cine John Hopewell considera la película *Asignatura Pendiente* clave de la Transición. Una de las memorable quejas del protagonista de la película (representado por el actor José Sacristán) es "Nos han robado tantas cosas."

películas de Woody Allen. De hecho, en la portada del disco incluye una cita del cineasta norteamericano que dice 'sólo creo en el. sexo y la muerte' (sacada del filme *El Dormilón*).

Aute coincide con el punto de vista de Allen sobre muchos temas como, por ejemplo, el del ser humano ante la ciudad. Como en las películas de Woody Allen, en muchas canciones de Aute (*Humo sobre humo, Rojo sobre negro, A vivir*) tenemos la sensación de que la ciudad destruye al personaje, está por encima de él, lo absorbe y lo vence. Es casi una batalla sin cuartel, donde se dan cita una cantidad enorme de inconvenientes como pueden ser la inestabilidad, el desasosiego, la tristeza y la falta de esperanzas para el futuro.

A pesar de estos inconvenientes, no obstante, Aute establece una especie de equilibrio con crónicas románticas como *Las cuatro y diez* para que reconozcamos que la vida en la ciudad no es totalmente inhóspita.

*"De alguna manera"* manifiesta de manera más firme su deseo de no acordarse. El autor expresa la necesidad de olvidarse de una persona pero otra vez deja sitio en la letra para la incorporación de otros seres queridos, de otros tiempos. Con el paso de los años al autor le faltan las fuerzas necesarias para seguir acordándose. No le sirve "un beso de nadie" para saciar una sed mortal. Tampoco le agradan las largas noches, las horas de piedra ni ese maldito tiempo que se disfraza de amante. Pero a final, no hay nada más.

De alguna manera tendré que olvidarte,  
Por mucho que quiera no es fácil, ya sabes,  
Me faltan las fuerzas, ha sido muy tarde,  
Y nada más, y nada más, apenas nada más.

Las noches te acercan y enredas el aire  
Mis labios se secan e intento besarte,  
Qué fría es la cera de un beso de nadie y nada más.

Las horas de piedra parecen cansarse

Y el tiempo se peina con gesto de amante,  
De alguna manera tendré que olvidarte y nada más.<sup>322</sup>

Dentro del tema de la muerte, Aute saca el aspecto humorístico que piden los propios moribundos al encontrarse en la agonía. Es quizás un toque de humor negro. La canción *Cuéntame una tontería* se basa en la propia experiencia del cantante al ver morir a su suegro en 1970<sup>323</sup>:

Di que cielo tiene granos y que afuera hace mal día,  
Cuéntame el chiste del cura, dame aquella medicina,  
Cuéntame una tontería, cuando llegue la agonía.

Que no me pongan coronas, porque me da mucha risa,  
Me ha subido algo la fiebre, quiero un vaso de agua fría  
Cuéntame una tontería.....

Háblame de cocodrilos, de profetas y de orgías,  
Abre entera la ventana que me quema la saliva,  
Cuéntame una tontería....

No te calles, te suplico que esta muerte tiene prisa,  
Di que todos están locos, ya me está haciendo cosquillas,  
Cuéntame una tontería...<sup>324</sup>

Quizás el hecho de que haya tanta muerte en la misma familia del cantautor le obliga a crear canciones palpables, con objetos, personas y hasta situaciones reales que rezuman una sensualidad física.

Cierra el disco de *Rito* con una mirada de soslayo a sí mismo. La sátira se llama "*Autotango del Cantautor*" y como indica el nombre marca un fuerte compás de tango con el hincapié a final de cada estrofa. El cantante toma la oportunidad de lanzar una autocrítica melodramática:

Qué me dices cantautor de las narices,  
Qué me cantas con ese aire funeral.  
Si estás triste que te cuenten algún chiste,  
Si estás solo, púdrete en tu soledad.

---

<sup>322</sup> L.E. Aute, "*De Alguna Manera*" del disco *Rito* Ariola, 82 189-I, 1973 .

<sup>323</sup> LE Aute, Entrevista. op. cit. 12/12/81.

<sup>324</sup> L.E.Aute, "*Cuéntame una tontería*" del disco *Rito* Ariola, 82 189-I, 1973.



Vete al cine, cómprate unos calcetines,  
Date al ligue, pero deja de llorar,  
es que acaso, yo te canto mis fracasos,  
Sólo vengo a echarme un trago y aún te tengo que aguantar.  
Qué tortura, soportar tu voz de cura,  
Moralista, y un pelito paternal.  
Muy aguda, hay que ver la mala uva,  
De esa letra que te acabas de marcar.  
Qué oportuna, inmuniza cual vacuna,  
Y aún no sabes un par de cositas más;  
Que me duermo, que me aburres con tus versos,  
Que me pones muy enfermo, por favor, no sigas más.<sup>325</sup>

Acerca de esta canción, Aute ha comentado que en la época en la que la compone “comenzaba a irrumpir el término 'cantautor' que a mí le hizo gracia: “Me dije, voy a reírme de esta palabra y de mí mismo, de la terrible losa de este álbum, que me ha salido pretencioso y transcendente.” (Plaza 97) El tema coincide con la transcendentalización de la canción política y sus autores, a los que se consideraban 'vacas sagradas', su palabra era ley entre un determinado tipo de público. Por eso el tema va un poco contra Paco Ibáñez (voz de cura), Raimon, y sobre todo contra el propio Aute (Manrique: 2001).

Aunque la crítica del disco fue positiva, es otra vez una obra "poco comercial" (Menéndez Flores: 46) como es el disco que le sigue *Espuma* en 1974. Pero a partir de *Rito*, Aute graba con una nueva casa de discos, Ariola, que le proporciona más libertad.<sup>326</sup>

*Espuma*, el último disco de Aute editado antes de la muerte de Franco en 1975, no ofrece ninguna referencia directa a la situación política o social de la época. En cambio las trece canciones que componen el disco trata el tema del erotismo, un tanto tabú de por sí. Desde las primeras cuatro palabras de la

---

<sup>325</sup> L.E. Aute, “*Autotango del Cantautor*” del disco *Rito*, Ariola, 82 189-I, 1973.

<sup>326</sup> L.E. Aute, entrevista. op. cit. 12/12/80.

canción *Barro Entrañable* que abre la colección nos podemos situar fácilmente en un país concreto: "Muerdo la luz prohibida..."<sup>327</sup>.

En otra canción del disco, *Anda*, tenemos varias imágenes que se refieren a la dictadura de forma indirecta como pueden ser una violencia recatada y leyes que encarnan. Estos elementos figuran dentro de una canción amorosa de abandono, a favor de quitar todos los velos para llegar al misterio ocultado en el acto de pasión (González Lucini: 1985: 230):

Anda, quítate el vestido, las flores y las trampas,  
y ponte la desnuda violencia que recatas.  
y ven a mis brazos, dejemos los datos,  
seamos un cuerpo, enamorado.

Anda, deja que descubra los montes de tu mapa,  
la concupiscencia secreta de tu alma, y ven...  
Anda, pídemme que viole las leyes que te encarnan,  
que no quede intacto ni un poro en la batalla, y ven...<sup>328</sup>

Como en los dos discos anteriores, Aute afirma la contradicción de la existencia. Añade aquí el valor vivificador de la experiencia erótica:

Nazco de tu vientre,  
carne de tumba,  
pozo de nubes,  
cera profunda,  
luz en tu vientre,  
vientre de espuma,  
de espuma.<sup>329</sup>

Y en la misma medida que en otras canciones como "*Las cuatro y diez*", "*Dentro*" y "*Cuéntame una tontería*", Aute se detiene en los momentos más tiernos, pues la canción *Recordándote* evoca la nostalgia del adolescente que se enamora por primera vez, con toda su pasión. Acaba el tema con la

---

<sup>327</sup> L.E. Aute, "*Barro Entrañable*" del disco *Espuma*, Ariola, 88-203-I, 1974.

<sup>328</sup> L.E. Aute, "*Anda*" del disco *Espuma*.

<sup>329</sup> L.E. Aute, "*Espuma*" del disco *Espuma*.

canción que engendra aquel breve instante. En el caso de Aute, y en el de muchos de sus contemporáneos, es una canción de los Beatles, "Yesterday"

A ti, sueño desnudo abierto tras la ventana.  
A ti, mi flor primera de estío en la madrugada.  
A ti, mi memorable cuerpo de arena y campana.  
A ti, mi adolescencia que vuelves en la distancia.  
Recordándote.  
("Yesterday,  
Love was such an easy game to play.")<sup>330</sup>

Este tipo de canción, basada en vivencia propia, está íntimamente relacionada con la idea del cantautor como voz popular, muy en la línea descrita por Bluestein, en su obra *Voice of the Folk* (1972: 60-69). De hecho, el recurso más directo para acercar al oyente al tema es involucrarse el propio cantautor en su obra como hace Aute en el caso de "*Mira eres canalla*" y "*Lástima Luis*." En estos temas Aute hace referencia a sí mismo como personaje propio de la historia. Hace lo mismo Sabina en varias ocasiones como la de "*Eh Sabina*," ("...ten cuidado con la nicotina...") y el extremeño Pablo Guerrero, quien se presenta a sí mismo como tema de conversación para un tipo que piensa ligar, el famoso "*Pepe Rodríguez, el de la barba en flor*"<sup>331</sup>:

Pepe Rodríguez, el de la barba en flor  
Es celta, árabe, ibero y español...  
Del American Pie, es gran degustador,  
Vives como en Europa y salvas la tradición,  
Que los siglos te canten como te canto yo...  
Les habla de Unamuno, de playas y de sol,  
Y de Pablo Guerrero, por aquello del folk,  
Bueno este último, me lo he inventado yo.

---

<sup>330</sup> L.E. Aute, "Recordándote" del disco *Espuma*, Ariola 88-203-I, 1974.

<sup>331</sup> Pablo Guerrero, "*Pepe Rodríguez, el de la barba en flor*" del disco *En el Olimpia*, Movieplay, S-32679, 1975.

Al igual que Aute en su “*Autotango*,” Sabina y Guerrero saben burlarse de la propia “fama” y no tomarla en serio. “Quieras o no, somos (los cantautores) de minorías, de un público de cuatro gatos,” dice Guerrero en una ocasión.<sup>332</sup>

Es interesante hacer notar que aunque *Espuma* y *Rito* son discos que no gustan a un público mayoritario, siguen una línea fiel de compromiso artístico por parte del autor. Este hecho se comparte por varios críticos de música de revistas españolas como indican las siguientes citas:

Nadie hasta ahora había descrito de tal modo el intercambio sexual, sus antesalas y sus epílogos, como estas palabras llenas de poesía nueva, por verdadera y humana, por cercana (de la canción “Hembra mía” del disco *Espuma*): ‘Dulce carne, amiga impura,/cuando vienes a mi encuentro,/en el ruido de las lunas/en los soles del silencio (Feito 1975: 57).

Y otros críticos que vinculan la obra de Aute con uno de sus héroes literarios, el poeta chileno al que Aute le dedicará la canción “Pétalo”:

*Espuma* viene a ser algo así como un manifiesto de poesía amorosa de una sensibilidad personal, rodeado de este sentido material del amor .. lo lleva indudablemente a la sensibilidad de Pablo Neruda ... fórmula de descubrir por lo que tienen que buscar lo que huyen de amor metafísico, de la cursilería de todo lo hipócrita y super quemado del tema (Alvárez y Esteban: 52-53).

Después de *Espuma* y tras la muerte de Franco, Aute graba dos discos de canciones satíricas: *Forgesound* y *Babel*. Este último consta de temas que se hacían populares por los círculos universitarios, como dice el propio Aute, quien piensa que estos temas sirvían un papel en un momento

---

<sup>332</sup> Pablo Guerrero, entrevista con el autor por teléfono, el 2/2/01.

clave (Rodríguez Lenin: 20-21). Sobre todo el disco de *Forgesound*, hecho con la colaboración del humorista Forges, el canario Teddy Bautista, dos cantautoras Rosa y Julia León y Fernando García Morcillo, como arreglista. *Babel* tuvo un éxito en la radio que correspondía a las exigencias de la época, según Aute:

La gente necesitaba un poco de buen humor en medio de toda esa situación de desamparo que estaba produciendo la transición. En un momento en que nada estaba claro, el público agradeció que por la radio le llegaran historietas que parodiaban la realidad hasta convertirla en un chiste (Abel 1997: 94).

En las canciones salían diversos personajes que había sido creados por Forges y a cada uno había que dotarle una voz. De la misma manera, el éxito de *Babel* se debe tanto al contenido como al lenguaje que emplea. El tema que lleva por título *Yankee Go Home*, por ejemplo, lanza una crítica de la presencia militar norteamericana en España:

Yo no entiendo nada lo que pasa aquí,  
El planeta está perdiendo la razón.  
A ninguna parte que me dejan ir,  
Todo el mundo me dice 'Yankee go Home!'  
Yankee go home, going home, going home,

Dicen que me vuelva donde yo nací,  
Que me quede para siempre en Oregón.  
Pero a mí me gusta mucho más Madrid,  
Porque aquí cerquita está mi Torrejón. Yankee go home...

No sé porque creen que tenga mala fe,  
Con lo guapo y simpático que soy.  
Yo solo pretendo ser Papá Noel,  
Traigo Coca-cola, tanques y el Playboy.<sup>333</sup>

Aunque Aute se ha denominado como enemigo de que sus canciones se coreen en los conciertos (Abel 1997: 280), el estribillo de *Yankee*

---

<sup>333</sup> L.E. Aute "Yankee Go Home" del disco *Babel*, Ariola, 89105-I, 1976.

*go home* será muy útil como arma contra el aburrimiento durante las largas marchas y manifestaciones pacifistas a la base de Torrejón. Aute participará en muchas de ellas prestando su voz a la causa de la libertad sin tomar partido directamente (Fuente: 5). Nunca llega a militar en ningún partido político (Naya: 31). De todos modos muestra su ira al cambiar decisivamente dicho estribillo en más de una ocasión con referencias más directas: "*Yankee go home, Suárez go home, ¡cabrón!*"<sup>334</sup>, refiriéndose al primer ministro Adolfo Suárez que encabeza el primer gobierno democrático después de la dictadura. Aunque resulte poco interesante analizar el valor literario de este cambio de texto realizado en el ardor del momento, nos sirve como muestra de la rabia implícita en la nueva letra.

Este tipo de canción satírica hace de Luis Eduardo Aute una especie de héroe de las fuerzas de cambio durante la época de la Transición. Con el disco *Babel*, el cantautor echa a volar muchos temas que los universitarios van a tomar como refranes populares pero "en plan cachondo." Con buen oído, Aute sabe reproducir cómo hablan los madrileños. Aute utiliza este lenguaje callejero del "cheli" y luego del "pasotismo" que sigue después. Damos fe de este proceso en canciones satíricas como la siguiente:

Retales, chapuza y pastiche, remedios, tapujos y parches,  
Todo funciona a pegotes, qué carnaval,  
Qué pitote, vaya chapuza que hay.  
Echa el freno, Madaleno, que me pisas el terreno,  
equilibrios y piruetas al son de una pandereta.  
Coyuntura y estructura pa' llevarme un duro,  
el parásito pelele se hace el amo de la tele.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> Los cambios de este estribillo se realizan durante varios conciertos y manifestaciones llevados a cabo a lo largo de los años ochenta. Fue una canción muy coreada durante la campaña contra la entrada de España en la OTAN.

<sup>335</sup> L. E. Aute. "*Retales, Chapuza y Pastiche*" del disco *Babel*, Ariola, 89105-I, 1976

'Retales, chapuza y pastiches" parece sacada del libro del cheli de Francisco Umbral (1983) Al contrario de la opinión ofrecida aquí sobre la evolución del "cheli", Umbral no distingue entre el "cheli" y el "pasotismo." En cuanto al lenguaje de la gente joven, sobre todo en las grandes urbes de España, Umbral comparte la noción de Víctor León, en su *Diccionario de Argot*, que la clave estriba en los juegos de palabras y en el doble sentido (189). Así por ejemplo en la canción de Aute *Retales, chapuza y pastiche*, casi todos los términos figuran en el diccionario de la Real Academia de la Lengua: retales (trozos que sobran, generalmente de tela), chapuza ("algo que está mal hecho"), pastiche ("equivale a chapuza"), tapujos ("remedio que no queda bien"), funcionar a pegotes ("funcionar mal") y pitote, jaleo, follón), etc. En el contexto de la canción, la gracia está en los matices y doble sentido. Cada vez más hay referencias al mundo de las drogas, una subcultura que atrae a Aute, como manifiesta:

A mí las depresiones me hacen creativo...pero muy, muy fumado no puedo escribir, soy incapaz de realizar la menor actividad lógica cuando fumo. He escrito muy pocas cosas, y en general bastante malas, habiendo fumado o tomado alguna cosa. Cuando fumo me dan ganas de no hacer nada, me gusta simplemente entregarme a ese bienestar. La coca ya es otra cosa, es estimulante, pero no para trabajar; la he tomado alguna vez para cantar si tenía que dar muchos recitales o estaba cansado (Abel 1997:116-117).

La legalización de los partidos políticos tanto de izquierdas como de derechas, la aprobación de una constitución en 1978 que abre paso a una sociedad más libre y democrática y más parecida a la de otros países europeos y otros profundos cambios sociales que se reflejan en las canciones que Aute compone después de 1975. Es sobre todo un periodo de mucha esperanza y

hasta de euforia. Inspirado por estos acontecimientos, Aute intenta lanzar un llamamiento de aliento. Lo consigue por medio de una canción tan popular que el Partido Comunista de España la utiliza como himno durante su primera campaña electoral de 1979. Se llama *A por el mar* y presenta la imagen del pueblo español como marinero que navega buscando un tesoro soñado que está en la entraña del mar <sup>336</sup>:

El mar que fue una palabra,  
Vacía y sin horizonte,  
Hoy es un niño que canta,  
Sobre cuarenta prisiones.  
Un niño que se despierta,  
Como una ola gigante, Lleva en un puño una perla  
Y un coral rojo en la sangre.  
A por el mar, a por el mar que ya se adivina,  
A por el mar, a por el mar promesa y semilla  
De libertad, a por el mar.

El mar nos está esperando a poco tiempo del sueño,  
Solo es cuestión de unos pasos, éstos que reprime el miedo,  
Vayamos, pues, a abrazarlo como un amante que vuelve  
De un tiempo que nos robaron,  
Ese que nos pertenece. A por el mar...

El mar es más que un paisaje también es un sentimiento  
Es un corazón que late, negándose a seguir muerto.  
No rinde más obediencia que la que exigen los vientos.  
No lo sujetan cadenas, ni se detiene ante el fuego/A por el mar. <sup>337</sup>

Es una canción que reclama con referencias claras a los niños de los republicanos que se habían criado con un coral rojo en la sangre que los incita a la reivindicación. Solamente les hace falta superar el miedo. Tenemos de nuevo un mar profundo pero esta vez lleno de promesa y semilla de lo que

---

<sup>336</sup> Lucini. op. cit. (vol. 1) p. 63-64. Otra canción grabada en la misma época que se refiere al mar como fuente de inspiración es la de Luis Pastor, otro cantautor madrileño, basada en un poema de León Felipe. El tema, titulado *Canción marinera* se grabó poco antes de la muerte de Franco y alcanzó mucha popularidad como llamamiento a la resistencia: "Todos somos marineros/ que saben bien navegar./Todos somos capitanes,/ capitanes de la mar... capitán no te asuste naufragar, ,Que el tesoro que buscamos/ no está en el seno del puerto Sino en el fondo del mar" (del disco *Fidelidad*, Movieplay, 1975).

<sup>337</sup> L.E. Aute, "A por el mar" del disco *Albanta*, Ariola, 25.641-I, 1978.



puede ser. La canción está compuesta en una clave menor aunque empieza con la tónica. Como en el caso de *Al alba*, Aute deja la canción en una especie de limbo entre tonos. La parte menor se acentúa en el estribillo y este tema es una de las más coreadas del repertorio de Aute, junta con la de *Al alba*. Ya hemos visto en el caso de MacColl y Dane, cuando cantan “*La Balada de Ho Chi Minh*,” por ejemplo, a la hora de componer canciones para corear suelen recurrir a tonos menores .

Siguiendo esta misma línea de canción de esperanza, Aute manifiesta cierto nivel de fe en la denominada transición democrática con la canción *Libertad* compuesta a finales de los años setenta y grabada poco antes del intento de golpe de estado de febrero de 1981:

Vivir es más que un derecho, es el deber de no claudicar,  
el mandato de reflexionar, qué es nacer, qué es morir, qué es amar,  
el hombre por qué está hecho y qué eres tú libertad...  
La idea no es razonable, tampoco el verbo fundamental;  
¿es el alma principio o final, o armonía del bien frente al mal,  
qué es el amor insondable que empuja al cuerpo  
A ser incógnita inmortal?<sup>338</sup>

Pese a ese aliento, Aute no sitúa su esperanza en ningún partido ni líder, sino pone la esperanza más profunda en el corazón del hombre. Esto lo lleva a plantearse que sí es cierto pues necesariamente es imprescindible rechazar todo lo que huele a falsedad, a apariencia, a máscara o a farsa. Todo esto impide la autenticidad del sentimiento del hombre. En este nuevo proceso que se inaugura en la historia de España, Aute opina que, mientras en el corazón del hombre no nazca la esperanza, la libertad y el deseo de liberación, no habrá una posibilidad de cambio social. Lo expresa en varias canciones, entre las cuales figura el tema de *Ahora sí, ahora no*:

---

<sup>338</sup> L.E. Aute, “*Libertad*” del disco *Alma*, Ariola, 200189-I, 1979.

A las frases hechas y palabras grandes que prometen libertad,  
Hay que temer como se teme al espejo que oculta una mitad.  
Son quizá los años que no en vano pasan desnudando la verdad  
Quienes han hecho que la fe en las palabras perdiera identidad.  
Ahora sí, ahora no, ahora es un instante dentro de un reloj.  
Ahora sí, ahora no, mañana es tarde hoy es pronto y ayer pasó.

Otra canción muy escuchada en las emisoras de radio es la de *De Paso* que canta Aute y también la cantante y actriz Ana Belén. Es otro llamamiento a la acción que de nuevo invierte su fe en el individuo en pos de cualquier lema político:

Decir espera es un crimen,  
Decir mañana es igual que matar,  
Ayer de nada no sirve,  
Las cicatrices no ayudan a andar.  
Sólo morir permanece como la más inmutable razón,  
Vivir es un accidente, un ejercicio de gozo y dolor.

Que no, que no, que el pensamiento no puede tomar asiento,  
Que el pensamiento es estar siempre de paso, de paso, de paso.

Quien pone reglas al juego se engaña si dice que es jugador,  
Lo que le mueve es el miedo de que se sepa que nunca jugó.  
La ciencia es una estrategia, es una forma de atar la verdad  
Que es algo más que materia pues el misterio se oculta detrás.  
Que no...  
Hay demasiados profetas, profesionales de la libertad  
Que hacen del aire bandera, pretexto inútil para respirar  
En una noche infinita que va naciendo este gran ataúd  
Donde olvidamos que el día sólo es un punto, un punto de luz.  
Que no ...<sup>339</sup>

La canción está hecha con una clara intención de criticar ciertos dogmatismos de la izquierda, como dice el propio cantautor: “planteo la necesidad de trascender el materialismo en su ‘sagrada’ dimensión científica, invitando a la constante puesta en cuestión de determinadas ‘verdades.’” Y en este sentido, *De paso* podría ser la primera canción que intenta la crítica de la izquierda desde la izquierda (Rodríguez Lenin: 45).

---

<sup>339</sup> L.E. Aute, “*De paso*” del disco *Albanta*, Ariola, 25.641-I, 1978.

Otra canción muy lograda sobre este mismo tema de la libertad (dentro del cual, según Aute, se alimenta el corazón del hombre con cada latido) es un tema que se llama precisamente “*Un corazón*”:

Dicen que todo se explica, que el azar oculta un orden.  
Nada se escapa a la regla de la cordura del hombre.  
Bajo la luz de la ciencia ninguna sombra se esconde;  
Música y magia son mitos que a la materia responden.

Tiene que existir, aún tiene que latir,  
Amordazado por la razón,  
Un corazón.  
Nada obedece al misterio que configura la noche.  
No tiene peso el vacío puesto que no tiene doble;  
El sentimiento es un lujo que agujerea el soporte  
De las respuestas cabales a lo que no se conoce.  
Tiene que existir...<sup>340</sup>

El cantante sugiere que después de cuarenta años de dictadura estatal impuesto por las armas, los españoles pueden caer en otra dictadura personal que puede significar vivir sin pensar, como opina Aute en una canción más reciente:

La vida es la consentida,  
Feroz dictadura de una criatura que juega a mandar.  
Ni tú ni yo somos nadie, ni hacemos historia  
Pues somos la escoria que aún puede quemar...<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> L.E. Aute, “*Un corazón*” del disco *De par en par*, Ariola 200189-I, 1979.

<sup>341</sup> L.E. Aute “*Ay de ti, ay de mi*” del disco *Alma*, Ariola 200189-I, 1979.



La canción nos recuerda el poema de León Felipe, *Como tú*, en el que el pequeño guijarro que no sirve ni para el palacio, ni para una audiencia, ni para una iglesia, sí puede servir para una honda.<sup>342</sup> De nuevo estamos ante la subhistoria o intrahistoria, a lo Unamuno, como veremos, en la que los personajes sufren la historia pero en un momento dado, pueden quemar. Aute volverá a este tipo de afirmación en muchas canciones e incluso en sus poemigas del libro *Animal*, como la siguiente:

A pesar de estas advertencias ofrecidas en *“Ay de ti”* y *“Un corazón”* o tal vez debido a ellas, Aute logra jugar un papel importante en el proceso de cambio que se da en España a lo largo de los años setenta y ochenta. Las últimas composiciones mencionadas aquí predicen el terrible desencanto que se produjo a mediados de los años ochenta cuando los gobernantes socialistas se vieron obligados a abandonar sus promesas electorales en favor de medidas más prácticas.<sup>343</sup> Pero el séquito y el renombre que ha conseguido Aute como cantautor no reside exclusivamente en unos hechos concretos ni corresponde a una fechas concretas. Ha conectado con un público cada vez

---

<sup>342</sup> Este poema fue musicalizado por Paco Ibáñez para el disco de la Olimpia ya citado. De nuevo, su forma musical, utilizando un pasaje fácil de recordar ya que descendiendo por las notas graves (La menor-Sol-Fa-Mi) tal como hace Dylan con su *All Along the Watchtower*.

<sup>343</sup> John Hooper, *“Catching the Spanish Drift,” The Guardian*, 13/4/89. p. 12. Escribe sobre los problemas sociales que los gobernantes socialistas eran incapaces de superar. Entre los cuales figuraban el nivel más alto de empleo de toda Europa, la falta de una infraestructura de seguridad social o ayuda a los desempleados y las pésimas relaciones mantenidas entre parlamentarios y los dirigentes de sindicatos.

más grande con una constante preocupación por el ser humano "en todo su grandeza y en toda su miseria," (Cantalapiedra 1988: 29).

Aute no se detiene ante la posibilidad de explorar un camino difícil como en, por ejemplo, la producción del disco *Sarcófago* en 1976. El disco consiste en la musicalización de poemas del propio cantautor publicados en el libro *Matemática del Espejo*. No son poemas que quepan bien en la forma melódica que generalmente compone Aute y le cuesta un año de trabajo (Rodríguez Lenin 12). Además de la estructura de la poesía, su contenido es poco comercial como indica el título del propio LP. Una canción empieza con el verso de "un sarcófago lleno de muñones/ levita sudando sangre por los rincones del bidé."<sup>344</sup> De la misma manera, en 1974 tras la "Revolución de Claveles" en Portugal y con toda la anticipación que tales acontecimientos pueden causar en España, Aute compone una canción de risa que se incluye en una obra de teatro censurada. El tema *Adiós, Inés de Ulloa*, aparece en el disco *Babel* ya mencionado y pretende ser un diálogo entre Don Juan y su querida Inés, pero esta vez, Juan se dirige hacia Lusitana en una aventura desmadrada. Más que una elegía a la insurrección, es una broma en 'plan cheli' como el mismo Aute manifiesta. La referencia a la revolución portuguesa es más tangencial. La canción contiene la siguiente letra:

**Don Juan:** Adiós, Inés de Ulloa, Me vo' para Lisboa,  
Me apunto de soldao en la revolução.

**Inés:** Tas pasao, tas pasao, ¿qué mosquito ta picao?

**Don Juan:** ¿Cómo quieres que me quede con el lío que hay montao?  
Si me busca todo el mundo por marica y por drogao?  
Si me quieres, vida mía, piensa que me voy chalao  
Por tus huesos, por tus besos, por tu acento de Bilbao.

---

<sup>344</sup> L. E. Aute, *Un sarcófago lleno de muñones* del disco *Sarcófago*, Ariola

**Inés:** Tas hartao, tas cansao, no te gusta mi peinao.

**Don Juan:** Tus ricitos'me fascinan, nena no tas enterao  
De que el Lute está a mi lado como un santo embalsamao  
Media CIA me persigue desde Lourdes al Macao,  
Todo por tu lindo cuerpo y por tu mágico cruzao.

**Inés:** Ven, amao, a mi lado, te daré otro Cola-caó.

**Don Juan:** No me digas esas cosas que me pones encelao.  
Ay, Inés, si tú no me quieres, que me quieres enterraó.  
El amor es otra cosa, esto tuyo es un pecao,  
Pero así es como me gustan las cosas del bacalao.

Adiós, Inés de Ulloa, me vo para Lisboa...

**Inés:** Coraçao, ten cuidao que Lisboa es un fregao.  
Ten cuidao, coraçao, no te corten el «riau-riau».<sup>345</sup>

Durante los años setenta y ochenta aumentó su interés en la presentación de sus canciones con arreglos más complicados. Colabora con el guitarrista Luis Mendo y su grupo de música vanguardista llamado *Suburbano*. Dieron recitales por todo el territorio del estado Español llenando los recintos más importantes del país (Plaza: 75).

Suburbano nació en el barrio de Vallecas (Madrid) en 1979 en un momento en el que surgían las grandes bandas de *rock* y triunfaban las "guitarras eléctricas, aunque ellos preferían investigar en las raíces del folk. Después, justo cuando la sencillez dominaba la "llamada movida madrileña, decidieron tener sus momentos más barrocos, tras haber pasado por el *jazz-rock*. "Y así fue siempre -según Bernardo- porque cuando los cantautores estaban en pleno declive, a nosotros nos dio por hacer canción de autor, y cuando a nosotros nos dio por el *rock* más duro, el resto descubrió el mestizaje y el folk. Por eso, siempre hemos sido el grupo más caótico y ecléctico de los escenarios" (Amo: 2000).

---

<sup>345</sup> L.E. Aute, "Adiós Inés de Ulloa" de *Babel*, Ariola, 89105-I, 1976.

Resumir en pocas palabras la aportación de Aute durante los años de la Transición sería difícil. Embarcado en múltiples empeños artísticos (canción, cine, poesía, pintura), su figura es desde la mitad de los sesenta, una de las más imprescindibles para enmarcar el cuadro de toda una época. Sin embargo, siempre evita la grandiosidad y concluye que el mundo no es más que un "grano de pus" del que nadie se libra. Refleja la opinión de muchos españoles agobiados por anuncios televisivos (véase otra canción de Aute, *Consumo*, ya mencionada) y hartos de problemas aparentemente triviales que la industria publicitaria convierte en verdaderos desastres. A pesar del desprecio universal, sin embargo, Aute observa que la gente no deja de mirar la televisión.

Como en otros ejemplos ya citados, el cantautor no esquiva construcciones difíciles en su búsqueda de una buena composición. Se trata de un tango de su disco *Babel*, y es tal vez la más violenta de sus canciones satíricas, pues trata en general de esta especie de pudridero que conocemos bajo el nombre de mundo, del cual no se libra ni se quita de encima tan fácilmente como demuestra el *Torrente*<sup>346</sup> de Santiago Segura:

Grano de pus, grano de pus,  
Esta canción es un grano de pus,  
Nacida de una mala digestión de la ensalada de la situación.  
Grano de pus.../qué cosa rara es un grano de pus,  
Es como un putrefacto galardón,  
Forunculera condecoración.  
Grano de pus.../nadie se libra de un grano de pus,  
Desde el mismísimo Rey Salomón/hasta el hermosísimo Alain  
Delon.

Grano de pus.../Hasta el amor es un grano de pus,  
Esas agujetas del corazón/son la más torpe contaminación.

---

<sup>346</sup> La película *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) de Santiago Segura, en la que el anti-héroe castizo, un policía bastante peculiar de cuyas andanzas va quitando no sólo granos, sino también una serie de obstáculos políticamente correctos. Para más datos sobre el tema, véase: <http://www.zinema.com/1998/pelicula/torrente.htm>

Grano de pus.../La inteligencia es un grano de pus  
Cuando el fin único de la razón/Está en saber comprarse un buen  
colchón.

Grano de pus.../no somos más que un granito de pus  
Perdidos en una gran infección que se pretende civilización.

Grano de pus.../Nuestro planeta es un grano de pus,  
Cuajado y a punto de reventón pero eso sí ¡Atleti campeón!

Grano de pus.../no somos más que un granito de pus.<sup>347</sup>

Aute sigue grabando discos durante los años ochenta con cada vez más éxito aunque su *Entre amigos* es el que más vende, cuando Aute se convierte en “un cantautor de prestigio” (Román: 364). Se editan *Nudo*, *Templo* y *Segundos fuera*. Su carrera abarca toda la época de la Transición. Aunque sus canciones son intimistas, Aute ha sabido conectar con un público mayoritario a base de unas experiencias compartidas. Y, como indica un periodista, ha sido siempre fiel a sus principios, y “Aute es un caso extremo en nuestro habitualmente anodino paisaje cultural” (Feito 1975: 57). Aislado del mundo convencional, alejado del frivolidad de las galas y los trapicheos verbales, viene construyendo una obra personal y multifacética en los últimos años, con sencillez, con la impunidad del que se sabe libre. También pintor y cineasta, “su inclusión por el mundanal tinglado del disco ha estado revisado de no pocas decepciones y contrariedades. Hasta el punto de haberse decidido, en alguna ocasión, por el alejamiento de tal mundillo, de rastrero que es” (Ibid).

Es interesante comparar esta crítica de la obra de Aute con otra publicada casi una década después. Sin duda, la perseverancia le ha servido al paso de los años, aunque no cambia su visión artística sí goza de mayor

---

<sup>347</sup> L.E. Aute. “Grano de pus” del Lp *Babel*, Ariola, 89105-I, 1976..



acogida. Ya sabemos que en la canción, como en el arte en general, hay dos formas de conseguir el éxito: haciendo aquello que el público está esperando oír, asimilándose a su gusto y exigencias, o hacer lo que el artista quiere, atrayendo al público a su universo expresivo ... son dos formas muy diferentes de entender la creación. Como dice un periodista madrileño, es la diferencia “entre el buscar y el encontrar picassiano.” Es lo que separa a los artistas que son tan sólo lo que da de sí su obra y aquellos otros que tienen una personalidad más rica que lo muestra. “Luis Eduardo Aute es de los segundos, por eso su triunfo incuestionable y multitudinario ... es doblemente significativo.” Como triunfo personal y como triunfo emblemático, genérico, de “una forma de entender la canción como arte, sin concesiones... En todo ello está el secreto de la comunicatividad de unas canciones complejas y elaboradas, absolutamente maduras y adultas, capaces, no obstante, de llegar con fuerza a un público que en algunos caso estaba en plena infancia cuando fueron escritas” (Gómez 1984: 31).

A partir de los años ochenta, Aute vuelve a la pintura pero sigue grabando y escribiendo poesía. Hasta hoy ha realizado una treintena de exposiciones individuales y ha participado en otras tantas colectivas. Algunas de sus pinturas han sido seleccionadas para ferias internacionales como la Biennial de Paris, Biennial de Sao Paulo, ARCO Madrid, etc. Su discografía consta de más de veinte discos de larga duración. También ha compuesto música para películas y series de televisión. Por el álbum "Entre Amigos" le conceden en 1983 el premio nacional del disco en España. “Fue todo un bombazo para Aute y para

Suburbano,” comenta Luis Mendo, que empezó a colaborar con Aute, más o menos exclusivamente, desde entonces.<sup>348</sup>

Desde 1978 decide cantar en público después de doce años de simultanear su actividad como pintor con la de autor-interprete de sus discos. Y para desarrollar una serie de impedimentos personales como pueden ser el pánico de salir en escenario. Era un proceso en el que contó con la ayuda de Mendo y Suburbano, como Aute explica, su fobia sobre los escenarios ha venido siempre producida por el miedo a que todo sonase demasiado hueco y los fallos fueran perceptibles por todos. Con Suburbano llevando todo ese peso, la cosa se solucionaba. “Por eso pasé una etapa, durante los primeros ochenta en que actué mucho y en todo tipo de sitios; incluso llegué a participar en marchas contra la OTAN” (Abel 1997: 115).

Continúa su afición por el cine con la elaboración de cortos y medimétrajes, habiendo sido seleccionadas algunas de sus películas para festivales de cine experimental: Pisaro, Benalmadena, etc. Tiene editados tres libros de poemas: *La matemática del espejo*, *La liturgia del desorden* y *Animal*. Para que se haga una idea de su ritmo de trabajo, en 1996, por ejemplo, compaginaba un gira por Latinoamérica y España de su último trabajo discográfico *Alevosía* (fin de 1995) con una exposición de pintura: *Ad libidum*. Su preocupación siempre ha sido con la calidad de su letra y esto sería parte de su propia visión de la canción comprometida, como indica en la siguiente canción de amor del controvertido disco *Templo*, que se titula *Cada vez que me amas*:

Tu sed transubstancia mi sudor/en vino que bebemos en cada beso.  
Tus pies no se hundan/en los lagos de mis lágrimas.

---

<sup>348</sup> Luis Mendo, entrevista con el autor, 24/4/01.

Tu saliva siembra la luz/en la noche de mis ojos.  
Tu voz resucita mis músculos dormidos/mis latidos sepultados.

Tus manos, cuando me tocan/ curan mis heridas más invisibles.

Tu hambre fecunda peces  
que se multiplican como deseos de humedad  
en el múltiple pan de mi cuerpo.  
Cada vez que me amas/es un milagro.

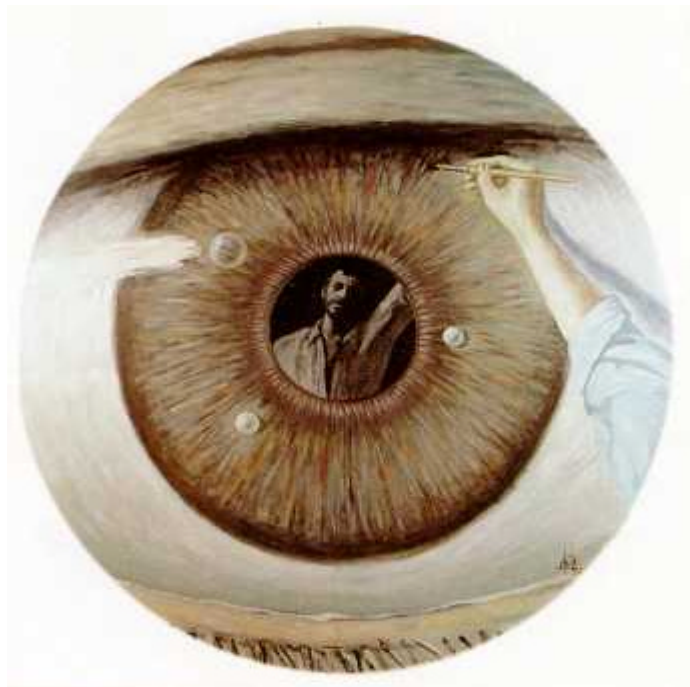
Aunque Aute rechace cualquier relación entre su canción y la protesta, pura y dura, es evidente que hasta sus canciones de amor poseen un cierto grado de análisis que trasciende lo que sería los límites de la canción ligera y dichas canciones puede servir para indicar lo que como observa Diego Manrique de *El País* recientemente:

“Algunos de la nueva generación (de cantautores), Javier Álvarez, Pedro Guerra, Rosana y Ismael Serrano, se niegan de la etiqueta, sosteniendo que “cantautor es todo el que canta sus propias canciones” pero, Manrique rechaza esto, ya que, “Rosendo o Alejandro Sanz no son cantautores... se necesita un cierto mimo a las letras, poseer un universo poético personal y, sobre todo, mantener un equilibrio entre lo que se canta y el respaldo instrumental” (2001: 118).

Aute demuestra este “mimo” y “universo poético personal” en la siguiente tema del año 79, donde los amantes que pueblan la canción no son ni parte de la Historia, sino sujetos olvidados, la escoria. El autor hace referencia a una dictadura, pero no es la de Franco, ni la del libre mercado que tanto le preocupa (Rodríguez Lenin: 23), sino la de la propia vida que, con el tiempo, nos impone ciertos patrones que podrían parecer una cárcel:

Yo que estaba de vuelta/de todas las idas  
con el alma herida/te quiero ya ves

seré lo que tu prefieras/ tu luz o tu sombra  
o acaso una alfombra/besando tus pies  
Ay de ti Ay de mi/ ni tú ni yo somos culpables  
infelices locos/ que caímos en este amor  
que es un error/ imperdonable/ Ay de ti Ay de mi.



Aute, fascinado por el ojo, está viéndose en un espejo en un cuadro suyo del año 97, treinta años después de escribir una de sus primeras canciones “Los ojos” que termina con “hay tantas formas de mirar/qué poco valen las palabras.”<sup>349</sup> Aunque su trabajo sea intimista, se puede considerar la obra de Cohen, Dylan y Don McLean, artistas afines, por la mirada de Aute, estudiando su obra a fondo.

---

<sup>349</sup> L.E. Aute, “Los ojos” del disco *Diálogos de Rodrigo y Ximena*, RCA Víctor, 10353, 1968.

### 3.2 Aute en el nuevo milenio

#### LIBIDOS DEL INDIVI-DUO

D(yo)s:  
yo, entre la D de Dios  
(o Deseo)  
y la S de Sexo  
(o Ser)  
que son lo mismo ...  
o uno mismo,  
misma mente.

En esta “poemiga,” término que Aute acuña para referirse a una curiosa síntesis de poema, graffiti, proverbio y sentencia, del libro *Animal: Poemigas 1991-1994* (libro y CD *El Europeo*, 94), el autor juega a formar “Dyos” (Dios) situando el “yo” entre el “D” del deseo y “s” del sexo. También compara y equipara Dios = Deseo con Sexo = Ser. Tras leer esta curiosa ecuación se llega a pensar que para Aute Dios es Deseo del Hombre, al igual que para crear un ser se hace mediante el sexo. Además de ser genial resulta clave no sólo dentro de esta obra, sino también para acercarse a la obra de Aute en su conjunto. Vamos a tratar “LIBIDOS DEL INDIVI-DUO” de forma extensiva en esta sección y, de paso, podremos considerar la obra de Aute durante los últimos diez años como fruto de un artista maduro y, a la vez, consecuente con su tiempo.

El mismo título nos adentra en dicho tema, sugiriendo una concepción filosófica que se remonta a la edad medieval cuando se empieza a separar el cuerpo (lo material) del alma (lo espiritual). Aute, desde la época de los ochenta cuando presenta dos exposiciones de pintura *Pasión* y *Templo* en las que

reclama el sexo como parte fundamental de la espiritualidad, manifiesta Aute en una entrevista:

Quienes han hecho creer a la gente que el sexo es algo sucio no son las leyes divinas, sino las de la Iglesia, que como toda institución es producto de una degeneración...Creo que la Iglesia no tiene nada que ver ni con el mensaje divino ni con la creación...pertenezco a una generación que padeció una educación muy fuerte respecto a lo religioso, y, por tanto, todo relacionado con la mujer era pecado. Por eso en ese disco (*Templo*) intenté aunar ambos conceptos, dándome cuenta de la barbaridad que aquellas enseñanzas suponían (Abel 1997: 161-162).

Y Aute defiende su tesis sobre el eroticismo y explica sus inspiraciones desde una perspectiva artística y lingüística ya que beben de las dos fuentes. Sus comentarios reflejan una vida marcada por una formación religiosa y, en su opinión, represiva:

Ya por de pronto, a la madre de Dios se le llama Virgen, palabra directamente relacionada con el sexo. Los desnudos que considero más eróticos son los de los cuadros religiosos. El mensaje de generosidad amorosa absoluta del cristianismo, para mí, lleva consigo el querer no sólo con el alma, sino con el cuerpo. También Jesucristo entregó su cuerpo para salvar a la humanidad. La traición de Judás fue con un beso. En el propio acto sexual, si dos personas se aman profundamente, existe toda una liturgia que culmina en el extasis donde los cuerpos se trascienden y de algún modo comulgan y levitan. Si no hay esta ceremonia, es como sacrilegio (Ibid).

Si Aute posee algún matiz freudiano éste se encuentra más bien en la línea de Jung, ya que, por su propia naturaleza, Aute critica a Freud.

Referente a lo formal, en los dos libros de poemigas, los títulos en la parte superior de cada página están siempre en mayúsculas. En cuanto al tamaño—cosa importante en la poesía visual—en el primer libro, las letras de los títulos suelen ser más grandes que la propia poemiga mientras en la segunda colección, los títulos son todos de letra pequeña. Así en la poemiga citado arriba, habría que reconocer que el mismo título llama la atención y que el autor tiene la voluntad de destacar el término “LIBIDOS” por encima del resto de las palabras. Y como juego de opuestos, termina la poemiga con el sufijo adverbial “mente,” que claramente se opone al libido. También destaca la madurez de Aute en la composición de esta poemiga.

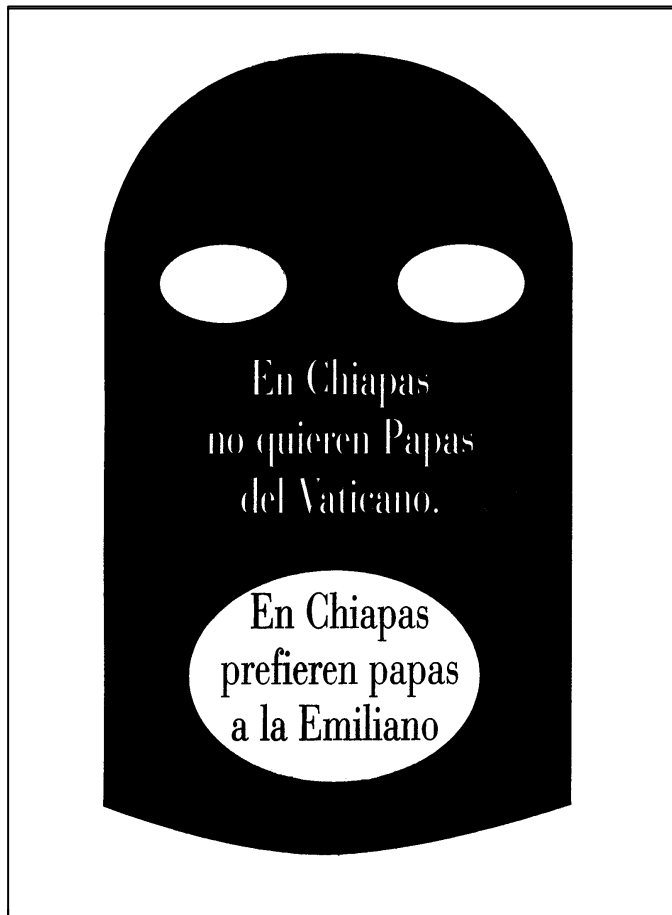
En todo el libro *Anima1* y su continuación *Animaldos* (libro y vídeo, 1998), los títulos sirven como sentencia, aquella técnica clásica de preguntar a lo divino, o como graffiti, caso de “LODO POR LA PATRIA” (*Animaldos*: 159) que corresponde al siguiente poemiga, una clara referencia a las declaraciones de Felipe González durante la campaña sobre la entrada de España en la OTAN:

LODO POR LA PATRIA

**NO** es lo mismo  
el líder ciclotímico  
  
que el timo cíclico  
del líder

Como observa Delia Chiaro, la lingüista británica que se dedica al estudio del graffiti, si el lector no sabe el matiz, se queda en fuera de juego (56). O bien los títulos están relacionados con la poemiga que los siguen o, a lo mejor, sirven para despistar al lector, como en el caso de “EL MAYFLOWER

ERA PATERA DE LUJO” (*Animaldos*: 153) y “STUPID CUPID” (*Animaldos*: 46). Los dos libros tienen muchas referencias extranjerizantes pues Aute cita tal y como le da la gana siempre (¡y a mucha honra!). Un ejemplo sería la poemiga que se titula “SI NO HAY ZAPATOS, HABRÁ ZAPATAS” (*Animaldos*: 213):



Aute inventó la poemiga para consagrar las migas de pan, la esencia de la comida pero la parte que siempre parece abrumada y eliminada, la parte quizás olvidada y hasta despreciada. Sólo en los platos más campesinos y humildes de la cocina española figuran las migas como apreciada obra culinaria. Pero sirven también para que el autor nos comunique por su faceta pintórica como hace en la anterior poemiga con las capuchas de los guerrilleros



zapatistas. Define las poemigas como sus “migas poéticas”<sup>350</sup> que tratan lo esencial que siempre está transformándose para no ser triturado por la razón, como afirma el autor en la siguiente poemiga:

Met**AMOR**fosis

El **AMOR**

Se puede **AMOR**dazar  
**AMOR**tiguar,  
**AMOR**tajar...

También  
Puede ser **AMOR**tal,  
**AMOR**al, incluso  
Un cl **AMOR**.

Pero nunca, nunca, nunca,  
Se podrá **AMOR**tizar.  
(L.E. Aute *Animaldos*: 250)

**Dios, Deseo, Sexo y Ser** vienen a transformar los deseos de una persona: que son lo mismo o uno mismo. En **‘LIBIDOS DEL INDIVI-DUO,’** todos estos elementos figuran en la poemiga, como en casi toda la obra de Aute de canciones y poemas. El juego de estos en **‘LIBIDOS DEL INDIVI-DUO’** se mantendrá hasta el final cuando el autor juega con "Misma mente," expresión que podría ser leída como "mente" de cerebro y, por tanto, modo de pensar pero, en voz alta, por ejemplo, sería a sí mismo, una afirmación que reafirma y, de alguna forma, sentencia, como en es el caso de

“¿Vienes?”  
“Mismamente.”

---

<sup>350</sup> “Aute presenta nuevo ‘artefacto’ de poemigas y animación,” *Efe*, 2/11/99.

En el propio título de **‘LIBIDOS DEL INDIVI-DUO’** nos recuerda que aunque busquemos cierto individuo, hay un DUO, una cierta dualidad que nos acecha y que podría ser malévolos o parte fundamental de nuestro ser como el Jekyll y Hyde de la canción *‘Cuerpo de cuerpo’*<sup>351</sup> que afirma que solemos resistir o enfrentar como contrincante, aunque su presencia podría ser inevitable. En cuanto al tema del individuo, sería interesante señalar al grupo de intelectuales conservadores estadounidenses como Daniel Bell, para los que el individuo en la sociedad actual se encuentra inmerso en las contradicciones culturales del capitalismo, en el que se han conformado tres lógicas antinómicas: hedonismo, eficacia e igualdad; “la única salida que Bell estima posible es el recurso a la tradición desechada, la única que puede dar al individuo la seguridad existencial de la que ahora carece” (Santana 1999: 99).

En muchas canciones de Aute hay una re-creación de lo que sería lo más cotidiano, llevando esta condición a unas alturas donde el autor encuentra lo universal. Tal es el ejemplo del tema *Las cuatro y diez* donde Aute atisba una pareja que se encuentra en un bar, para recobrar el tiempo perdido después de una dictadura que, de alguna manera, les ha separado. Se trata de una conversación muy cotidiana al estilo de *Asignatura pendiente*, película de José Luis Garci de la misma época (Shea 1981: p. 1 sección de cultura) aunque más sintetizado. Aute sigue en esta línea en el 79 cuando registra el tema de *Pasaba por aquí* que podría ser autobiográfico pero, a la vez, costumbrista ya que nos proporciona unos datos sobre la época de la Transición cuando la

---

<sup>351</sup> L.E. Aute *‘Cuerpo a cuerpo’* del disco *Cuerpo a cuerpo*, Ariola, 206137-I, 1984.

gente podía pensar en separarse de su pareja de forma oficial ya que el divorcio no existía durante el Régimen:

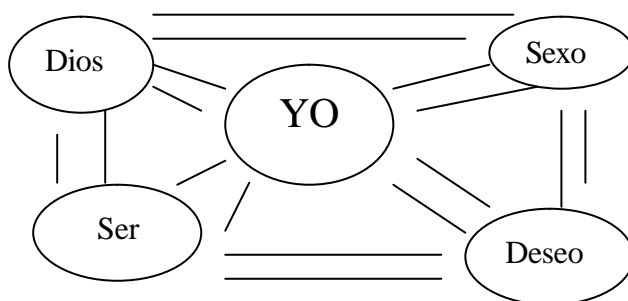
La hora fue, sin duda, / lo que me hizo subir  
al ver aún encendida / la luz en la ventana de David.

No pienses que te espío, / no llego a ser tan ruin;  
es torpe que tu creas / que quiero sorprenderte en un desliz.  
Y bien, que tontería, / no soy nada sutil,  
si yo solo pasaba, pasaba por aquí,  
pasaba por aquí, / ningún teléfono cerca  
y no lo pude resistir, / pasaba por aquí.

Qué esperas que te cuente, / hay poco que decir,  
tal vez me vaya un tiempo / no aguanto este coñazo de Madrid.

Te veo muy distinta, / es nuevo ese carmín,  
estás mucho mas guapa, / será que te embellece ser feliz;  
que cosas se me ocurren, / todo esto es tan pueril,  
si yo solo pasaba, pasaba por aquí, / pasaba por aquí.<sup>352</sup>

El yo, el individuo, se encuentra rodeado de



Fuente del esquema de la obra de Aute: elaboración propia.

Y este sería el mejor esquema o vehículo para definir a Aute, pues el Sexo, el Ser, la idea de Dios y el Deseo son constantes de toda la obra musical y poética del autor. Las flechas en dicho esquema indican un movimiento de transformación, desglosan mejor la obra de este artista.

---

<sup>352</sup> L.E. Aute. "Pasaba por aquí" del disco *Alma*, Ariola 200189-I, 1979.

**1) El Sexo** : Aute tiene muchas canciones que se refieren al acto sexual elevándolo, en muchos casos, a la categoría de rito (véase “*Anda*”, descripción detallada de una orgía muy en la línea de uno de sus grandes mentores, Leonard Cohen) o en otros, como una manera de sobrevivir, “*Dentro*”, y como se ve en la cita siguiente de Aute, el autor busca el pecado como una manera de afirmar su propia anima, la del animal que lleva dentro. El sexo puede ser también una especie de escape:

“El sexo ya no es pecado pero está desprovisto de cualquier romanticismo, esa gran mentira piadosa...Yo me echo en falta mi pequeño margen de transgresión, al menos en la intimidad. No estoy la labor de unas relaciones físicas de pareja sólo lógicas y naturales. Necesito pecar.” (Abel 1997: 199)

**2) El Ser** : Para Aute, el acto de SER puede resultar “un verbo sin sangre de pensamientos conformes, una cabeza en la masa con apellidos y nombres,” y luego “triste deber de la Historia, el de encontrarse soluciones, Acribillando latidos para que suenen relojes.”<sup>353</sup> Se trata, por supuesto, de la mayor duda existencial desde el “ser o no ser” que tendrá muchas referencias en la obra de Aute sobre todo durante la Transición cuando Aute evita la alegría fácil de la apertura y se pregunta sobre su propia existencia en “*Humo sobre humo*.”

No sé si a estas alturas  
se puede llamar altura a lo que abismo...

No sé si éste es mi sitio  
Si se entiende por sitio el eje invisible  
De alguna noria...

---

<sup>353</sup> L.E. Aute, fragmento de *Un corazón* del disco *De par en par*, Ariola 200189-I, 1979.

La referencia a la noria tiene ciertas connotaciones tanto rurales como cultas aunque Aute es un cantautor totalmente de la ciudad. Muchas composiciones suyas se refieren a la pérdida de los valores humanos dentro una sociedad de masas despersonalizada. El estribillo proclama

Y tal vez, en el tiempo me consumo  
Y soy humo sobre humo  
De algún fuego que no fue .

Otro ejemplo de esa misma época es su canción *Libertad*, que trae recuerdos de la época del alcalde filosófico Tierno Galván con su referencia a ese "deber de no claudicar/el mandato de reflexionar" frente a las primeras elecciones libres en el país en más de cuatro décadas. Pero aún así, Aute termina el mismo tema con una afirmación que trasciende el momento y sugiere que el amor nos empuja a esta absurda creencia que somos inmortales.

También se puede aplicar el término *Ser* a todos aquellos que viven o sobreviven sin ningún planteamiento filosófico añadido. Son simplemente "seres vivos" y hasta pueden ser los "viven como un DNI" que, contentos con su comodidades, *pasan* de meterse en nada. Estas personas parecen interesarle poco a Aute, aunque reconoce que abundan y que tienen su crítica: "¿qué me dices cantautor de las narices?/¿qué me cantas con este aire funeral?/ Si estás triste, que te cuenten algún chiste/ Si estás solo, púdrete en tu soledad."

Aute abarca los dos conceptos y rinde homenaje al *SER* en toda su grandeza. Es decir, desde el planteamiento filosófico más profundo hasta el mero hecho de vivir como ser vivo. Lo único que nos separa a los humanos con nuestra anima o alma divina del mundo del animal es una sola letra, como indica Aute.

Esta afirmación de ser tiene unas características importantes durante la Transición y también en toda la época del PSOE, del 82 hasta mediados de los 90, con las autonomías y la institucionalización de la Izquierda. Como veremos, Aute lanza muchas críticas contra el gobierno y los cambios de postura que son, para él, camaleonismo.

**3) Dios:** la presencia de Dios es constante en este libro y Aute demuestra un nivel de agnosticismo y una postura ferozmente anticlerical, en contra de cualquier religión. Comparte la opinión de su maestro Unamuno, que reduce las religiones a su papel controlador: “ha sido menester convertir a la religión, en beneficio del orden social, en policía, y de ahí el infierno,” (*Sentimiento trágico*: 67).

Pero en ningún momento Aute acepta el ateísmo como una alternativa. “No soy creyente ni tampoco ateo, navego en la duda”, dijo una vez en Sevilla cuando su disco, *Templo*, en mayo de 88. En esta misma rueda de prensa, Aute aseguró que tanto en sus canciones, poemas y pinturas intenta “comunicar, interrogar sobre el ser humano, sobre sus miedos, contradicciones y pasiones” (*Efe Aute* 88).

De hecho, ataca esta tendencia de una manera brutal en el libro *Animal*, pues sostiene que “TEOrizar para argumentar un discurso aTEO es como fornicar para argumentar que no existe la libido” (*Animal*: 77) para luego citar a Unamuno “y en tanto vivo, mi verso vivo y creo—de creer y de crear, que es querer.” Aute comparte mucho con los americanos RW Emerson y Walt Whitman en su concepto de un Dios íntimo y personal y el rechazo del Dios colectivo y tradicional (Bluestein 1972: 19-23 y 43-47).<sup>354</sup> Otra poemiga que

---

<sup>354</sup> De hecho cuando se intentó sacar el tema de las religiones nuevas y sectas en entrevistas con Aute, y hablar de gente que vive en comuna siguiendo sus convicciones en plan H. D. Thoreau, el artista se

refleja esta tendencia es la siguiente, que se basa en fabulas, dichos populares, referencias bíblicas y el propio machismo:

ORIGEN DEL CUENTO DE LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO  
O NO ES ORO TODO LO QUE SEDUCE

Le dijo el Rey Midas a Cristo:  
-si te dejas tocar por mí,  
transubstanciaré tu cuerpo  
en panes de oro.

Y Cristo le respondió:  
-¡tócate mejor los huevos,  
so gallina!

Si Aute cree en Dios se trata de un Dios muy suyo (otra vez, el yo sale a su encuentro) y rehusa aquella frase de la Biblia que dice que Dios "hizo al hombre a su imagen y semejanza." Como indica la poemiga anterior, Aute no acepta un Dios despersonalizado u opresor y, desde luego, critica duramente, no sólo es este libro sino también en muchas canciones, los nuevos dioses del

---

muestra totalmente en contra de este tipo de movimiento. No sólo pasa del tema, no comenta y parece que la grabación termina hasta que el entrevistador, el que escribe estas líneas, entablase otro tema.

sistema capitalista que nos ofrece el mercado libre. En los setenta expresó sus dudas con temas como “Humo sobre humo,” y “De paso:”

Quien pone reglas al juego  
se engaña si dice que es jugador,  
lo que le mueve es el miedo  
de que se sepa que nunca jugó.

y luego en el 89 manifestó su preocupación por los chaqueteros de la política en el disco *Segundas fuera*.” Uno de los temas, “*La guerra que vendrá*”,<sup>355</sup> que escribió un año antes, ya era premonitorio, en parte, de los acontecimientos internacionales que se estaban produciendo entre los dos bloques ya que habla de una especie de entente cordial económica entre Estados Unidos y la URSS, que predecía un MarxDonald's que vendía la “*Russian way of life*” con un pegadizo estribillo que dice “La guerra que vendrá será la más hortera de todas las guerras que ha habido y habrá.” (*Efe*, Cultura 13.12.1989) Así poco antes de que estallara la guerra del Golfo, en su gira para promocinar este disco *Segundas fuera* solía termina la canción titulada “La guerra que vendrá” con una versión muy personalizada de “*L’Internationale*” en la que, el cantante se pone derecho sobre el escenario con la mano sobre el pecho, en plan patriótico al estilo americano, y entona su propio estribillo del tema, mientras Luis Mendo su arreglista tocaba la guitarra eléctrica:<sup>356</sup>

Agupémonos todos  
En la hucha final.  
El género humano  
Es el transnacional<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> L.E. Aute, “La guerra que vendrá” del disco *Segundas fuera*, Ariola, 209986, 1989.

<sup>356</sup> Luis Mendo, entrevista con el autor, el 25/4/01.

<sup>357</sup> A saber, el estribillo original: “Agrupémonos todos en la lucha final/ El género humano/ Es el Internacional” (Seeger y Reiser 95-97).



Aunque Aute lamenta la caída del bloque soviético no es tanto por su ideología sino por lo que podría seguir el vacío que se crea después. Así crea otra poemiga que analiza la situación de una forma más bien satírica:



Mientras Aute trata temas sumamente complejos y nunca acepta formulas, como dice en su propia canción, también afirma la importancia de escribir canciones satíricas. Como de costumbre Aute no se aleja del tema como para tirar piedras, sino que se incluye a si mismo en la cuestión. En cuanto al modo de satirizar, Aute matiza:

No es que tenga una especial predilección por las canciones satíricas, aunque creo que sentido de humor es imprescindible para cualquier tipo de trabajo: si no hay la distancia que procura el sentido de humor, el trabajo no es redondo. Las canciones satíricas fueron básicas mientras existió la censura, porque te permitían expresar cosas que de otra manera era imposible (Abel 1997: 159).

Con el tiempo, su forma de abordar el humor viró hacia el esperpento cotidiano, aunque las canciones políticas más ácidas son aquellas en que más ha utilizado ese recurso. En “La guerra de vendra” propone una contienda en la que nadie quiere luchar por lo hortera que resulta, un concepto que no se suele asociar con la guerra. Pero Aute insiste en un estado de posmodernidad que él mismo define como la *cocalización* o *Marxdonald’s* de cualquier cultura socialista.

Del mismo disco de *Segundas Fuera*, Aute lanza una crítica de los que él consideraba los culpables del gran desencanto que se vivía a finales de los ochenta después de la euforia con el “Todo por el cambio” en el 82. La canción se llama “La belleza” y de ella el cantautor ha escrito:

“En esta canción pretendí evidenciar el desencanto político e histórico que me produce el camaleonismo ideológico de cierta clase dirigente que, teóricamente instalada en la izquierda, poco a poco ha ido ‘cambiando’ sus referentes ideológicos para trepar por la escala del poder.” (Rodríguez Lenin 49)

Para presentar la canción en público durante dicha gira, en plena época de *yuppie* y *jet*, Aute siempre la calificaba como una especie de himno que va en contra de los “beautiful people” de la época, que “ni son beautiful ni son people.”<sup>358</sup> De nuevo, esta canción hace referencia a unos acontecimientos concretos (la caída del Muro) pero no se limita a este marco y trasciende, de la misma manera que “Al alba” se puede interpretar de muchas formas. Los ambiciosos que mandan en el país son como parásitos, según

---

<sup>358</sup> Declaración de Aute sacada de una grabación en videocasete de un concierto ofrecido en Sevilla transmitido por *Canal Sur*.

Aute, y aunque el mercado es su gran triunfo, la escalera su combate, no tienen nada que ver con lo que es y seguirá siendo la belleza:

Enemigo de la guerra  
y su reverso, la medalla,  
no propuse otra batalla  
que librar al corazón  
de ponerse cuerpo a tierra  
bajo el peso de una historia  
que iba a alzar hasta la gloria  
el poder de la razón.

Y ahora que ya no hay trincheras  
el combate es la escalera/  
y el que trepe a lo más alto  
pondrá a salvo su cabeza  
aunque se hunda en el asfalto  
la belleza.

Míralos como reptiles, al acecho de la presa,  
negociando en cada mesa  
maquillajes de ocasión;  
siguen todos los railes  
que conduzcan a la cumbre  
locos, porque nos deslumbre  
su parásita ambición.

Antes iban de profetas  
y ahora el éxito es su meta;  
mercaderes, traficantes,  
más que nausea dan tristeza,  
no rozaron ni un instante la belleza.  
Y me hablaron de futuros  
fraternales, solidarios,  
donde todo lo falsario  
acabaría en el pilón.  
Y ahora que se cae el muro  
ya no somos tan iguales  
tanto tienes, tanto vales  
¡viva la revolución!

Reivindico el espejismo  
de intentar ser uno mismo,  
ese viaje hacia la nada  
que consiste en la certeza  
de encontrar en tu mirada

la belleza.<sup>359</sup>

Aute no puede contentarse con esta solución que muchos ofrecieron después de la caída del muro que el libre mercado iba a salvarlo todo, y, como en las películas del Lejano Oeste, los malos del pueblo se tiran al pilón Este grito de Aute, tan lejos de las barricadas, de ¡viva la revolución! inspiró un ensayo por un periodista que afirma el papel que podría figurar Aute en la historia reciente de la música española:

“La música popular (Aute, sin ir más lejos) es la prima libertaria de la metafísica interclasista. El Palacio de Congresos estaba tomado por una sosegada fauna variopinta de personas y personalidades de cuyo nombre saben mucho los paparazzi y las comadres desocupadas, pero también la masa encefálica del pueblo. He visto a Aute en directo en centenares de ocasiones desde hace más de 20 años, muchas veces infiltrado entre las bambalinas, haciéndome pasar por alguien de la organización, incluso por guardaespaldas del artista (Cantalapiedra 13/01/01).

En el disco de *Segundas fuera*, “*La belleza*” lleva una cita como epígrafe que proviene de la canción homenaje que compuso el estadounidense Don MacLean a Van Gogh, “*Starry Starry Night*,”<sup>360</sup> que afirma con cierta resignación que “este mundo nunca se pensó para alguien tan bello como tú.” MacLean es un cantautor cuya obra afin a la de Aute y éste ha expresado su admiración por MacLean en alguna ocasión. Desde luego, “*La belleza*” cumple el mismo objetivo que el tema de MacLean que cita Aute.<sup>361</sup>

---

<sup>359</sup> L.E. Aute. “La belleza” del disco *Segundas fuera*, Ariola, 209986 5C, 1989.

<sup>360</sup> Don MacLean, “Starry Starry Night,” del disco *American Pie*, Arista, 1971. Para la letra de la canción: <http://www.katsandogz.com/starrynight.html>

<sup>361</sup> L. E. Aute, entrevista con el autor, el 22/2/00.

Hasta cierto punto, “*La belleza*” podría ser una continuación de una crítica que lanza Aute una década antes con la canción *De paso* en la que nos advierte los que “hacen del aire bandera, pretexto inútil para respirar.”<sup>362</sup> El autor aboga por la afirmación que el propio pensamiento, la idea como algo que “es estar siempre de paso.” Su tendencia de criticar los dogmatismos dentro de la izquierda no es protestar por protestar sino el planteamiento de “la necesidad de trascender el materialismo en su sagrada dimensión científica, invitando a la constante puesta en cuestión de determinadas ‘verdades.’”<sup>363</sup>

Aute comparte la duda que expresa muchos filósofos e historiadores sobre el futuro de la globalización de nuestro planeta y si vamos, de verdad, hacia un mundo más justo, como expresa el historiógrafo, Juan Manuel Santana:

Paradójicamente, unido a ese discurso de la globalización, los argumentos filosóficos oficialistas de la década de los noventa van en un camino desintegrador que intenta acabar con cualquier proyecto de transformación de las relaciones desiguales tanto en el marco europeo, con dos velocidades distintas en el presunto desarrollo, y en el espacio americano con dos mundos interdependientes, pero con los beneficios focalizados en los países del norte. Algunos historiadores de gran prestigio y que defienden posturas políticas supuestamente socializantes, como Santos Juliá, están defendiendo estos mismos presupuestos que niegan cualquier posibilidad de reconstrucción de una Historia Total, al tiempo que pronostica que el futuro de nuestra profesión está en el abandono de las interpretaciones coherentes de una totalidad, debiendo contentarnos con razones parciales<sup>364</sup>. Más

---

<sup>362</sup> L. E. Aute, *De paso* del disco *Albanta*, Ariola 25.641-I, 1978.

<sup>363</sup> L. E. Aute, entrevista con el autor el 22/2/00.

<sup>364</sup> Juliá, Santos: "El historiador escéptico" del libro José Manuel Azcona (Ed.): *Debates por una historia viva*. Bilbao, 1990, pp. 25-29. Otros autores han señalado que es imprescindible para que la historia renueve su credibilidad científica y social recuperar "el principio de globalidad frente a la fragmentación galopante de

que de una verdadera globalización, estamos ante una McDonaldización o Coca-Colización. Creemos necesario recuperar el sentido de globalidad interpretativa, son necesarias las interpretaciones globales que expliquen el mundo en su conjunto, porque si no resulta inaprehensible.

Y como observa Cantalapiedra, puede que estamos una audiencia minoría, pero estos temas pretenden tocar lo universal: “aunque parezca mentira, los intelectuales también lloran. Hubo lágrimas clandestinas en muchos momentos del concierto, por ejemplo: 'Quiero que me digas, amor, que no todo fue naufragar' ('Me va la vida en ello'). 'De alguna manera tendré que olvidarte, pero no es fácil, ya sabes' ('De alguna manera'). '¡Qué terriblemente absurdo es estar vivo, sin el alma de tu cuerpo, sin tu latido' ('Sin tu latido'),” (Cantalapiedra *El País*: 13/01/01). Acaso en esa canción esté resumida la temblorosa existencia de millones de seres: todo, incluso lo más sagrado, no vale nada sin ese espacio humilde y pequeño “de otro ser que forma parte esencial de la vida de la gente.”

Puede que corramos el riesgo de dejar que el presente estudio caiga en manos de un *disc jockey* y perder su valor científico, pues los comentarios del cronista de *El País*, un cantautor de los setenta que se hizo periodista, dan fe de la nota significativa de un tema como “La belleza” dentro de un país muy concreto en un tiempo marcado por cambios bruscos:

He podido analizar al cantante y a sus músicos a dos metros de ellos, en el escenario, en Madrid, Murcia, Gijón, Málaga, Buenos Aires o Montevideo. Los públicos de ambos continentes aplauden con fluidez y entrañable ignorancia un grito

---

nuestra disciplina”, en BARROS, Carlos: Historiografía fin de siglo. Tórculo, Santiago de Compostela, 1996, p. 69.

perteneciente a una de sus canciones más sublimes, “La belleza”: ‘¡Viva la revolución!’. La expresión está utilizada en un sentido cuajado de cinismo. De todo lo cual se colige que a Aute, aunque diga muchas cosas en broma, se lo toman en serio, incluso en Soria y en Siria... En definitiva, la música de Aute es revolucionaria, tanto en el fondo como en la forma. Su retablo de melodías, a pesar de lo que digan algunos, es esplendoroso. Pero él es humilde en el sentido más orgulloso de la palabra, en el sentido de los que saben que todos somos seres fugaces y que estamos aquí, en esta cosa, en este vértigo, sólo de paso. Pura golfería al alba (Cantalapiedra *El País*: 13/01/01).

El cinismo que describe este periodista está en toda la obra de Aute. El cinismo, tal como nos llega de los antiguos griegos, es el grado máximo de la ironía. La ironía es creativa. El cinismo puede ser, en su manifestación más extrema, patológica e enfermiza. Si la poesía empezó, tal como la concebimos hoy, en Grecia, entonces Aute es consecuente como poeta. Se agarra a la palabra y a la música. Pero, sin dejar el cinismo atrás, volvamos a sus poemigas y las últimas creaciones de Aute. Como demuestra el siguiente poemiga, cuyo título está sacado de un eslogan publicitario de una marca de coches, la respuesta a tanta publicidad y mensaje falso puede ser muy personal e intimista:

## "LA PASIÓN SALE A TU ENCUENTRO"

Slogan publicitario de una marca de coches, último modelo.

El acelerador,  
A fondo bajo un pie, bajo  
El otro, el freno  
A fondo y, sobre ambos pies,  
Un taxista de vacío  
Y con escasa gasolina,  
Masturbándose  
En un atasco. (*Animal*: 40)

El taxista ante la valla publicitaria con la chica bombón encima del "último modelo," reacciona con lo que sería su "rezo silencioso" en una canción del cantautor norteamericano, David Wilcox, su "*Silent Prayer*".<sup>365</sup> Otro norteamericano John Gorka habla de la necesidad de la masturbación en el combate contra la inmensa soledad y el abandono, cuyo estribillo dice:

And what will get me through the night is what I'll use with all my might,  
Y lo que me basta para aguantar la noche es lo que uso con toda mi fuerza  
And to some peace I have a right, but I pay so dearly,  
Pues tengo derecho a estar en paz, pero me la pago caro  
And at my age I should be wise, now I'm untying all those ties,  
A esta edad debo ser sabio, ahora desato todo los lazos,  
The evidence is in the eyes that should see so clearly.  
La verdad está en los ojos que una vez lo veía todo claro.<sup>366</sup>

Para Aute es la historia hecha infrahistoria, las vidas que se viven fuera del mundillo falso y ilógico de la publicidad. También para Aute, la idea de Dios es clave en la filosofía con lo cual tendríamos un retorno al mundo filosófico. La

---

<sup>365</sup> "*Silent Prayer*," David Wilcox, del CD *Turning Point* (KOCH-CD-7942). En algunos aspectos, la obra de Wilcox se parece a la de Aute, sobre todo en la temática, aunque Wilcox prefiere una música más complicada basándose en composiciones sobre afinaciones abiertas en la guitarra.

<sup>366</sup> John Gorka, "Armed with Broken Heart," del CD *Land of the Bottom Line*, Windham Hill, 1990.



táctica que emplea este taxista es la misma que utilizan aquellos extraños convertidos en amantes por “El ascensor”<sup>367</sup> roto de Aute en su primera época:

“El ascensor/se detuvo entre dos pisos,/ no supimos por qué tras gritar,/ golpeamos las paredes y puertas./ Nadie vino,/ pasaron las horas y sudabas/ como yo (el oxígeno se agotaba/ segundo a segundo./ Desnudos ya,/ desnudos y el sudor,/ sudor asfixiado en el abrazo/ histérico. Te olía a limones salvajes,/ frescos,/misteriosos, exóticos, excitantes,/ en ellos está encerrado todo el perfume/ de la aventura/ la aventura de los limones salvajes del Caribe,/ la aventura de fa.) Se han hallado en un ascensor/ los cadáveres desnudos de un hombre/ de cuarenta y dos años y una mujer/ joven indocumentada en actitud/ poco decorosa./ El forense, una vez practicada/ la autopsia, la Policía/ prosigue investigación...”

La anónima pareja responde a una situación bastante más frustrante que la del taxista, pero su decisión de seguir los consejos del último anuncio (en este caso de una marca de champú o gel, por lo visto) representa un intento desesperado de sacar sentido de una sociedad esquizofrénica. Por seguir sus propios instintos, viene la policía con sus correspondientes trámites burocráticos.

Como "LA PASIÓN SALE A TU ENCUENTRO" en *Animal*, *El ascensor* es un poema escrito en verso libre y musicado posteriormente. No son canciones propiamente dicho y, de alguna manera, Aute considera que “la experiencia de musicar poemas queda significativamente resuelta en estos temas” (Rodríguez Lenin: 47). Podríamos decir que Aute rompe con lo establecido en este sentido. Como poemas, son poco comunes, como canciones, sus letras no corresponden al gusto de la lista de los grandes éxitos.

En "LA PASIÓN SALE A TU ENCUENTRO" y muchas otras poemigas, estamos ante un artista maduro que sabe expresar la amargura del ser olvidado de la historia. Pero también, se nota un cansancio, un hastío, un

---

<sup>367</sup> L.E. Aute. “El ascensor,” del disco *Sarcófago*, Ariola, 89 798-I, 1976. También conocida como “La trampa mortal de Schneider y Glotis” o así la anunciaba en sus conciertos a finales de los 70.

cinismo que no cura. Trae recuerdos del desencanto de la época socialista en España, aquel sentimiento colectivo que presenta el detective privado de la novela *La soledad era esto* (1990) de Juan Jose Millás, con ese pasaje tan rotundo, mordaz ataque al ser que se ha forrado del “cambio” para dar fe que no cambia nada:

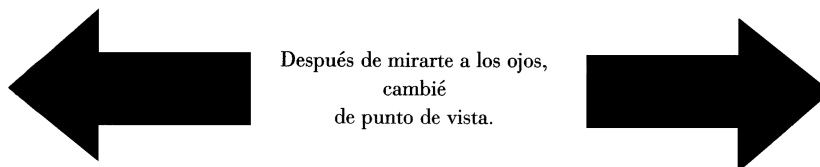
Este sujeto, que hoy podría vivir en un chalet adosado si no fuera porque odia las plantas, jugó a la revolución en su momento y después, como otros tantos, se fue adaptando poco a poco a sus necesidades gastronómicas y sexuales. Sin ninguna ruptura, en una transición imperceptible y lenta que lo condujo a los aledaños del poder donde hoy se encuentra confortablemente instalado. Conozco bien a estos tipos, dejaron tirados en el camino a sujetos como yo, que—preciso es confesarlo—carecimos de la inteligencia precisa o la falta de escrúpulos necesarios para darnos cuenta a tiempo de lo que iba a suceder. Para ellos ser detenidos era una insignia, algo así como una herida de guerra, pero para mí supuso abandonar la carrera...Me hicieron la revolución, como quien dice, y luego se largaron a ocupar despachos y consejos de administración y direcciones generales desde las que han perdido la memoria de la gente como yo. Son lo que fueron siempre, unos señoritos, pero conservan de aquel paréntesis de sus vidas el gusto por el hachís o la cocaína, o por unas músicas que yo no entiendo, porque piensan que eso todavía les hace diferentes. Afortunadamente, algunos de ellos han agarrado un cáncer o un SIDA que les hace sudar en clínicas de renombre internacional donde cuidan su muerte como en otra época lamían su imagen. Son unos cabrones, unos hijos de puta, y Enrique Acosta es el mayor de todos ellos, mi enemigo. Esto es subjetividad y lo demás son cuentos (91-92).

Habría que señalar que las poemigas, como temas musicales, en el primer volumen de *Animal*, se destacan por su nivel experimental. Aute ya había registrado canciones experimentales en 1968, con el disco *24 canciones breves*, el disco *Sarcófago* en 1976 con poemas musicalizados y algunos temas del disco *Templo*, poemas surgidos de las pinturas que integraron la exposición del mismo título en el 87. Todos estos esfuerzos podrían entenderse como intentos de producir al margen del mercado, o así lo afirma el propio Aute en 1990: “El 95% de las cosas que se hacen tiene detrás un estudio de mercado que señala hasta donde se puede llegar. Esto se ha convertido en una forma de censura aceptada: la censura que impone la nueva dictadura de la compra-venta” (Rodríguez Lenin: 23).

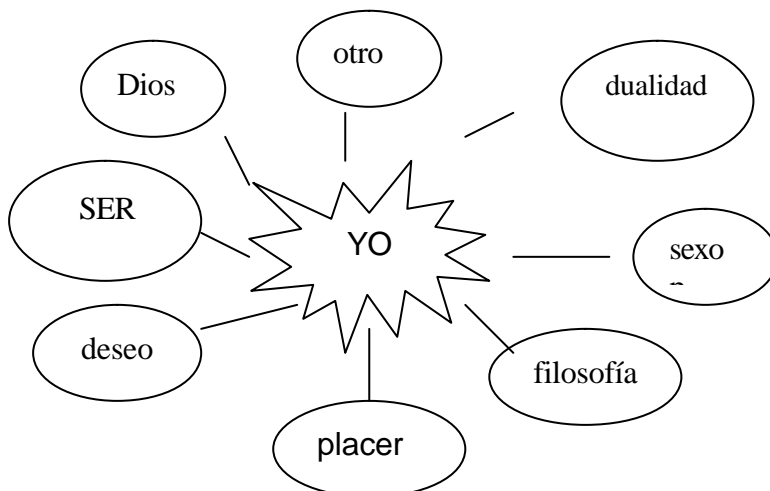
En este proyecto musical de *Animal* Aute recurre al músico y arreglista Suso Saíz, que ha trabajado con Javier Álvarez y Pablo Guerrero, y que ha colaborado con Aute de forma esporádica desde el disco *Uff!* de 1990 (Rodríguez Lenin: 23).

Pero para volver al tema de la poemiga LIBIDOS que nos ocupa en este apartado y cuyos antecedentes se encuentran en otra poemiga:

REFLECTIONS ON AN OLDER EYE



**4) Deseo** – Desear se puede aplicar con sentido sexual (deseo tu cuerpo), con sentido de añoranza (como en la canción *Queda la música*), etc. En esta poemiga LIBIDOS Aute parece referirse al acto sexual pero si aplicamos este término al resto del libro ocurriría lo mismo que con Ser, se puede el Deseo tan universal o de todos los deseos. De manera que se puede aplicar un nuevo esquema a su obra en el que veríamos su YO rodeado de filosofía y de placer:



Fuente del esquema de la obra de Aute: elaboración propia .

Con lo que el autor vive o basa su vida entre el placer, el sexo, la duda existencial y la construcción de su propia filosofía. Además acaba esta poemiga diciendo que todo es lo mismo, o se dan en una misma persona porque:

“Son lo mismo...  
o uno mismo.”

Pero deja claro que es aplicable a una sola persona, al ser porque es una “misma mente” y “YO” soy el único que tiene uno mismo mente y mí y esa es la mía. Es decir, mi misma mente soy yo, es cómo yo pienso.

Toda la obra que compone estos dos libros es poesía visual o de impacto visual. Se trata de muchos caligramas e imágenes que o bien complimentan el juego escrito o lo dominan. El propio formato de los dos libros está diseñado como desafío cultural ya que no corresponde ni al patrón de la música ni al del libro. El primer libro *Animal* incluye un CD en el que se presenta una serie de musicalizaciones de las determinadas poemigas pero no necesariamente se limita a una sola poemiga. El libro de *Animaldos* es más grueso con más de 350 páginas pero es también esbelto de tapa. La forma de bolsillo del segundo libro recuerda otra obra parecida de Julio Cortázar, *Último Round* (1974) que incluye también juegos de palabras, graffiti, poesía y escritos experimentales que tratan temas parecidos como los que le interesan a Aute, la locura, la libertad, lo divino y lo absurdo, lo mismo sucede cuando Cortázar nos pregunta: “¿qué pueden las hormigas contra un hombre en pijama?” [sic] (169). En este interesante libro de bolsillo, Cortázar incluye un ensayo sobre “la pobre muchacha que algunos llaman Anima” que se ve obligada a vencer la

bruteza del ser racional en la forma de Barba Azul con sus insistente <<jamás abras esa puerta>> que recibe la respuesta definitiva del autor argentino:

Quien llegue a despertar a la libertad dentro de su sueño habrá franqueado la puerta y accedido a un plano que será por fin un novum organum. Vertiginosas secuelas se abren aquí al individuo y a la raza: la de volver de la vigilia onírica a la vigilia cotidiana con una sola flor entre los dedos, tendido el puente de la conciliación entre la noche y el día, rota la torpe máquina binaria que separaba a Hipnos de Eros (172).

El libro de Cortázar están plagado de reminiscencias del París de mayo del 68. El autor reproduce varias pintadas que tratan los temas tan candentes de la época y propone, desde luego, que la imaginación debería tomar el poder. Aunque Aute hace referencia a “los lacayos de mayo” que “se cambian de sayo” en *Animal*, con una poemiga, que mina la pintada más querida en una especie de re-graffiti de aquella pintada de París que decía “debajo de los adoquines, el mar” (Rodríguez Lenin: 12). En esta poemiga, los dos elementos se enfrentan de cara a cara en una batalla campal filosófico:

#### LOS LACAYOS DE MAYO SE CAMBIAN DE SAYO

-!IMAGINACIÓN AL PODER!- LE DIJO  
EL ADOQUÍN AL MAR (O LA MAR).

Y ÉSTE (O ÉSTA) LE RESPONDIÓ:  
-!ESO JAMÁS! EN TODO CASO, !LA IMAGINACIÓN  
CONTRA EL PODER, PEDAZO DE ADOQUÍN! O  
SI ME PONES ENTRE LA ESPADA Y TU MURO,  
!EL PODER DE LA IMAGINACIÓN CONTRA TODO! O,  
CONTRA SÍ (O MISMA)! O  
!...  
(*Animal*: 106)<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup> Al reproducir las poemigas, se ha hecho un esfuerzo de conservarlas tal y como aparecen en el libro original. En este caso el punto de exclamación viene así <!> a lo largo de la poemiga al contrario de la costumbre de empezar una oración con <¡> en español. Puede que el autor quiere hacer más hincapie en la declaración.

Pero aunque Aute critica a los que él considera como “chaqueteros”—los que empiezan predicando la paz y terminan al mando de la OTAN—Aute no aboga nunca por la necesidad de guardar la distancia artística, lejos de la manifestación y la protesta en la calle, como lo hacía Georges Brassens cuando se negó a participar en aquella contienda del mayo el 68 en París (Chao 1973: 110) con su respuesta contundente:

*Les hommes sont faits nous dit-on  
Pour vivre en bande comme des moutons  
Moi j'vis seul et c'est pas demain  
Que je suivrai leur droit chemin*

Los hombre han sido hechos—nos dicen  
para vivir en rebaños como los corderos  
yo vivo solo y no ha de ser mañana  
cuando siga su recto camino.<sup>369</sup>

Al igual que Cortázar, Aute se impregnó de aquella euforia efervescente y en tal estado fue capaz de crear un mundo imaginario nombrado “Albanta” (título basado en un dibujo de su hijo Pablo de cuando era niño), un mundo de fantasía donde “las ciencias no son exactas” y no domina la razón (Rodríguez Lenin: 13).

Tanto en *Animal* como en *Animaldos*, el tamaño de la letra y su estilo figura en el mensaje y la intencionalidad de la denominada poemiga, con la que Aute hace referencia a migas de pan (o esencia) y las antiguas cantigas, como un motivo espiritual, como son constantes en gran parte de la obra de Aute. El mismo autor presenta su libro como un acto de devoción con la frase (p. 19) “en tus manos, querido lector, encomiendo mi animal.” Que la última letra se presente con cursiva hace hincapie en la anima, pero no excluye el animal. El libro viene acompañado por un video que contiene una larga secuencia de

---

<sup>369</sup> “*La Mauvaise Herbe*” (1954), letra y música de Georges Brassens.

dibujos animados hechos por pinturas del propio Aute. Estas pinturas se hicieron a mano, unas cuatro mil, según el propio autor. “Ha desechado emplear en ello la ayuda de la informática porque “no me daba la gana de que el ordenador disfrutara de la pasión de dibujar”, afirmó Aute en la presentación del *Animaldos* celebrada en el Museo Reina Sofía en 1999 (*Efe*: 2/11/99).

En los dos libros, el título de la poemiga sirve como juego de palabras que bien puede estar relacionado con el texto o sólo responde a una respuesta a algún tópico que corre entre la gente o lo que la italiana Delia Chiaro (71) llamaría *rejoinder* (respuesta o sentencia) que significa un juego de palabras que interrelaciona con otro chiste, como aquel graffiti, talado en el banco de madera de una parada de guaguas en Las Palmas, que dice

“Más vale morir de pie que vivir de rodillas – Ché”

Y en el mismo banco, más abajo, con una letra distinta:

“Más vale cabeza de ratón que culo de león. – Ché”<sup>370</sup>

En *Animaldos* Aute sigue produciendo poemigas en un libro más grueso pero igualmente absorbido en el tema del juego lúdico, que como dice el autor: “evidentemente es pura obra lúdica. Si el arte no es lúdico, no es arte. Juego y creación es lo mismo.”<sup>371</sup> Aunque Aute no pretenda hacer canción protesta y desde luego su poesía no se puede calificar como de compromiso social, ha

---

<sup>370</sup> Los dos mensajes fueron vistos y anotados el 13 de enero de 2001 en el banco de la parada de la Plaza de las Ranas de la línea 311 que comunica Las Palmas con La Atalaya de Santa Brígida. Otro graffiti, que apareció en el mismo mes, en la pared del Parque de San Telmo declaraba en letra grande “LOS COCHES NO SON DIOSES.” Las autoridades respondieron a esta pintada con una mano de pintura que borraba el mensaje. Que yo sepa, nadie ha publicado este mensaje que va dirigido a todos los conductores de coches de esta capital asediada por el automóvil.

<sup>371</sup> Luis Eduardo Aute, correspondencia con el autor, el 15/12/00.



afirmado su deuda con Pablo Neruda<sup>372</sup> al que le dedicó un tema poco después del muerte del poeta chileno. Se llama *Pétalo* y fue popularizada por la interpretación de Rosa León que incluye las siguientes estrofas “ahora estás solo sin el día,/ cruzas la sombra como el pidén.”

En el 83, cuando Aute empezó a conseguir fama por toda España, tras el éxito del disco en vivo, *Entre amigos*, una periodista le describió como

“Aparece en el escenario Aute, su figura entrañable, familiar, asequible, sincera, semiescondida. Este Gary Cooper desgachado, melancólico y real empieza a cantar y la sensibilidad y la nostalgia comienzan a pasearse por la sala.... La razón, el pensamiento cambiante, arrollador, inquieto están presentes en la producción de Aute. Deja sitio justo al azar” (Canales 1983: 3).

Aunque parece pura promoción personal a esta distancia, también indica el nivel de aceptación de la que gozaba Aute en esta época con la cultura tan candente que se plasmó en la movida madrileña. Como Sabina, Savater y Tierno, Aute era una figura clave en la construcción de la capital como un espacio abierto (Ríos Longares: 24). A pesar de esta fama familiar, Aute nos advierte que “¡No aguanto este coñazo de Madrid!”

Más de quince años después, otro periodista de Madrid, Ricardo Cantalapiedra, que también fue cantautor en los setenta, <sup>373</sup>compara la figura de Aute con la del Greco en otro homenaje interesante. Ahora tenemos un artista cuyos conciertos se han consagrado a un público minoritario pero fiel:

Fue uno de los conciertos más sosegadamente bellos que este cronista ha presenciado. Muy a pesar suyo, Aute es un

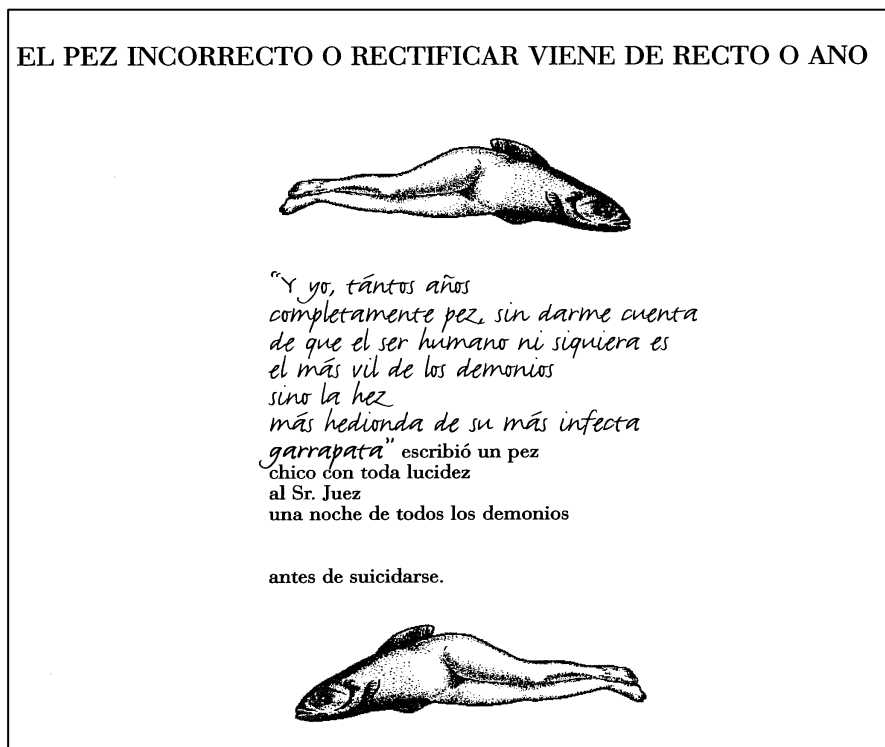
---

<sup>372</sup> Luis Eduardo Aute, entrevista con el autor el 28/2/00.

<sup>373</sup> Ricardo Cantalapiedra grabó discos con las casas discográficas Pax y Philips en los años 70 antes de dedicarse al periodismo especializándose en la música y sobre todo en la canción de autor. Algunas de sus canciones tratan el tema de la espiritualidad y la existencia de Dios, tales como “Equívocos” y “¿Por qué nos has abandonado?” (Ferres 1975: 46-53).

maestro. Estuvo muy contenido. Mandando en todo momento, torero en plenitud de su arte. Solamente se le quebró la voz de emoción cuando cantó "Al alba". El sonido estuvo a la altura de la magia reseñada. Y ese público es el que hubiera soñado Juana la Loca para todos los españoles. Total, que entre el artista y su público pecador tuvo lugar un acto de amor inconfesable en presencia de autoridades, intelectuales, espías, escritores, poetas, pintores y preciosas sílfides que pululaban por el ambiente como ovejas perversas" (13/01/01).

Aute habla de su interés en el destino del ser humano más allá de la guerra y lucha cotidiana. Reconoce que él ha utilizado muchos diferentes tipos de música, tales como pueden ser el tango, el bolero y el blues de 12 compases (el denominado *12-bar blues*?) para construir su obra, de la misma manera que Dylan recurre al rock n roll, aunque su propia relación con el genero es más bien somera o así afirma Aute: "Mi relación con el rock es casi nula (Rodríguez Lenin: 23).



"La mascota del disco Alevosía, es una extraña especie de sirena, mitad pez y mitad mujer pero de una forma distinta a la habitual," según Aute (Abel 1997: 204). Así rompe con la mitología y juega a la vez con el viejo refrán del pez chico.

### **3.4 Cuatro acordes para insuflar una obra: Bob Dylan y Aute**

Aute es como El Greco, aparentemente ascético, delicadamente oscuro, sensualmente gótico, pero tiene un punto canalla tan arrebatador que deberían temerle todos los directores espirituales del mundo. Este individuo, a base de lucidez, belleza y embriagador cinismo, podría pervertir en un santiamén todos los conventos de clausura del mundo. Y todo ello sin cometer delito punible por las leyes vigentes. Aute pertenece por méritos a esa jerarquía angélica de elegidos que se pueden permitir el lujo de hacer lo que les da la gana, a sabiendas de que cualquier espíritu sensible va a tomar buena nota de los guiños. (Cantalapiedra *El País*: 13/01/01)

Aunque esta investigación compara la obra de Aute y Bárbara Dane referente a su compromiso en la canción, sería mucho más fácil buscar los lazos que unen a Aute con su mentor Bob Dylan. De hecho, comparar la obra de dos cantautores, Bob Dylan y Luis Eduardo Aute, ofrece muchas posibilidades dentro de la literatura comparada, tal como afirmó C.M. Gayley:

La literatura comparada es, en primer lugar, un campo de investigación, el de las relaciones literarias entre las distintas nacionalidades, y el estudio de los préstamos, imitaciones y adaptaciones internacionales. Reconocer la incidencia de tales relaciones en el desarrollo nacional es de vital importancia, tanto social como literaria.<sup>374</sup>

En este sentido, el mismo Aute confiesa su deuda a Dylan en entrevistas (Abel 1997:41) y hasta de una forma lírica en el tema "Siglo XXI" del disco Ufff! En esta canción, después de repasar una lista detallada de la gama de

---

<sup>374</sup> Gayley citado en M.J. Vega y N. Carbonell, *La Literatura Comparada*, p. 37.

mafiosos y chorizos que se presentan en el horizonte al cerrar el siglo XX, donde “el Hombre ha muerto, ¡viva el Capital!” y “el cohecho por derecho y por la santa comisión...” Aute concluye la canción con la siguiente estrofa:

Me diréis y con razón, que yo también soy un ladrón,  
Que la música y la letra de este fraude de canción  
Son un plagio de Bob Dylan y el gran Discepolin...  
Es verdad pero ¡cojones! Quien desprecia ese botín  
Que a Dios le plagió Merlín  
Y al Diablo Marilyn,  
Y a Picasso, el Arlequín  
Y a Espatarco, Bakunin  
Y a la Esfinge, Rin Tin Tin  
Y el principio es siempre el fin,  
En fin...<sup>375</sup>

También podríamos adentrarnos en el campo de la traducción subordinada. Tanto Dylan como Aute se forman como artistas en épocas históricas parecidas y aspiran a que sus canciones vayan más allá de las que se suelen escuchar en la radio.

Como Aute manifiesta en más de una ocasión, Dylan es una persona clave en la historia de la canción comprometida de los años sesenta y setenta (Abel 1993: 41) como ha sido en toda la música pop de los últimos cuarenta años.

De hecho, Aute expresa su admiración por Dylan públicamente en una carta que se incluye en un artículo periodístico de *La Revista dominical* del diario *El Mundo*. Aunque la carta, que viene acompañada por una versión de Aute del autorretrato *Selfportrait* de Dylan, no sea muy académica, nos sirve perfectamente como introducción al tema de comparación entre los dos cantautores:

---

<sup>375</sup> L.E. Aute. “*Siglo XXI*” del disco *Uffff!* Ariola, 211418 (5F), 1990.

Querido Bob: Yo tenía 20 años cuando escuché por primera vez *Blowin' in the Wind*. Recuerdo (nunca olvidaré aquella experiencia) como sentí algo así como un ráfaga de viento en el cerebro. Por aquellos días, intentaba arrancar, con más desgracia que fortuna, algún acorde a la guitarra que me acababa de comprar. Sabía cuatro acordes, justo los cuatro acordes que construían tu canción. Aquella ráfaga de viento, aquella cascada de palabras escritas en el más puro slang que sugerían imágenes confusas, algo apocalípticas, llenas de sombra y de impotencia pero, a la vez, escandalosamente frescas e insólitas para aquellos años, se desarrollaban sobre esos cuatro simples acordes. Podría llenar un buen montón de papeles escribiendo sobre la importancia de tus canciones en mi trabajo, en mi vida, pero esto es solamente una carta y no un tratado sobre tu obra, una breve carta que pretende únicamente decirte cuatro palabras tan simples como esos cuatro acordes de tu canción '*Blowin' in the Wind*:' muchas gracias, Querido Bob. Posdata: Como pintor me divierte ver cómo te pintaste en las portada de *Selfportrait*. Es una pintura muy graciosa, tiene mucho encanto. El álbum resaltaría la versión de *Blue Moon*, es una canción que no te pega nada, pero haces una versión muy a su estilo, es súper atractiva (Aguilera 34).

Veremos más adelante que Aute domina varios idiomas y, por tanto, bebe de muchas fuentes culturales a la hora de componer canciones y poesía, pintar, producir películas y crear en general, vive en Francia donde busca el surrealismo y de paso descubre a Dylan (Ordovas: 152). En cuanto a la aplicación traductológica, veremos que se trata del concepto teórico general de *transducción*, entendida como cualquier fenómeno de transformación textual directa de un texto a otro, sea este mediante cambio de sistema lingüístico (traducción), mediante construcción de otra nueva historia edificada sobre la antigua (hipertextualidad, como el *Ulises* de James Joyce sobre la *Odisea* de Homero) o mediante transformación del texto inicial por cambio de género (adaptación: al teatro, al cine, a la televisión, etc.). En este sentido, la influencia de Jacques Brel en la obra de Aute (incluso le dedica una canción, *Jacques* en

el disco *Slowly* del 92) podría completar la discusión de Dylan, como opina Jenaro Talens, escribiendo desde una perspectiva semiótica (101).

Puede que Aute no sea el cantautor idóneo para ver las influencias de Dylan desde una perspectiva comercial. Hay otros como el argentino Andrés Calamaro o Joaquín Sabina que han seguido más de cerca los pasos del maestro. O Kiko Veneno con su traducción de *Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues Again*. Pero tanto Aute como Dylan comparten una fascinación por cuestiones más profundas o trascendentales que la propia lucha diaria. Pueden presentar crónicas pero siempre buscan perspectivas más amplias. Y aunque no sea el artista más representativo de una línea dylaniana, la vida y obra artística de Aute representa un caso insólito dentro de la reciente historia de la canción de autor en España sobre todo si nos limitamos a la época de los setenta y la Transición política. A lo largo de más de dos décadas compone una amplia gama de canciones de muy diversos temas y estilos. Algunas se convierten en consignas del cambio político realizado después de la muerte del General Franco.

En la misma medida que Dylan consigue sus primeros éxitos en la música en los años sesenta dentro de un marco de fuertes cambios sociales en su país, Aute se asocia con la denominada Transición democrática cuando España pasa de la dictadura franquista a la modernidad (Gómez 1985: 333). En los años sesenta y setenta cuando Aute empieza a grabar, la gente se define por su tendencia política. La *movida madrileña* sigue los pasos de un profesor viejo y medio ciego con modales impecables que se llama Tierno Galván que parece el abuelo de toda una generación: simpático, señorial y socialista.<sup>1</sup> Había movimiento político y mucha música y los cantautores aún

ocupaban un sitio privilegiado ya que se conocían más que los propios políticos. Los cambios políticos y sociales tenían melodías y letras, los cantautores las transmitían. De hecho, el periodista Víctor Claudín, lamenta la manipulación de los cantautores por su papel político.

Se abusó de los cantautores en su servicio a políticos e ideologías. Se ha despreciado su esfuerzo sereno en pos de una calidad literaria y musical que contrapesa lo comercial, lo aburrido y monótono impuesto por la publicidad masiva. Se les busca un gueto en el que no interfieran los mecanismos de la moda, desde el que su hacer corrosivo, sencillamente crítico o de meditación libre, no altere morales trasnochadas o nuevos intereses, la marcha al absurdo de una sociedad corrupta. El vértigo progresivo de los decibelios no quiere saber nada de esa conciencia artística y humana que otros representan (Claudín 1983: 5).

Cantaban himnos de protesta pero también canciones satíricas y de amor. En muchos casos reivindicaban la libertad. Eran canciones asequibles y muchas veces de tres o cuatro acordes, el dominante, el sub-dominante y el tónico sin más misterio. Los cantautores vendían relativamente pocos discos comparado con lo que se exige de un artista hoy día, como indica el periodista Antonio Gómez (Shea 1991: 98) pero las canciones corrían de boca en boca y de guitarra en guitarra. Estaba de moda la guitarra y si podías hablar como Bob Dylan, para chapurrear algún verso de *Blowin' in the Wind* o *Hard Rain's A Gonna Fall*, tanto mejor. Había canciones autóctonas como *Al vent* de Raimon y *A cántaros* del extremeño Pablo Guerrero en aquel entonces. El mismo Aute como su Aleluya no. 1 que parte de Hard rain: (Una lágrima en la mano, un suspiro muy cercano,/Una historia que termina, una piel que no respira, /Una nube desgarrada, una sangre derramada, Aleluya.") Lleva un tono gregoriano y monótono, una letanía de imágenes dispersas, surrealistas, resuelta con un estribillo que vuelve a afirmar lo absurdo. No se niega a proponer una solución

coherente: "Tenía que dar una cierta unidad a todo lo que enuncio, dar sentido a algo que no lo tiene, y como la canción es absurda de por sí, le doy un sentido absurdo también," explica Aute (Plaza 1983: 47).

Al acercarnos a la canción y la música, nos hallamos ante una faceta primordial de nuestra existencia humana y difícil de cuantificar dentro del campo de la traducción. Todos tenemos algún gusto por la música aunque sea de forma pasiva como oyente o activa como músicos o cantantes o a la hora de bailar. La música es capaz de llevarnos a sitios exóticos o unirnos con otros seres muy dispares. De alguna manera, Aute traduce al espíritu de Dylan de una época apasionante para los dos artistas en sus respectivos lugares de trabajo.

Habría que citar otra característica de la música, de interés traductológico, la de un lenguaje implicador: la música penetra a través del oído y el oído está estrechamente asociado con la vida emocional del ser humano. El espacio auditivo tiene la capacidad de suscitar toda la gama de emociones en nosotros; los oídos pueden llenarse con sonidos que no tienen "objeto" tal como exige el ojo. No necesita ser representativo sino que puede hablar directamente a la emoción. El oído, como dice el poeta Gabriel Celaya, es el más primario, directo y total de nuestros sentidos; es el primero que experimentan los niños y el último que pierden los agonizantes (Celaya prólogo: 1985).

Aute se inspira en Dylan desde el momento que coge su primera guitarra. En esa época, el joven Aute, está leyendo mucha poesía francesa. En la letra de Dylan, encuentra un lazo palpable.<sup>376</sup> Estas primeras canciones se

---

<sup>376</sup> L.E. Aute Entrevista con el autor, 10/2/2000.



escuchaban en las voces de otros artistas, sobre todo, cantantes femeninas como Massiel, Pepa Flores, Rosa León y Ana Belén.

Durante la transición, Aute canta himnos elogiando la libertad en un momento que esta palabra parece aún difícil de pronunciar, canciones sobre la muerte y el paso del tiempo, de encuentros mortales de parejas insólitas en ascensores rotos. Eran crónicas urbanas muy españolas a la altura de los largos artículos costumbristas que estaba publicando Manuel Vicent en el periódico *El País* cada sábado en esa época.<sup>377</sup>

Aute habla en sus canciones de temas tan personales como la masturbación y otros tabúes. Canta un tema sobre el sentido de humor que tienen los moribundos, "*Cuéntame una Tontería*".<sup>378</sup> Se trata de la muerte de un familiar del mismo Aute. El público presente en sus actuaciones a la sazón sabía de alguna manera que Aute estaba contándole, como dice el cantautor norteamericano Loudon Wainwright III (refiriéndose a la obra de Dylan) cosas reales de su propia experiencia.<sup>379</sup>

Y dentro de esta experiencia personal, Aute habla de su amor poco platónico por Marilyn Monroe. Canta canciones que se inspiran en la obra de Lennon y McCartney (*Recordándote*), compone un lamento tras la muerte del poeta chileno Pablo Neruda, confiesa su debilidad por Brel y Pablo Milanés, por Al Capone y Nietzsche, Mr. Hyde y Dr. Jekyll ("*Cuerpo a cuerpo*"). Canta de San Agustín y Sam Peckinpaw, de Alicia en el País de las Maravillas y de E. M. Ciorán, quien cita así "es mil veces preferible hacer voto de locura o disolverse

---

<sup>377</sup> Las crónicas urbanas de Manuel Vicent se publicaban durante los años ochenta en el periódico *El País*.

<sup>378</sup> "Di que cielo tiene granos y que afuera hace mal día, /Cuéntame el chiste del cura,/ dame aquella medicina, Cuéntame una tontería,/ cuando llegue la agonía."..L. E. Aute "Cuéntame una tontería" del disco *Rito* Ariola, 82 189-I, 1973.

<sup>379</sup> Wainwright, en una entrevista con la BBC, habla de la importancia entre los cantautores de ser fiel a la realidad que les toca, "you've got to be real!" decía. Radio 4 BBC, "Notes from a Hotel Room", entrevista con Loudon Wainwright III, 10 junio 1993.

en Dios que prosperar gracias a simulacros."<sup>380</sup> Suele finalizar sus conciertos con un tema que todo el mundo ya sabe de antemano, "Al alba" que aunque fuera inspirada en unos hechos concretos, los últimos fusilamientos del franquismo, va más allá de los hechos. Parece sacada de "*The Air-Conditioned Nightmare*" de Henry Miller una colección de ensayos que después de la segunda guerra mundial era muy polémico:

To arouse man's passionate nature, to hand him over to the devil and put him to the supreme test, there has to be a conflict involving something more than country, political principles, ideologies, etc. Man in revolt against his own cloying nature - that is real war. And that is the bloodless war that goes on forever, under the peaceful name of evolution. In this war, man ranges himself once and for all on the side of angels. Though he may, as individual, be defeated, he can be certain of the outcome - because the whole universe is with him. (Miller: 20)

Lo que busca Aute en la obra de Dylan merece una consideración traductológica, para entender como se acercan al mundo que les rodea. Entramos también en la historia contemporánea, la sociología, la lingüística y la literatura. A la vez estamos ante una disciplina poco estudiada en este país. En el Reino Unido, la denominan *popular culture* y desgraciadamente llega aquí como cultura pop para no confundirse con el estudio de lo folklórico. Reflexionemos de paso sobre cómo ha evolucionado este género de canción en los últimos años. Hoy en día que la música está tan arraigada en la sociedad, es difícil o al menos curioso considerar una época cuando la canción implicaba un acto social tan relevante como el macabro pronunciamiento de un dictador. Ahora que la consigna de la juventud es pasárselo bien - o así la tratan de plasmar los medios de comunicación - podemos comprobar que hace tiempo la gente empezó a cansarse del lema "*We Can Change the World!*"

---

<sup>380</sup> LE Aute *Elijo la locura (Aleluya N° 4)* del disco *De par en par*, Ariola 200189-I, 1979.

(¡Podemos cambiar el mundo!). El británico Graham Nash compuso este himno para insuflar a los manifestantes que se enfrentaban con la policía y soldados de Chicago en el verano de 1968 cuando se celebraba el congreso primario del Partido Demócrata del mismo año. En aquel entonces la gente joven se dividía entre *hippies* o la rama más radical de los *yippies*. La diferencia que le marcaba era el afán por el hashish y la psicodélica o el marxismo y el *flower power*.

Tanto Dylan como Aute salen de una época histórica parecida. De hecho son casi de la misma edad, Dylan nació en un pueblo minero de Minnesota, cerca de la frontera con Canadá, en 1941 y Aute en Manila, Islas Filipinas en el 43. Los dos son de familias burguesas y desde una edad muy temprana, se muestran interesados por la música. Al principio Aute se ve atraído más por la pintura que la música, no tarda en dedicarse a la música también aunque no tan de lleno como Dylan (Plaza:16).

El nombre de Bob Dylan quizás le suena a todo el mundo aun para los que no tengan especial interés por la música. En el tema de la traducción subordinada, el poder de la imagen no se descarta. Estamos viviendo, en una época post-McLuhan,<sup>381</sup> como opina el filósofo español, José Antonio Marina:

sobre todo en un momento en que nuestro planeta está sometido a dos tendencias contrarias: la globalización y la vuelta al terruño. La globalización impone una lengua universal, posiblemente el inglés. La vuelta al terruño fomenta el interés por las lenguas autóctonas como gran medio para fundamentar la identidad (22).

El académico británico Christopher Ricks considera la tendencia de Dylan de redefinir el concepto de longitud en una canción y otras facetas de las

---

<sup>381</sup> H. Marshall McLuhan, profesor y pensador canadiense, ya fallecido cuya principal investigación se centraba en los efectos de los medios de comunicación masiva. Una frase clave de McLuhan es “el medio es el mensaje,” satirizada hábilmente luego por todo alumno de periodismo en los Estados Unidos que hemos conocido como “el medio es el masaje.” Véase McLuhan, M. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta – Agostini, 1985.

canciones de Dylan que rompen con lo establecido (Ricks: 33). Aute también reconoce que Dylan abre caminos para otros artistas con estas rupturas, como lo demuestra con su propia *Alaluya* ya mencionada.<sup>382</sup> Aute, como Dylan, no se limita a la canción de protesta pura y dura sino que trata la complejidad de la condición humana. Aunque se consideran parte de la contracultura, los dos han sufrido la ira y el rechazo de la izquierda porque sus canciones no son explícitamente de protesta.<sup>383</sup> Sin embargo, son productos de dos épocas de mucho movimiento social en sus respectivos países.

Dylan hace sus primeros pasos como cantautor a finales de los años 50 cuando estaba naciendo el *rock'n'roll*. Empieza imitando a Woody Guthrie, un músico vagabundo que representa para Dylan y tantos otros músicos de la misma generación, el ser abandonado en la sociedad estadounidense. Dylan también se instala en un barrio bohemio de Nueva York, Greenwich Village, donde se ensancha de poesía y decadencia, tocando de forma habitual en los denominados "coffee houses." Como dice la cantautora afro-americana Odetta, es un ambiente de "rebeldes y gandules" (Wolliver: 107). Dylan toca sólo en el escenario con la guitarra y la armónica, una tradición negra que Dylan recupera y reivindica como rudo homenaje a los artistas ambulantes y pobres de su país (Scaduto: 57).

Con la fama viene también un interés generalizado entre los medios de comunicación y Dylan empieza a re-inventarse con historias fantásticas de su niñez. Cuentos que parecen sacados de los libros de Twain y *O Henry*, con Dylan el pícaro, el lazarillo que vagabundea por el mundo como el guijarro humilde de León Felipe. Llega a ser no sólo el cantautor más controvertido del

---

<sup>382</sup> Entrevista con LE Aute realizada por el autor en Madrid, 18/2/00.

<sup>383</sup> Ewan MacColl (1915-1989) cantautor, dramaturgo, rebelde y activista británico. Véase su autobiografía *Journeyman*, Londres: Sidgwick and Jackson, 1990.

país, pero también un artista querido por la izquierda. Durante los primeros años de su carrera, compone y canta temas que se convierten en himnos para la historia, canciones que dan en el blanco con las exigencias de los negros y los pacifistas y todos los que luchan por un mundo más justo.<sup>384</sup>

Pero el interés directo de Dylan por la política disminuye rápido y se puede decir que su preocupación va más allá de la lucha diaria, según reflejan sus letras. De algún modo, Dylan se forma como artista en la época de los sesenta con la lucha por los derechos humanos y contra la guerra de Vietnam. Sin embargo, no tiene ninguna letra dedicada exclusivamente a la guerra y las canciones que tratan de los derechos del pueblo afro-americano se limitan a temas como *"Pawn in their Game"* (Peón en su Juego). De la misma manera que Dylan es un producto de los años sesenta, Aute se asocia con la época de la Transición. Pero, igual que Dylan, Aute no habla directamente de la dictadura. Sin embargo, sí le interesa el tema de la libertad en un sentido más amplio y se puede afirmar que Aute no ve la muerte de Franco como un hecho que libere a su país. De hecho, en uno de sus canciones satíricas del año 73, antes de la muerte del General Franco, Aute habla de "esta modorra nacional"<sup>385</sup> para describir la resistencia cómoda al franquismo después de tantos años de represión.

Aute es un artista polifacético y además de componer canciones, se dedica a la pintura y el cine. Ha publicado libros de poesía. Se le considera símbolo del Madrid moderno, capital de la Transición, la "Madrid tuya" aunque Aute no es madrileño de nacimiento. Nace en 1943 en Manila, Islas Filipinas,

---

<sup>384</sup> Irwin Silber, antiguo editor de la revista SingOut!, entrevistado por el autor, 25/7/99. Manifiesta que "Dylan era el héroe de los que estábamos en lucha."

<sup>385</sup> Luis Eduardo Aute, "Viva el beat, el rock, el pop y lo demás," del disco *Babel*, Ariola, 89105-I, 1976. La canción no se registra de forma oficial hasta después de la muerte de Franco pero sí la cantaba Rosa León en público en los últimos años de la dictadura.

antigua colonia española, hijo de un comerciante catalán. Vive la transformación de ese país después de la Segunda Guerra Mundial con la fuerte influencia de los Estados Unidos. Sus padres le mandan a un colegio norteamericano y de esta manera el joven llega a ser trilingüe, estudiando en inglés, hablando con la familia en castellano en casa y charlando en tagalo con los amigos mientras juega en la calle.

Desde los cinco años, Aute demuestra cierto ingenio como pintor. A los 7 años, su primer cuadro al óleo le permite ganar un premio internacional. Visita España por primera vez en 1951 y de esta visita de casi un año en Madrid, se acuerda de la pobreza que vivía el país y las galerías de arte. Ya tiene la idea de hacerse pintor de mayor: Tres años más tarde, los Aute deciden trasladarse definitivamente a Madrid. Aute se ve obligado a abandonar una escuela liberal y secular de Manila en pos de un colegio rígido y religioso en donde el medio de enseñanza es el castellano. Apenas sabe leer y escribir en castellano y su inglés ya no le sirve de nada. Es una atmósfera que le resulta represiva. Su desacuerdo con el entorno que le rodea se parece a la rebeldía de Dylan.

Entrando en la adolescencia, Luis Eduardo encuentra dificultades no sólo en la escuela sino también a la hora de entablar amistades con sus compañeros de clase. Siendo hijo único (su hermano nace quince años después de él) y muy alto de estatura, se cría entre mayores. Se aleja rápidamente de la infancia y se mete de lleno en el arte, en su pintura. También empieza a interesarse por el cine y la música de Elvis y de Bill Haley. Pasa días enteros en el cine viendo sesiones continuas. Al igual que Dylan, Aute se identifica mucho con la figura de James Dean, el actor norteamericano que un día aparecerá en una canción de Aute titulado *Las cuatro y diez*.<sup>ii</sup>

A Aute no le agrada la mudanza desde las Filipinas a la madre patria. Parece que él no cabe en este mundo tan cerrado que es España a lo largo de la primera mitad de los cuarenta años de franquismo. Y aquí tenemos otra semejanza con Dylan, Aute prefiere mirar hacia fuera para sus inspiraciones artísticas. De la misma manera que Dylan se inventa una y otra vez, Aute no se relaciona fácilmente con la gente de su edad, vive una marginación que se verá reflejada en sus canciones generalmente intimistas. Un afán por la vida interior del ser humano e interés por las corrientes mundiales en vez de españolas--dos características contradictorias--coinciden con la estética de la juventud.

Es la intrahistoria de Unamuno, la historia de unas vidas ligadas por unas experiencias en un sentido duras y difíciles pero a la vez apasionadas.<sup>386</sup> Se destaca el vínculo entre la canción de Aute y su interés por el cine al que ya hemos hecho referencia. Además del cine francés, Aute se emociona con las películas de Woody Allen. En la contraportada de un disco cita al cineasta que dice 'Sólo creo en el sexo y la muerte' (sacada de *El Dormilón*).

Aute coincide con el punto de vista de Allen sobre muchos temas como, por ejemplo, el del ser humano ante la ciudad. Como en las películas de Woody Allen, en muchas canciones de Aute (*Humo sobre humo*) tenemos la sensación de que la ciudad destruye al personaje, está por encima de él, le absorbe y le vence. Es casi una batalla sin cuartel, donde se da cita una cantidad enorme de inconvenientes como pueden ser la inestabilidad, el desasosiego, la tristeza y la falta de esperanzas para el futuro.

*De alguna manera* manifiesta más firme su deseo de no acordarse. El autor expresa la necesidad de olvidarse de una persona pero otra vez deja sitio

---

<sup>386</sup> Véase el pequeño homenaje que Aute rinde a Unamuno en *Animal*, p. 13

en la letra para la incorporación de otros seres queridos, de otros tiempos. Con el paso de los años al autor le faltan las fuerzas necesarias para seguir acordándose. No le sirve "*un beso de nadie*" para saciar una sed mortal. Tampoco le agradan las largas noches, las horas de piedra ni ese maldito tiempo que se disfraza de amante. Pero al final, no hay nada más.

Aute lucha a favor del sueño, nuestro derecho a soñar, como también reclama Eduardo Galeano como el sustento imprescindible de los derechos humanos. La reivindicación de la imaginación, de la capacidad de ensueño, se utiliza como un elemento que permite la reconstrucción de esa razón derrotada por la frialdad, por la ausencia de valores, de sentimientos. (1996:12) Frente a la razón descarnada se alza otra razón transida por el amor, por los sueños, por la esperanza utópica. Esta reclamación aparece en una de las recientes canciones registradas por Aute: "*Contigo atraparé los sueños/ que fueron clandestinos,/ aquellos que aún no tienen dueño,/ acaso el torbellino .../ Y mantendremos el empeño/ de combatir molinos,/ que la razón, sin el ensueño,/ produce desatinos ...*"<sup>387</sup>. Esa toma de partido por la vitalidad emocional, se realiza, tal y como Julián Marías propone, mediante una condena de la "programación" y una defensa de la "espontaneidad", resaltando el papel esencial de los impulsos, los deseos, la imaginación, realidades silenciadas (48).

Sin embargo, los cantautores como Aute y Dylan reivindican las mismas con urgencia, con una actitud de radical impaciencia -Aute en esta canción propone un cambio revolucionario en la actitud ante la vida: "no dejaré que vuelvan las horas a su sitio", "el fuego es el orden"-, pues saben que las

---

<sup>387</sup> LE Aute: "Alevosia" del CD *Alevosia*, Virgin , 8410032, 1995.



características más humanas quedan aplastadas bajo el pretexto de la prudencia, de la moderación: “*Si hay algo que es mío/es este inexorable latido que me mide/con balas diminutas en el corazón; /yo aprieto el gatillo /para que dispare /lo más pronto posible esa sed de sentimientos/que quedó insatisfecha de tanto esperar...*”<sup>388</sup> Aunque sus canciones son intimistas, Aute ha sabido conectar con un público mayoritario a base de unas experiencias compartidas. Y, como indica la siguiente cita de mediados de los años setenta, ha sido siempre fiel a sus principios, “con la impunidad del que se sabe libre” (Feito 75: 57).

Por una parte, Aute marca la pauta de los cantautores más adelante. Quieren llegar de una manera clara, sin distorsiones al oyente. De ahí que su lenguaje intente ser comprensible para gran parte del público. Lo dice Rosa León, la cantautora que grabó varios temas de Aute en los años setenta y luego abandonó la canción de autor para dedicarse a hacer música para la televisión infantil:

La canción es un medio importante de comunicación. Tan importante hoy día como el que más. Pero si la canción se convierte en un producto dedicado exclusivamente a un sector o a un grupo de señores que son los que están en el ajo del asunto, los que de antemano manejan las mismas claves que yo pueda utilizar, entonces se convierte en un juego [...], creo en primer lugar que el lenguaje debe ser asequible, comprensible para el mayor número de personas (López Barrios 78).

Paradójicamente la Canción de Autor no renuncia, pese a su empeño por subrayar una comunicación real y efectiva, a la ambivalencia, a lo implícito,

---

<sup>388</sup> LE Aute: “Tiempo al tiempo” del disco *Albanta*, Ariola, 25.641-I, 1978.

al doble sentido, a la ambigüedad, obligando al destinatario de la canción a aprender toda una clave de símbolos y de imágenes, a mantener una escucha activa, condición necesaria para el aprendizaje. Así se expresa Aute: "A mí me gusta más sugerir que subrayar, y esto en todos los aspectos de la vida [...], lo cierto es que prefiero trabajar dentro de la ambigüedad, de la sugerencia" (López Barrios: 88).

Entonces, una de las características más relevantes tanto de Dylan como de Aute es la presentación de la realidad como un modo deficiente de lo posible, lo que da lugar a un impulso por construir otras alternativas más ricas, más humanizadas. La posibilidad de escoger entre una amplia variedad de bienes y servicios no significa libertad si estos bienes y servicios contienen controles sociales sobre el desarrollo de la vida humana; esto es, como dirían algunos filósofos críticos, si sostienen la alienación. La libre elección de cadenas no suprime ni a los amos ni a los esclavos. Luis Eduardo Aute lo expresa en una canción satírica: "*Grano de pus, grano de pus,/ la inteligencia es un grano de pus/cuando el fin único de la razón/ está en saber comprarse un buen colchón./Grano de pus, grano de pus,/no somos más que un granito de pus,/perdido en una gran infección /que se pretende civilización.*"<sup>389</sup> Aute aplica música de tango para acompañar esta letra de la misma manera que Dylan usa un blues en su *Leopard-Skin Pill Box Hat*, un tema del mismo nivel satírico. La similitud de los dos temas sugiere un grado de intertextualidad, definida por Genette "como una relación de copresencia entre dos o más textos... eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette: 10).

---

<sup>389</sup> LE Aute. "Grano de pus" del disco *Babel*, Ariola, 89105-I, 1976.

La civilización industrial avanzada ha impuesto su productividad y eficiencia, su capacidad de incrementar y difundir las comodidades, de convertir lo superfluo en necesidad y la destrucción en construcción, ha transformado el mundo-objeto en extensión de la mente y el cuerpo de la persona. La razón aplicada en pro de la automatización, de la productividad, hace que en la persona entren en contradicción sus aspiraciones más profundas y las posibilidades que la realidad le ofrece. La razón aparece como una gran seductora que impone el dominio bajo forma de libertad. La preocupación por la razón recorre toda la obra de Luis Eduardo Aute. Algunos ejemplos de su dedicación al tema expuesto ya han sido citados mediante las canciones suyas que hemos reproducido. En 1994, se edita un libro-compact disc que, con el título de *Animal*, recoge una serie de breves poemas y canciones. Algunas de ellas, se dedican, como es habitual en Aute, a la cuestión de la razón. Así, escribe: "*La razón absoluta /me va llevando a la máxima/ sinrazón./ (Máxima anónima)*", y también: "*Decir/ que es un sinsentido/ decir/ 'todo lo que tiene sentido/ puede no tener sentido'/ tiene sentido/ y queda, además,/ redicho*" (*Animal*: 129).

Creo que Dylan y Aute están relacionados no sólo en sus respectivos años de trabajo artístico, que son muchos, sino también, como dice el mismo Aute, por sus inquietudes por el ser humano en toda su complejidad. Pero en la comparación de la obra de Aute y la de Bárbara Dane, tenemos un estudio más centrado en bases casi opuestas, como veremos en el siguiente apartado, en el que se presentan las conclusiones.

## 4 Conclusión

Las vacas son animales, no son fábricas de leche.  
--Alex Eaton, fundador del Topic Folk Club, RU.

*“Little Boxes on the hillside/Little Boxes made of ticky tacky...así cantaba Pete Seger (sic), tal como lo ha estado haciendo desde los años 50. Nada ha cambiado.”* (Weldon: 192)

La cita de Fay Weldon nos puede doler al pasar tantas horas en la elaboración de esta tesis ya que, con un solo plumazo, la novelista británica maldice la música que hemos seleccionado para nuestro estudio y la condena al baúl de los recuerdos. Puede que la canción comprometida suene a tiempos remotos, incluso que esté pasada de moda. Además como escribió Fanny Flagg, ¿quién podría aguantar a Jane Fonda cuando era capaz de protestar en un momento dado y luego vendernos videos de aerobio al día siguiente? Y como comenta Weldon, referente a Pete Seeger, nos podemos preguntar si la protesta realmente ha servido de algo.

Seeger, que ha colaborado en esta investigación, es un experto en la canción comprometida y una persona que durante más de seis décadas ha cantado su canto y cree profundamente en la importancia de luchar para conseguir un planeta más sano y más justo, ha escrito lo siguiente:

Si la humanidad (y la biosfera) perdura, creo que se debe en parte a que la tradición femenina de criar tiene prioridad sobre la tradición masculina de aventura y hazaña, de poder y gloria. Los años setenta y ochenta constituyeron una gran formación para mí. Como compositor estaba, y sigo fascinado por la

abundancia de grandes canciones escritas por mujeres, madres y esposas, por lesbianas y mujeres independientes. Te he hablado de Malvina Reynolds. En mi familia he visto ejemplos de mujeres fuertes y de ideas liberales durante varias generaciones. A través de la revista *Sing Out*, de *People's Music Network* y de la tripulación del *Clearwater*, aprendí las canciones de Holly Near, Bernice Reagon, Cris Williamson, Pat Humphries, Joni Mitchell, Ysaye Barnwell, Ruth Pelham, Sis Cunningham, Gretchen Reed, Luci Murphy y muchas otras más. Y no sólo escriben nuevas canciones sino también actualizan las viejas. He cantado sus canciones y alguna que otra vez traté de añadir, como ya saben, mis letras (Seeger y Blood: 172).

En esta tesis hemos demostrado que tanto Barbara Dane como Luis Eduardo Aute han intentado modificar la realidad que les ha tocado vivir en busca de una obra duradera que inspira a nuevas generaciones de artistas comprometidos. Como dice la actriz judía Batya Podos, refiriéndose al romancero sefardí, “una obra de arte puede perdurar durante años y resurgir en otras comunidades” (Shea y Podos 1992: 13).

En un mundo en el que todo resulta desechable, hay que buscar algo que puede perdurar. Pete Seeger advierte que “los grandes medios de información nos distraen un año con OJ Simpson, nos distraen este año con Monica (Lewinski) y algo encontrarán el año que viene para no analizar las estadísticas reales. ¿Cuánta gente en el mundo se muere de hambre?” El escritor Manuel Vicent también observa que “la cultura moderna se define por la aglomeración que un suceso provoca” y analiza en un acertado ensayo en *El País* (27/5/01) que:

Dos faldas femeninas, una manchada de sangre y otra de semen, constituyen los iconos más representativos de la historia política de nuestro tiempo. Sobre el vestido rosa de Jacqueline se vertió el plasma cerebral del presidente Kennedy en Texas un segundo antes de morir asesinado; el traje de Mónica Lewinsky recibió el presente de Bill Clinton en el preciso instante en que estaba viendo el paraíso en ... la Casa Blanca. La falda de Mónica ha sido requerida propietaria al tribunal que la guardó como pieza de convicción: se la pide una sala de subastas para una puja con 100 millones de salida. ... en el Metropolitan de Nueva York se exhibe ahora el vestuario que Jacqueline Kennedy lució en actos oficiales, pero en esta colección no está la falda rosa con la sangre de Texas, ya que hoy el arte es sólo alta costura y poco más. Pasado el vestíbulo del *Metropolitan* hay dos flechas: una conduce a la exposición de Vermeer y otra indica el camino hacia el armario de Jacqueline Kennedy. Cuando entré el otro día en el museo, frente al cuadro de una mujer cosiendo de Vermeer, había sólo una chica transparente y un caballero esmerilado, amantes solitarios de uno de los mejores pintores del siglo XVII y ante las salas abarrotadas donde se muestra la ropa de Jacqueline había una cola ruidosa de la clase media norteamericana que desbordaba las escalinatas del edificio y casi llegaba hasta Central Park.

Vicent está de acuerdo con lo que expresa la poemiga de Aute ¡HASTA LA PRÓXIMA CARICATURA! (*Animal*: 53) que el marxismo no puede soportar la falta de iniciativa popular. Sin embargo, Vicent es menos pesimista que Aute y encuentra por lo menos algún grado de esperanza en la pintura de Vermeer, que podría representar las cosas que perduran en la vida más allá de las modas pasajeras, más allá del caso Lewinski y el último partido del *Barça*. Así Vicent termina la misma redacción:

Yo comprendí que el mundo había cambiado cuando un día en la plaza de Tiannamen de Pekín descubrí que en el centro de la explanada, ante el mausoleo de Mao Tse Tung, sólo había un centenar de chinos petrificados con la cabeza baja esperando ver su fiambre del Gran Timonel mientras en una esquina de la misma plaza piafaban como caballos impacientes miles de pequineses ante un establecimiento donde se vendía pollo Kentucky y se realizaba un desfile de moda. Entre la sangre y el esperma está la fascinación de nuestros días: el resto son colas y diseño. No hay más que ver los telediarios. En la pantalla el conjunto de guerras y crímenes siempre terminan coronados con un pase de modelos. Unas diosas impolutas dando caderazos por la pasarela nos invitan a elegir entre la falda de Jacqueline y la de Mónica. Aunque por fortuna en medio de la sangre y el esperma siempre quedará incontaminada esa falda que cose la costurera de Vermeer (Ibid).

Volviendo al caso de Aute y Dane, mientras sus formas de trabajar han sido radicalmente distintas y aunque los dos coinciden en Cuba en más de una ocasión, sus perspectivas de la propia Revolución Cubana y de la sociedad cubana son bien distintas. Aute va a Cuba no exactamente como turista, pero cuando indaga en la cultura cubana y la refleja en su canción, no escribe ningún himno revolucionario. Compone un homenaje en son cubano a las borracheras de un hijo predilecto del pueblo, uno de los ritmos más pegadizos, bailables y juerguistas de la isla. Se trata de la canción "*Hemingway delira*" del CD *Alevosía* y cuyas estrofas son las siguientes:

A la deriva la noche... la selva invade el lanchón,

la luna, bola de sangre, la devoró el tiburón,  
las olas vuelan tiñosas rizadas por un ciclón,  
"Pilar" navega sin rumbo bajo un diluvio de ron...

Una sirena picúa se proa de mascarón,  
una bandera, a jirones, lleva pintado un blasón:  
"Cabeza de cocodrilo y cuerpo de Camarón..."  
Gregorio, el viejo marino, aún sigue siendo el patrón...

Una langosta mulata anda buscando el timón,  
y llora una viuda negra sobre la tripulación...  
Lejana, "Finca Vigía" sufre una alucinación...  
Ernest, el aventurero, se bate contra el Dragón.

Y mientras Hemingway va delirando en su nube de ron, Aute incluye un estribillo que proclama:

En el Caribe... se vive como se escribe, se escribe como se vive...  
en el Caribe... Bajo la noche guajira Hemingway delira.

Y al final de la canción, con un crescendo de acordeón y percusión, Silvio Rodríguez canta un estribillo aún más directo:

En el Caribe... y se bebe y se mueve y se bebe  
en el Caribe... y se mueve y se bebe y se mueve  
en el Caribe... al compás del viejo son...  
Bajo la noche guajira Hemingway delira.<sup>390</sup>

Mientras tanto Bárbara Dane cree en la Revolución cubana como la tierra de David contra la amenaza de Goliat que representa el embargo estadounidense. Pero no se puede negar el compromiso de Aute con los actos benéficos que ha realizado a favor del pueblo cubano, sobre todo en colaboración con Silvio (*Agencia Efe*, Cultura, 30-11-93).

Seguimos con la duda sobre la canción comprometida y el hecho de participar. A Aute le podemos achacar de no haber

---

<sup>390</sup> L.E. Aute. "Hemingway delira" del CD *Alevosia*, Virgin, 8410032, 1995.



compuesto más canciones directamente relacionadas con la lucha diaria para un mundo más pacífico, justo y ecológico, como aquel tema del portugués Fausto, “*Rosalinda*” que dice:

Rosalinda, si vas a la playa, si fueras a ver el mar  
cuidado no se resbale tu pie de chiquilla, en la orilla sucia del mar .  
La blanca arena de ayer está llena de alquitrán,  
Las dunas que el viento batía son de plástico y carbón,  
Huelen mal como avenidas, aquí vinieron huidos el lodo y la  
putrefacción.  
Las aves vuelan heridas y otras al suelo caerán.<sup>391</sup>

O podríamos analizar un tema más reciente, de Benito Malasangre de Aragón, dedicado a la “*Marcha antinuclear*” que habla de los enfrentamientos entre los “cuatro gatos” de la resistencia y los miles de policías, que el autor denomina, en un estilo coloquial, la madera:

De nuevo el grupo ecologista local  
Llama a toda la peña, grande o pequeña,  
A ir con las bicis hasta la nuclear,  
Pedir su cierre y gritar y bramar...

Ya están aquí, como siempre, la madera  
Es la primera en venir  
A aguar la fiesta alternativa de abril  
Hay más de mil aquí y hay más por allí.

Menudo plan,  
No ven que somos cuatro gatos,  
Y María y Julián van con los críos,  
Que se creen Induráin;  
Como se altere Juan,  
La vamos a armar.<sup>392</sup>

Benito Malasangre representa una nueva generación de cantautores que revitaliza la canción comprometida con un nuevo espíritu. En el caso de España sigue habiendo una cierta ironía, como

---

<sup>391</sup> Fausto, “*Rosalinda*,” versión en castellano en el disco de Luis Pastor, *Nacimos para ser libres*, Movieplay, 17121/4, 1977.

<sup>392</sup> Oscar González. “*Marcha antinuclear*,” del CD *Benito Malasangre: Canciones para la resistencia*, IB CD 110, 1997.

en la canción de “Todo está perdido” que reconoce que el futuro no es muy prometedor:

Perdimos, perdemos,  
Todo está perdido  
Y perderemos.

Han tirado la estatua de Lenin, demolido el Muro de Berlín,  
Nos enseñaron la tragedia de allí, nos camuflan las miserias de aquí.

Ha vencido la ley de Wall Street, masacraron el pueblo iraki,  
No se toca el petroleo kuwaiti, palestina tendra que rendir.

Han bloqueado la Cuba de Fidel, chantajeado a la Nicaragua infiel,  
Hábilmente se faja Pinochet, ya ha pactado Mandela con De Klerk.

La comparación de la obra de Aute, voz solitaria y un poco ácrata con la de Dane, una mujer siempre integrada en un colectivo, no sólo muestra distintas formas de luchar sino también dos maneras antagónicas de ver la vida. Afirmamos que los dos son representativos de luchadores dentro de culturas muy diferentes pero al ser occidentales poseen características semejantes.

Aute es explícitamente trasgresor, un crítico implacable de las estrategias oficiales y sobre todo de la sociedad capitalista. Su afán es de saltarse todas las reglas, como en el caso de la siguiente poemiga (Animaldos: 130), en la que se burla de aquella regla que estipula que en la poesía no deben figurar pies de página:

CONTRA LA ETIQUETA<sup>1</sup> COMO  
ESTÉTICA

“Menos limpiezas étnicas  
y más limpieza ética” ,  
les dijo la justicia  
poética  
a las justas  
genéticas.

<sup>1</sup>Etiqueta: pequeña ética casera

En este sentido la cantautora y activista Ani DiFranco, una clara nieta espiritual de Bárbara Dane y, desde 1994, colaboradora del poeta vagabundo y *Wobbly* Utah Phillips, declara en una de sus canciones:

**Pick yer nose**

how come i can pick my ears  
but not my nose  
who made up that rule anyway  
how come you say that's  
the way it is  
that's just the way it goes  
why don't you decide for yourself  
what can you do  
and what can you say  
how come i can pick my friends

**Tócate la nariz**

Cómo es que puedo tocarme las orejas  
Pero no la nariz  
Quién demonios ha hecho esa regla  
Y tú dices que así son las cosas  
Cuando así están las cosas  
  
¿por qué no somos capaces de decidir  
por nosotros mismos lo que se puede decir  
y como es que puedo escoger a mis amigos  
pero no a mis enemigos.<sup>393</sup>

Esta precisión entre lo que “es” y lo que “está” resulta fundamental en la obra de Di Franco y la de Aute también. Van al grano de la propia existencia de las cosas para cuestionar. Aute nos anima a que nos detengamos ante algo cotidiano, como, en este caso, podría ser un plato de spaghetti, para poner en tela de juicio su propia existencia y su lugar dentro de la historia:

DUDA ANTE UN PLATO DE SPAGHETTI

Venecia puede ser una loba  
Para el hombre- le dijo  
Una odalisca a Casanova.  
¿En pos de qué se fue, pregunto yo,  
(¿o acaso huyó?) Marco Polo  
hacia la China? (*Animal*: 112)

En el paisaje literario y macarónico de Aute, con sus exóticas prostitutas turcas (la odalisca), que cuentan la verdad como el tonto del rey Lear, y que, en su forma de bailar, podría tener la misma relación con un spaghetti bailando en el aire antes de ser comido que la

---

<sup>393</sup> Ani DiFranco. “Pick yer nose,” del CD *Puddle Dive*, Righteous Babe, 1993 USA, RBR004-D, y *Cooking Vinyl '97* Londres, CD 132.

relación entre estas figuras literarias como Casanova y Marco Polo, Rey Midas y Cristo, Marx y Ronald MacDonald y el mismo Jekyll y Hyde. En cuanto a la dualidad, el ser uno u otro, Aute ofrece una gama de conflictos y contradicciones. Se ensancha allí y nos convida a seguir pensando, leyendo y, de algún modo, luchando, buscando resistencia al orden establecido. La poemiga de DUDA ANTE UN PLATO DE SPAGHETTI está grabada en el CD que acompaña el libro *Animal* y Aute la canta sobre un fondo de música oriental. La poemiga-canción termina con el cantante rezando “chi na-na-na, chi na-na-na” como una invocación del extraño misterio. Como en su canción “*Las cuatro y diez*,” Aute exalta lo cotidiano y plantea una lucha en contra del aburrimiento.

Dane, en cambio, define la canción de resistencia de una manera más sencilla pero no menos inspirada: “la canción protesta no sólo cuenta la historia de los hechos, sino que intenta efectuar cambios en la propia historia” (*Paredón*: 1).

Estas dos perspectivas, tan distintas pero a la vez, afines, nos pueden inspirar como hacen a gente joven como Ani DiFranco. Esta joven artista, de 32 años, es un claro ejemplo de autogestión, que, como Dane, resiste la tentación de firmar un contrato con estas seis compañías multinacionales que controlan ochenta y uno por ciento del mercado mundial de la música (unos treinta y ocho billones de dolares<sup>394</sup>). Con 18 años creó su propia compañía discográfica, *Righteous Babe Records*, y ha editado ya una quincena de elepés,

---

<sup>394</sup> Las cifras corresponden al año 2000, proporcionadas por el Partido Verde estadounidense y difundidas por *Appleseed Records* <[www.appleseedrec.com](http://www.appleseedrec.com)>, el sello discográfico que registra los últimos trabajos de Pete Seeger, Si Kahn y Pat Humphries, entre otros artistas comprometidos.

incluyendo sus propios álbumes; un directo doble, *Living in un trabajo* con el poeta Utah Phillips *The past didn't go anywhere*; un homenaje a Woody Guthrie, *'Til we outnumber 'em*; o su participación en *Badlands*, que recrea el disco homónimo de Springsteen. Muy a su pesar, Di Franco es aclamada tanto por sus dotes como empresaria como su habilidad para escribir canciones. Responde a las historias de sus ventas en las declaraciones siguientes:

De hecho, he vendido suficientes discos como para abrir una pequeña oficina en la parte abandonada del centro urbano dilapidado de mi ciudad natal, Búfalo, estado de Nueva York. Soy capaz de emplear a quince personas que reinventan constantemente el lugar mientras conduzco por ahí y toco música para la gente. Soy capaz de estimular a los escritores y a los artesanos locales y emplear los servicios de los distribuidores independientes, promotores, publicistas y agentes. Era capaz de dejar mi trabajo de fregando platos y dedicarme a lo que amo....No obstante, debemos reconocer a las mujeres no sólo por sus logros económicos, sino por su trabajo en sí mismo... juzgar a cada uno sin criterio alguno, tan solo aquel impuesto por la sociedad... y llegar más allá del beneficio económico, es más, alcanza la poesía y el vocabulario que articula la diferencia.<sup>395</sup>

Una pregunta que podría aglutina a Dane y Aute sería ¿Quién va a escribir nuestra historia? Aunque los dos han sido siempre críticos del mercado libre como factor determinante en toda arte, su nivel de involucrarse en el mismo ha merecido nuestra consideración. Y como

---

<sup>395</sup> Para más información sobre DiFranco y la carta entera a la revista *Ms* citada aquí: <http://www.columbia.edu/~marg/ani/letter.html>

afirma este, poco después de la guerra del Golfo “no hay que luchar por la libertad, hay que ejercerla” (Agencia Efe, 17/11/92).

Una de las últimas canciones de un contemporáneo de Aute, Pablo Guerrero, podría cerrar esta tesis. Guerrero, como Dane, evita el mercado de la música y su último CD se registra con una pequeña casa discográfica que se llama *Resistencia*, en la que también graba Luis Pastor. Además de afirmar la tendencia dentro de la canción comprometida a la hora de resistir la terrible tentación de cuantificar todo y ponerle precio a lo más íntimo, este tema, que se titula “Cosas sin dueño,” también representa una colaboración entre una generación, la de Aute y Guerrero, con otra más joven, la del tinerfeño Pedro Guerra, que ha colaborado también con Ana Belén y Victor Manuel:

Hay que decir olor a mar  
Decir olas y algas.  
Hay que decir espuma, orilla,  
Decir arena, barcas, decir cuerpos celestes,  
Decir luna de agua, decir espacio, nubes,  
Decir horas ventanas.  
Las cosas sin dueño son más bellas,  
Y son más nuestras al nombrarlas.  
Hay que decir silencio y sueños, decir raíces, ramas.  
Hay que decir canción del aire, decir música y danza.  
Decir amor, misterio, decir reflejos y alma,  
Decir acorde y viento, decir manos cercanas.  
Las cosas sin dueño son más bellas, y son más nuestras al nombrarlas.  
Decir sombras de trigo, decir fuegos y calma, decir brillos y brasas.  
Las cosas sin dueño son más bellas,  
Y son más nuestras al nombrarlas.<sup>396</sup>

La música ha sido y seguirá siendo una forma de comunicación para mantener una línea crítica en la sociedad. Los propios músicos jóvenes de hoy

---

<sup>396</sup> Pablo Guerrero (letra), Pedro Guerra (música) “*Cosas sin dueño*” del CD de Guerrero *Sueños sencillos*, Resistencia, ResCD097, 2000.

opinan así y lo expresa el cantante del grupo *Hechos contra el Decoro*, denominado por su apodo *Ruso*, de 28 años quien afirma que su música apoya los movimientos sociales:

“Queremos ser ciudadanos, y la ciudadanía implica la acción política, ser sujeto de tu propia vida. Como banda de música significa poner nuestra música al servicio de la movilizaciones sociales que están intentando construir una crítica y una respuesta a la políticas depredadoras, de dominación y exclusión. La música es una forma de expresión y muchas veces sirve para decir cosas que no se pueden expresar de otra manera. Es una forma de resistencia. De comunicación” (Pérez-Lanzac: 35).

Dicho de otra forma, la canción puede contar historias y, quizás, cambiar la historia, o por lo menos contar otra historia, otra versión de la historia que la que se transmite en la prensa, como indica la cantautora Claudia Schmidt en una de sus últimas composiciones, “*Remember*” (Recorder), en la que advierte que los medios de comunicaciones pueden convertirse en herramientas de la tiranía. Hemos aquí el texto de este tema:

There's a fork in the path we walk everyday It offers two choices, be true or betray And each little lie leads us further astray From the home where the soul can flourish	Nuestro camino diario se divide en dos Dos selecciones, ser fiel o traidor Y cada mentira pequeña nos desvía De la casa en donde florece el alma
There's a droning sound that is hollow and cruel As our language is gutted to be some tyrant's tool We're crazy with hunger, thought to be fools, But the soul still demands to be nourished Chorus I will tell you my dreams Will you promise to keep them well? Everything is much more than it seems There are power in these stories we tell There are power in these secrets we tell.	Hay un ruido monótono, hueco y cruel Y maneja nuestra lengua algún tirano Enloquecidos por el hambre, nos toman por necios Pero el alma insiste en reclamar su sustento Estribillo Te contaré mis sueños ¿Me puedes guardar esta confianza? Todo está cargado de más que lo que parece Hay poder en estas historias que contamos Hay poder en estos secretos que contamos.
When we're asked to forget, We're denied what we know In the rich ground of memory, Resistance will grow And we find our own voices And they're rusty and slow But without them we're certain to perish	Cuando nos dicen que nos olvidemos Se niegan de lo que sabemos En la tierra fértil de nuestros recuerdos Crece nuestra resistencia Y encontramos nuestras voces Y resultan roncacas y lentas Pero sin ellas nos moriremos
Yes out of memory a world is reborn	De los recuerdos surgirá de nuevo un mundo

Where the heart and soul are cherished.

Donde el corazón y el alma se aprecian<sup>397</sup>.

Schmidt comparte con Dane y Aute aquella noción del portugués José Afonso—el del himno “*Grandola Vila Morena*” que lanzó la *Revolução del 74*-- que “*o povo e quem mais ordena*” (el pueblo es el que tiene la palabra) y que nuestra historia es de una resistencia sagrada y duradera, y la música y la canción comprometida podría ser el medio de expresión que mantiene vivos nuestros recuerdos. Y los recuerdos colectivos e individuales son los que crean una comunidad que pueda luchar. Como observa Jackson Browne (1994) y Batya Podos (Podos y Shea: 9), el propio acto de imaginar y componer una canción o, en el caso de Podos, cuento, da poder tanto a la persona que compone como su propia comunidad. Así lo expresa Bob Franke, un cantautor de Boston, en una cita sacada de su taller para jóvenes cantautores:

En sociedades americanas aborígenes, el chamán de la aldea era considerado como el elegido para interpretar el contenido de sus sueños y escribir una canción acerca de él, con el acompañamiento de un coro (véase el anexo sobre Bob Franke).

Así, en este sentido, el sueño del chamán pasaría a convertirse en el sueño de la comunidad. Por otro lado, constituye una verdad a medias el hecho de que cuanto más personal sea una obra de arte, mejor será la posibilidad de ser universal, o como manifiesta Joan Manuel Serrat, “cuanto más provinciano es el artista, más universal resulta su obra.”<sup>398</sup> Con todo, puede decirse que cada actividad individual crea un efecto onda en la sociedad. La composición

---

<sup>397</sup> Claudia Schmidt, “*Remember*” del Cd *Wings of Wonder*, Red House, 144, 2001. Al igual que muchos cantautores estadounidenses, Schmidt no vive de la música sino que trabaja como camarera en un bar en el norte de Michigan. No obstante sus giras por los Estados Unidos y el Reino Unido son siempre acontecimientos, según sus críticas (para más información, véase <[www.redhouse.com](http://www.redhouse.com)>)

<sup>398</sup> Joan Manuel Serrat, entrevista con el autor, 20/3/89.



crea artefactos que pasan a formar parte del mundo para facilitar la curación de comunidades más amplias, y a veces, la cultura en general. Cabe afirmar que el capitalismo y el sistema de distribución de masas de esta sociedad distorsionan la función natural sanadora de la música. La canción se convierte en una comodidad fuera de sus comunidades de origen, que las adquieren a través de medios de distribución de masas. Las necesidades de los inversores de estos medios obligan a que cualquier canción que salga a la venta se dirija al mayor número de personas: un ejemplo perfecto lo constituye la canción de amor dirigida al público adolescente masculino. Mientras tanto, el 90% de la experiencia humana que podría beneficiarse del poder de la canción pasa a formar parte del olvido al carecer de esta forma de expresión. Parte de la responsabilidad del artista es, por consiguiente, ayudar a crear, promover y mantener un sistema de distribución de la música orientada a la comunidad alternativa y descentralizada.

Afirmamos que resulta tan grande la influencia de la música en la vida actual que la aparición de futuras tesis se nos antoja como un fenómeno tan inevitable como imperioso. Esperamos que nuestra investigación sobre Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute y sus extensivas obras sirva de pauta para tales estudios.

## 5 Bibliografía

- Abad, J. J. "La música contemporánea, su público, su ambiente, su futuro", en *Ritmo* número 511. Madrid, 1981, 23-26.
- Abel, David. *Leonard Cohen: Melodía poética*. Valencia: La máscara, 1996.
- . *Luis Eduardo Aute: Melodía Poética*, Valencia: La máscara, 1997.
- Adorno, Theodor. "On Popular Music," en Frith, Simon. [ed.] *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. NY: Pantheon, 1990, 301-19.
- Aguilera, Ricardo. "Dylan en versión española." *La Revista dominical (de El Mundo)*, 4/4/99, 32-38.
- Alameda, Sol. "Imanol: «Matarme sería un error político»." *El País*, 101 1/89, 20.
- Alarik, Scott. "Chris Strachwitz: Mining America's Roots." *Sing Out* vol. 45, nº 1, 5/01: 60-65.
- Álvarez, Esteban. "Aute: desnudo poético." *Folk-Song*, Nº 1/ 1976, 6.
- Álvarez, Javier. "Viaje a la raíz de Pedro Guerra." *El País* Tentaciones 29/1/99, 5-7.
- Amo, Carlos del. "Suburbano-aniversario: Luis Mendo y Bernardo Fuster cuentan su historia como Suburbano." *Agencia Efe*, 4/4/00.
- Arenillas, Luis. *Sobre la Cuestión Nacional en Euskadi*. Barcelona: Fonta, 1981.
- Aronowitz, Stanley. *The Crisis in Historical Materialism: Class Politics and Culture in Marxist Theory*. NY: Praeger, 1981.
- Ashraf, Mary. *Political Verse and Song*. Berlin: Seven Seas, 1975.
- Aucoin, Don. "No Time Like the Past," *Boston Globe*, 18/10/98, 7.
- Aute, Luis Eduardo. *La matemática del espejo*, Málaga: Ángel Caffarena, 1975.
- . *La liturgia del desorden*. Madrid: Hiperión, 1978.
- "Aute: no soy creyente ni tampoco ateo navego en la duda" *Agencia Efe* 5/5/88.
- . *Canciones*. Madrid: Hiperión, 1988.
- . *Animal: Poemigas 1991-1994*, Madrid: El Europeo (libro y CD) 1994.
- . *Animaldos: poemigas, estereografías...* Barcelona: Plaza y Janés (libro y video de dibujos animados). 1999.
- . *Cuerpo del delito: canciones 1966-1999*. Madrid: Celeste, 1999.
- ... prólogo. *POETAS Y CANTAUTORES*, Libreta y CD, Madrid: El País, 2000).

- "Aute: canciones ultimo disco son combativas y criticas." *Agencia Efe*, Cultura 13.12.1989.
- "Aute: 'No hay que luchar por la libertad, hay que ejercerla.'" *Agencia Efe*, 17/11/92.
- "Aute, Fito Páez y Silvio Rodríguez en concierto en Cuba." *Agencia Efe*, Cultura, 30-11-93.
- "Aute, Pedro Guerra y Nacho Cano concierto a favor enfermos SIDA." *Agencia Efe*, Cultura, 18.07.1996.
- "Aute: una conversación con el más desprejuiciado de los cantautores españoles." *Playboy* (edición española), julio, 1997.
- "Aute celebra sus 31 años musicales con doble cd "Aire/Invisible." *Agencia Efe*, Cultura, 14.04.1998.
- "Aute presenta un nuevo 'artefacto' de poemigas y animación" *Agencia Efe*, Cultura, 2.11.1999.
- Babas, Kike y Turrón, Kike. "Manu Chao: el mito clandestino." *Rolling Stone* (versión española) 07/01, 74-79.
- Báez, Joan. *And a Voice to Sing With*. Londres: Arrow, 1988.
- Baggelaar, Kristin y Milton, Donald. *Folk Music: More than just a Song*. NY: Crowell, 1976.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. NY: Hill y Wang, 1972.
- Barron, Amalia. "Mercedes Sosa: la voz que unifica la revuelta", en *Triunfo*, número 656 (26-4-75). Madrid, 68-69.
- Barry, John. "Theodorakis: The Plea of a Political Exile." *Sunday Times* (Londres), 16/3/69.
- Barzun, Jacques. *The Use and Abuse of Art*. Princeton UP: 1974.
- Bastardes, E. "Lluís Llach arremete contra las razones de Estado." *El País*, 16/2/85, 52
- Basnett, Susan y Trevidi, Harish. *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, NY: Routledge, 1999.
- Baudriller, Brigitte. *Lluís Llach*. Madrid: Catedra, 2000.
- Bauman, Richard. *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge UP: 1986.
- Bayles, Martha. *Hole in our Soul: The Loss of Beauty and Meaning in American Popular Music*. NY: The Free Press, 1994.
- Beal, Kathleen. *Bob Dylan*. Mankato, Minnesota: CES, 1975.
- Bell, Daniel. *The End of Ideology*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1960.
- Benedetti, Mario. *Daniel Viglietti*. Madrid: Júcar, 1974.
- Benedict, Ruth. *Patterns of Culture*, Londres: Routledge y Kegan Paul, 1949.
- Bennett, Tony, [ed.] *Rock and Popular Music*. NY: Routledge, 1993.

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Glasgow: Fontana, 1969.
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Video Culture: A Critical Investigation*. John Hanhardt. [Ed.] Layton: Peregrine Smith, 1990. 27-52.
- Berlin, Isaiah. *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*. Londres: Chatto, 1976.
- Bisberg-Youkelson, Feigl, [ed.] *The Life and Death of a Polish Shtetl*. Trad. Gene Bluestein. Lincoln: Nebraska UP, 2000.
- Blood-Patterson, Peter y Anne, [ed.] *Rise Up Singing*. Bethlehem PA: Sing Out Publication, 1988.
- Bluestein, Gene. "The Lomaxes' New Canon of American Folksong," *Texas Quarterly*, V Spring 1962, 49-59. Véase : <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1984/4/84.04.02.x.html>
- . *The Voice Of The Folk: Folklore And American Literary Theory*. Amherst [EEUU]: Massachusetts UP, 1972.
- . *Anglish/Yinglish : Yiddish in American Life and Literature*. Georgia UP: 1989.
- . *Poplore: Folk and Pop in American Culture*. Amherst: Massachusetts UP, 1994.
- . "Sex as a Literary Theme: Is Whitman the Good, Gay Poet?" *Journal of Popular Culture* 31 (Winter 1997), 153-162.
- Bonet, Lluís. *Verso a Verso*. Barcelona: Alta Fulla, 1986.
- Boyes, Georgina. *The Imagined Village: Culture, Ideology and the English Folk Revival*. Manchester U P, 1993.
- Brand, Oscar. *The Ballad Mongers; rise of the modern folk song*. NY: Minerva, 1962.
- Brenan, Gerald. *The Spanish Labyrinth*. Cambridge UP: 1962.
- Brocken, Mike. *The British Folk Revival An analysis of folk/popular dichotomies from a Popular Music Studies perspective*, tesis doctoral, Universidad de Liverpool, 1998.
- Bromell, Nick. "Music, Experience and History." *American Quarterly*, Vol. 53, nº 1, marzo, 2001, 165-177.
- Broughtan, Susan [ed.] *Nueva Canción*, capítulo del libro *World Music: The Rough Guide*, Londres: Penguin Books. 1994, 569-577.
- Brown, Jim. [dir.] *A Vision Shared: A Tribute to Woody Guthrie and Leadbelly*. Videocasete narrado por Robbie Robertson. CBS Music Video Enterprises 49006, 1988.
- Burgos, Antonio. "La rabia de escuchar a Jarcha." *Triunfo*, 8/5/76, 81.
- Cahill, Pat. "Folk Icon Pete Seeger lends a hand and a voice." *The Springfield Union*, 4/5/00.

- Callís, Ernest. "Joan Manuel Serrat: todo suma y nada resta." *El País*, 7/6/84, 41.
- Canales, Lola. "Cita Insólita." *Villa de Madrid*, 15/3/83, 3.
- Cantalapiedra, Ricardo. "Leonard Cohen y L.E. Aute: ejercicios de devoción." *El País*, 11/5/88, 29.
- . "Javier Krahe: Fieramente humano." *El País*. 18/7/88, 38.
- . "Viva la revolución al alba." *El País* (en Internet). Canción 13/01/01.
- . "Víctor Manuel, Ana Belén, Pedro Guerra y Sabina calientan motores para el día 5." *El País*, Espectáculos, 39/4/01, 36.
- . "Hace 25 años." *El País*, Espectáculos, 39/4/01, 36.
- Cantwell, Robert. *Ethnomimesis: Folklife and the Representation of Culture*. Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press, 1993.
- . "He shall overcome: Pete Seeger." *New England Review* 15 p 205-19 Winter 1993
- . *When We Were Good, The Folk Revival*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996.
- Carr, Raymond. *Modern Spain 1875-1980*. Oxford U P, 1980.
- Castellano, Koro "Paco Ibáñez: con el pasado a cuestas" *El País*, semanal. 10/10/88, 14.
- Cavicchi, Daniel. *Tramps Like Us: Music and Meaning among Springsteen Fans*. NY: Oxford UP, 1998.
- Cebrián, Juan Luis. *La rusa*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- Cela Conde, C. J. "La nova cançó en el Olympia", en *Triunfo*, número 660 (24-5-75). Madrid, 50-51.
- Celaya, Gabriel. "Cantemos como quien respira", en González Lucini, F.: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Volumen 2. Prólogo. Madrid: De la Torre, 1985.
- Chao, Ramón. "Llach y Pi de la Serra", en *Triunfo*, número 638 (21-12-74). Madrid, 87.
- . "Raimon, en el Olympia de París", en *Triunfo*, número 610 (26-3-74). Madrid, 63.
- . *Georges Brassens*. Madrid: Júcar, 1973.
- Chávez, César. "The Organizer's Tale." *Ramparts* : Vol. 5, 2 (1966). 43-50.
- Chiaro, Delia. *The Language of Jokes: analysing verbal play*. Londres: Routledge, 1992.
- Clarke, Donald [ed.]. *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. Londres: Penguin, 1989.
- Claudín, Víctor. *Canción de Autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid Júcar, 1981.

- . *Sisa*. Madrid Júcar, 1981.
- . *Pueblo que Canta*. Madrid: Grupo Zero Cultural, 1983.
- Coffin, Tristram. "Folk Song of Social Protest: A Musical Mirage." NY Folklore Quarterly, 14 (Summer) 1958, 3-9.
- Cohen, Norm, *Folk Song America: A 20<sup>th</sup> Century Revival*, Washington, DC: Smithsonian Historical Recordings Collection, 1990.
- Cohen, Ronald y Samuelson, David. *Songs for Political Action: Folk Music, Topical Songs and the American Left, 1926-1953*. (libro y 10 CDs), Bear Family BCD 15720 JL.
- Cohn, Nik. *A wopbopaloobopaloopbamboom: The Golden Age of Rock*. Londres: Paladin, 1970.
- "Colombia-concierto Moustaki, Aute, Sabina, Ibañez y Bravo a favor de indígenas" *Agencia Efe* Cultura, 21.07.1993.
- Comín, Alfonso. "Raimon en Barcelona." *Cuadernos para el diálogo*, 11/75, 56.
- Contreras, L. "Manifestación contra la Guerra del Golfo en la Puerta del Sol de Madrid." *Agencia Efe*, 20/01/91.
- Copeland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica. México, 1976.
- Costa, A. M. "Canciones para prohibir." *Opinión*, 11/12/76, 74-75.
- Costa, J. M. "La canción aragonesa, pocos y bien avenidos." *El País*, 6/3/77, 42.
- . "La canción madrileña: una existencia teórica." *El País*, 20/3/77, 37.
- . "La canción popular en busca de un futuro." *El País*, 17/4/77, 48.
- . "La nova canço: otras vías, otras expresiones." *El País*, 27/3/77, 40.
- Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros cuentos*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1967.
- . *Ultimo round*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- Cunningham, Agnes y Freisen, Gordon. *Red Dust and Broadsides, A Joint Autobiography*, Amherst: Massachusetts UP, 1999.
- Dane, Barbara (con Silber, Irwin) [Ed.] *The Vietnam Songbook*, NY: Guardian, 1969.
- . *Canción Protesta: Protest song of Latin America*, folleto informativo del LP del mismo título, NY: Paredón P1001, 1969.
- . "If this be Treason..." *Sing Out!* Invierno, 69/70, 2-7.
- . "Dare to Struggle, Dare to Sing." *Sing Out* Vol. 21, N° 5, 1972, 24-25.
- Day, Mark. *Forty acres: Cesar Chavez and the Farm Workers*. NY: Praeger, 1971.
- Degh, Linda. *American Folklore and the Mass Media*. Indiana UP, 1994.
- Delgado, Fernando. "Aute: El artista y su modelo." *El País*, 14/1/01, 56.

- Denisoff, Serge. *Great Day Coming: Folk Music and the American Left*, Urbana: Illinois UP, 1971.
- . *Sing a Song of Social Significance*. Bowling Green: Bowling Green UP, 1972.
- . y Peterson, Richard. [ed.] *The Sounds of Social Change: studies in popular culture*. NY: Rand McNally, 1972.
- . Y Fandray, David. "Hey, hey, Woody Guthrie I wrote you a song: The Political Side of Bob Dylan." *Popular Music and Society*, vol. 5, nº 1, 1977, 31-42.
- Denning, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. NY: Verso, 1997.
- Denselow, Robin. "The Theodorakis Ensemble at the Scala." *The Manchester Guardian*, 27/2/68.
- . *When the Music's Over: The Story of Political Pop*. Londres: Faber & Faber, 1989.
- . "Billy Bragg: Singing Politics with pasión." *Guardian Weekly*, 1/11/ 98.
- Díaz, Joaquín. *Cien Temas Infantiles*. Ayuntamiento de Valladolid, 1981.
- . *La memoria permanente. Reflexiones sobre la tradición*. Ámbito: Valladolid, 1991.
- Domingo, Xavier. "María del Mar «Mediterrani» Bonet." *Cambio* 16, 23/11/87, 178.
- Domínguez, Manuel. "Bárbara Dane: Una voz de la América oculta" *La Calle* 21-27 noviembre 1978, nº 35 43.
- Donner, Frank. *The Age of Surveillance: The Aims and Methods of America's Political Intelligence System*, NY: Vintage, 1981.
- Dorson, Richard. *American Folklore*. Chicago UP, 1977.
- Duiker, William. *Ho Chi Minh*. NY: Hyperion, 2000.
- Dunaway, David. *How Can I Keep From Singing: Pete Seeger*, NY: McGraw-Hill, 1981.
- . "Music and Politics in the United States." *Folk Music Journal*, Vol. 5, Nº 3, 1987, 268-294.
- . "Folk Protest and Political Music in the United States." *Journal of American Folklore*, Folklore 105, no. 417, Sum 1992: 374-379.
- Duncan, Anthony. *A New Heaven and a New Earth*. Oceanside: Sun Chalice, 2001.
- Dunson, Josh. *Freedom in the Air*. NY: International, 1965.
- Eddy, Chuck. *The accidental evolution of rock'n'roll: a misguided tour through popular music*. NY: Da Capo, 1997.
- "Editan libros obra y vida de cantautores en lengua hispana." *Agencia Efe* 23.02.1994.

- "El cantautor Imanol deja el País Vasco." *El Mundo* en Internet. España, 7/10/00. <http://www.el-mundo.es/diario/2000/10/07/espana/7N0070.html>
- Eliot, Marc. *Phil Ochs, Death of a Rebel*, Nueva York: Citadel Underground Book, 1989.
- Emerson, Ralph Waldo. *Self-reliance and other essays*. NY: Dover, 1993.
- Epstein, Dena. *Sinful Tunes and Spirituals*. Illinois UP, 1977.
- "España-Colombia concierto por indígenas: artistas reclaman ayuda ciudadanos" *Agencia Efe*, Cultura, 14.01.1994.
- Espinàs, Juan. *Pi de la Serra*. Madrid: Júcar, 1974.
- Espinola, Paco. "J. A. :Labordeta: Respiración beca a beca." *Cambio* 16, 2/2/87, 100.
- Fairley, Jan. "La Nueva Canción Chilena" discurso del Simposio en Homenaje a Robert Pring-Mill, Institute of Popular Music, Universidad de Liverpool, 1/12/1999.
- . "Annotated bibliography of Latin-American popular Music particular reference to *nueva canción*, en *Popular Music*, 5 (1985) 305-356.
- Fajado, José Manuel. "Veinte años de vida española contados y cantados." *Cambio* 16, 17/3/86, 126 - 127.
- Fast, Howard. *Peekskill, USA*, Moscú: Civil Rights Congress, 1954.
- Feito, Álvaro. "En busca de la canción popular española." *Cuadernos para el diálogo*, 12/75, 42-46.
- . "Elisa Serna: 'Este tiempo ha de acabar.'" *Triunfo*, 1/2/75, 41-42.
- . "Carlos Cano: buscando a Andalucía." *Triunfo*, 2/4/77, 62.
- . "Las canciones eróticas de Luis Eduardo Aute." *Triunfo*. 5/4/75, 57.
- . "María del Mar Bonet en el Palau." *Triunfo*, 10/5/75, 49.
- . "Cánticos de la transición." *Triunfo*, 24/1/76, 81.
- . "Elisa Serna: soñar la libertad." *Triunfo*, 688, 3/04/76, 55.
- . "Luis, Cilia: Portugal, entre el exilio y el futuro." *Triunfo*, 19/6/76, 75.
- . "Pueblos que-cantan, no morirán." *Cuadernos para el diálogo*, 24/7/76, 72.
- . "Elisa Serna: balance de ocho años de franquismo", en *Triunfo*, 709, 28/8/76, 43-45.
- . "Joe Hill, un pionero." *Triunfo*, 18/9/76, 57.
- . "Canarios: V encuentro de la canción popular." *Triunfo*, 18/9/76, 56.
- . "Canciones para un otoño." *Triunfo*, 9/10/76, 43.
- . "Adolfo Celdrán: «ha llegado la hora de cantar fuerte»." *Triunfo*, 20/11/76, 46-47.
- . "Luis Pastor: «habrá que comenzar por abolir la censura»." *Triunfo*, 8/1/77, 46.



- . "Manuel Gerena: la censura continua." *Triunfo*, 9/4/77, 59.
- . "Luis Pastor, vamos juntos compañeros." *Triunfo*, 5/6/77, 69-70.
- . "Lluís Llach, cantata popular." *Triunfo*, 13/8/77, 56.
- . "Labordeta: "La canción es un arma cultural." *Triunfo*, 20/8/77, 50.
- . "No hay derecho, según Aguaviva." *Triunfo*, 24/9/77, 49-50.
- . "Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro", en CLAUDÍN, V. [coord.]: *Pueblo que canta*. Zero y Asociación para la Música Popular. Madrid, 9-14, 1983.
- . "Entrevista con Joaquín Sabina." *Cambio* 16, 8/9/86, 104.
- . "Sabina: «Prefiero Rafael de León a García Lorca». *El independiente*, 9/9/88, III. 1.
- . "Lluís Llach: no canto ni por fama ni por dinero." *El Independiente*, 10/7/89, I.
- . "Cantad, que vamos a triunfar, tiempos de militancia," *El Mundo*, domingo, 14/6/92, suplemento.
- Ferres, Joan [ed]. *El Otro Cantar*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1975.
- Filene, Benjamin. *Public Memory and American Roots Music*, Chapel Hill: North Carolina UP, 2000.
- Finley, Ian. (1974) *Columba*. Edimburgo: Chambers, 1992.
- Fish, Duane. *Songs of the Sixties: A Rhetorical Examination of Song as a Protest Against The Vietnam War*, tesis doctoral, Universidad de Utah, 1994.
- Fitzgerald, Frances. *The Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam*. NY: Vintage, 1972.
- Flagg, Fannie. *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café*. NY: McGraw Hill, 1988.
- Fleury, Jean. Jacques. *La nueva canción en España*. (2 volúmenes). Barcelona: Hogar del Libro, 1978.
- . *Cantar y no callar: Labordeta*. Zaragoza, Guara, 1982.
- Foner, Philip. *The Letters of Joe Hill*. NY: Oak, 1965.
- . *American Labor songs of the Nineteenth Century*; Urbana: Illinois UP, 1975.
- Fonseca, Isabel. *Bury me Standing: the Gypsies and their Journey*, Londres: Vintage, 1996.
- Font, Domenec. "La canción popular a debate." *Triunfo*. 26/10/79, 60-63.
- Ford, John. [dir.] *The Grapes of Wrath*. Videocasete de película, 1940, CBS Fox Video, 1988. Guión de Nunnally Johnson.
- Fowke, Edith y Glazer, Joe. *Songs of Work and Freedom*. Chicago: Roosevelt UP, 1960.

- Franco, Jean. *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*, Londres: Pall Mall, 1967.
- Fraser, Ronald. *In Hiding, The Life of Manuel Cortés*. (Londres: Penguin, 1972
- Friedman, Albert B: *The Ballad Revival: Studies in the influence of popular on sophisticated poetry*. Chicago UP, 1961.
- Frith, Simon. *Sociología del rock*. Madrid: Júcar, 1980.
- . *Sound Effect: Youth, Leisure and the Politics of Rock and Roll*, NY: Pantheon Books, 1981.
- . "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular", en *Papers*, número 29. Barcelona: Universidad Autónoma, 178-196, 1988.
- . y Street, John. "Rock Against Racism and Red Wedge: From Politics to Music, from Music to Politics." *Rocking the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Ed. Reebee Garofolo. Boston: South End, 1992, 67-80.
- . *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1998.
- Fuente, Inmaculada de la. "LE Aute: 'Si la tragedia es inevitable, riamos un poco.'" *El País revista semanal*, 29/3/81, 4-6.
- Fusi, Juan. *Franco*. Madrid: Taurus, 1995.
- Fyfe, Dan. "Legacy of the Sixties," comunicación presentada en las jornadas internacionales, *Literatura y cultura estadounidenses: otras perspectivas*, ULPGC, 15/3/00.
- . "' For What it's Worth:' Looking Back at the Counter Culture of the 1960s," comunicación presentada en las III Jornadas de Lengua Extranjera: Cultura Anglo-americano, Centro Superior de Formación de Profesorado, ULPGC, 26/4/01.
- Gala, Antonio. Prólogo, citado en Serrat, Joan Manuel. *Verso a Verso*. Barcelona: Taller 83, 1986.
- Galán, Diego. "Canciones para después de una guerra." *Triunfo*, 18/9/76, 56.
- . "El festival de los puebbs Ibéricos." *Triunfo*, 15/5/76, 75 77.
- . "Víctor Manuel en Madrid." *Triunfo*, 5/6/76, 70.
- Galeano, Eduardo. "Defensa de la Palabra." *Triunfo*, 0728, 8/1/77, 26-30.
- . "El derecho de soñar", en *El País*. 26-XII-1996, 12.
- Gallego-Díaz, Soledad, "Amancio Prada actúa en el Odeón de París," *El País*, 11/2/85. 28.
- Garafalo, Reebee y Chapple, Steve. *Rock'n'Roll is here to Pay*, Chicago: Nelson-Hall, 1977.
- Garman, Bryan. "The Ghost of History: Bruce Springsteen, Woody Guthrie and the Hurt Song," en *Popular Music and Society* 20, 69-120, 1996.

- . *A Race of Singers: Whitman's Working Class Hero from Guthrie to Springsteen*, Chapel Hill: North Carolina UP, 2000.
- Geer, Will. Narrador. *Bound for Glory: The Songs and Stories of Woody Guthrie*. Lp. Folkways FA 2481, 1956.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- Giannaris, George. *Mikis Theodorakis: music and social action*, NY: Praeger, 1973.
- Gibson, James. *The Perfect War: Technowar in Vietnam*, Boston: Atlantic Monthly Press, 1986.
- Gillett, Charlie. *The Sound of the City*. NY: Outerbridge y Dienstfrey, 1970.
- Gilson, Mark. "Pete Seeger and the psychology of hope." *Monitor on Psychology*, Vol. 31, Nº 9, 10/00.  
<http://www.apa.org/monitor/oct00/seeger2.html>
- Ginsberg, Allen. *Holy Soul Jelly Roll: Poems and Songs, 1949-1993*, Los Angeles: Rhino Records (libro y cuatro CDs), 1994.
- Ginsburg, Robyn Jana. *Music and Interpersonal Communication: An In-depth View of Ani Di Franco and her Lyrics*. Tesina doctoral. U de Nevada, Las Vegas, 1998.
- Gitlin, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987.
- Glazer, Tom. *Songs of Peace, Freedom and Protest*, Nueva York: David McKay, 1971.
- Goldsmith, Peter. *Making People's Music, Moe Asch and Folkways Records*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1998.
- Gómez, Antonio. "A propósito de Benedicto. Algunos apuntes para una historia de la canción gallega", folleto del disco *Os nomes das cousas*, editado por Guimbarda, 1978.
- . *Primera imagen*, Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1983.
- . "¿Es posible hoy el folklore?", en CLAUDÍN, V. [coord.]: *Pueblo que canta*. Zero y Asociación para la Música Popular. Madrid, 23-32, 1983.
- . "Cantautores para después de un cambio." *El País*, 7/1/84.
- . "El desafío victorioso de L. E. Aute." *El País*, 21/5/84. 31.
- . "Labordeta: canciones para vivir la realidad." *El País*, 9/6/84, Artes 1.
- . "Serrat: triunfo en toda regla." *El País*, 4/9/84, 36.
- . "Feliz celebración de cumpleaños de Nuevo Mester de Juglaría." *El País*, 18/12/84.
- . "De la crisis a la renovación", en GONZÁLEZ LUCINI, F.: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Volumen 2. Madrid: De la Torre, 331-344, 1985.

- . "Tres Nuevos autores se presentan en sociedad." *El País*, 26/1/85, 29.
- . "Javier Krahe y el desaliño como estética." *El País*, 12/3/85, 35.
- . "Javier Krahe y Joaquín Sabina: canciones para después de una paz." *El País*, semanario, 4/8/85, 4 - 9.
- . "Problema de local." *El País*, 2/11/85, 23.
- . "Luis Pastor de ayer a hoy." *El País*, 1/4/85, 26.
- . "Mitines y recitales." *El País*, 9/9/86, 25.
- . "El desafío de Lluís Llach." *El País*, 20/2/87, 24.
- Gómez Ortiz, Juan María. *España: De la Guerra Civil a la Democracia*. Barcelona: Marín, 1983.
- González, Fernando. "Paul Simon's World Beat," *Boston Globe*, 14/10/90, B28.
- González Lucini, Fernando. *Nueva canción*, Madrid: ICCE, 1975.
- . *Música, canción y pedagogía*, Don Bosco: Barcelona, 1980.
- . *Carlos Cano*. Madrid: Júcar, 1983.
- . *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 4 volúmenes. Madrid: De la Torre, 1984.
- . *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor (1963 a 1997)*, Madrid: Alianza, 1998.
- Goodman, Fred. *The Mansión on the Hill, Dylan, Young, Geffen, Springsteen and the Head-on Collision of Rock and Commerce*, Nueva York: Random House, 1997.
- Goodwyn, Lawrence. *The Populist Movement*, Oxford: Oxford UP, 1978.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1967.
- Green, Archie. *Only A Miner*, Urbana: University of Illinois Press, 1972.
- Greenberg, Mark. "Introduction." Ensayo que acompaña el CD *Pete Seeger: headlines and footnotes, a collection of topical songs*. Smithsonian Folkways 40111, 1999.
- Greenway, John. *American Folk Songs of Protest*, Nueva York: Perpetua, 1960.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Guralnick, Peter. *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis*, London: Abacus, 1994.
- Guthrie, Woody. *Born to Win*. NY: Collier, 1967
- . (1947) *Bound for Glory*. Londres: Picador, 1974.
- Gutman, Judith Mara. *Is America Used Up?* NY: Grossman, 1973.
- Habermas, Johannes. *Conciencia moral y acción comunicativa*. Madrid: Península, 1985.
- . *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Tecnos, 1986.

- . *Teoría de la Acción Comunicativa. Crítica de la razón funcionalista*. Volumen 2. Madrid: Taurus, 1987.
- Hall, Stuart. "Notes on Deconstructing 'the popular'" en *People's History and Socialist Theory*, Raphael Samuel, [ed.] Londres: Routledge y Kegan Paul.
- Hampton, Wayne. *Guerrilla Minstrels: John Lennon, Joe Hill, Woody Guthrie and Bob Dylan*. Knoxville: Tennessee UP, 1986.
- Harker, David. *Fakesong: the manufacture of British 'folksong' 1700 to the present day*. Milton Keynes: Open UP, 1985.
- Haro Ibars, Eduardo. "Orgón y Pablo Guerrero: una simbiosis." *Triunfo*, 3/4/76, 54 - 55.
- . "Tres enfoques de la música folklórico." *Triunfo*, 27/3/76, 58.
- . "La música popular, asesinada", en *Triunfo*, número 665 28/6/75, 40-41.
- . "Orgón y Pablo Guerrero: una simbiosis." *Triunfo*, 688, 3/04/76, 54.
- . "Canción literaria en lengua castellana.", en *Triunfo*. 696, 29/5/76, 68-69.
- . "Constancia de un cantar: Soledad Bravo." *Triunfo*, 23/10/76, 64.
- . "Pi de la Serra y Ribalta en Madrid. Acracia es libertad", en *Triunfo*, 724, 11/12/76, 61.
- . "La canción de Pablo Guerrero, un anhelo de libertad", en *Triunfo*, 748, 28/5/77, 46-47.
- . "La Trinca, canción y espectáculo." *Triunfo*, 18/2/78, 61.
- . "Amancio Prada, en el Español: idioma y canción." *El País*, 6/2/82, 50.
- Havelock, Eric. (1963) *Prefacio a Platón*. Traducción. Madrid: Visor, 1994.
- . *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Traducción. Barcelona: Paidós, 1996.
- Hidalgo, Luis. "Serrat: Un calco de sí mismo." *El País*, 13/10/89, 36.
- Hill, Christopher. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*. Londres y NY: Penguin, 1975.
- Hille, Waldemar [ed.] 1948, *The People's Song Book*. NY: Boni y Gaer
- John Hooper, *The Spaniards*, Londres: Viking, 1986.
- . "Catching the Spanish Drift," *The Guardian*, 13/4/89. 12.
- Hofstadter, Richard. *The American Political Tradition and the Men Who Made it*. NY: Vintage, 1974.
- Hontañón, Leopoldo. "Amancio Prada, o el buen gusto que jerarquiza." *ABC*, 6/2/82, 50.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialectic of Enlightenment*. NY: Continuum, 1972.

- Hottinger, Arnold "Spain One Year After Franco." *The World Today*, Londres, 12/76, 441-442.
- Howe, Irving. *A Margin of Hope An Intellectual Autobiography*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Huberman, Leo. (1947) *We the People: The Drama of America*, NY: Monthly Review Press, 1964.
- Humphries, Patrick y Hunt, Chris. *Bruce Springsteen: Blinded by the Light*. NY: Holt, 1985.
- Hustvedt, Sigurd. *Ballad Books and Ballad Men Raids and Rescues in Britain, America, and the Scandinavian North since 1800*. Harvard UP, 1930.
- Isserman, Maurice. *Which Side Were You On?: The American Communist Party During the Second World War*, Middletown, Connecticut: Wesleyan U P, 1982.
- Jackson, Gabriel. *A Concise History of The Spanish Civil War*. Londres: Thames Hudson, 1974.
- Jackson, Jeff. "This Man is Your Man." *The Valley Advocate*, 16/3/00, 16.
- "Jackson Browne." *Scholastic Classroom Magazine*. (cinta audio) NY: Time Warner, PRCS 8916-4, 1994.
- "Jackson Browne: Coming Home." (Cinta video) NY: Time Warner, 1996.
- Jara, Joan. *Victor: An Unfinished Story*. Londres: Butler y Tañer, 1983.
- Jones, Le Roi. *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that Developed from it*. NY: William Morrow, 1963.
- Jurado, Miguel, "Lluís Llach dejó la estaca." *El País*, 25/1/87, 26.
- Kahn, Si. *Organizing: A Guide for Grassroots Leaders*. Anápolis: NASW, 1991.
- Kaiser, R. U. *El mundo de la música pop*. Barcelona: Barral, 1971.
- Kelley, Robin. "A Sole Response" de la *American Quarterly*, Vol. 52, No. 3, septiembre 2000, 533-545.
- Kirk G. S. *The Songs of Homer*. Cambridge UP. 1962.
- Klein, Joe. *Woody Guthrie: A Life*. NY: Alfred Knopf, 1980.
- Klempner, Mark. "Slouching Toward Community: a Tribute to Pete Seeger," 2000. (publicación pendiente)
- Kornbluth, Joyce. *Rebel Voices*. Michigan UP, 1964.
- Lash, Christopher. *The New Radicalism in America: The Intellectual as a Social Type*. NY: Knopf, 1966.
- Lazell, Barry y Dafydd, Rees. *The Illustrated Book of RockRecords: A Book of Lists*. NY: Putnam, 1982.
- Lee, C.P. *Like the Night: Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall*. Londres: Helter Skelter, 1998.

- . *Like a Bullet of Night: The Films of Bob Dylan*. Londres: Helter Skelter, 2000.
- Lee, Martin y Shlain, Bruce. *Acid Dreams*. NY: Grove Press, 1985.
- Lehmann-Haupt, Christopher, "On the Rise and Fall of Huey Newton" NY Times Book Review, June 30, 1994, 1.
- León, Víctor. *Diccionario de Argot*, Barcelona: Alianza, 1980.
- Levy Zumwalt, Rosemary. *American Folklore Scholarship: A Dialogue of Dissent*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Lieberman, Robbie. *My Song is My Weapon, People's Songs, American Communism and the Politics of Culture, 1930-1950*, Urbana: Illinois UP, 1989.
- . *The Strangest Dream: Communism, Anti-Communism and the US Peace Movement 1945-1963*, Syracuse University Press, 2000.
- Lines, Esteban. "Bob Dylan: 60 años de música y poesía." *Magazine*, 3/6/01, 34-40.
- Linn, Karen. *That Half-Barbaric Twang: The Banjo in American Popular Culture*. Urbana: Illinois UP: 1991.
- Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. NY: Verso, 1994.
- Lloyd, A. L. *Folk Song in England*, Londres: Panther, 1967.
- López Aranguren, J. L. "Prólogo", en GONZÁLEZ LUCINI, F.: *Veinte años de canción en España 1963-1983*. Madrid: De la Torre, 1984, 6-8.
- Luna, Félix. *Atahualpa Yupanqui*. Madrid: Júcar, 1974.
- López Barrios, Francisco. *La nueva canción en castellano*, Madrid: Júcar, 1976.
- Lomax, Alan y Seeger, Pete, ed. (con apuntes introductorios a las canciones de Woody Guthrie). *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People*, Nueva York: Oak Publications, 1967.
- . *The Folk Songs of North America*. NY: Dolphin, 1975.
- MacColl, Ewan. Breve reseña en la caratula del Lp: *The Best of Ewan MacColl*. Prestige International 13004, sin fecha.
- . *Journeyman*. Londres: Sidgwick Jackson, 1990.
- McDermott, Patricia. "Blas de Otero: Cultural Memory in a Time of Silence: Alternative Voices En Castellano." *Antípodas* (edición especial sobre la poesía española), 12/89.
- McGee, Michael, "Social Movement: Phenomenon or Meaning?" *Central States Speech Journal*, 31 (Winter 1980), 236.
- McGregor, Craig. [ed.] (1972), *Bob Dylan: The Early Years, a Retrospective*, NY: Da Capo, 1990.
- Macia, Mateo. " 'Somos luz de amanecer, amanecer...' La educación en la posguerra." *Cuadernos para el diálogo*, 29/1/77, 34-35.

- McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- . y Powers, B.R. *La aldea global* (1989) Barcelona: Gedisa, 1995.
- Mainat, Joan Ramon. *Trece que Canten*. Barcelona: Mediterránea, 1982.
- Mainer, Juan Carlos. *Labordeta*. Madrid: Júcar, 1977.
- Mangini, Sheila. *Rojos y rebeldes. La cultura de disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar, 1977.
- Manrique, Diego. "Joaquín Sabina: bellas mentiras del conde crápula." *El País semanal*, enero 2000, 11-17.
- . "Fraga y los cantautores." *El País*, 22/3/01. Artículo consultado en el archivo del periódico: <http://www.elpais.es/>.
- . "El misterio de los cantautores." *El País suplemento especial*, 6/5/01, 116-119.
- Marcus, Greil, "A New Awakening" de Denisoff, Serge and Peterson, Richard, [ed.], *The Sounds of Social Change, Studies in Popular Culture*, Chicago: Rand McNally, 1972.
- . *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*, NY: E.P. Dutton, 1982.
- . *Ranters & Crowd Pleasers: Punk in Pop Music, 1977-92*. NY: Doubleday, 1993.
- . *The Dustbin of History*. Harvard UP, 1995.
- . *Invisible Republic: Bob Dylan's basement tapes*. NY: Holt, 1997.
- Marcuse, Herbert. *Counter-Revolution and Revolt*. Boston: Beacon, 1972.
- Marine, Gene. "Pete Seeger: Guerrilla Minstrel." *Rolling Stone*, 13/4/72, 40-48.
- Marías, Julián. *La educación sentimental*, Madrid: Alianza, 1992.
- Marina, José Antonio. *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- Marsh, Dave. *Glory Days: Bruce Springsteen in the 1980's*. NY: Pantheon, 1987.
- . *Louie, Louie: The History And Mythology Of The World's Most Famous Rock And Roll Song*. New York: Hyperion, 1993.
- Martínez Berriel, Sagrario, *La armonía y el ritmo de una ciudad: Estudio sobre la profesión, la afición y la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria*, UPLGC U.P., 1993.
- Matthews, Herbert. *The Yoke and the Arrows*. NY: Braziller, 1961.
- Matthiessen, F. O.: *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford UP, 1954.



- Medcalf, Lawrence Donald. *The Rhetoric of Bob Dylan, 1963-1966*. tesis doctoral. Universidad de Indiana, 1978.
- Menéndez Flores, Javier. *Joaquín Sabina: Perdonen la tristeza*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.
- Millás, Juan José. *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1990.
- Miller, Henry. *The Air-conditioned Nightmare*, NY: Avon/New Directions, 1945
- Minnich, Elizabeth Kamarck. *Transforming Knowledge*, Philadelphia: Temple UP, 1990.
- Monleon, José. "Paco Ibáñez y la canción política." *Triunfo*, 688, 3/04/76, 54-55.
- Montero, Rosa. "Ramoncín: La quemadura de la gloria." *El País* semanario, 18/9/88, 19 - 25.
- Monty, Carlos. *Bob Marley: "Positive Vibration."* Valencia: La mascara, 1993.
- Morata, Pablo. "Las canços de festa de María del Mar Bonet." *Triunfo*, 8/1/77, 54 - 55.
- . "El fructífero aislamiento de Paco Ibáñez." *Triunfo*, 8/10/77, 51.
- Morgan, Michael J. *Just a Real Song: Huddie Ledbetter (Lead Belly) and African American Oral Tradition*, tesis doctoral, SUNY-Stony Brook, 1993.
- . "Rock music and Counterculture." Ponencia ofrecida en las jornadas internacionales, *Literatura y cultura estadounidenses: otras perspectivas*, ULPGC, 15/3/00.
- Moss, Mark. "Dick Gaughan: Meeting the Needs of the Times." *Sing Out*, Vol. 30, 2, April 1984, 2-9.
- Moutinho, Vialo. *José Afonso*. Madrid: Júcar, 1975.
- Muns, Monty. "Pete Seeger: Un Reconocimiento," ensayo que acompaña el Lp *Broadsides: Songs and Ballads Sung by Pete Seeger*. Folkways 1962.
- "Musica-homenaje '¡Mira que eres canalla, Aute!', disco homenaje a Luis Eduardo Aute," *Agencia Efe*, Cultura 17/9/00.
- "Música-libros "Crónica cantada de silencios rotos" y sus cantautores." *Agencia Efe*, Cultura, 26/2/98
- Myrus, Donald. *Ballads, Blues and the Big Beat: Highlights of American Folk Singing from Leadbelly to Dylan*, NY: MacMillan, 1966.
- Naya, Jesús. "Aute: Nunca he militado en ningún partido, y he resistido a hacer una canción militante." *La Voz de Galicia*, 7/12/80, 31.
- Near, Holly y Richardson, Derk, *Fire in the Rain...Singer in the Storm*; NY: Wm. Morrow, 1990.
- Nelson, George. *Where Did Our Love Go?: The Rise and Fall of the Motown Sound*. NY: St Martin's, 1985.

- Nelson, Steve, Barrett, J y Ruck. R. *Steve Nelson, American Radical*, Pittsburgh: Pittsburgh UP, 1981.
- Noebel, David. *The Marxist Minstrels: A Handbook on Communist Subversion of Music*. Tulsa: American Christian College Publications, 1974.
- Ong, Walter (1982). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Traducción. México: EFC, 1987.
- Opie, Peter y Opie, Iona. *The Lore and Language of School Children*. Oxford: Clarendon, 1959.
- Ordovás, Jesús. *Bob Marley*. Madrid: Júcar, 1980
- . *Historia de la música pop española*, Madrid: Alianza, 1986.
- Ortiz, José Luis. "El pensamiento político del cante flamenco." *Triunfo*, 8/12/73, 62-64.
- Ossorio, José María. "Encuentro de la Canción Protesta - Crónica," *Casa de las Américas*, no. 45, 138-56, 1968.
- Padilla, R., *Canciones de protesta de los Estados Unidos*. Cultura Popular. Barcelona, 1968.
- Pankake, Marcia y Jon. *A Prairie Home Companion Songbook*, Londres: Faber y Faber, 1988.
- Pardo, J. R. *El canto popular*. Barcelona: Salvat, 1981.
- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985.
- Pascal, Richard. "Walt Whitman and Woody Guthrie: American Prophet-Singers and Their People," *Journal of American Studies*, 24, 1990, 1, 41-59.
- Paulsen, Amanda. "Ani Di Franco: Folk singer takes road less traveled." *The Christian Science Monitor*. 1-12-2000, 18.
- Pearson, Hugh. *The shadow of the panther Huey Newton and the price of Black power in America*. Reading, Massachusetts: Addison Wesley, 1994.
- Pedrosa, José Manuel. "Romances de Propaganda Política de los siglos XIX y XX en la tradición oral española." *Revista Folklore*, 142, 1992, 126-130.
- Pells, Richard. *Liberal Mind In a Conservative Age: American Intellectuals In the 1940's and 1950's*, NY: Harper & Row, 1985.
- Pennebaker, D.A. Director. (1967) *Don't Look Back*. Paramount 2382 videocassette.
- "Penthouse Interview: Pete Seeger." Penthouse, enero 1971. Publicada en la siguiente dirección:  
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/JimCapaldi/penthse.htm>
- Pérez-Lanzac, Carmen. "Antiglobales en España." *El País semanal*, 24/6/01, 31-36.

- Pescatelo, Ann. *Charles Seeger: A Life in American Music*. Pittsburg UP: 1992.
- Phillips, U. Utah. *Starlight on the Rails and other songs*. Somona: Wooden Shoe, 1973.
- . "Appleseeds: Hommage to Malvina Reynolds." *Sing Out* Vol. 29, nº 2, Ap/May/Jun. 1983, 27.
- Plaza, Galvarino. *Víctor Jara*. Madrid: Júcar, 1976.
- Plaza, J. M. *Luis Eduardo Aute*. Madrid: Júcar, 1983.
- Pomar, Jaume. *Raimon*. Madrid: Júcar, 1983.
- Pons, Pere. "Cohen, Dylan y Young: Cruce de Caminos." *AjoBlanco*, marzo, 1993, 67-69.
- Preston, Paul. *Spain in crisis. The evolution and decline of the Franco Regime*. Hassock. Sussex, 1976.
- . *Revolution and War in Spain 1931-39*. Londres: Methuen, 1984.
- . *The Spanish Civil War*. Londres: Widenfield y Nicholson, 1986.
- Price, Richard y Sally, *On the Mall: Maroon Tradition Bearers at the 1992 Festival of American Folklife*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Pring-Mill, Robert. "Both in Sorrow and in Anger: Spanish American Protest Poetry," de la *Cambridge Review*, vol. 91, No. 2195, 20/2/70, 112-117.
- . "The Uses of Spanish American so-called Protest Song." Institute of Popular Music, Occasional Paper 4, 1983.
- . "The roles of revolutionary song: a Nicaraguan assessment." *Popular Music*, 6/2, 1987, 179-189.
- . *La toma de conciencia en la poesía de compromiso hispano-americana*. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, 33-53.
- . *Gracias a la vida: The Power and Poetry of Song*, Kate Elder Lecture: 1, Queen Mary & Westfield College, Londres, 1990.
- "Publico entregado ánimo a un entristecido Silvio Rodríguez." *Agencia Efe*, Cultura, 15.07.95.
- "Pueblos que cantan, no morirán." *Cuadernos para el diálogo*, 24/7/76, 34-38.
- Randolph, Vance. *Pissing in the Snow*. Chicago: Illinois UP, 1986.
- Rekalde, Xabier. "Paco Ibáñez: el trovador reaparecido." *Cambio* 16, 21/10/88, 178-180.
- Reuss, Richard. *American Folk Song and Left Wing Politics: 1927-1957*, tesis doctoral, Universidad de Indiana, 1971.
- Revkin, Andrew. "Jack Hardy: A Village Pied Piper for the Spirit of Folk." *New York Times*, 4/1/99.

- Reynolds, Malvina. *Little Boxes and other handmade songs*. NY: Oak, 1964.
- . *The Muse of Parker Street* NY: Oak, 1967.
- . *Not in Ourselves, Nor in Our Stars Either*. Berkeley: Schroder, 1974.
- Reynolds, Simon y Presi, Joy. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock n Roll*. Boston: Harvard UP, 1995.
- Ricks, Christopher. "Bob Dylan," *The Three Penny Review*, Winter, 1990, 33-35.
- Riley, Tim. *Hard Rain: a Dylan Commentary*. NY: Da Capo, 1992.
- Ríos Longares, Carlos José. *Del pot al pop: música y movida entre 1978 – 1986*, tesina de doctorado, Universidad de Alicante, 1999.
- Riviere, Margarita. *Serrat y su época*. Madrid: El País, 1998.
- Robbin, Edward. *Woody Guthrie and Me: An Intimate Reminiscence*. Berkeley: Lancaster, 1979.
- Rodnitzky, Jerome, , *Minstrels of the Dawn: the Folk-Protest Singer as a Cultural Hero*, Chicago: Nelson-Hall, 1976.
- Rodríguez Bernal, Arturo. "Los cantantes políticos de fiesta." *Cuadernos para el diálogo*, 22/10/77, 46 - 49.
- Rodríguez Lenin, Jesús. *Los Autores: Luis Eduardo Aute*. Madrid: SGAE, 1993.
- Rodríguez Pérez, Osvaldo. "Las décimas autobiográficas de Violeta Parra." *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional Sobre la Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, 12/92.
- . "Violeta Parra: dos poemas de amor destinados al canto." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 28, 1999: 1141-1150.
- Román, Manuel. *Canciones de nuestra vida : De Antonio Machín a Julio Iglesias*. Madrid: Alianza, 1994.
- Rosselson, Leon. 'Stand Up, Stand Up For?..'. *Sing Out* 24/4, 1975.
- . *Songs of Life for a Dying British Empire* (Paredon P-1036) folleto que acompaña el disco del sello Paredon del mismo título, 1977.
- Roszak, Theodore. *The Making of the Counter Culture: Reflections on Technological Society and its Youthful Opposition*. NY: Doubleday, 1969.
- Rothstein , Eduardo. "Song: Prada as Troubadour." *New York Times*, 28/4/82, 16.
- Rushdie, Salman. "La música de la libertad." *El Mundo*, Sección Sociedad 10/4/99.
- Rybacki, K y Rybacki, D. *Communication Criticism: Approaches and Genres*. Belmont, California: Wadsworth, 1991, 257-307.

- Sánchez Trigueros, Antonio [ed.]. *Sociología de la literatura*. Madrid : Síntesis, 1996.
- Sandburg, Carl. (1927) *The American Songbag*. NY: HB Jovanich, 1990.
- Santana Pérez, Juan Manuel y Pérez Rodríguez, Antonia M<sup>a</sup>. "Habermas y Foucault: Modernidad, Posmodernidad y teoría de la historia." *Veguetá*, ULPGC, N<sup>o</sup> 4, 1999, 103-116.
- . "Globalización e historiografía," *Historia a debate*, Santiago de Compostela, Xunta de Galiza, 2000.
- Sanz, Joseba. *Silvio: memoria trovada de una revolución*. Bilbo: Guazapa Liburuak, 1992.
- Savage, Jon. *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*. NY: St Martin's, 1991.
- Savater, Fernando. "El culo del 'lehendakari.'" *El País*, Opinión, 6/6/2000, 15.
- Scaduto, Anthony. *Bob Dylan: An Intimate Biography*, New York: Grosset & Dunlap, 1971.
- Schumacher, Michael. *There But for Fortune: The Life of Phil Ochs*, NY: Hyperion, 1996.
- Scott, John Anthony, *The Ballad of America*, NY: Bantam, 1966.
- Seeger, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: California UP, 1977.
- Seeger, Pete y Schwartz, Jo. *The Incomplete Folksinger*, NY: Simon and Schuster, 1972.
- . y REISER, Bob. *CARRY IT ON! A History in Song and Picture of the Working Men and Women of America*, NY: Simon and Schuster, 1985.
- . "In Praise of our First Amendment," (coloquio). *Ford Hall Forum*, Northeastern University, 15/5/88.
- . y Blood, Peter. *Where Have All the Flowers Gone: A Singer's Stories, Songs, Seeds, Robberies*, Bethlehem, PA: Sing Out, 1993.
- Serrano, Plácido. "Chicho Sánchez Ferlosio." *Andalán*, 5/86, 16.
- "Serrat, o un retorno de hijo prodigo" *Cuadernos para el diálogo*, 28/8/76. 19.
- Shea, David, "Después de Tito," *Noticias obreras*, N<sup>o</sup> 785, 15/5/80, 29-30.
- . "The joy of folk: learning about folk music in Spain and at home," *The Greenfield (Massachusetts) Recorder*, que considera la obra del cantautor norteamericano Lorre Wyatt y la del español Luis Eduardo Aute, 3/3/81, D1.
- . El papel de los cantautores españoles dentro de la transición del franquismo a la democracia (1956 a 1982), tesina doctoral, Universidad de Leeds, RU, 1991.

- y Podos, Batya. *Sefarad 92: Songs and Stories from the Spanish Jewish Tradition*. Conferencia y Concierto con libreto informativo. Bradford Festival Concert Series, 1992.
  - . "I've been doin' some hard travellin' Dust Bowl Balladeer Woody Guthrie's Vision of America in the 1930s" Universidad de Stirling, Escocia, comunicación presentada durante el congreso internacional titulado *The Poet and History*, 1996.
  - . *Is There Any Place of Committed Folk Song in Modern Spain?*, Universidad Metropolitana de Manchester, comunicación presentada durante las jornadas *de Cultura Popular*, pendiente publicación como actas de congreso, 1999.
  - . "Traducción subordinada: la influencia de Bob Dylan en la obra de Luis Eduardo Aute," FTI, ULPGC, comunicación presentada en las Primeras Jornadas de Traducción Profesional, aceptada para pendiente publicación, 2000.
  - . "Tangled Up in Truths: the Complex Nature of 20th Century Social Protest Folk Song in the United States." *Literatura y Cultura Estadounidenses: Otras Perspectivas*, curso del Facultad de Filología Inglesa de la ULPGC, 15/3/00.
  - . "La canción protesta estadounidense del siglo XX definida por Barbara Dane y Ani Di Franco." Comunicación presentada en las Primeras Jornadas Internacionales sobre la mujer y literaturas en el siglo XX. Universidad de Jaén, 7/3/01.
  - . " 'Long Time Travelling': The Use of Song as a Record of Events." Comunicación presentada en las III Jornadas de Lengua Extranjera: Cultura Anglo-americano, Centro Superior de Formación de Profesorado, ULPGC, 26/4/01.
- Shelton, Robert. (1986) *No Direction Home*. NY: Da Capo, 1997.
- Sierra i Fabra, Jaime. *Historia de la música pop 1962-1972*. Ed. Unidas. Barcelona, 1972.
- . "Poetas y cantautores," CD y ensayo de la serie *Un país de música*, publicada por *El País*, 99612, 2000. Para leer el texto entero, diríjese al <http://www.elpais.es/misc/musica/cd04/txt3.htm>
- Silber, Irwin. "Introducción." (ensayo) *Hootenanny en el Carnegie*. Folkways, 2512, 1958.
- . "Fan the Flames." *SingOut*, vol.17, nº 6, Dec. 1967.
  - . "Raimon." *SingOut*, vol. 19, nº 6, 7/70, pp 2-4.
  - . "Folklore—a tool for Revolution: Antonio Das Mortes." *SingOut*, vol. 19, nº 6, 7/70, 8.
  - . *Songs America Voted By*, Harrisburg: Stackpole Books, 1971.
  - . *Songs of Independence*, Harrisburg: Stackpole Books, 1973.
  - . (1960) *Songs of the Civil War*, NY: Dover Publications, 1988.

- . *Socialism: What went wrong? An inquiry into the Theoretical and Historical Sources of the Socialist Crisis*, Londres: Pluto Press, 1994.
- "Silvio Rodríguez aclamado en festival "Todas las voces." *Agencia Efe*, Varios, 09.06.1996.
- Smith, Suzanne. *Dancing in the Streets: Motown and the Cultural Politics of Detroit*, Cambridge, Mass. (EEUU): Harvard University Press, 2000.
- Spector, Bert Alan. "Wasn't that a Time?" *Pete Seeger and the Anti-Communist Crusade, 1940-1968*. tesis doctoral. Universidad de Missouri, 1977.
- Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath*. 1939, Middlesex (RU): Penguin Books, 1976.
- Stokes, Martin. Ed. *Ethnicity, Identity and Music*. NY: Berg, 1997.
- Susman, Warren. *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. NY: Pantheon, 1984.
- Talens, Jenaro et al, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1978.
- Tanenbaum, Susie. *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York City*. Cornell UP: 1995.
- Terkel, Studs. *The Great Divide: Second Thoughts on the American Dream*. NY: Avon, 1988.
- . *Coming of Age: The Story of Our Century by those Who've Lived it*, NY: St. Martin's Griffin, 1995.
- Tierno Galván, Enrique. *Bandos del alcalde*. Madrid: Tecnos, 1986.
- Titon, J.T. [Ed.] "Nueva Canción: 'El lazo,' de Víctor Jara." *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples* NY: Schirmer Books, 378-382, 1992.
- Thomas, Hugh. *The Spanish Civil War*, NY: Harper & Row, 1961
- Torrego Egido, Luis. *La Canción de Autor y la educación de los Sentimientos*, Madrid: de la Torre, 1999.
- Torres, Maruja. "La verdad irremediable de Joan Manuel Serrat." *El País* semanario, 12/6/83, 19 - 27.
- Umbral, Francisco. *Diccionario Cheli*. Barcelona: Grijalba, 1983.
- Unamuno, Miguel de. *El Sentimiento Trágico de la Vida*. Madrid : Sarpe, 1983.
- Valles Calatrava, José R. *La Novela Criminal Española*. U Granada, 1991.
- . *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, U Almería, 1994.
- Vassal, J. *Folk song: Historia de la música popular*. Madrid: Igreca, 1975.
- Vázquez Azpiri, Hernán. *Víctor Manuel*. Madrid: Júcar, 1974.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Antología de la nova cançó catalana*. Barcelona: Cultura Popular, 1968.

- . *Cancionero general (1939/1971)*. Volumen 1. Lumen. Barcelona, 1972.
- . *Joan Manuel Serrat*. Madrid: Júcar, 1972.
- . *Cien años de canción y music hall*. Difusora Internacional. Barcelona, 1978.
- . "Manuel Gerena: un cantautor que va a emigrar", en *Triunfo*, número 620 (26-3-74). Madrid, 40.
- . "La mirada de Lluís Llach", en *Triunfo*, nº 676 (10-1-76). Madrid, 60.
- . *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Difusora Internacional, 1978.
- . *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1986.
- . "Todos los ovidis", en *Diario El País* (11-3-1995). Madrid, 34.
- Vega, María José y Carbonell, Neus. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.
- Vicent, Manuel. "Raimon y otras nostalgias", *Triunfo*, Barcelona, 15/3/80 36
- . "Lo que 'Al vent' se llevó", *El País*, 18/4/93. Madrid. Sección Domingo, 1-3.
- . "Tesoro", *El País*, 4/8/96, 40.
- . "Faldas" *El País*, 27/5/01, 44.
- "Víctor Manuel y Ana Belén, Sabina, Pedro Guerra y Lavalle, hoy en 'Un país de música'" *El País Sábado*, 5/5/01.
- Vigil, M<sup>a</sup> D. "Festival de los Pueblos Ibéricos. Una isla de libertad", en *Cuadernos para el Diálogo* (15-5-1976). Madrid, 22-23.
- Vilar, Pierre. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 1978.
- Vivas, Ángel. *Javier Krahe*. Madrid: Juglares. 1991.
- Wald, Elijah, 1995, "Dick Gaughan's New Traditions," *Boston Globe* 7/7/95, citado en <http://www.dickalba.demon.co.uk/reviews/boston.htm>.
- . "Dave Von Ronk: Folk Music's Mayor of Greenwich Village." *Sing Out*, vol. 41, nº 1, 1996.
- . *Josh White: Society Blues*. Amherst: Massachussets UP, 2000.
- Wald, Betty. "Folksongs as Regulators of Politics," en Dundes, Alan [ed.] *The Study of Folklore*. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1965.
- Weldon, Fay. *Heart of the Country*. Londres: Penguin, 1987.
- White, John. *Git Along Little Dogies: Songs and Songmakers of the American West*. Urbana: Illinois UP, 1989.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass and Selected Prose*. NY: Holt, 1967.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford UP, 1977.



- Winterbottom, Julie y Bevis, Carolyn. "Marjorie Guthrie: the Interview. *Sing Out*, vol. 29, nº 2, Apr. 1983, 2-5.
- Wolf, Eric. *Peasants*. Londres: Prentice Hall, 1966.
- Wolfe, Charles y Lornell, Kip. *The Life and Legend of Leadbelly*. NY: Harper Collins, 1994.
- Wolliver, Robbie. *Hoot! A Twenty Five Year History of the Greenwich Village Music Scene*. NY: St. Martin's Press, 1986.
- Yoldi, José. "Desestimada la demanda de Lluís Llach contra Felipe González por falta de legislación aplicable." *El País*, 25/6/86, 29.
- Zinn, Howard. *Declaration of Independence: Cross-examining American Ideology*. NY: HarperCollins, 1990.

### **Anexo 1: Cantautores y periodistas entrevistados**

**Luis Eduardo Aute**, cantautor y pintor madrileño de origen filipino, entrevistado en su casa de Madrid, el 20 de diciembre de 1980, el 3 de mayo 1983, el 28 de febrero de 2000.

**María del Mar Bonet**, la cantautora mallorquina más conocida tanto en España como a nivel internacional, entrevistada el 8 de marzo de 1999 en Las Palmas de Gran Canaria antes de su intervención en la celebración del Día de la Mujer Trabajadora.

**Bárbara Dane**, cantante de blues, jazz y folk, también productora de 50 discos de canción protesta para la casa discográfica Paredón, entrevistada el 25 de julio de 1999 en Nueva York y los días 23, 24 y 25 de marzo de 2000 en Las Palmas de Gran Canaria.

**Jan Fairley**, periodista del diario británico *The Guardian* y estudiosa del tema de la Nueva Canción Chilena, entrevistada en la Universidad de Liverpool, *Institute of Popular Music*, donde imparte clases como profesora visitante, entrevistada el 1 de diciembre 1999.

**Antonio Gómez**, periodista que se ha especializado en el tema de la canción de autor, entrevistado en Madrid en mayo de 1989.

**Pablo Guerrero**, cantautor extremeño de Badajoz, viene a vivir a Madrid en 1967 donde compone canciones mientras estudia magisterio. Su vinculación a la canción nace del profundo amor a su tierra y al intento de revitalizar la canción con raíces populares. Consigue gran éxito en 1972 con su canción *A cántaros*, un tema clave en la historia de la denominada Transición, basada de forma indirecta en una canción de Bob Dylan titulada *Hard Rain's A Gonna Fall*.

La entrevista fue realizada en Madrid, 27/3/89. Otras entrevistas se llevarán a cabo el 30/04/2000, y otras veces por teléfono.

**Si Kahn** cantautor y sindicalista estadounidense del estado de Carolina del Norte. Desde los años 60 ha logrado compaginar su trabajo con los sindicatos con la canción. Entrevistado en un viaje en coche desde Washington DC hasta Carolina del Norte, cinco horas, el 2 de agosto de 1999.

**Javier Krahe**, cantautor madrileño que se hizo famoso en círculos urbanos con la grabación en vivo del disco *Mandrágora* con Joaquín Sabina y Alberto Pérez. La entrevista fue realizada el 17 de marzo de 1989 en el restaurante La Chocolatería en la calle Libertad del barrio Chueca de Madrid.

**C.P. Lee**, profesor de música y cultura pop de la Universidad de Salford (RU), está considerado como uno de los más expertos en todo relacionado con Bob Dylan. Ha publicado dos libros relacionados con este tema *Like the Night: Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall* (1998) y *Like a Bullet of Night: The Films of Bob Dylan* (2000). Entrevista realizada el 12 de septiembre de 1999 en Manchester, Inglaterra.

**Rosa León** cantautora madrileña que si hizo famosa cantando temas de Aute como *Al alba* y *De alguna manera*. Después de la transición, se dedica a la canción infantil y presenta un programa para niños en la TVE. Entrevista llevada a cabo el 18 de marzo de 1989 en Madrid.

**José Antonio Labordeta** es el más viejo de los cantautores españoles entrevistado. Se metió en el mundo de la canción casi por casualidad y siempre para apoyar su militancia política a favor de la causa aragonesa. Entrevista llevada a cabo el 21 de marzo de 1989 en Zaragoza.

**Luis Mendo**, arreglista y guitarrista del conjunto musical madrileña, *Suburbano*, que colaboró con Luis Eduardo Aute durante más de 10 años produciendo 12 discos Lp, entrevistado por teléfono el 24 de abril de 2001.

**Tom Paley**, junto con Mike Seeger y John Cohen, fundó de los *New Lost City Ramblers* en 1957, uno de los grupos claves del resurgimiento de la música folk en los Estados Unidos. A los 73 años Paley sigue siendo considerado como de los mejores músicos de la música tradicional o “Old Time” y enseña guitarra, banjo y violín en Londres. Entrevista mantenido en la ULPGC el 20 de mayo de 1999.

**Raimon**, cantautor catalán de origen valenciano, uno de las voces más importantes de la nova cançó durante los años 60 y 70, entrevistado el 10 de mayo de 1989 en Barcelona y el 9 de septiembre de 1993 en Las Palmas de Gran Canaria.

**Carlos Ríos Longares**, autor del libro, *Del pot al pop: música y movida entre 1978 – 1986* (Madrid: FNAC: 2001) basado en su tesina leída en la Universidad de Alicante, entrevistado en la ULPGC el 18 de enero de 2001.

**Pete Seeger**, cantautor, activista, folclorista, ecologista e intelectual, entrevistado en su casa de Beacon, pueblo del estado de Nueva York, el 25 de julio de 1999.

**Chicho Sánchez Ferlosio** era uno de los cantautores más perseguido por la dictadura franquista. Compuso algunas canciones claves de la resistencia (*A la huelga* y *Gallo negro gallo rojo*) mientras estaba en la cárcel, canciones que se llegaron a registrarse fuera de España, concretamente en Suecia en los años 60. Entrevista realizada el 23 de marzo de 1989 en Madrid.

**Joan Manuel Serrat** es uno de los cantautores españoles más conocidos a nivel internacional cantando en castellano y en catalán. Es completamente bilingüe, siendo de madre aragonesa y de padre catalán. Entrevista realizada en su estudio Taller 83 de la calle Tuset de Barcelona el 20 de marzo de 1989.

**Irwin Silber**, periodista y escritor, fundador (con Pete Seeger) de la revista Sing Out! en 1950, entrevistado en Nueva York el 25 de julio de 1999.

**Victor Uceda**, licenciado en historia y periodista en periodicos madrileños y durante años presentaba un programa de jazz titulado “El Perseguidor”—título basado en el cuento del argentino Julio Cortázar. La entrevista se llevó a cabo el 20 de marzo de 1989 en el piso de Uceda en el barrio histórico de Lavapiés.

**Lorre Wyatt**, cantautor y colaborador habitual de Pete Seeger desde hace más de cuarto siglo. Fue activista también y tripulante en el balandro aula ecologista *Sloop Clearwater* hasta que un accidente de coche le dejó parálítico de forma parcial. Se llevó a cabo la entrevista el 22 de agosto de 2000 en Greenfield, Massachussets donde vive Wyatt. Para más información sobre Wyatt, véase el artículo periodístico titulado “The Joy of Folk”(Shea: 1981), citado en la bibliografía.

## **Anexo 2: Barbara Dane, entrevista del 25 de julio de 1999, 23:00 p.m**

### **¿Dylan traicionó la causa al enchufa la guitarra eléctrica aquella tarde en el festival de Newport?**

Traicionar no es el verbo que yo utilizaría cuando un artista hace lo que tiene que hacer y muchas veces en pos de su tiempo. Los verdaderos artistas reaccionan a la realidad. Cambian con el viento pero no porque sean débiles o porque no sepan quiénes son. Es porque cada momento requiere fundamentos distintos, ideas distintas y distintos modos de expresarse; sería lógico que quisieran dar forma con un poco de esto y un poco de aquello. He trabajado en todos los medios que te puedas imaginar así que el estilo no significa nada para mí. El estilo es lo que usas para expresarte y para eso, empleas lo que sea que tengas que emplear.

Si tuviese que hablar en español para comunicarme contigo, intentaría hablar en español. Si tengo que cantar un blues para llegar a ti, pues cantaré un blues, del mismo modo que si esta persona no soporta el blues, cantaré otra cosa. Es tan sólo un modo de comunicarte.

**¿Blues?** Cuando crecí en Detroit, el blues estaba muy dividido en cuestión de razas. Mi padre vino de Arkansas a Detroit, venía de una pequeña ciudad que aún es considerada perteneciente al Klan. No era racista, de hecho, no hacía nada. Sin embargo, pensaba que esta gente tenía que quedarse en su sitio porque el nuestro era diferente. La gente debía saber su lugar y desde muy joven, antes de cumplir los 30, ya tenía tres niños y llevaba una pequeña droguería. De modo que, intentó seguir ahí, mantenerse a flote, así que si

sabía algo que le preocupase sólo tenía que ver con lo económico. Empecé a entenderlo así, de eso se trataba, de un miedo puramente económico.

Estaba impaciente por encontrar puentes que unieran estos grupos tan distintos; creamos algunas oportunidades para cambiar las leyes de Michigan

El choque de culturas en Detroit

Por un lado, tienes a gente inteligente que intenta organizar a sus trabajadores y por otro lado tienes a Henry Ford que en esos tiempos tenía en mente una idea para dividir y conquistar, para mantener a todo el mundo luchando de modo que él pudiese mantener los salarios. Por ejemplo, mantuvo negocios con los nazis durante la guerra. No podías ayudar pero sí unirte a la conciencia social y llamar a las cosas por su nombre. La gente venía de muchos grupos étnicos diferentes. Los niños siempre decían en el colegio, soy polaco, soy alemán, soy esto o soy lo otro, soy árabe. No había niños negros en nuestro colegio porque estaban separados.

Crecí con el deseo de saber sobre estos grupos. Sentí no tener cultura sobre el sur, sobre Arkansas. Mis padres no querían que adoptásemos nada de esto porque nos afectaría económicamente. No conseguiríamos un marido encantador de clase media si teníamos acento de Arkansas. No podía esperar a romper con todo aquello y encontrar...

No sabía que buscaba mi propia cultura porque no era conciente de que tenía una, pero buscaba todo lo demás. Fui a la ciudad griega a escuchar música griega. Fui y escuché toda la música que puede encontrar. Empecé a considerar la música negra como algo que permitiría construir un puente entre la comunidad a la que tenía acceso y la comunidad blanca. Cantando

canciones de la cultura negra pude...aunque suene antiguo, puede mirar las cosas. Y pasó que todo aquel que en su vida había escuchado un espiritual o una canción negra, lo hizo gracias a mí. Aquí está la canción, ¿te gusta? Bien, entonces fíjate ene la gente. Durante un tiempo fui bastante ecléctica, pero llegué a un punto determinado cuando vivía en Berkeley en que fui, “descubierta” - y cito – por un hombre llamado Dick Oxtot. Intentó ayudar a las mujeres en las artes porque entonces era difícil para una mujer ser formada en serio.

Había otras mujeres alas que subió al escenario como Barbara Hingham, la pianista de jazz y Terry Garathmaire que tenía una banda llamada *The Joy of Cooking*. Me escuchó cantar y me dijo que el blues era lo mío. Supe que era algo que podía hacer; lo mío con el blues iba más allá del público. La razón por la que me metí en el blues gracias a mujeres fue porque hay mucho de las mujeres que llevan una vida independiente, que son capaces de expresar sus condiciones. Estas mujeres negras como Bessie Smith, Ma Raime, Ida Cox, Sippy Wallace y otra cadena de mujeres con una perspectiva distinta sobre lo que tenían en comparación con las mujeres blancas.

Todas conocen la reputación de las mujeres blancas de los 50, esas muñecas que debían quedarse en casa, atender a los niños, ser el mejor ejemplo de la ama de casa y sortear cualquier obstáculo del camino. Eso no era para mí y mis canciones de blues me lo enseñaron. ¿qué significa? ¿qué estamos diciendo? Siempre estaba retocando las canciones; la gente no se da cuenta, pero siempre pongo algo mío.

Lecciones de música



Tuve algún tipo de aprendizaje. Me di cuenta de que el sonido clásico no era el que quería hacer. Supe que no iba a cantar de aquel modo, aunque me habían metido en un nivel soprano y todo eso. Pero aprendí toda la mecánica del cuerpo. De modo que cuando descubriese como quería sonar crearía mi propio sonido. Para entonces no tenía que estudiar por lo que no tuve que responderle al profesor. Podía salir ahí fuera y cantar lo que quisiese. Encontré mucho de lo que es la enseñanza formal pero terminé joven. No soy lo que llamaríamos un auténtico músico. Puedo leer y entender las formas. Puedo escuchar acordes sobre todo en jazz. Simplemente, viene a mí.

Abandoné Detroit en 1948, tras la campaña de Henry Wallace que fue sin duda, un punto de reencuentro con la América de izquierdas. Sabíamos que no íbamos a ganar pero queríamos decir algo claro. Creíamos que Henry Wallace era un candidato lógico porque había servido en el gabinete de Roosevelt. Era un buen comunicador en algunas cuestiones.

### **¿Carreras?**

Nunca he tenido que volver atrás y pensar en cómo me hubiese gustado formar mi carrera. ¿quise tener una imagen importante o algo de eso? Nada de eso tenía sentido para mí. Como dije antes, cantas lo que tienes que cantar. Coge el material o la forma que necesitas y utilízalo. Si confías en ti podrás con todo aquello que quieras, al menos a la hora de comunicarte. No te preocupes por ser el mejor, sigue adelante y haz lo que tengas que hacer.

No hay nada más comprometedor que un buen enemigo. Es increíble, pero la gente involucrada con aquellos con los que no tienen buena relación o con organizaciones que no alcanzan un entendimiento, tan pronto encuentran un enemigo común, ven que sus diferencias no eran tan importantes.

Hubo una época cuando estaba cantando y tocando por el país cada noche de la semana, entonces solía conducir porque me encantaba ir de un lugar a otro. Así en Minnesota cantamos contra Honeywell, porque preparaban el calendario para las bombas. Por un lado, tenía esta carrera, la gente me pedía blues y yo cantaba blues. Estaba de gira con Jack Teagarten cuando Louis Armstrong me llamó para una gira por Europa. Así que mi carrera se extendía. Por otro lado, estaba involucrada en cuestiones políticas. Tenía una gran ambición por salvar el mundo. De modo que intento hacer balance.

Con las canciones folks...no me gusta ese término porque no éramos estrictamente cantantes tradicionales, algunos hacíamos nuestras propias canciones, así que aquello no podía ser canciones folk. Sin embargo, se impuso una cierta tradición, salir con un instrumento de cuerda y decir lo que tenías que decir. Me encanta eso de ser como embudo, eso que filtra todo ese torbellino social, los pros y los contras. Todo lo que pasa. Todo llega y el artista debe recogerlo, mirarlo y sacarlo afuera de nuevo. Hubo años en los que no planeaba nada, no sabía lo que iba a hacer. Sólo quería tener una idea fija, empezar con algo que me fuese fácil y que también lo fuese para el público. Juzgar aquello que te llega y saber lo que vas a decir luego y más tarde y así siempre. Si hacías eso tanto como yo podías percibir muy bien lo que había fuera. Saber a qué ideas le plantaban cara, a qué nivel de acuerdo y qué pasaba aquí. ¿cómo lo encajabas? ¿hablas mucho de algo o solo cantas? Siempre ponía un tope a las cosas, así que no se trataba solo de lo que esperaban o pensaran cuando llegase. Siempre se trataba de presionar. Un nuevo corte o dos y entonces lo metías en algo en lo que no habías pensado, en un material familiar, en un nuevo marco con un punto de vista diferente.

Hazles ver la vida de otro modo. Las canciones tienen mucha vida dentro de ellas. Puedes echar mano de ellas en cualquier situación, sonarán de otro modo.

Recuerdo, por ejemplo, cuando era joven me pidieron que cantara en un reformatorio. No sabía qué cantar. Llegué me fijé en sus caras y no sé porqué lo hice pero canté *Dawn in the Valley*. Mientras la cantaba me di cuenta de que iba de una chica que estaba en la cárcel. Está en una torre y quiere que su amado, que está cabalgando, vuelva a verla. Ella no puede verlo. Eché un vistazo y me di cuenta de que las chicas lloraban, así que yo me puse a llorar mientras cantaba.. así que me quedé con todo eso, con esas chicas y su tristeza, su locura y su soledad para darlo al próximo público, la próxima vez que cantara esa canción.

Las canciones tradicionales no pasan por el tiempo, no envejecen porque la gente las adora. Hay algo en ellas que toca la fibra sensible de la gente. De modo que si les quitas lo que las hace eternas, la gente no verá nada en ellas. Han sido iluminadas tantas veces que todo lo que recibes de ellas es un reflejo. Si consigues rebuscar y adentrarte en sus cortinas, esas que sirvieron tiempo atrás y vuelves a captar la esencia, tal vez consigas llevarla a tu momento, al día de hoy y conseguir que sirvan para algo en ese instante. Eso tiene mérito y el artista siempre aprende de ello.

Canté en todas las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam, todas excepto en una ocasión en que me encontraba en Washington DC. Iría a cualquier sitio al que me llamasen para oponerme a la guerra y no bromeo. Las grandes carreras eran importantes, pero lo más interesante que hice fue viajar a través del país y cantar para los soldados que se oponían a la guerra. No

pretendía organizar, solo cantaba. Los soldados se organizaban solo no necesitaban a terceros porque entendían sus funciones mejor. Ir de un lado a otro a las bases, también fue a Japón, a Inglaterra, aquí o allí.

A veces Pablo se unía a mí durante sus vacaciones desde Cuba. Íbamos de gira. Representaba al joven americano que no fue al ejército, pero que se fue a Cuba. Los de la GI estaban muy interesados en escuchar sus experiencias. Representaba al tipo de madre, comprensiva con los soldados que se resistían a las órdenes de matar. Muchas veces los soldados me decían lo que debía hacer, lo que debía contar a mi madre o a mi novia, que pensaría que soy un cobarde, que no soy un hombre. Me di cuenta de que lo que debía decirles es que hicieran aquello que las entrañas y la conciencia les dictasen. Con el tiempo apreciarían lo que hiciste y te respetarían por ello. Si de hecho, traicionas esa confianza, eso se vuelve contra ti y te conviertes en alguien en quien no hay que confiar. Y eso significaba mucho para ellos. Creo que fue muy positivo estar allí y hablar con alguien como nosotros que representaba a la gente de otros tiempos.

Fui a Vietnam del Norte, hice una excursión con Irwin a la zona liberada. Canté en un auditorio de trabajadores, di un concierto y canté en pequeñas ciudades situadas sobre las colinas.

Cuba 66

Justo cuando mi tan nombrada carrera estaba en alza fui a Northwest, en el noroeste de Canadá y por ahí hasta la costa oeste. Fue una de las giras más prolíficas que los organizadores realizaron. Durante todo el tiempo que estuve viajando, leía *Listen Yankee*.

Una vez en casa, acosté a los niños y me fui a escuchar a Robert Williams, un escritor americano negro. Dijo "Cuba es el principio del fin del imperialismo en el hemisferio oeste". Eso era por mí, pensé. Si es así, ¿qué puedo hacer? Una mujer americana de Nueva York que se fue a Cuba con su marido argentino, trabajaba como Disk Jockey en Radio Habana. Pete Seeger estaba cerca pero dijo que sólo iría a Cuba si lo incluía en una gira por Latinoamérica. Así que el disc jockey fue a la oficina de Sing Out! y dijo que conocía a la persona exacta para ir.

Siempre me ha gustado la primera enmienda que nos permite viajar y tener un intercambio de cultura y nos da el derecho a hablar con otras personas y decir lo que pasa por nuestra mente. Mientras no vayamos con malas pulgas podemos ser capaces de hacer lo que nos han garantizado. No tenía interés en pedir permiso porque quiénes eran ellos para darme permiso. ¿quién es ese enano? Creo que será mejor que controle mis palabras. El departamento de estado es sólo una extensión de una administración particular, no es algo permanente. Va y viene con las mareas electorales. Pero la constitución sigue adelante y yo siempre la he apoyado.

Pedimos permisos para ir a Cuba, pero no los conseguimos hasta la vuelta. Irwin consiguió su permiso porque era periodista, pero el mío fue denegado porque no lo era. Pero según volví, ahí estaba. De modo que seguí con una gira de un mes. Fue realmente revelador estar con gente que había tenido su vida en sus manos. Ya estamos en camino, wow, ahí vamos.

A la gente joven se le otorgaba todo tipo de responsabilidades y se les pedía tomar decisiones importantes, tanto como para asustar a otros mayores, pero si algo tiene la gente joven es ganas de hacer cosas increíbles. Cuando

regresé me di cuenta de que una de las cosas que eran distintas en Cuba es que no tenía que mirar hacia abajo o a otro lado cuando hablaba con gente de distintas razas. Hoy en día no es tan estricto como pasaba en el sur, eso de no mirar a los ojos de la gente. Nunca sentí eso en Cuba. Me sentí libre de muchas cadenas.

Con el tiempo, después de que Irwin recogiese sus comentarios para la revista en Nueva York, recibí la orden de volver a mi hotel. Alguien esperaba para encontrarse conmigo. Era Fidel. Vino para darnos un discursito protocolario de agradecimiento de quince minutos que entrañaba peligro, tal vez por venir aquí. Entonces empezó a hablar de los derechos civiles y de la lucha por la paz. Tenía tantas historias que contar. La discusión de tres horas, era como un dolor de muelas.

Al finalizar su charla, Fidel me sugirió que me tomase un par de días de descanso en las afueras antes de volver a EEUU. Le dije que no podía porque tenía hijos. Tan pronto como dije "hijo" fue como decir que había algo que podías hacer por mí. ¿Cómo te sentaría que uno de mis hijos viniese y se quedase durante un año? Entonces podría volver a EEUU y hablar de sus experiencias con los niños una vez en casa. Fidel dijo que era una idea estupenda. ¿Por qué no vas y te traes al chico aquí? Así que inmediatamente volví a casa y fui a por Pablo. Había terminado el instituto y estaba en esa edad en la que no sabes lo que haces. Sabía que quería ser músico. Había visto la música cubana y las academias de arte y estaba muy impresionado. Pensé que sería perfecto. Así que ahí fue. Pensó que tendría que aprender *banana boat music* y, lo peor de todo, iba a echar de menos a los Beatles.

Tuvo una experiencia increíble y una vida espléndida en Cuba. Aprendió español muy deprisa. Aprendió canciones y se integró. Su primera canción la aprendió de Compay Segundo.

La banda de Pablo se llamó Mezcla porque siempre pensó que las cosas nuevas salen de mezclar las viejas, sintetizar la música, construir sobre el pasado y mirar al futuro. Su idea era tener distintos elementos musicales juntos en la banda. Así que supuso una evolución en los diez años siguientes. Cuando era joven fue uno de los fundadores del Grupo de Experimentación Sonora del IAAC que es el instituto de cine, junto a Leo Brouwer, que estaba en sus 30 con algo de gurú.

Había muy buenos cantautores en ese grupo como Silvio, Pablo, Sara González, Noel Incola y otros. Cuando estaba en sus 20, ya había aprendido mucho y había tenido muchas experiencias. Creaciones tanto tradicionales como modernas. También estaba en una banda de rock llamada Síntesis y en una banda de jazz. Siguió con la idea de ir a Italia al Festival della Unitá, entonces, una cadena de acontecimientos se desató en Cuba y en mí.

Pablo explicó que mi visita a Cuba había causado una comunicación dramática entre la gente ¡no más Cuba sí, yankee, no! Digamos mejor ¡Cuba sí, yankee sí y el gobierno yankee, no! Llegué a simbolizar ese sentido de la amistad para la gente de a pie.

Estela Bravo organizó el primer encuentro de la canción de protesta. Lo llamaron encuentro porque no querían llamarlo festival. Woodstock acababa de tener lugar y todos lo veían como una mezcla de locuras. Querían un encuentro de unión. Fue único ver a todos los cantantes comprometidos de todo el mundo, juntos para hacer un lugar para que la gente actuase y conociese

Cuba. Pete Seeger y Edwan MacColl vinieron de Londres, Raimon, Daniel Viglietti, de Uruguay... había un grupo de Vietnam, de las líneas trincheras. Compartíamos nuestras actuaciones y batallas.

Angel e Isabel Parra, los hijos de violeta, vinieron de Chile y apendieron lo que pasaba allí. Los sonidos de la canción estaban en todas partes y todos estábamos advertidos de que el Che estaba en Bolivia. La canción de Carlos Puebla "Hasta Siempre, comandante", fue una que todos aprendimos.

Entonces me di cuenta de que tenía muchos archivos del Departamento de Estado, pero tenía tantos enlaces con Cuba, que podía hacer las cosas a mi manera.

Raimon nos invitó a España. No le estaba permitido cantar, pero vio que si me tenía encima no podrían detenerme, porque había una aceptación servil de todas las cosas americanas. Preparó una gira con la esperanza de que yo representase las cosas de las que él no podía cantar. De hecho, lo hice porque estábamos en la misma honda.

España 1970

La cobertura estaba aún muy restringida. Franco seguía vivo y coleando y todo el mundo estaba sometido y encerrado. Por otra parte, estaba esa subversiva actividad que llegaba a todas partes. Eso era muy excitante porque teníamos mucho que aprender sobre cómo se hace esto o lo otro, sobre cómo se trabaja ante las narices de tus (opresores?)

Lo recuerdo bien. El día que llegamos era tarde, por lo que pensé en echarme una siesta porque el vuelo fue agotador. En ese momento alguien – tal vez Julia Leon – vino y me dijo que no tenía que levantarme porque había



toque de queda. La policía estaba ahí y no podíamos hacerlo. Así que seguí echándome un sueñito. Entonces, una media hora después, ellos llegaron diciendo “oh, no ha cambiado otra vez, tenemos que movernos, ¡deprisa!” en ese momento, saltamos y nos echamos a correr. Ahora – nos dijeron – cuando llegues a la universidad parecerá que no ocurre nada. Bueno ¿cómo sabrían a dónde ir? No te preocupes, ellos lo saben. Llegas al campus y parece que no ocurre nada. Entonces nos llevan al hall, abran la puerta y está llena de estudiantes. Yo voy y empiezo a cantar mis canciones. Pero ellos llegan y nos dicen que lo dejemos, eso es todo. Y eso es lo que pasa, a mitad de una canción alguien llega y nos dice que nos larguemos de ahí. En un instante, todos se han ido, las luces se pagan y parece que no ha pasado nada.

Tan pronto nos metimos en los coches para irnos, un organizador nos señala una colina en la que hay un coche con dos hombres. Había dos colillas de tabaco. Era la policía, ahí sentada. Nos dimos cuenta de que había acuerdos fijos sobre la hora y las normas. Al día siguiente, nos invitaron a una manifestación. Nos explicaron que no se trataba de un movimiento de masas como estábamos acostumbrados en nuestro país. Solo mucha gente unida por los brazos, de uno a otro.

En un momento, se escuchó una señal y todos saltaron al centro de la calle y algunos, en medio de la multitud, lanzaban folletos al aire. Entonces, todo se dispersaba. Cada vez que esto pasaba, la policía cogía a unos cuantos, les quitaba su tarjeta de identificación para que tuviesen que ir a la comisaría a buscarles. Una vez allí, la policía podía leerles sus derechos o hacer lo que quisieran con ellos.

Antes de ir a España, tuve que enviar todas las canciones que iba a cantar traducidas al español. Alguien aquí en Nueva York que era de Madrid, me ayudó. Estaba aquí enseñando y toda su familia, que tenía una larga historia anti-fascista, tradujo todas las canciones con mucho gusto. Pero dijo, vamos a traducir unas 10 o 20 canciones de folk que no vas a hacer para que puedas sustituir esas traducciones cuando las envíes.

Cuando fuimos a cantar en San Sebastián, nos dijeron que no podíamos decir nada en vasco. Nos llevaron a un sitio donde era correcto hablar en vasco y allí mis canciones se tradujeron al vasco tal y como yo las cantaba. Las autoridades cogieron las traducciones de la otra canción en España que eran un tanto crueles.

En Sevilla, parecía haber más libertad académica, tal vez, porque estábamos en el campus universitario, cantando en la facultad de arquitectura. Entonces nos fuimos a Cataluña donde estaban esos hombres en las trincheras de la costa y que bloqueaban la entrada como los dibujos animados del FBI. Hablaron con los organizadores Pi de la Serra cuando Raimon les preguntó ¿qué hacen aquí? Su respuesta fue que sabían que no era una cantante de blues sino una animadora entusiasta y peligrosa que cantaba para los soldados que estaban en contra de la guerra. Me quedé de una pieza con eso. (Risas).

En mis conciertos españoles el público era muy animado. Estaban ansiosos por escuchar algo en lo que pensaban pero que no podían decir y era muy excitante. En Sevilla, lo pusieron todo en diapositivas, así que mis letras se proyectaban en una pantalla grande. Toda la tripulación era como un ojo

abierto. Y después, cuando volvía a casa, era útil ser capaz de describir el tipo de gente con coraje que tenía una cara en contra del fascismo.

Inventar, inventar, inventar, todo el tiempo invertido en hacer nuevas formas de expresarse, dando dosis de coraje de unos y otros. Era algo valioso decirle a la gente de los EEUU que estas cosas existían para ayudar a la gente a escuchar y mirar que lo que tenían no era tan malo. Siempre te traes algo para la gente de casa.

### Anexo 3 Textos de entrevista llevada a cabo con Pete Seeger

Pete Seeger (entrevista realizada el 25 de julio de 1999 en su casa situada en el interior de Nueva York). Pasamos el día juntos haciendo de todo, desde cortar madera hasta aclarar pinceles, algo normal ya que Pete vivía en medio del bosque, e incluso, disfrutamos de un desayuno con tortitas y su propio sirope de azúcar. La entrevista siguió los temas que Pete trataba según le gustara. Después de haber leído tantos de sus libros y artículos (lleva medio siglo escribiendo una columna en cada número de la revista *SingOut* que él mismo fundó con Irwin Silber y nos pareció estúpido hacer la típica entrevista directa de preguntas y respuestas, así que tiende a un tono más relajado y abierto.

Lanzar folletos sobre países desafortunados, ya sea con o sin información

**Pete Seeger** Cuando enviaron bombas desde la cubierta de los barcos de guerra en el Mar Rojo a objetivos señalados en Afganistán y Sudán fue un milagro de la tecnología, pero también fue una muestra de la estupidez más antigua que una vez allí lanzaran una bomba.

Debieron lanzar folletos para que la gente supiera lo que sus estúpidos líderes estaban haciendo. Casi toda la gente que estaba en el país eran mujeres y niños, tan sólo una minoría era hombres adultos que además eran duramente golpeados.

Tenías que doblar la esquina del papel, del folleto y poner un sésamo para que los niños los cogieran y probaran el dulce. Hice una seria sugerencia alegando que las Naciones Unidas deberían pasar una resolución que dijese que los

países donde la gente no tuviese libertad de prensa ni de comunicación deberían entender que a las otras naciones del mundo se les permitía lanzar folletos de un modo organizado sobre sus ciudades. Lo que permitía saber a la gente de ese país lo que sus líderes no les contaban.

Evidentemente, si tenía algún sentido era por las fotos con algunas capturas, aunque a veces tenían piezas poéticas.

### **Mis canciones han llegado a la gente**

PS He llegado a más gente de la que jamás hubiese imaginado, de hecho creí que estaría cantando para algunos de izquierda toda mi vida. Unos miles por aquí y otros por allá. Entonces y sin apenas esperarlo, la canción "Where Have All The Flowers Gone" (¿Qué habrá sido de las flores?) tuvo mucho éxito durante la Guerra del Vietnam. Esa canción tan sencilla pasó de un soldado a otro. Yo sólo había escrito los tres primeros versos, Joe Hickerson escribió los dos versos finales y los dotó de un poco más de ritmo, por lo que le dí un 20% de los beneficios. También estoy intentando contactar con archivos del folklore y la cultura rusa porque la canción está basada en una rusa. Kolodady, tal y como escribí en uno de mis libros.

La melodía viene de una tuna irlandesa: *Johnson says he'll load more hay / Load ten thousand tonnes a day...* (John dice que aguantará más / que cargará diez toneladas al día)

Esa melodía se convirtió en la canción de los mozos que trabajaban encargados de la madera en Adirondack. Yo sólo la suavicé un poco, lo que encuentro una técnica muy común. Por ejemplo, el hombre que publicó en primer lugar Kumabaya ma Lord, Come by here, my Lord creyó que realmente la escribió él y le agradó que a la gente de color le entusiasmara tanto cantarla.

Era un hombre religioso en Oregón y la cantó como un retiro religioso en 1935. Le enseñó la canción a un grupo de misioneros de camino a Angola. Llegó a ser y aún es muy popular en la costa Oeste de África.

Sin embargo, en la biblioteca del Congreso el mismo Joe Hickerson encontró grabaciones de 1922 y 1928 con una versión más rítmica.

Kumbaya, ma Lord, Kumbaya

Y si lo piensas es Twinkle, Twinkle Little Star.

Pasos a seguir para crear una melodía o una canción folk

Deberíamos darnos cuenta de que el proceso folk ha estado ahí durante miles de años y seguirá ahí, llegando incluso a círculos de música clásica. La gente del pop siempre lo toma prestado. Trabajé durante mucho tiempo poniendo letra a la Séptima Sinfonía de Beethoven, la pensativa, la Quinta es bombástica y la Novena es capaz de exaltar, pero la Séptima es pensativa. Tiene dos partes (lo muestra la sección alta) ¿a eso llamas melodía? Y el bajo (demuestra). Eso es melodía. Pero cuando pones las dos melodías juntas, la relación es lo importante. Primero es un primer bajo y luego es un tercer alto; para pasar a un tercer bajo que luego es un segundo, luego un cuarto, luego un quinto disminuido, luego un tercero y al final es una octava. La relación es buena.

Intenté inventar algunas palabras, pero no eran muy buenas, las incluí en un libro que titulé "Las Visiones de los Niños" (*Visions of Children*). Me vi envuelto en un atentado en Nueva York para salvar algunos jardines de la comunidad, jardines pequeños y adorables, algunos hombres también se vieron envueltos y a pesar de todo, les canté en un rally:

*We'll work together although we work different*

*(on top)*

*We'll work together even thou we work differently*

*When we consider all the dangers...*

*Visions of children asking us to save them*

*Building their gardens through all the world*

(Trabajaremos juntos aunque lo hagamos distinto (alto)

Trabajaremos juntos aunque sea de un modo diferente

Cuando consideremos todos los peligros...

Las visiones de los niños que nos piden que les salvemos

Construyendo sus jardines alrededor del mundo)

Creo que la clave para el futuro es reírnos ante nuestras diferencias en lugar de enfadarnos por ellas.

### **Admiro a Bob Dylan como compositor**

Creo que algunas de sus canciones estarán ahí durante siglos, mientras haya viejos que canten en inglés, pero otras son muy desesperadas para mí.

*“Those who are not busy being born are busy dying”*

“Aquellos que no están entretenidos con su nacimiento, están ocupados con su muerte” (NB: de la canción “Gates of Eden”)

Me gusta su humos. Cometió un error - ¡el mismo que cometí yo! – al sentirse feliz cuando se vendían tantos millones de discos. Entonces te conviertes en esclavo de tu fama. Fue a un festival e Canadá con mi cuñado Jhon Cohen y sus familias. El festival era agradable y bonito hasta que la gente se percató de

que Dylan estaba allí y lo molestaron, no pudo quedarse. Martin Luther King fue también un prisionero de su fama.

### **Creo que el mundo se salvará gracias a las pequeñas organizaciones**

Debemos dejar que el poder de la gente que pasa hambre tienda hacia las grandes organizaciones, porque la gente ha aprendido a no confiar en ninguna. Tarde o temprano llega a ser inútil. Siempre habrá conflictos de poder en un sentido u otro. Esa persona no está haciendo las cosas bien ¡bien! Traigamos a alguien que lo haga bien. Volveremos si lo hacer correctamente. Esto es lo que ocurre en organizaciones pequeñas de una cien personas; pero no hiera tanto como una gran organización de billones de dólares y millones de personas.

En este momento, estoy convencido de que si hay una raza humana dentro de cien años y llego a verla tendremos un 50% de posibilidades de que una pequeña organización nos salve. No estaremos de acuerdo en muchas cosas y eso será divertido.

Salva esto, no lo detengas, o detenlo pero recuerda que estaremos de acuerdo en lo esencial. Las bombas y todas esas cosas sólo matan a gente inocente, mujeres y niños que no han hecho nada malo en toda su vida. Tan solo intenta seguir vivo. Cuando las palabras no sirven, prueba con las artes con los deportes o con los baños calientes. En una ocasión, una mujer dijo que quería a los líderes juntos tomando un baño caliente. Aquello llegó a ser una viñeta animada sobre política en la que Yeltsin y Clinton tomaban un baño con el trasero desnudo de otro tipo. Al pie, se leía: "Milosovic ha perdido el jabón".

Ya sea en Burma o en Uganda siempre hay líderes que quieren saber qué es lo mejor. Tengo a mis soldados para asegurar que lo mejor es lo que todo el mundo va a hacer. Deberíamos lanzar folletos sobre ese país. A los



ciudadanos de Uganda: Hay algunas cosas que deberíais saber y que no os dicen. Nosotros que lanzamos folletos venimos de los siguientes países. Creednos, somos vuestros amigos ¿Preferís que lancemos bombas? Bromas, dibujos, viñetas políticas, ¡adoro la sátira!

### **¿Queréis oír un chiste de médicos?**

Tres personas están a las puertas del cielo. El primero dice: “San Pedro, soy médico. Me he pasado la vida tratando de ayudar a la gente. “Puedes pasar”,- dice San Pedro.

La segunda, una enfermera, dice: “Me he pasado toda la vida tratando de ayudar a la gente, a la gente enferma”. “Puedes pasar”,- dice San Pedro.

El tercero dice: “Yo estaba interesado en ayudar a la gente, llevo una HMO.” (controlan el dinero y el presupuesto). “Bien puedes pasar”, dice San Pedro, “pero sólo por tres días”.

### **Compartir casa con Woody Guthrie tras la Segunda Guerra Mundial**

Recuerdo que la hermana Cunningham tenía 30 años, yo iba para 22. Ella y su marido Gordon estaban sentados sobre una mesa de nuestro apartamento en Nueva York. No teníamos sillas y preguntaron ¿crees que podríamos unirnos a vosotros? Gordon es periodista y puede ganar algún dinero escribiendo. Así que les dejamos una habitación, Woody, Bess Hawes y yo dormíamos en un sofá en el salón. El alquiler era de 100 \$ al mes, algo así como unos 1000 o 2000 de hoy. Así que nos mudamos a uno de 60\$ para ahorrar. Para entonces Woody prácticamente vivía con Marjorie, su segunda esposa.

### **El libro de Irwin Silber en la caída del socialismo**

Me decepcionó el libro de Irwin porque intentó dar conclusiones generalizadas. ¿Por qué creímos que el mundo se inclinó al socialismo a finales de siglo en vez de ver que los problemas iban de mal en peor?

### **Las propias historias de Pete sobre grandes socialistas: Paul Robeson**

Habrás oído todas las historias de los horrores de la URSS, supongo. ¿Has oído la historia de Paul Robeson y su último encuentro con Isaac Pheiffer? Fue en 1949 y Paul estaba en Moscú. Le dijo a las autoridades que quería hablar con su amigo y finalmente, se pidió a la policía que citara a Pheiffer. Por fin, tras dos días de espera, llaman a la puerta. Los dos hombres se abrazan. Pheiffer le da una nota a Paul en la que le advierte de no poder hablar libremente porque la habitación está vigilada. Así que hablaron sus familias, del tiempo y hasta luego. Mientras hablaban se pasaban notas. Él le pasó una a Robeson en la que le decía que tal vez no volverían a verse. Tal fue así, que unas semanas después Pheiffer fue ejecutado, probablemente por órdenes de Stalin.

PETE SEEGER CARA 2

### **Los héroes musicales de Pete, su inspiración**

Paul Robeson Jr estaba seguro de que la CIA intentó envenenar a su padre. Le dieron 47 descargas en Londres. Paul Jr cree que lo llevaron a los médicos. Robeson intentó suicidarse en Rusia. Estaba muy deprimido y otros decían que de todos modos era maniaco-depresivo, pero no creo que la historia fuese así. Creo que Paul Jr tiene razón. Isaac Pheiffer era un actor judío que conocía bien a Robeson. Robeson sabía de primera mano que perseguía a Pheiffer por ser judío.

Aquella noche Robeson dio su último concierto en la Unión Soviética antes de marchar a París donde dio su famoso discurso “es impensable que los negros americanos deban luchar por un país que intenta acabar con el racismo y luchar a favor de la gente que les esclavizó y les sometió durante siglos”. Al final de su último concierto (en la Unión Soviética) el público se alzó y aplaudió. Dijo: “ Voy a cantar otra, solo una, voy a cantarla porque en mi país los judíos y los negros han estado sometidos y han trabajado juntos para hacer de nuestro país, uno mejor y creo que trabajaremos juntos alrededor del mundo”. Entonces cantó la canción *Warsaw Ghetto*:

*“Never say that you are on the last road*

*From the Arctic circle to the land of the palm trees*

*We are marching and we are here”*

“Nunca digas que estás en el último camino

Desde el círculo ártico al País de la Palmeras

Estamos en marcha y estamos aquí”

Es una canción de defensa frente al fascismo, escrita en la II Guerra Mundial por Hirsh Glitka, un judío partidista en Polonia. El público lloraba, sabía muy bien de qué hablaba, sobre qué cantaba y se preguntaba ¿qué podemos hacer? Stalin estaba convencido de que los médicos judíos intentaban envenenarlo. Ha desatado todo el anti-semitismo latente. Sigue ahí, no pasas una ley y te libras del anti-semitismo. Tal vez, puedas disminuir sus números. Si está Timothy McVeigh en Oklahoma o este tipo que recientemente se disparó después de haber matado a un hombre de color, algunos coreanos y

judíos. Es una historia dramática de Robeson en la Unión Soviética, pero hay otras.

Estaba en Moscú en 1964, 67 y 71 y había dos traductores maravillosos que tradujeron todo lo que yo cantaba al ruso para el programa impreso. Tenían una gran traducción de la canción "Four Nights Drunk" ("Cuatro noches borracho"). Era así, "tú ciego idiota, viejo ciego idiota, ¿puedes ver? Hay un caballo en el establo en el que solía estar el mío". Lo canté en ruso en la televisión. Los jóvenes hijos de estos traductores dijeron: "Nuestro gobierno no confía en la gente joven". Era cierto. Su gobierno creía que eran demasiado prometedores para querer escuchar el rock del oeste o la música roll. Para mucha gente fue la gran tragedia, la caída de la Unión Soviética, que empezó con heroísmo y acabó con sangre.

### **Soy luxemburguiano y marxista ¿Conoces a Rosa Luxemburg?**

Ella escribió una carta "Camarada Lenin, entiendo que ha impuesto una censura de prensa y arrebatado a la gente el derecho a expresarse. ¿Es que no sabe que en poco tiempo las decisiones de su país las tomará una pequeña élite? Y las masas serán llamadas sólo para aplaudir sus decisiones sin rechistar. Desde luego que fue eso lo que pasó.

No en vano, ocurrieron muchas cosas buenas. Si ibas a Moscú en verano no veías a muchos niños por la calle. Todos estaban en campamentos de verano. Todos y cada uno de ellos. En nueva York estás de suerte si uno de cada veinte niños puede irse a un campamento. Eso sí, bueno campamentos, pero solo uno de cada 10 puede disfrutarlos.

Nunca fui censurado en Moscú, allí canté cuanto quise. Comparado con la España de Franco donde toda canción que cantaba tenía que pasar primero

por los ojos de un agente de la censura y por los de otro distinto pasaba cada canción que iba a imprimirse para el programa. Y no siempre estaban de acuerdo. Así que podía cantarlas pero no imprimirlas y con otras, podía imprimirlas, pero no cantarlas. Era una broma, una broma terrible, una broma que duró cuarenta años.

Lo más cerca que llegué a estar de la censura en la Unión Soviética fue cuando canté una canción sobre los derechos civiles. El traductor sugirió que no lo hiciera. Pero incluso cuando había escasez (en la Unión Soviética) de cualquier cosa, encontraban las grabaciones a lo largo del país de unas 100 personas aquí y unos pocos miles allá que decían: “si no graba sus canciones, se perderán para la historia”.

Le otorgaban dinero a cosas que jamás lo hubiesen recibido en otros países. (Valoraban la cultura).

#### LES RICE

Era un granjero y un socialista que escribió canciones memorables como *Banks of Marbles* (Bancos de Canicas) y *I can see a new day* (Puedo ver un nuevo día) y

*I raised enough apples in my lifetime to feed the whole state of New York*

*But I've never have enough money to buy me a good roast of pork*

(He cogido suficientes manzanas en mi vida como para alimentar a todo el estado de Nueva York /Pero nunca he tenido suficiente dinero para comprarme un buen asado de cerdo).

Habrá gente que recuerde *Banks of Marbles*, más de los que recordarán canciones de Bob (Dylan). Bob quiso alcanzar no sólo a unos pocos de izquierda, no sólo a unos pocos bueno, sino que quiso alcanzar, como

Jesucristo, a todo el mundo. Por eso, me mudé a Nueva York, porque la vida del ala izquierda me parecía incestuosa. Yo cantaba para los de izquierda todo el tiempo, lo que era agradable, pero también cantaba para intelectuales. Quería estar en un lugar en el que mis vecinos fuesen toda clase de personas. Mis abuelos vivían unas pocas millas al este de aquí.

### **La ciudad contra el país**

Recuerdo despertarme a los tres años – sin tonterías – y mirar a través de la ventana del apartamento de mis padres en la Avenida Madison. Recuerdo ver un atasco con coches bocinando y sin moverse. Dije: "Las ciudades son estúpidas, ¿por qué la gente vive en las ciudades?" Vengo ala ciudad, pero no es para mí. El aire es sucio y la gente intenta hacer demasiadas cosas. Logré persuadir a mi mujer para que dejara a sus amigos en la ciudad y venir aquí como exploradores, como los pioneros. Tuvo que cocinar en una hoguera durante dos veranos mientras construimos la casa. Se crió en el pueblo (Greenwich). Cuando vivía en Woodstock, su padre llegó a diseñador de escenarios; conocía a Paul Robeson de la primera obra en la que estuvo *All God's Children* (Todos los Niños de Dios).

### **El apedreo de Paul Robeson en Peekskill**

Veremos qué pasa. Actuaré dos veces en Peekskill el mes que viene. Han pasado justo 50 años desde el incidente de la pedrada. Vigilo mi lengua muy de cerca. No quiero decir tonterías y que no me entiendan. La gente de Peekskill desearía olvidarlo todo. Muchos se sienten avergonzados de eso. Aunque hay algunos rebeldes del Klu Klux Klan.

De verdad, me detuve a por una cerveza en una taberna de Peekskill hará unos veinte años. Un hombre se giró y me miró con más odio del que haya visto alguna vez reflejado en los ojos de alguien. Dijo: "¿por dónde te has arrastrado?" Yo sonreí y seguí apurando a sorbos mi cerveza. Como no obtenía reacción dijo: "¿alguna vez viste a esos negros caníbales que se comían a gente?" Me terminé la cerveza y me fui de allí. (Pausa) Así que allí siguen, pero están creciendo. ¿quién sabe? Sólo se necesita a un loco para hacer un infierno de un montón de daño.

Cargos científicos para hacerlo más y más fácil para menos y cada vez menos gente para hacer más y más daño

Mi padre solía decir que los científicos tienen la religión más peligrosa del mundo. Creen que un crecimiento infinito en la información empírica es algo bueno. ¿puedes probarlo? Desde luego que no, es bueno tener más información, pero tienes instinto visceral. Claro que si estoy en lo cierto, tal vez el comité que hizo callar a Galileo tenía razón. Le digo a la gente que de haber estado presente cuando inventaron la rueda, les habría dicho: ¡No!

Gente indígena

Nadie está contento con el término "Indio" que dio Colón

Santos

Santa Juana era la que más incitaba. Santa Juana por G.B. Shaw:

"¡Oh Mundo! ¿Cuándo vas a estar listo para tus santos?"

La ignorancia es algo terrible

Los folletos de la II Guerra Mundial decían: "Alemanes, vuestros líderes no os están contando todos los hechos". Los líderes evitan esta incursión para la soberanía de su país. Creo que todos estamos en peligro si la gente no tiene

los hechos en cualquier lugar del mundo, ya sea en Sudán, Afganistán, Berlín, Londres o Nueva York.

Por el modo en el que controlan a los Estados Unidos y por cómo lo han hecho durante décadas, se ve que aún hay tanto que sigue ahí que no puedes pronunciar una palabra de verdad. Es como querer decir algo sensato en una embutida fiesta de cocktail. Hay mucho ruido, tanto que dices “la casa está en llamas”, pero todos hablan, “Toma otra copa”. Intento decir que la casa está abajo. “¡Oh estás loco! Toma otra copa.”

Nos distrajeron un año con OJ Simpson, nos distraen este años con Monica (Lewinski) y algo encontraran el año que viene para no analizar las estadísticas. ¿Cuánta gente en el mundo se muere de hambre? ¿Qué gente recibe un pago? ¿Cuántos trabajos hay desde Detroit a Guatemala y desde Detroit hasta Corea?

No creo en los muros de arancel

Pero creo en los muros. Me preocupo por que mi hijo recuerde los campos de arroz que veíamos a ambos lados de las montañas en Indonesia. Cada campo tenía pequeños muros que guardaban algo de agua. Sin ellos, el agua se hubiese filtrado hasta llegar al fondo del cañón. Todos habrían muerto de hambre. Por lo que, algunos muros pequeños son necesarios en el mundo.

Deberías leer “La Trampa” de Sir James Goldsmith, el billonario británico que compró la cadena de supermercados A&P y que la vendió en la época más eficiente, esa en la que volvían los beneficios. Goldsmith nos advirtió: Tened cuidado con el trato internacional. Cierto es que puede y debe ser guiado y controlado, pero sólo desde una base individual. Nosotros, dos países, hablemos. Pero las grandes compañías sólo van donde está el dinero, habrá



una terrible pieza que descoloque a las demás y a esta le seguirá otra; naciones, gentes y culturas serán arrolladas tal y como los campos fueron arrollados por las primeras fábricas.

Otro multimillonario, George Soros le pregunta a Angela Davis y a otros radicales si quieren hablar en la conferencia. Dice : Yo no conozco las respuestas, pero hay muchos problemas que necesitan solución y me gustaría escuchar a todo el mundo. Eso es muy estimulante. Es mejor que decir que no todo el mundo puede hablar, la gente se confundirá. Eso fue lo que dijo el partido comunista.

Espero que puedas animar a los cantantes a ir de un país a otro. No solo de España a Inglaterra o EE.UU sino de Uganda a la India, China y Japón a Indonesia y a Sudáfrica. Hay un grupo americano de blancos y negros llamado People Arise que canta canciones de Sudáfrica.

Ellos salvaron y recorrieron África yendo de una aldea a otra, cantando y escuchando. La gente de Sudáfrica estaba encantada de escuchar sus canciones tan bien interpretadas por extranjeros.

Será muy interesante que la gente se de cuenta de los distintos tipos de canciones que hay. Algunas canciones pueden ser de 10 minutos ¡Como una de las de Bob Dylan! Para un concierto en Carnegie Hall, le dije a todos en el programa que cada uno de nosotros tenía tiempo para tres canciones de 9 minutos. Bob dijo “La mía dura 9 minutos”. Entonces se levantó y cantó *A hard rain's gonna fall* o *Davy Moore*.

Joan Baez dice que aprecia aquellas amargas canciones de Dylan, pero que no las cantará. La amargura tiene su propósito en esta vida, pero uno muy limitado, parecido a la rabia. Muchas veces uso a George Eliot y su frase sobre

la rabia: “La rabia puede ser la forma más pura de amor”. Escribí en una de mis canciones: si de verdad quieres tener un gran amor, antes debes tener una gran rabia

**Pero todo tiene un límite y el amor también.**

Ammon Hennacy, el anarquista que se encargaba del asilo *Joe Hill* de Salt Lake City dijo durante años “Amor, sabiduría y coraje. Necesitamos las tres. El amor por sí solo es sentimentalismo como en la media fiel; el coraje solo es temeridad como en la media militar; la sabiduría sola es cobardía como la media intelectual”.

**José Martí**

Incluiría a Martí con Pushkin, Shakespeare o Whitman, en primera línea. Hace poco lei la introducción que escribió para su libro “Versos Sencillos”. Estaba enfermo de indecisión, ¿Cómo vamos a conseguir nuestra independencia sin dañar a nuestra madre patria, España? No le deseo ningún mal a España. Estaba tan irritado por estos pensamientos que su médico le recomendó que abandonara Nueva York y visitara su país. Así que tomó un tren que le llevó al norte de Haynes donde escribió “Versos Sencillos”.

**Guantanamo**

Uno de mis versos preferidos dice que espera que “la rosa blanca conquistará mejor que el cardo, el corazón de la cruel”.

## **Anexo 4 Irwin Silber entrevista llevada a cabo el 26 de julio de 1999**

El compromiso con la música folk

La revista Sing Out! fue un punto decisivo para la organización musical People's Songs que operaba tras la Segunda Guerra Mundial. Pero para hablar de mi compromiso con la música folk tenemos que irnos más atrás. Yo fui el fundador de un grupo llamado American Folksay que se formó en 1942, dimos espectáculos que se basaban en el folklore y la música folk con unos 50 miembros recién llegados entre los que estaban Tom Paley, Jerry Silverman, Fred Hellerman, Ernie Lieberman, Ronnie Gilbert, Tom Glazer entre otros. Era un grupo joven, pero más adulto, algunos artistas ya consolidados como Leadbelly, Woody Guthrie venían en ocasiones a actuar para nosotros como inspiración. Hacíamos bailes cada dos semanas (parecidos a los bailes de plaza americanos) que fueron muy famosos para muchos izquierdistas jóvenes y adolescentes progresistas. Acudían unas de 150 a 200 personas. Fue gracias al folk por lo que conocían a casi todos los que formaban parte de esa música, en especial esa música folk de tintes políticos. *People's Songs* se organizó sobre 1946 y empezó con Pete Seeger, Lee Hayes y Bethy Sanders entre otros; su boletín era mensual y aspiraba seriamente a poner en circulación nuevas canciones políticas. Desde el trabajo que las Almanac Sisters hicieron antes de la guerra, ya había una base de cantantes. Muy pronto el boletín alcanzó las 1000 suscripciones, lo que te da una idea de la cantidad de gente que oía esas canciones, de hecho, llegó a las 2000. Fue sólo cuestión de tiempo que el boletín llegara a ser una revista. Entonces tuvimos un problema. ¿Cómo puedes mantener una revista así? Las suscripciones no eran

suficientes. Muchos tuvieron que estar en jornada completa para mantenerla. Por otra parte, la gente empezó a llamar diciendo ¿puede mandar a un cantante de folk? Así, que pusimos en marcha una agencia de reservas llamada People's Artists. Primero trabajábamos fuera del escenario para el Act Theatre Group (Grupo de Teatro en Acción) de la calle 42, pero pronto nos mudamos a nuestras propias instalaciones al este de la calle 11. Cuando el ditor fue a California, Pete me preguntó si me gustaría llevarlo. Yo ya trabajaba como periodista escribiendo artículos aburridos que me servían para adquirir experiencia en el negocio. Así que me lancé a la oferta de Pete a pesar de que cobraba la mitad. Era bastante libre, estaba casado, pero no tenía hijos. Mi mujer aún estaba estudiando en la universidad y vivíamos con mis padres. Así que podíamos tirar. Fue entonces cuando empecé a trabajar para People's Songs y llegué a director ejecutivo. Trabajaba en el boletín , pero sobre todo me encargaba de toda la organización. Hacíamos conciertos, organizábamos hootenennies y sacamos el primer libro de canciones de People's. También hicimos un libro de canciones para el CIO y otro para el UAW. Por supuesto, aún manteníamos estrechos lazos con las uniones de trabajo, allá por 1947, la izquierda aún estaba en el movimiento del trabajo. Podíamos hacer esas cosas.

People's Songs se estaba convirtiendo en una organización nacional, nuestras ramas se extendían por una docena de ciudades, en Boston, Cleveland, Detroit, Los Angeles y la zona de la bahía de San Francisco, esas eran nuestras principales ramas. En 1948 People's Songs se lanzó efusivamente a la campaña de Henry Wallace. Teníamos dos tipos de estrategia que incluían mantener las actividades normales y luego centrarse en

la campaña de Wallace. Tal fue así que con el tiempo la campaña de Wallace nos financió. Cantar era algo muy importante en esa campaña. Nadie ha visto ni oído algo como eso, ni siquiera con lo que la música de la campaña llegó a alcanzar en el siglo 19, ni tan siquiera entonces fue así. No lo fue porque aquí tenías a gente como Pete Seeger, Lee Hayes, Betty Sanders y todos cantaban para Wallace. Todos los periódicos y las emisoras de radio estaban saturadas por la cantidad de música que se movía. Paul Robeson fue una parte muy importante de la campaña y cantaba donde quiera que iba. Incluso compositores de rompe y rasga hicieron canciones para Wallace. Se le conoció como la campaña cantante. De hecho, el compañero de Wallace era un senador de Idaho llamado Glen Taylor que tocaba la guitarra y cantaba canciones de cowboy y de folk. Solía tocar cuando viajaba con la campaña. Fue algo grande.

La campaña de Wallace fue la culminación de un periodo que empezó sobre 1935 y 1948. entonces las uniones de izquierda fueron eliminadas por el CIO. La Guerra Fría fue uno de los asuntos. McCarthy ganó impulso y fue entonces cuando tuvo lugar el disturbio de Peekskill. Esa parte de la izquierda llegó a una periodo de aislamiento casi total. Había sido una fuerza de influencia justa hasta 1948. Por lo que hubo un gran cambio que también afectó a People's Songs. Algunas de las personas asociadas a nosotros dejaron la organización, porque para ellos pertenecía demasiado al ala izquierda. Tom Glazer, por citar alguno. Siguió trabajando para las uniones, pero trabajó con el CIO más que para las unidades de izquierda. No pudimos trabajar más con el CIO, pero seguíamos unidos a la UE y otras uniones. Esto fue una fuerza que disminuía en el trabajo.

People's Songs popularizó todas las canciones inspiradas en el trabajo muchas de las cuales habían sido escritas por las Almanac Sisters, canciones como *Talking Union* y *Union Main* entre otras muchas. People's Songs publicó más de 300 canciones en tres años, muchas canciones. La campaña apuraba fondos y a principios de 1949 People's fracasó. Teníamos muchas deudas por lo que la única salida era cerrar. Pero decidimos mantenerla de alguna manera. Antes dije que tenía una agencia de reservas llamada People's Artists, era una entidad distinta. La aprovechamos, en lugar de seguir como agencia de reservas la usamos como puente para empezar a planear otra revista. Aquello nos llevó un año. Llevamos todos los archivos de People's Songs y de la biblioteca junto a unas piezas de mobiliario que sobraban a la oficina de People's Artists. Durante 1949, People's Artists representó el concierto de Paul Robeson en Peekskill (estado de Nueva York) que se convirtió en un desastroso disturbio en el que se llegaron a lanzar piedras. Pete cantó allí y Silvia Silber, mi mujer, cantó *Star Spangled Banner* para la ocasión.

#### La Historia de Sing Out!

En junio de 1950 se lanzó la revista Sing Out! Coincidió con el inicio de la guerra de Corea, lo que no hacía muy apropiado el lanzamiento de una publicación de izquierdas. Pero conseguimos a mucha gente que estuvo suscrita al boletín de People's Song. Sing Out tenía un formato distinto 51.2 x 91.2 en vez de 81.2 x 111.2 y Sing Out! era mensual en lugar de trimestral; el nombre le vino de la canción de Pete Seeger y Lee Hayes Hammer Song que fue lo que figuraba en la portada de la revista, esa fue nuestra filosofía: cantarle al peligro, a la advertencia, al amor.

Empezó con una perspectiva musical más amplia que People's Songs. Ibamos a vérnoslas con música de muchas partes, incluso íbamos a escribir sobre el desarrollo en los campos de la música clásica. Pero lo fundamental seguía siendo la música de políticas y de folk. Era más abierta en política de lo que fue People's Songs porque era de otro momento. Ahora escribimos para un público más definido.

Estábamos tan centrados en la izquierda que no teníamos posibilidades de extendernos e incluso, recibíamos cartas de quejas que preguntaban porqué poníamos tanta política en la revista. Pero la gente se suscribía porque no había nada como eso. Así que de ese modo empezó. Yo era uno de los editores originales, pero me encargaba de la organización en general. Un año después estaba como editor principal algo que desempeñé hasta 1967 año en que Sing Out! cerró.

Otra persona clave era Betty Sanders, una cantante muy simpática. Otro problema que tuvimos fue que se formó Weavers por lo que Pete ya no estaba disponible. Fue uno de quienes trabajaron en la formación de Sing Out! y estuvo menos disponible. Todo se complicó, tan pronto creció la lista negra los Weavers le dijeron a Pete que no volviese a cantar en nuestras funciones. No se suponía que fuese a prestarnos atención. Nos comprometíamos a tener a Pete para cantar, pero no podíamos anunciarle.

Este fue el momento de los 10 de Hollywood, (1947), pero en 1950 todo dio un giro. Fue cuando McCarthy pronunció su famoso discurso en el que decía que había más de 200 comunistas conocidos en el departamento de estado. Pero no sólo era McCarthy, el HUAC también estuvo ocupado en ese momento. McCarthy estaba en el senado y el HUAC estaba en la Casa.

Truman pasó su juramento de lealtad y McCarthy intentaba mandar el asunto más allá de la Guerra Fría, él estaba tras el Partido Democrático ¿Quién perdió china? Alger Hills fue perseguido, algo en lo que tomó gran parte el New Deal. Nunca me hubiesen llamado antes de HUAC hasta 1958.

Pete siguió contribuyendo con su tiempo y energía a Sing Out! Pete era Pete la pieza clave del despertar del folk, la persona más importante del movimiento. Siguió actuando para nosotros a pesar de que no podíamos anunciarlo. Necesitaba conectar con la gente que estaba metida en política. No quería quedarse solo en el estéril mundo del espectáculo. Le volví loco De algún modo agradeció la lista negra. Fue un momento difícil para Pete, pero también acabaron todos esos límites que le imponía ser parte de Weavers. Pero cuando los Weavers se reunieron, Pete ya no formaba parte de ellos, eran Eric Darlin y Frank Hamilton los que tocaban el banjo. Cantaría con ellos en conciertos pero por entonces lo que de verdad quería era estar con lo suyo y no tener que vérselas con las restricciones que el grupo le habría impuesto.

La organización de *Sing Out* aún representaba 5 o 6 hootenannies al año lo que era todo un fenómeno que contaba con unas 1000 personas. La izquierda había representado grandes actividades en el Carnegie may allá por los años 40, pero en ese momento el Carnegie Hall no tenía límites. Tuvimos que quedarnos tranquilos. Nonos dejaron llamarles hootenannies hasta 1963 porque eso está asociado a la izquierda. Pero para los 50 no sólo éramos un grupo que atraía juventudes progresistas, solíamos tener unhootenanny y unbaile. El baile no era solo folk, era uno normal con una banda, probablemente del Caribe. Lo que nos importaba era la paz y los derechos



civiles. Nos levantamos en pro de la libertad en tiempos de la Guerra de Korea y la invasión de Guatemala y promocionamos los derechos civiles.

Cambios en la dirección de Sing Out!

Lo que le ocurrió a Sing Out! en los 50 fue que tras un tiempo no había mucho en el camino de las nuevas y las buenas canciones. Creo que Walt Whitman dijo que los grandes artistas necesitan un gran público. Si el público de un estilo en especial se cansa, la creatividad también se agota.

Así que la gente escribía canciones pero nada podía compararse al brote de tiempos de People's Songs. Publicamos todo aquello que creíamos que valía la pena. Algunas canciones giraban en torno a algo y eran buenas durante unos meses. Con el tiempo, empezamos a cambiar. Pusimos una sección en Sing Out! llamada *Heritage USA* (Herencia Americana) en la que seleccionábamos la música folk americana tratando de encontrar algo que tuviese algún corte sobre las clases, la raza o la política. Algo que demostrara una resistencia a la opresión de ese momento, algo que dignificase a la clase obrera y cosas así.

Entre todo aquello, teníamos artículos sobre el sufragio de las mujeres, canciones del movimiento abolicionista y canciones de la familia Hutchinson. Escribimos un amplio artículo sobre la era y publicamos 3 o 4 canciones que reflejaban el momento sobre el que escribíamos. También me dedicaba a investigaciones históricas por aquel tiempo. Encontré *Bread and Roses* como un poema pasado a la música en los archivos de la biblioteca pública de Nueva York y lo publicamos en Sing Out! La gente empezó a ponerle música nueva porque la primera era un poco chanflona. Empecé a investigar sobre huelgas

que coincidieran con el trabajo de Phil Foner que hizo un gran trabajo con canciones históricas.

Topé con canciones escritas en 1733 que databan de canciones de la era colonial publicadas por Peter Zenger (a quien con el tiempo condenaron por rebelión). El gobernador de la colonia de nueva York se enfureció tanto que mandó las canciones a juicio. Los discos permanecían en el juicio y muchas canciones se quemaron, algo que comenté en mi libro *Songs of Independence* (Canciones de la Independencia).

Nuestra agencia de reservas continuó y recibíamos peticiones de todo el país que preguntaban por cantantes de folk. Los enlaces nacionales estaban en el aire, no estaban organizados en ramas como People's Songs. La gente enviaba información sobre lo que pasaba. Para muchos Sing Out! era la introducción a la música folk de los 50. Algunos llegaron a alcanzar un éxito relativo y otros llegaron a ser grandes estrellas.

Pero para el 52 y 53 estábamos raspando el fondo del pozo, las canciones se apagaban. De hecho, algo nuevo empezó en el año 1957, las canciones resurgían. Malvina Reynolds empezó a escribir más canciones, no era sólo compositora. Participó en actividades políticas pero no sólo para ir y cantar entre ellos; su marido también estaba involucrado.

Así que las canciones empezaron a surgir. Pasamos por algunos cambios en Sing Out! sobre el año 57. Otra cosa de la que nos dimos cuenta fue de que la agencia de reservas estaba muriendo. El motivo fue que la lista negra le facilitó las cosas a muchos artistas de esa lista que ya nonos necesitaban. Estaban consiguiendo reservas por su cuenta y no por organizaciones de izquierda. Así que empezamos a cambiar. En 1957, dejamos

la agencia de reservas People's Artists y dejamos Sing Out! como nuestra actividad principal. En el 57, no podía trabajar a jornada completa porque no había dinero, no el suficiente para pagarme. Conseguí un trabajo en el *Daily Worker* y escribía con un pseudónimo. Pero cuando tuvieron la separación del partido comunista, el *Daily Worker* fracasó. Por aquel tiempo, conseguí un trabajo en Avon Books (libros Avon). Solía escribir una copia de promoción al final de los libros. Fue uno de los primeros trabajos de sueldo decente que he tenido.

HUAC (Comité Investigativo de Actividades no Americanas)

Me negué a colaborar con la HUAC pero no recurrí a la quinta enmienda. La posición de la quinta enmienda era que mis afiliaciones políticas, no eran asunto tuyo. Te digo lo que escribí, pero tú no tienes por qué preguntarme a qué partido pertenezco. Entonces me preguntaron por otras personas. ¿Pete Seeger era comunista? Mi sitio no está en hablar de las asociaciones políticas de los demás. Esa era mi postura. Así que lo que ocurrió fue que preparé un informe para el comité, uno que había preparado para leer a la prensa tan pronto como dejé el banquillo de los testigos. Lo publiqué todo. Según me bajé del estrado, le pregunté al presidente, bien tengo este informe que preparé para la prensa ¿Crees que estaría bien que lo entregase a la gente ahora o que espere? Todos se molestaron. ¿A qué te refieres con un informe? ¿Qué dices en él? En realidad, lo que condenaba era el trabajo del comité y al pasarlo dejaba claro que yo no era miembro del Partido Comunista. Lo había dejado meses antes. Su abogado me preguntó si estaba dispuesto a jurar que cada palabra de ese informe era cierta. Le dije que si. Ahí terminó su atención. Se

dieron cuenta de que por hacerme esa pregunta e incluir el informe en el disco, habían hecho constar no ser miembro del Partido Comunista, sin tener que contestar directamente a esa pregunta.

Como resultado, conseguí mantener mi trabajo y que nunca me citaran para comparecer ante un tribunal. Fue un momento casual. El Tribunal supremo también revocó la condena de mi padre, sentenciado a cumplir una pena de prisión. El estaba en la *American Communications Association* (asociación de comunicaciones Americana) que era una de las uniones de izquierda. Dijo que no se lo diría a nadie, porque de lo contrario traicionaría su conciencia. Fue por aquel tiempo, cuando me di cuenta de que estaba llegando al fin en Avon Books (Libros Avon). Había estado asociado con Mo Ash y Folkways. Había escrito las principales notas del album de Pete de baladas de industria que recibió una buena acogida. Mo me dio más tareas así que, trabajé en un libro de canciones que hablaban del sufragio de las mujeres. Así, que convencí a Mo para hacer un disco sobre eso. , para lo que abrí esta asociación con Mo. Podías ver como todo se desbordaba, como las burbujas. Fui a ver a Mo y le pregunté ¿Y si me dieras un empleo? Creo que podría servirte. Le dije que había trabajado para Avon. En realidad, estaba desesperado por conseguir a alguien como yo porque él y Marion Dissler eran los co-propietarios y entre todos llegamos a producir una gran cantidad de discos. Se estaba haciendo demasiado para él. El sonido de Mo Ashe era... era lo auténtico. Captabas ese sentido. Le convencí para que me diera un trabajo, pero le puse una condición, que seguiría con Sing Out! y que habría un lugar en la oficina para continuar con la revista y ocuparme de ella. Así que llegamos a un acuerdo. Transformamos *Sing Out* de una organización a una corporación

en la que él y yo éramos dueños del 45% y Pete del 10%. Así que en cualquier roce que Mo y yo tuviésemos, Pete tendría la palabra decisiva. Así fue como lo resolvimos. Me llevé *Sing Out!* y empecé a trabajar para Folkways. Allí me encargaba de los principales aspectos de la producción de los discos más que de la grabación en sí. Me las veía con los que publicaban, con los productores de grabación, con las plantas prensadoras, el control, supervisaba todo el proceso.

Empecé una operación de correspondencia en el otoño del 58 que vendió un número increíble de discos para Folkways. En 1960, se me ocurrió la idea de sacar libros con las reimpresiones de las canciones de *Sing Out!* Sacamos 3000 copias que se agotaron en tres semanas. Así, que sacamos otras 5000 que también se vendieron en un abrir y cerrar de ojos. Decidimos poner en marcha una compañía de publicación. Ese fue el nacimiento de *Oak Publications* (Publicaciones Oak). Mo puso 25 dólares y yo otros 25.

#### Oak Publications

Podíamos hacer libros basados en los discos *Folkways*, baladas de Pete Seeger, la adaptación de Jerry Silverman del disco de instrucción de la guitarra de Pete, también Happy Traum hizo un libro de instrucción al igual que Stefan Grossman. Así empezó el boom de la era folk. Apenas teníamos tiempo para sacar libros lo bastante rápido. Tras unos años me vi ayudando a Mo, pero sin trabajar realmente para *Folkways*. Solo para *Oak* y *Sing Out!*

Vendimos *Oak* a Music Sales en 1967 por 300.000 dólares, lo que no era tanto dinero como podría ser hoy. Éramos una pequeña compañía, pero teníamos algunas ventajas. Los libros se vendían en tiendas de discos y los discos en librerías. Donde quiera que iban los libros, allí estaba Folkways.

Carta abierta a Bob Dylan (Publicada en Sing Out! a mitad de los 60)

Cuando escribes una carta abierta es más para otras personas y no te esperas que la persona actúe. Es sólo para que la gente sepa lo que está ocurriendo. Es una estrategia periodística. En 1969, Barbara y yo sacamos un libro llamado *The Vietnam Songbook* (el Libro de Canciones de Vietnam) que era una gigantesca colección de canciones en contra de la guerra y le preguntamos a Dylan por canciones o a Albert Grossman, su manager. Pero nunca obtuvimos ninguna, a pesar de que si lo hicimos de todos los demás.

Bob Dylan nunca había estado asociado en modo alguno a Sing Out! De nuevo estaba estrechamente ligado a Broadside, pero no de un modo natural. Escribimos muchos artículos sobre Dylan y publicamos muchas de sus canciones. En el 63, cantó en nuestro Hootenanny en el Carnegie Hall. Creo que fue un gran reto para él. Conmovió al público excepto a algunos mayores que decían que un chico no podía cantar de ninguna manera. Sin embargo, de un modo u otro, la gente lo adoraba.

Cuando echo la vista atrás, veo cosas en esa carta que me parecen pretenciosas. Creo que hoy podría escribir algo mejor. Pero no guardo reproches. Creo que Bob dylan se preparó en un curso particular y pienso que alguien tuvo el derecho de decir lo que pensaba al respecto. ¿Quién era yo para decirle a Bob Dylan lo que podía o no podía cantar? Esa carta abierta da una sensación de hogar. Escribió *A hard rains gonna fall* para el hootenanny del Carnegie Hall en el 63. La tocó para nosotros en una reaparición y todos pensamos que fue genial. Pero no había lazos personales.

Paul Nelson: su reacción a Silber

Paul era contrario a mezclar la política con el boom del folk. No estaba de acuerdo con lo que se estableció como el propósito de la revista. Era algo irrompible. Trabajaba sobre un marco completamente distinto : la gente adoraba lo que Bob Dylan escribía porque era un poeta estupendo entre otras cosas y yo creo que lo era. Pero no me interesaban demasiado, como tampoco le interesaba a buena parte del público. Cuando se inclinó por el *rock & roll* no fue lo mismo. No le envidio por hacerlo, pero me sentí como si perdiese algo.

Fue el mejor compositor en caer delo más alto desde Woody Guthie y tal vez fue mejor en algunos aspectos. Y tenía un... político que de verdad encajaba con aquellos tiempos. Canciones como *Hattie Carroll, Musters of War, Blowin in the wind* fueron maravillosas en el marco en el que yo actuaba. No me interesaba mucho que animaran la cultura que crecía alrededor de la droga. cosas como esa y muchas canciones lo hacían. No era algo que yo quería promocionar precisamente y no estaba en mi honda. La psicodelia no era precisamente el tema de esta revista y ese tipo de música tenía muchas salidas. No necesitaban a Sing Out!

El boom del folk

La música folk se convirtió en un gran negocio. Tan pronto llegaba a las listas, tenías toda clase de dinero de los derechos de autor. Por lo que hubo muchas peleas sobre a quién le pertenecía todo eso. La gente pedía adaptaciones de las canciones folk que estaban permitidas, pero había muchos problemas. A no ser que la gente nos dijese que se trataba de algo protegido, citábamos a la persona que había incluido un verso o algo así. Una vez aquí, nadie soñó que esto valdría algo. La gente dice que debimos haberlo hecho ahora, pero en

aquel tiempo nadie te decía que debías hacerlo. Nadie se planteaba las cosas de ese modo.

Escribir canciones como lo haría un trabajador

Eso es una tontería, muchas de las canciones de IWW, usaban un lenguaje muy culto, referencias literarias, etc.

¿El público?

Sabíamos que los lectores eran jóvenes y que llegarían a la música folk por nosotros. Aún me inclinaba por la izquierda de mi público pero no me importaba. No quería llevar a la revista al mínimo común denominador. Si la gente lo..., tendrían que cogerlo por lo que era.

Newport

Tras el primer y segundo año se convirtió en la vena del boom folk. Así que por 1963, el panorama en sí estaba completamente loco. Era uno en el que cada artista folk tenía un manager, una compañía de discos y todos se peleaban por la hora punta en el escenario del festival folk de Newport. Todos sabían que Bob Dylan cerraría el alto ¿Dónde aparecería Joan Baez? ¿y dónde lo haría Judy Collins? A veces se ponía difícil. Toda la idea del festival, como festival folk en sí, se iba por la tangente, hasta llegar al fondo. El principal foco y lo que atraía a la gente era el nombre de las estrellas. El boom folk. Fue entonces cuando Pete y Toshi Seeger entraron como hicieron otros pocos y obligaron a reorganizar la estructura. Habían alcanzado un compromiso. Newport aún tenía estrellas, pero se apartó de su camino para recuperar artistas de los viejos tiempos. , junto a nuevos artistas jóvenes, grupos de otros países y gente algo



más excéntrica como Muddy Waters. Todos decían que Newport era anti – eléctrica. Pero yo no.

Sin embargo, yo creía que el artista debe relacionarse con una tradición o tener una máxima que defender. Eso fue lo que empezó a ocurrir. Podías ver cómo en un día pasaban todo tipo de cosas. Por la noche, los programas eran para las estrellas. Tenían una junta, pero aún había gente que manejaba más poder. Yo lo simplifiqué todo a un argumento : Podemos tener todos esos grandes artistas de folk, pero ¿cuánto vais a pagar por ello? Tendréis que conseguir gente suficiente para pagar por todo esto. Y queremos conseguir una multitud. Sólo vendrán si reunimos a Bob Dylan, Joan Baez, Judy collins y gente así. Así alcanzaron un compromiso. Se convirtió en una fuente que manaba tensión. Llegó a cierto nivel en 1965. Fue cuando Bob Dylan desveló su nuevo camino, apartado ya delo eléctrico y más cercano al *rock & roll*. Sentí que dejaba a tras los sucesos políticos. Dijo que ya había cumplido con ese tipo de cosas.

La gente pensó que se trataba de una nueva forma de protesta, pero se convirtió en la forma dominante de aquel periodo. No sé lo que era protestar en contra, pero así era, eso hacías si ibas a una base de la armada. Incluso los soldados que estaban en contra de la guerra, se relacionaban con la música de Dylan porque durante un tiempo se la veía como ese tipo de música apartada de la ley, así que los rebeldes se identificaban con ella. Para cuando Dylan lo hizo, allá por el 65 ya había importantes peleas, donde los golpes se repartían por doquier. Yo no estaba ahí, sino entre el público. Mi riña con la gente de Newport llegó dos años más tarde, en 1967.

Te dije que dejé el Partido Comunista en 1958 y por un tiempo, desaparecí. Pero a medida que la Guerra de Vietnam, cobraba más vigor, se alzó el movimiento de los derechos civiles, fue un periodo muy apasionante, en comparación con lo que ocurría en la música folk.

Mi trabajo en Sing Out! pasaba por un momento más abierto, escribía sobre nuestro viaje a Cuba, sobre canciones de granjeros, sobre el movimiento de la libertad de expresión, ese tipo de cosas. Incluso escribí un artículo de canciones que estaban a favor de la guerra de Vietnam. Ahí estaba mi cabeza, me estaba haciendo cada vez más impaciente con respecto a aquellos que permanecían alejados, con un pie dentro y otro fuera. Me llegó en 1967 coincidiendo con otras cosas. En los principales programas de Newport, se le estaba restando importancia a los políticos. Habían recibido protestas de algunas gentes de Newport, que también era una importante base naval. Por lo que había un montón de personas en la base, sobre todo marineros que se declararon en contra de la guerra. La gente sintió que tenían que sujetar a los que conocían, sacudirlos y preguntarles ¿Es que no sabes lo que pasa? Teníamos la sensación de que se podía detener esa guerra.

Fue un momento increíble. Yo estaba horrorizado por lo que consideré un a falta de objetivo que había crecido en Newport hasta llegar a una movimiento de orientación política. Mientras Newport aguantaba, Newark ardió en llamas. Fue la mayor estampida de la comunidad negra del país y tuvo lugar al mismo tiempo. La gente se enteraba por la radio, pero no había nada en el escenario que les advirtiese de algo como aquello. Yo venía de una tradición que Newport hizo crecer como algo sobre lo que escribir una canción. Te levantabas, cantabas, lo dabas a conocer a cualquier público.

Escribí que ese movimiento que en su día tuvo una conciencia social y que llevaba la delantera, se estaba haciendo flojo y poco profundo. Ahora me parecía que volvía a ser volvía a ser ambicioso.

Estaba frustrado porque en 1967 hubo una avalancha de protestas de cantantes internacionales que llegaban de todo el mundo en Cuba. Los organizadores de la conferencia nos permitieron, a mí y a Bárbara, que invitásemos a unos 50 cantantes de folk americanos de canciones de protesta, con todos los gastos pagados, para participar en esta conferencia. Fuimos a Newport y le preguntamos a todo aquel en quien podíamos pensar por si quería ir y no conseguimos a nadie, tan sólo una falta total de interés. Te encontrabas con tus compatriotas en Inglaterra, Australia, America Latina, iban a Cuba y allí veían de qué iba la revolución. Eso me hacía sentir que todo aquello era un mundo diseñado por políticos del resto del mundo. Ya que era un momento intenso para la música, creamos Paredón Records años después. Esa es otra historia. Todo aquello me dio para escribir un artículo en Sing Out! Ese fue el último tanteo. Pete se enfadó mucho conmigo. Tuvimos un intercambio de opiniones muy alterado. Estaba furioso conmigo. “Estoy harto y cansado de defenderte y para colmo me entero de que trabajas para la CIA”. Pete estaba fuera de sí. Desde entonces, hemos hecho las paces. Llegó a un punto en el que le dije a Barbara, tengo que alejarme de todo este mundo de la música folk. Fui a Mo y le dije que quería venderle a Oak todos mis intereses.

Mo era muy prudente en cuanto a política. Se ocultaba tras la idea de que era un documentalista y a cualquier cosa que surgiese abiertamente sobre política, decía que se estaba documentando. Eso fue a principios de los 60. Sacó un disco de canciones de la guerra civil española y en la portada

incluyó un apunte de JFK que no se reveló. "Gazette" fue una colección de canciones políticas, pero al llamarla "Gazette" él implicaba que se estaba documentando sobre algo que estaba ahí pero que no eran una reflexión de sus propios sentimientos o Folkways.

En 1970, empezó Paredón Records que era más abierto políticamente porque no había responsables. De hecho, la gente de la música folk se enteraban difícilmente de lo que hacíamos.

Seguí escribiendo una columna para Sing Out! durante un año o así, pero fue entonces cuando decidieron no publicar algo que escribí. Se acercaron a una línea más tradicional de la canción y "Canta una canción tradicional" se convirtió en el nuevo lema. Hey, espera un momento, Sing Out! no empezó sólo con canciones tradicionales. ¿y qué quieres decir con eso de "canción tradicional"? Quiero decir que si miras algunas de ellas, muchas son racistas, sosas o nunca tocarán la sensibilidad contemporánea. Escribí todo eso en la columna. Recuerda que el periódico *Communist International* tiene una línea al respecto: " No más cadenas de la tradición nos atarán". ¿Y qué hay de tomar ese aspecto de la tradición? No publicarían la columna. Hoy me fijo en los anuncios de *Sing Out* y me veo que te dicen mucho sobre la publicación. Se asientan en los patrones de la izquierda liberal, pero el tono y el énfasis es más triste de lo que solía ser. Los nuevos compositores de los que hablan no me interesan mucho. Lo dejé para ver qué pasaba, pero ya no me siento atado a ello. La gente me dice ahora, ¡Oh, *Sing Out* es aburrida! No estaba de acuerdo en mucho de lo que decías, pero la revista era más avispada, eso es lo que necesitamos, algo más controvertido. Sin embargo, yo calculo una circulación de unos 25.000.

## **Anexo 5 Si Kahn: entrevista**

Si Kahn entrevistado el 29 de julio de 1999 en su coche mientras nos dirigíamos a Bethesda, Maryland donde íbamos a poner los libros de su padre en el rebosante maletero para llevarlos a Carolina del Norte. Fue un viaje agotador en una calurosa mañana de sábado:

**Si:** Grassroots Leadership empezó en 1980, yo lo empecé. En resumidas cuentas, se trata de una organización que levantaba movimientos. Ya había estado trabajando durante 15 años como organizador, me fui al sur en 1965 para trabajar en SNCC, entonces, trabajé para los obreros de las minas y luego para los de la industria textil. En 1980, me dedicaba a echar miradillas, como haces cada década volviendo la vista atrás y hacia delante mientras piensas en cómo ha cambiado el sur desde el movimiento de los derechos civiles. En realidad, no había conexiones entre la gente que tenía una forma distinta de organizar, el movimiento de la mujeres, el de los gays y lesbianas, el medio ambiente, la pobreza, los derechos civiles, el trabajo; la gente no hablaba necesariamente entre sí. Mi impresión era que el poder que teníamos de cambiar a nivel estatal o regional disminuía porque la gente la gente no tenía ni contactos ni medios. No se ponían en marcha nuevas formas de organizar. Pensé que hacía falta nuevas organizaciones que se centraran en la imposición del movimiento sureño, para crear nuevas organizaciones, ayudar a las que ya existían a vérselas con sus asuntos internos, construir su coalición, inscribir y preparar organizadores. Puse en marcha *Grassroots Leadership* para dedicarme a todo eso.

Habíamos construido 15 organizaciones diferentes, comunitarias, vecinales, coaliciones de voto estatales, organizaciones del medio ambiente, centros organizados para inscribir y preparar organizadores... gracias a todo esto hicimos mucho por los movimientos en pro del trabajo, los derechos civiles, las mujeres...

Debido a quien era yo, GL se construyó no sólo como algo político sino también, cultural. Siempre digo que nuestra casa está a medio camino entre lo cultural y lo político y creo que lo cultural y lo político no se separan. Muchas veces cito a la escritora feminista Charlotte Bunch que dijo “ La historia de las mujeres no es traer más mujeres y removerlas”. Para muchas partes de la cultura de los Estados Unidos , como organizaciones políticas, significa “deberíamos traer a alguien que cante *Solidarity Forever*” Pero no es algo íntegro, no se le ve como si pudiese cambiar algo, no es algo esencial. Es algo por lo que los artistas del país estaban molestos porque el mundo cultural puede hacer cosas muy poderosas. Pero para ello, tienen que construirse y organizarse como una parte importante del trabajo organizado. No se trata de coger a un cantante, mostrarlo y hacer una canción.

Aún quedan muchas cosas por hacer. Grassroots Leadership se estableció para hacer un tipo de justicia social que es política y cultural al mismo tiempo. Así, que hay muchos poetas y músicos a bordo. Cathy Fink, John McCutcheon y Jane Sapp fueron miembros en el pasado. Llegamos a hacer una serie de CD's de canciones multiculturales y canciones para niños. Para ser independientes, conseguimos medio millón de dólares cada año en recaudación de fondos. De cada música que hacía, el dinero se iba directamente a GL. Una noche estuvimos en Washington DC y unas 200

personas vinieron a oírle hablar. Todos dieron donativos y conseguimos 140.000 dólares de donativos individuales y otras buenas sumas de fundaciones progresistas. Ahora bien, no aceptamos dinero del gobierno o de corporaciones porque nos comprometía demasiado.

Cada vez que empleábamos a un nuevo organizador, le decía que debía comprender que a pesar de que iba a trabajar como organizador, iba a pasar una cuarta parte del tiempo aumentando dinero. Ese es el precio de la independencia política.

No teníamos una política definida, ni estábamos asociados a ningún partido político. Los siete trabajadores de jornada completa de nuestro centro en Charlotte tenían diferentes puntos de vista. La gente viene a GL como dijo uno de nuestros organizadores hace cinco años, “He buscado un sitio donde pudiese trabajar como organizador y donde nadie me dijese que mi poesía estaba equivocada. La gente veía mi poesía como una instrumento político. Yo quería ser íntegro y no ver las etapas de mi vida por separado”.

Teníamos buenos enlaces con toda clase de comunidades religiosas, teníamos buena relación con los musulmanes de Carolina del Norte, por ejemplo. Aun que soy un judío secular, me crié en una familia ortodoxa y respeto mucho las tradiciones religiosas de otras personas, mientras no se metan con los demás.

Una de mis frases favoritas de la canción que cantamos juntos anoche  
*The curtains of old Joe's house*

*Todos tienen derecho a ser como quieran*

Si no les haces daño a nadie, no te has pasado

**David:** Canto esta canción a menudo y la gente dice que le molesta.

**Si:** ¿qué les molesta? Es una imagen universal en el espejo. No se trata de mirar al espejo y ver si eres gay o no, se trata de que juzgues el modo en que

tratas a otras personas. La religión niega eso. La gente me dice a veces que soy una persona muy espiritual, pero yo no me veo así. Si lo hago para la gente está bien. Es un importante papel político. Si hay algo que los partidos comunista y socialista no hicieron, fue prestar atención a la vida espiritual de la gente y también a la humana.

Hay una especie de discusión continua entre cuatro de nuestros organizadores. Uno de ellos es un afro americano que hace diez años, realizó una dura labor sobre un plan. Era líder de una banda callejera y a los catorce, le enviaron a prisión. Su nombre es Kumbayu Masharea que significa guerreo negro en suahili. Le expulsaron de la cárcel por lo que piensa que tienes que ponerte ante su cara con una manifestación de masas y así evitar que el sistema se vuelva malo.

Otro de los organizadores Frida Berringer, viene de una tradición fundamentalista en Charlotte. Dice que eso está bien, pero ¿con qué dejas a la gente? Detienes a la gente, pero ¿qué detienes? ¿cómo creas riqueza en la comunidad negra? ¿cómo la creas entre los pobres? ¿qué es estamos construyendo? No necesitamos manifestarnos ahí fuera, tenemos que crear un capital humano aquí, en la ciudad.

Creo que los dos tienen razón. También creo que me inclino más por la primera opinión porque creo en esas corporaciones que se oponen directamente, manteniéndose responsables. Pero recuerda la unión que establecieron con los obreros textiles, formada en 1937, fuera de la CIO y militante, una unión socialista. Con frecuencia, nos poníamos en huelga, salíamos a la calle. Incluso construimos 15.000 alojamientos en los gallineros pobres de Maniatan. Desarrollamos planes médicos, con nuestra propia



farmacia y nuestro banco. Nuestros trabajadores tenían médicos y dentistas. Pusimos un musical *Pins & Needles* que salió en Broadway.

La gente que trabaja para vivir debe tener un hogar. Las organizaciones de la unión y la comunidad deberían hacerlo posible. No deberíamos depender del sistema para conseguir algo que necesitamos. Debemos depender de nosotros tanto como podamos. Al mismo tiempo. Creo en ser un ser moral, pero no creo en la intervención... algunos dicen que la religión está en contra del aborto porque matar está mal. Pero muchos de nosotros creemos que matar está mal.

Un día hablaba con papá, en realidad era Yom Kippur. Me dijo "habrías sido un rabino maravilloso". Sin pensar le dije, "soy un rabino" y me dijo "no, no lo eres, ¿por qué lo dices?". Lo cierto es que lo dije sin pensar, pero ahora que lo pienso no cambio de idea. Intento que la gente mire fijamente sus propias vidas, intento hacerles pensar sobre quienes son, o dónde van y por qué están en el mundo. Eso es lo que hace un rabino.

Un ministro progresista Pentecostés estuvo entre nosotros durante siete años. Muchas de las organizaciones progresistas se lo pusieron muy difícil a la gente de religión. No critico a la gente religiosa siempre y cuando tengan y razón para lo que intentan hacer. Especialmente, aquí, en el sur, tienes que vértelas con la religión cuando estás organizando algo. No puedes tomar la línea del viejo partido, esa religión ya no vale.

Hemos hechos grandes esfuerzos para unir las religiones organizadas en esto; yo mismo estoy metido en la izquierda judía por la justicia, un grupo a nivel nacional. Aunque personalmente, no he experimentado nada del anti-semitismo, conozco hasta dónde llega la cultura anti-semitista en Europa del

este. Polonia es uno de los países donde está más arraigada. Ha sido así durante mucho tiempo y por motivos de clase social. De hecho, la comunidad judía en Polonia era en su mayoría obrera o campesina. El movimiento de comunas: no es algo en lo que haya estado o de lo que sepa mucho, aunque sí sé de una mujer que lo movió en *The Farm* (La granja) en Tennessee. Pero llegué a conocerla ya de adulto, por su trabajo como organizador.

Permanecer juntos como un matrimonio, una familia, es un trabajo duro y difícil en nuestra sociedad. La vida personal de muchos está desordenada y por este levantamiento, no pueden mantener la lucha.

Mucha gente tiene trabajos que jamás podrías hacer interesantes. Incluso los músicos, si quieren conseguirlo, tienen que pasar en la carretera unas 150-200 noches al año actuando. Así, que nunca he querido ser un músico todo el tiempo o un compositor de gira todo el tiempo. Valoraba mucho mi familia.

### **Folclore: ¿es algo inventado o auténtico?**

No soy purista a cerca del folclore. El abuelo de mi mujer fue uno de los fundadores de la antropología. Cuando la gente menciona el hecho de que algunas tribus primitivas en América hacían buenas migas con algunas formas de las historias cristianas, se le atribuyó el mérito de haber conseguido llegar a las tribus. En principio, fue el quien le preguntó a algunos nativos americanos sobre la creación de sus historias y ellos dijeron "bueno, dinos una de las tuyas". Lo hizo. Entonces, era judío así que no estoy seguro de por qué cogieron las bíblicas, pero su adopción fue totalmente válida.

Fíjate en Charlie Poole que tuvo una banda obrera de violín e instrumentos de cuerda y muchas de las canciones de su repertorio eran de la banda de Tin Pan Alley de aquellos días.

William Morris quiso conservar lo que consideraba puro folklore, así que hicieron un baile después de él. Henry Ford, bendijo su anti-semítico corazón y puso un activo interés en el folklore, como reacción a lo que consideró el veneno de la cultura americana. Por lo que debemos tener cuidado al hablar de puro folklore.

Si Kahn recuerda sus vacaciones a Malta donde coincidió con gente que marchaba y cantaba *Michael Row the Boat Ashore* en maltés. Eran miembros del partido socialista democrático en medio de su campaña política. Cuando les visitó en el café de su partido, encontró que tenían libros que hablaban de otros clásicos americanos como *We Shall Not Be Moved* en maltés. “Tal vez estos hayan asistido a un concierto de Pete Seeger en Italia o Barcelona hace años, ¿quién sabe dónde está la relación?”.

Si pasó un año en Madrid en 1962. Se compró una guitarra flamenca y cantó canciones sobre la libertad y los derechos civiles con los amigos españoles que hizo. “¿quién sabe? Tal vez, yo fui algún enlace?”

### **El contexto de las tradiciones folk es muy importante.**

“Los espirituales estaban muchas veces en clave. A menudo, me pasaba media hora en un concierto explicando que *Follow the drinking guard* (Sigue a ese guarda que está bebiendo) es una forma secreta para los esclavos que querían escapar a través de las subterráneas vías de tren del sur de Alabama.”

¿Qué es lo que produce un movimiento en una canción política? y ¿son descifrables esas condiciones? ¿por qué tenemos tantas canciones en los 60

en Estados Unidos y en los 70 en España? ¿es que los movimientos nos dan canciones? ¿las canciones ayudan a crear movimientos? ¿por qué artistas que no se involucran en política lo hacen durante tres o cuatro años? ¿ es eso únicamente comercial? ¿es por qué de no haberlo hecho, no lo hubiesen grabado? ¿es por qué si no cantas no tienes trabajo?

## **Anexo 6 Bob Franke cantautor de Boston**

Conferencia de Bob Franke “Apuntes para compositores” (1999)

*El cantautor norteamericano Bob Franke de Boston lleva más de veinte años componiendo canciones y cantando en público. Aunque su temática es amplia y difícil de resumir, se puede afirmar que le interesa todo lo que tiene que ver con problemas sociales a nivel colectivo y de sociedad y a otro nivel mucho más íntimo. De los cantautores estadounidense, es el que más se parece a Luis Eduardo Aute. No tuve la oportunidad de hablar con Bob Franke pero hemos mantenido una correspondencia. Franke tuvo la bondad de enviarme sus apuntes de unos talleres que suele ofrecer en festivales de música folk acerca de cómo se componen canciones. Hemos aquí la traducción de sus apuntes.*

### **RAZONES PARA DEDICARSE A LA COMPOSICIÓN MUSICAL**

Entre las razones que existen para dedicarse a la composición musical, cabe destacarse -aparte de razones puramente monetarias- la de sanación o distracción del espíritu. De hecho, la composición requiere prestar atención a las vidas interiores y exteriores de las personas, así como las relaciones que las une. A menudo, implica prestar atención a procesos en los que interviene la imaginación, tales como el sueño, y organizar el material que se ha recabado para hacerlo accesible a otros.

Otra de las razones que se nombran para esta actividad es la comunidad: en sociedades americanas aborígenes, el chaman de la aldea pasaba por ser el elegido para interpretar el contenido de sus sueños y escribir una canción sobre él acompañado de un coro. En este sentido, el sueño del chamán pasaría a convertirse en el sueño de la comunidad. Por otro lado, constituye

una verdad a medias el hecho de que cuanto más personal una obra de arte, tanto mejor será la posibilidad de ser universal (véase *'El sanador herido'* de Henri Nouwen, y *'Testigo de la creatividad del fuego y la vena de la adicción'* de Linda Schierse Leonard). Mientras la psicoterapia es un asunto individual, la terapia de grupo dedica sus esfuerzos a las necesidades del grupo; con todo, puede decirse que cada actividad individual crea un efecto de onda en la sociedad. La composición crea artefactos que pasan a formar parte del mundo para facilitar la sanación de comunidades más amplias, y a veces, la cultura.

Con relación a la cultura, cabe afirmar que el capitalismo y el sistema de distribución de masas de esta sociedad distorsionan la función natural sanadora de la música. La canción pasa a convertirse en una comodidad fuera de sus comunidades de origen, que las adquieren a través de medios de distribución de masas. Las necesidades de los inversores de estos medios obligan a que cualquier canción que salga a la venta se dirija al mayor número de personas: un ejemplo perfecto lo constituye la canción de amor dirigida al público adolescente masculino. Mientras tanto, el 90% de la experiencia humana que podría beneficiarse del poder de la canción pasa a formar parte del olvido al carecer de esta forma de expresión. Parte de la responsabilidad del artista es, por consiguiente, ayudar a crear, promover y mantener una sistema de distribución de la música orientada a la comunidad alternativa y descentralizada. Para ello, se dispone de diversos medios, tales como el fomento de los cafés locales o los conciertos en casas:

Iglesias que dispongan de baja renta y cuya función pueda desempeñar el sacerdocio en esta sanación, preocupándose del problema de la vivienda. Desde sus raíces, la iglesia unitaria ha tomado la delantera en este asunto.

Formas de patrocinio entre artistas que se encuentren de viaje o que pertenezcan a la localidad y la comunidad local, tales como los conciertos. En este sentido, cabe abogar por una mayor presencia de los mismos en la radio pública, y por una cultura más auténtica.

Dentro de los recursos para compositores, cabe citar la vida interior - un derecho de nacimiento que hay que reivindicar. Dentro de la vida interior, cabe destacar los sueños, una actividad imaginativa a la que es necesario prestar atención, bien grabándolos o compartiendo su contenido con personas allegadas. Para desentrañar su significado, es necesario explorar minuciosamente cada elemento que recordemos.

A continuación, cabe hablar de la espiritualidad tradicional. Las creencias infantiles pueden contener riquezas como también miedos. Como adulto, quizás merezca la pena volver a examinarlos, utilizando para ello los recursos de un adulto. A menudo ayuda rodearse de personas que utilicen el mismo vocabulario para describir la vida del espíritu, rituales compartidos y una comunidad que hunde sus raíces en la historia. También se debe confiar en los propios instintos, evitando para ello mezclarse con otras sociedades que no se reconozcan como propias. Toda la cultura añade significado a los símbolos de la religión tradicional, haciendo de ellas la materia prima en un medio que da significado a las palabras que llevan consigo un gran peso. No hace falta ser judío o católico para apreciar y sentir las canciones de Leonard Cohen, por ejemplo.

Asumir las propias limitaciones con respecto de los demás, sólo lleva a descubrir las limitaciones como persona. Para ello, se debe confiar en los propios instintos y en el propio camino, en realidad el único camino de

sanación. No se puede decidir en qué va a consistir, pero sí se puede decidir en aceptarlo una vez que lo hayas encontrado.

### MÚSICA TRADICIONAL Y OTROS ESTILOS DE MÚSICA

Las canciones de música *folk* son el producto de años de ediciones espontáneas por parte de sus comunidades. Sólo se recordarán los versos interesantes, sólo las historias cautivadoras, sólo las melodías más bellas o útiles. Sólo requieren tener un nivel básico de técnica musical para empezar, aunque ofrecen oportunidades para el músico más sensato. Con todo, la música de Estados Unidos (piénsese en Billie Holliday y Hank Williams) conforma una colección rica de tradiciones musicales en espera de ser utilizadas en provecho de una cultura viva.

### LA POESÍA VICTORIANA Y OTROS TIPOS DE MÚSICA

Los poetas de la era victoriana figuran entre los primeros que abordaron temas marcadamente modernos, y entre los últimos en usar rima y metro. Por citar un ejemplo, la técnica del 'monólogo dramático' ha servido de ayuda a numerosos compositores. Sin embargo, también se encuentran riquezas en otros tipos de música aparte de la tradicional, como la música *rap* y *reggae*, y se puede encontrar poesía aún en el siglo XX.

### OTROS

Dentro de la composición moderna, cabe destacar a compositores como Bruce Cockburn, Ditto Richard Thompson, Bob Dylan y Joni Mitchell, los últimos de los cuales abrieron y definieron los cauces de la música los sesenta. Por otro lado, la interpretación cada vez más numerosa de voces femeninas ha dado como resultado figuras musicales dedicadas a expresar la verdad con coraje y estilo.



En el circuito de la música folk, encontramos autores como Kate Wolf y Stan Rogers en su última fase, así como intérpretes de renombre en los cafés norteamericanos, tales como Si Kahn, Claudia Schmidt, Ferron, Gordon Bok, Linda Waterfall, Carol McComb, John Gorka, Andrew Calhoun, David Wilcox, Patty Larkin, Brooks Williams, etc. En todo caso, importa el compromiso con respecto de la cultura local y las acciones destinadas a mantenerlo.

Por otro lado, la agrupación de compositores permite expandir las posibilidades y la madurez personal, lograr recursos auténticos para la comunidad musical local y aumentar la categoría de los compositores, llegándose a veces a alcanzar fama mundial.

## CONCLUSIÓN

En conclusión, en el interior de la composición musical y en las comunidades locales se encuentran los recursos necesarios para ayudar a desarrollar emocionalmente al ser humano en una comunidad emocionalmente completa y, quién sabe, tal vez incluso en una cultura emocionalmente completa mejor preparada para tomar decisiones que afecten el futuro de la supervivencia de nuestras especies.

## **Anexo 7: Entrevistas con cantautores españoles:**

Entrevista con Joan Manuel Serrat en Barcelona el 20 de marzo de 1989

Trabaja en una oficina de la calle Tuset. Se llama "Taller 83" y es un conjunto de oficinas que no da ningún aire o aspecto de cantante, compositor o súper famoso. La donde en donde me recibe es grande pero tampoco excesivamente. Hay un equipo de música con tocadiscos y casete en un rincón. Me ofrece una silla mientras él lee su correspondencia. Mientras le estoy esperando, observo que en una pared hay una foto de Pablo Neruda con una dedicatoria a Serrat. También hay otra de Serrat con Casals. Y una de Serrat con Brassens y Paco Ibáñez. Al final de nuestra conversación cuando tenemos más confianza. Me va contar que "Paco Ibáñez siempre ha sido muy feo- lo fue en aquella época y lo es hoy." Con una risa contagiosa. Pero la entrevista empieza con los nervios de un extranjero que no quiere hacer que el entrevistado pierda el tiempo. A lo largo de las primeras preguntas y contestaciones me doy cuenta de que Serrat me quiere ayudar con el proceso y además le caigo bien y le agradan las preguntas que le hacen pensar un poco. Empieza con una pequeña presentación de si mismo:

**ORÍGENES** "Me llamo Joan Manuel Serrat. Nací en Barcelona en 1943. Nací y me crié en un barrio obrero. Un barrio en donde acudía gente de todo el estado español buscando un sitio donde meter la vida puesto que la vida en aquellos años fue terriblemente dura y más todavía en otras zonas de España más pobres, más explotadas, más aisladas y más inermes. Era una España donde la mano de obra era realmente baratísima, era un producto tan barato que estaba incluso despreciado..."

“En el año 65 después de una época mía de hacer música eléctrica, de participar en un grupo cantando rock n rock de Bill Haley, después de esta época me animé y empecé a escribir canciones coincidiendo con una época de euforia y de resurgimiento de la música y de la canción cantada de catalán. Era la época de la nova canço. Arrancaba y yo arranqué. Esto es en el año 65. Empecé trabajando en programas de radio eran años en que la radio todavía proporcionaba esta posibilidad de colaborar y aprender un oficio. Había programas en directo que hoy en día no existen, han desaparecido en España todos los programas de cara al público. En aquel mismo 65 grabé mi primer disco y hasta ahora han transcurrido 24 años de profesión que me es absolutamente imposible resumir ni siquiera contar tendría que hacer una escaleta.”

### **El papel del cantautor durante el franquismo:**

Lo primero que quiero manifestar es que me niego a aceptar el dogmatismo de los que siempre decidieron que el cantautor debiera tener una postura determinada frente a lo que fuera o a favor de lo fuera. Y pienso que la experiencia nos ha demostrado que es falsa esta opinión y sólo los dogmáticos son los que pregonaban esta historia. Afortunadamente los dogmáticos han ido desapareciendo y la historia se les ha ido llevando y se ha ido llevando y se ha ido empujándoles para fuera. Pero ¡cuánto daño han hecho los dogmáticos! ¡hostia! Cuánta gente se ha quedado en el camino por culpa de su dogmatismo y su mala intención...al cantautor habría que definir su figura...yo la definiría como un personaje que escribe canciones y las canta y basta no seguiría la definición, no definiría cómo debe hacerlo ni cuando debe hacerlo, ni de qué manera debe hacerlo. A mí me resulta tan cantautor... este... Sting como Aute.

O otros personajes mucho más heterogéneos. No creo que el cantautor deba tener una figura determinada ni comportamiento determinado exceptuando sólo el de escribir y el de cantar. El de echar a volar aquellas cosas que le pasan por la cabeza.

Mi postura ante el franquismo : Yo disfruté del exilio, me exiliaron en el 75 a raíz de los fusilamientos de dos militantes de ETA y tres de FRAP. Yo hice unas declaraciones públicas y a raíz de las cuales me salió un proceso por injurias al jefe del Estado Español que a la sazón era el General Franco y ello me mantuvo alejado de mi país durante un año, sólo fue un año gracias a que al general se le ocurrió morir por estas fechas. Lo cual facilitó el regreso mío y de mucha otra gente. El franquismo me ha proporcionado a mi suspensiones de sueldo y de empleo muy prolongados alguno de ellos en los años 68, 69 y 70. La primera fue a raíz de mi negativa a cantar una canción en castellano en un festival de Eurovisión porque yo pretendía hacerlo en catalán no porque se me ocurriera en aquel momento sino que las conversaciones con la TVE en que existía esta posibilidad. Durante una gira por Alemania, se me interrogó acerca de que si yo quería convertirme en un cantante internacional o seguir siendo un cantante provinciano. Recuerdo una frase maravillosa de un amigo mío poeta que siempre decía que la única posibilidad que uno tenía de ser internacional es de ser profundamente provinciano. Yo decía que quería seguir siendo provinciano era la única manera de ser internacional.

Y fui castigo durante muchísimo tiempo a no poder salir en ningún medio de comunicación, a no poder cantar en público ... lo cual me empujó a irme Latino América y me sirvió a descubrir un mundo nuevo, abierto, amplio y conmigo muy generoso que siempre ha sido América Latina—lugar al que yo siento

profundamente unido. Luego vuelvo a ser castigo a raíz del proceso de Burgos cuando en el año 70 se juzgan 16 militantes de ETA y se condenan varios de ellos a muerte. Me encerré junto con otros 300 personas de Cataluña en el monasterio de Montserrat. Y evidentemente volvimos a ser represaliados. A mí el franquismo me ha tratado como a casi todos los ciudadanos de este país. Es decir, dándome reparos, represa liándome y claro haciéndome cada día a admirar más a los hombres libres y soñar con ser libre.

Machado y Hernández

“En esta vida, todo es relativo, todo es aproximado y todo provisional. Entonces con esta premisa uno se decide a grabar un disco con poemas de Machado en el 68. Bueno, yo ya sabía que Machado era un poeta castigado y condenado a morir en el exilio. Creo que Machado fue una de las primeras víctimas del pos-franquismo. Muere por problemas de intuición muere porque no tiene qué comer y es algo terrible. Y cuando musico a Machado no sólo trabajando con una obra de alguien que yo quiero por su calidad artística. Es una persona que me sensibiliza como individuo. Ocurre lo mismo con Miguel Hernández. Dos poetas que escriben de dos formas muy distintas pero tiene mucho en común. Hernández es otra víctima sin necesidad de que sea asesinado...”

**Pappaseit** – “era un soñado de mi barrio. Era un soñador maravilloso y una figura trágica...Era un hombre sencillo pero era un príncipe...”

Después del franquismo

Yo he seguido haciendo las mismas canciones antes que después lo que ocurre es que las actitudes públicas que tenía que tener contra la dictadura, no son yo contra la dictadura no tengo. Puedo tener actitudes privadas repeto a cosas que no me gustan del sistema democrático de funcionamiento como por ejemplo no me gustan que los bancos ganen tanto dinero me parece que algo

va mal cuando esto ocurre al mismo tiempo que la casa trabajadora tiene una actitud crítica a la política económica del gobierno. Pero hay más cosas de la oposición que no me gustan que las del gobierno. Este gobierno ha tenido mucho valor en afrontar ciertas actitudes. Me parece mucho más penoso el funcionamiento de la oposición ...”

La censura

“Siempre existe una censura pero no es la misma...es decir, tú puedes publicar lo que quieras...no es una censura que venga del gobierno...”

En cuanto a la política que hay entre centro y regiones:

“...va contra la gente...”

¿Lo urbano y lo rural?

Me engañaría a la gente si dijera que no soy totalmente urbano. Soy un animal urbano..Pero hay una parte de mi que siempre quiere volver al campo...La familia de mi madre es campesina...y mi madre es realmente el centro de la familia...

“Empecé a estudiar ingeniería industrial pero llega un momento y dejo todo esto y empiezo agronomía. Ningún motivo. Yo no tenía campo ...los estudiantes de agronomía no teníamos demasiadas posibilidades de trabajo...”

“Cuando empiezo a ganar dinero (de la música) compro una finca ...voy y vengo...cuando subo al campo me cuesta mucho pero luego me cuesta más volver a bajar a la ciudad...”

Música

“Me interesa prácticamente todo tipo de música, de Dylan a Mile Davis aunque debo decir que el heavy me es difícil de entender...”

Público

“...cada uno tiene su público...”

“Nunca he dirigido una canción a un grupo específico y menos a los intelectuales porque el intelectual da un poco de grima...”

Krahe

“uno de los mejores elementos que ha dado este país... pero es un poco chapucero.”

Sur América

“no hay medios, espacios...luego tienes la terrible cotaniedad de dictaduras.”

**José Antonio Labordeta** , entrevistado el 21 de marzo de 1989 en Zaragoza.

Es uno de los más viejos cantautores . Empezó muy tarde a componer canciones y no considera la canción una posible carrera hasta el año 85 cuando ya cuenta con medio siglo de vida. Es catedrático de historia y periodista incansable que produce artículos todos los días para algún diario o revista. Fue el cofundador de la revista literaria aragonesa, Andalán y que dejó de publicarse a mediados de los 80. Sus artículos llevan la etiqueta de varios autores seudónimos del cantautor. Se considera más cantautor y cantante que otra cosa pero también tiene siete libros de poesía publicados y tres novelas a la venta.

“Yo soy José Antonio Labordeta, soy nacido en Zaragoza, en una región que se llama Aragón que tiene unos características determinadas. Me metí en la canción casi por casualidad. En principio me dedicaba a escribir poemas. En el

año 58, publiqué mi primer libro de poesía. Publiqué también una revista. En un momento determinado, salí a Francia en el 60 y allí conecté con la música que hacía Paco Ibáñez y también, sobre todo, con la música que hacía Brel y Georges Brassens. Entonces cuando volví a España a mí se me ocurrió que podía hacer esto. Empiezo a hacer una canción irónica tipo Brassens pero luego fui nombrado profesor de instituto en Teruel que es una tierra muy dura, muy pobre. Allí me di cuenta de que había unos problemas muy graves. Empecé a cantar otra canción buscando, digamos, la raíz del folclore aragonés. Un folclore muy rico y un poco empezando a denunciar lo que estaba pasando alrededor. A denunciar la soledad, la emigración, el vacío, toda una serie de problemas.

Formación musical:

Tres años de violín que me ha servido para conocer bien la clave de Sol que es más o menos lo que se utiliza en la guitarra.

En 1958, Réquiem por un pequeño burgués primera grabación en el 68 con canción del pueblo.

Se ha retirado en el estado de excepción de 69. Inspira José Sánchez Ay Carmela. Mando una cinta a canción del Pueblo.

Yupanqui, Brassens, Brel, Dylan. No, mis raíces son fundamentalmente campesinas. Aragón es una tierra muy campesina. Y entonces lo que se canta es temas del campo. En los años 60 es cuando se produce la gran inmigración



del campo a la ciudad. Zaragoza crece de 200,000 a casi un millón de habitantes en poco tiempo. El campo se queda abandonado. Pero luego se convierte en una canción urbana.

### **Éxito:**

Opina que lo que sus canciones cuentan lo que está pasando en la calle pero nadie estaba contándolas anteriormente. Y de ahí viene mi acogida por el público. Se descubre que es un sitio donde se conocen las vanguardias políticas. Y poco a poco los conciertos de cantautores se convierten casi en mítines políticos.

### **Canción como carrera**

Hasta el 85 no vive de la música, sigue siendo profesor de instituto hasta este momento.

### **Ante el régimen:**

Contra el régimen, nunca milito en ningún partido, en la clandestinidad. Estaba muy cerca del PCE porque era el único partido que funcionaba. Y en los últimos años del franquismo, milito en un partido que se llama Partido Socialista de Aragón. Este partido es de características regionalistas y nacionales aragonesas.

Fuera de España

Me fui por razones económicas no políticas luego de 70 a 75, me quitaron el pasaporte y no podía salir de España. En el 37 le quitaron a su padre la catedra Muchos enfrentamientos por sus canciones . Yo era incapaz de cambiar mis canciones para que pasasen por la censura.

### **Ahora (en los 90)**

El país ha dado un gran avance política y socialmente. Tienen muchos problemas pero es un país que ha acumulado problemas a lo largo de su historia. Vive una euforia económica. Yo no me lo creo mucho pero se habla de la economía con euforia. La libertad es una palabra fundamental en mi vida y en mi obra musical.

### **Javier Krahe**

Entrevista en el restaurante La Chocolatería de la calle Libertad, barrio Chueca, Madrid el 21 de marzo de 1989.

**Brassens:** “Lo que decía me interesaba muchísimo. Yo había escrito canciones antes muy brassensianas antes de escucharlo.”

**Su popularidad como cantante/compositor:** “Yo soy muy minoritario...Yo estaba reflexionando sobre el problema que es dar un recital como yo quiero... (esto) no coincide con los intereses del público. Como ellos ya conocen muchas canciones mías, esperan que las cante. Entonces yo no quiero cantarlas. Pero si no me conocen de nada como los mejicanos que estuvieron anoche, van escuchando lo que hago...un público más fresco e inocente...”

“Yo noto que interesan cada vez más mis canciones pero no sé por qué.”

**La OTAN:** “Tiene gracia que canciones que meten de lleno en las circunstancias sociales casi no tengo cuando lo de la OTAN hice esta (“Cuervo ingenuo”).

“Escribí ‘hombre blanco habla con lengua de serpiente’ y todo este mecanismo de la canción porque yo no quería que nadie coreara la canción.”

“Cuando uno canta un himno, abdica de su individualismo y a mí me gusta más el individualismo ... que la persona debe estar mucho más potenciada.”

Comenta que

“Cuervo ingenuo” llegó a mucha gente. No era consigna pero decía lo que él buscaba.

“Estos socialistas (a través de intermediarios) me estaban llamando todos los días para decirme que no cantara ésta. Y me quitaron del especial (de Joaquín Sabina) de la televisión. En el disco estoy pero en el programa no estoy. Sé lo que es la censura después de Franco. Nunca me ha gustado ningún gobierno. Estoy en contra de estas cosas. No voto.”

“Me interesa mucho (Leonard) Cohen”

### **la OTAN**

Enfrentamiento con unos poderes me dejaron de contratar. Es de una familia de seis hermanos y pasó su niñez por la zona de Salamanca. Hizo económicas pero sólo terminó un año. Estudió en el colegio del Pilar (de religiosos): “un colegio que ha dado muchos ministros pero, que yo sepa, ningún cantante, yo soy el único.”

Leo *El País* y *Diario 16* todos los días. Yo leía mucho más antes.

**Raul:** había un baúl en casa.

Maestro le invitó a cantar en una escuela.

Destino de sus canciones:

El Regimen yo estuve en contra pero en casa era difícil.

“Muchas veces escribo canciones por el juego.”

“Yo me dirijo a mi mismo en mis canciones. Cuando las escribo pienso que soy yo quien va a escucharlas. Como sé que nadie es un sujeto aislado ... Si me gusta a mí tiene que gustar a más gente y ya está. ...yo las hago para alguien muy similar a mí más o menos...”

“...el público me pone nervioso no sólo en el escenario...cuando quiero intentar algo nuevo no me deja... entonces yo canto para mí.”

**La hoguera** “contra la pena de muerte cuando había un castigo de muerte en España.”

**Paréntesis:** “mi mejor letra.”

Pasa de intelectuales – “canto en plazas de pueblos y no van solamente intelectuales a escucharme...acesibles la mitad.”

“Componer es desnudarse ante el público de forma literaria. Entrar en una dinamica con la canción hasta hacerse sufrir.”

**Fama**—no le gusta que la gente le mire como estrella.

**Raimon y “los otros panfletos” :**

“A lo mejor tenían cosas que decir pero es que la gente volvía la espalda a eso. No iban porque les gustaban sus canciones, iban porque era un acto político ...alguien podía ir a un concierto de Elisa Serna y sabía era contra Franco...pero no iba a escuchar a Elisa porque no le gustaba a nadie.”

“Esto pasaba a todos...hacer canciones es una cosa muy seria ...siempre he sido yo muy crítico de estas cosas...”

**Entrevista con “Chicho” (José Antonio Sánchez Ferlosio) entrevista realizada el 23 de marzo de 1989**

Es hijo del escritor y hermano de Rafael Sánchez Ferlosio el autor de **El Jarama**. Su madre es ella la que regaló a Chicho un piso en la torre del Barrio del Pilar, un barrio recién hecho principalmente de obreros. Está al norte de Madrid no muy lejos de la Plaza de Castilla ni tampoco Cuatro Caminos. El piso es pequeño y la sala de estar donde me atiende Chicho está dominada por un sofá cama que está abierto como cama. Y allí está tumbado Chicho. Al lado hay un armario lleno de aparatos y piezas de radios y transistores. Hay un ordenador grande enfrente y un tele visor. La habitación no tiene ningún orden y domina el polvo y humo de cigarrillos y hashish comparte la casa con Rosa, otra cantante, que parece muy cansada de haber pasado largo tiempo sin dormir bien. En las paredes muchas fotos del dúo de Chicho y Rosa cantando en bares y cafés. Mientras nos hablamos Chicho está preparando una pipa de hashish y cuando y cuando termina prepara otro. Entre Chicho y Rosa acaban cuatro pipas de hashish durante una visita de tres horas. Están muy relajados y con pocas ganas de hacer nada. La cortina de la ventana está cerrada y la atmósfera es sofocante. Pero Chicho me trata con mucha confianza y amistad. Es alto y flaco, le falta la mitad de la dentadura. Parece que las cinco o seis veces que ha permanecido en la cárcel no le han sentado demasiado bien.

“Yo soy José Antonio Sánchez Ferlosio. Más conocido en el mundo de la canción como Chicho, un nombre familiar, infantil. Nací aquí en Madrid en 1940...”

Empieza a componer canciones en el año 60. La primera canción se compone en la cárcel, dónde se encuentra durante tres meses “por blasfemia...”.

“...He contribuido a discos grabados en el extranjero...”

“En aquella época vivía de traducciones, como corrector de imprenta...”

“Empecé estudios universitarios en tres ocasiones...derecho...ciencias económicas...y filosofía y letras...”(No terminó)

### **Franquismo**

“Hay que decir una cosa. No se puede hablar de censura en tiempo pasado. Tenemos que hablar también en tiempo presente. La censura de ahora es más sutil tal vez está muy viva...Últimamente...”

Cuando los de la televisión y la radio dejan de contratarles, les llaman desde los medios regionalistas.

“Nunca he tenido una vida normal”...”La canción no representaba lo principal de mi vida...””Ahora sí. Nos han llamado muchas veces y eso nos obliga a mejorar nuestro repertorio...”Colabora con Alberto Pérez... “me puse a trabajar con él...hemos hecho diez letras de canciones...”

### **Actuaciones**

“...Cada vez más el aspecto de cantautor es más una parte de lo que hago incluso musicalmente...”no se limitan a cantar sólo canciones de Chicho, ...cantan canciones italianas y venezolanas.

“Mi madre es italiana y mi padre era de Extremadura...muy de derechas...eramos cinco hermanos...se murió uno...Rafael es su hermano, “Miguel es catedrático de lógica matemática...”

“...La postura que yo tenía coincidía con la postura del partido comunista en gran medida y...hay una gran influencia literaria...de autores comunistas o

próximas al comunismo como Neruda o Atahualpa Yupanqui quizás aunque era un hombre más independiente...”

“...Me interesa toda la música ligera y una parte de la música clásica...”

“Hoy no me levanto yo”

Cuando yo me desilusioné bastante del partido comunista y en general de las ideas comunistas mis canciones tomaron un concepto más anarquista...pero la mayoría de la gente identifica el anarquismo con desorden. Y yo creo que en todo caso la anarquía en la que se podría pensar no sería desorden sino un orden no jerárquico y es distinto...una planta tiene un orden interno pero no es un orden jerárquico. La raíz no está por encima de las ramas ni las ramas por encima de la raíz ni el fruto por encima de la flor...existe un orden, una coordinación...si se aplicase la etiqueta de anarquista habría que aplicarla bien y hoy no se hace...

“...Las cosas humanas siempre tienen algo de política...”

Componen canciones ecologistas. Durante alguna época Chicho iba a un café a cantar las noticias en protesta a la despedida de un editor de Diario 16.

“Si nos olvidamos de la dimensión puramente mental y social de la canción asociada a la letra...”

La canción del cantautor en general no ha beneficiado a la canción . Es más fácil esperar una buena canción si contamos previamente con la música o si las hacemos al tiempo.

“Los cantautores sólo se limitan a cantar sus propias canciones y yo creo que ni en la ducha cantan canciones que no son suyas...”

“Esto queda compensado con el sentido social de la canción...”

“Lluis Llach una de las mejores canciones –La estaca-.”

“La canción tiene que tener algo de intemporal, algo que pase por encima de la época concreta que estamos viviendo con sus limitaciones y que en este sentido nos libere un poco y que nos haga sentir no sólo como hombres de ahora sino de cualquier época en que sea cantada...”Referencia a Agustín García Calvo.

Sólo se ha cantado el Hombre.

Canta el rico, no el pobre.-

“Canta el pobre la pena canta

no canta el rico...”

“Muy bien observado...El rico ya está tan atento a sus riquezas y todas esas cosas que no canta...pobres en mi pueblo...sólo cantan los pobres. Los ricos guardan su personalidad para sí y no la desparraman cantando...”

### **Rosa León**

Tiene 38 años pero los lleva muy bien. Mantiene un aire de joven. Cuando me presenta a su hija Marta de 16 años es una enorme sorpresa. Está casada con el director de cine José Luis García Sánchez (de “El Love Feroz”)y tienen dos hijos, el otro Víctor de 14. Viven en un chalet al final de una calle cortita por la Plaza del Perú. Es una zona residencial para gente de mucho dinero. Como observa Francisco López Barrios en su libro *La Nueva Canción en Castellano* ( Ed. Júcar, 1976), es difícil coincidir con Rosa León. Lleva ocho años colaborando con los mismos músicos y divide su trabajo entre música para mayores y otra para niños. Hace poco inauguró un programa juvenil en televisión. Este programa se llama” Sopa de Gansos” y se destaca por su simplicidad y espontaneidad. La entrevista llevada a cabo el Domingo de Pascua, 26-3-89.



Empezó a vivir de la música a partir del año 1975 con la enorme popularidad del disco "Al alba", se vende 30.000 ejemplares que en aquel entonces era una cantidad impresionante. Pero Rosa es muy sopechosa de esta palabra "fama", porque "la gente que realmente vendía discos era Camilo Sesto, por ejemplo" Cita como primera influencia la música acústica de Estados Unidos antes que ninguna otra. Le gusta lo que hace James Taylor y Joni Mitchell. Habla – o ha estudiado- inglés y no sabe "nada de francés".

### **Recitales:**

Piensa da 25 recitales este año pero " ya me aburro de ir pa' lli y pa`acá..." " yo soy una tía muy tímida me cuesta mucho salir en un escenario...me pone el estómago así...me tiemblan las piernas."

Se encuentra más a gusto en la televisión "porque tienes un cuartito para trabajar conoces a toda la gente...no me provoca ningún nervio..." "Sin embargo en el escenario..."

### **María Elena Walsh**

Citada como la compositora y mujer a la que más admira Rosa León: "en el año 74 conocí a ella, la mujer con más talento que en toda la canción "

### **Canciones propias:**

Trabaja ahora con Alberti. Le considera en el más importante poeta español de este siglo." Un hombre que siempre ha estado delante de las corrientes literarias-quitando una poesía social un poco ramplona que no me hace demasiada ilusión me parece un poeta absolutamente magnífico..."

"...yo siempre una fascinación con la generación de 27..."

**Papel de la mujer en la canción:** "en el mundo de la música da igual que sea una mujer o un hombre...lo que importa es el apoyo de las canciones."

**Poner música a poesía:**

Alberti: Primera le la poesía de Alberti para arriba y para abajo... de esta lectura vas escogiendo...Tienes que conjugar un poco lo que te gusta con la posibilidad de la música..."

**Paco Ibáñez**

"Me interesa más el Paco Ibáñez que compone más que el Paco Ibáñez que canta...pasa lo mismo con Aute..."

**El franquismo:**"Una postura absolutamente contra el régimen" **Censura:** "Esto no es más que "gajes del oficio", me ha parecido fatal la gente que hacía publicidad de las detenciones..."Franco era un enano de mierda" "...El baúl de los recuerdos no sirve para nada..."

**Cambio:** " en este país la situación ha cambiado brutalmente" ..."Mirando desde Europa quizás no es un cambio tan brutal pero para este...país es un salto muy grande..."

"Da el ejemplo de que canciones como "Las cuatro y diez" y " De alguna manera" que figuran en su repertorio desde sus principios al principio eran canciones muy minoritarios y hoy "están coreadas por diez mil personas..." Y se nota más en los pueblos...Y aún así sigue triunfando "la música más chicle y pegajosa..."

**Las cosa han cambiado:** "Se pueden hacer críticos a los del PSOE y los poderes están allí para que les podamos criticar..." "Me hice trotskista a los 17 años para fastidiar a mi padre...que era policía...pero eso no tiene más importancia que la propia afirmación de al personalidad de un adolescente...y mucho más en esta época..."

**Pablo Guerrero** (entrevista llevada a cabo el 25 de marzo de 1989):

Tiene 42 años pero se parece mucho al mismo hombre que sale en las fotos de desde hace 12 años. Vive con su mujer Charo y su hijo Juan en el barrio de Saconia al norte de Madrid. Se ve desde su ventana el Barrio del Pilar e incluso la casa de Chicho que es amigo suyo.

Pero no muy amigo quizá porque admite Pablo a lo largo de muestra larga tarde juntos que la gran mayoría de sus amigos son del mismo barrio y no están metidos en la música.

“son fontaneros o trabajan en fábricas. Si saben que soy cantautor o estoy trabajando en la música pues les da igual...”

Nace en Esparragosa de Lares el 18 de Octubre de 1.946; procede de una familia de pequeños propietarios de agricultores que según Pablo mismo “nunca han tenido excesivos medios económicos, de campesinos sin estridencias, vamos...”

Empieza de verdad su carrera como cantautor en el Olimpia donde da un recital junto a Xavier Ribalta y de esta actuación sale el disco que tuvo tanto éxito en España.”una grabación austera...llegó en el momento justo y la canción “A cántaros”se convierte en una de las canciones símbolos de la Transición.

“al volver de España no tuve ningún problema con la censura...” hasta cuando murió Franco.

“...Yo nunca milité en ningún partido... pero siempre tomé partido públicamente contra el régimen...”

“...Yo interiorizaba mucho lo que estaba pasando en aquella época...”

Sufrió una crisis personal cuando pasa algunos años sin grabar algunos discos...sigue actuando...y de hecho, seguía dando recitales... “Pero durante la

Transición actuábamos mucho bajo condiciones muy malas ...No nos permitíamos el lujo de decir que no sino que allá donde nos llamaban allí que íbamos, entonces esto hacía que fuésemos a sitios donde llegaba y no había enchufe para poner el equipo de sonido. Entonces todas estas cosas te van quemando poco a poco”.

...Se me creyó una dualidad de amor y odio con la música y con el país y conmigo mismo...

Deja de hacer canciones durante cinco años y vuelve a la música en “los momentos de agua...”

“...Entonces lo que busca ahora no es contar historias ni dar testimonios de historias sino comunicarme más a nivel de sensación ..que no hay una trasbase de conocimiento de tipo intelectual, de cerebro a cerebro...que sea más comunicar sensaciones...”

“...Me gusta todo tipo de música pero lo que menos me gusta del “heavy” es la relación que crea con el público...que también se da fuera del heavy...es un poco autoritario, un poco machista, un poco decir ahí va eso y trágatelo porque te lo doy Yo...Me gusta establecer con el público relaciones más sutiles...”

“...No una energía, que yo creo que es una falsa energía basada únicamente en el volumen brutal del sonido y de las instrumentaciones no me gusta...la música agresiva no me gusta...me gusta la música que crea relaciones armónicas que tenga fuerza también pero que no imponga nada sólo que exponga cosas...”

“Pepe Rodríguez”...”es una parodia del Cid Campeador que durante el franquismo era el prototipo de macho ibérico y latino...Que conquistaba muchas ciudades a los moros, entonces yo hice este paralelismo entre este héroe

nacional y el conquistador de extranjeras... el señor que se iba todas las tardes a los mesones-se iba y se va porque yo creo esto no se supera pero en aquella época más porque la represión de tipo que había en el Franquismo pues también se interiorizaba y estaba en todas partes entonces el sexo era tabu, no se podía hablar de ello..."...muchos macarras madrileños iban a los mesones a ligar con giris...que puede ser una palabra gitana o también una castellanización de girl. Iban a la caza de giris."

### **Satíricas**

"Evohé"

"...estoy muy relajado y bien conmigo mismo..."

"...y no surge agresividad en la canción..."

### **Canción Protesta**

En la época del Olimpia nacían canciones que "...en el momento eran en parte consignas y en parte se estableció una especie de complicidad con el público. entonces tú decías veo barcos por el Mediterráneo, la gente decía: "ya está, está, hablando de la flota americana...y a lo mejor era una canción de marinero, ¿no? O sea que había también una suspicacia en la dictadura aprendimos todos a leer entre líneas a leer el periódico entre líneas, a escuchar a la gente entre líneas. Como no se podía decir nada claramente aprendimos una especie de metalenguaje extraño y a la vez muy divertido y que a mí me gusta...Me gusta más sugerir que decir. Me gusta jugar con la ambigüedad de las palabras y de las ideas y de las imágenes porque creo que más comunicativo..." Sigue haciéndolo hoy aunque no existe en su opinión, una censura "ni auto censura"...sino simplemente de postura de tipo estética.

## **Censura**

“...Existe una censura más solopada que antes...”

## **Canciones de amor**

“...plantean una especie de relación nueva entre la gente...”

“...No me planteo a que público me dirijo nunca...a la hora de hacer una canción intento ser lo más libre que puedo...”

“...Nunca me gusta hacer concesiones a lo fácil...” “...Si no me gusta una canción me cuesta mucho cantarla. Me da la impresión de que la gente se va a dar cuenta de que la canto y no me la creo...tampoco es cantar a mí mismo simplemente que yo tengo una gran respeto por la gente...no partiendo de una idea de mi valoración al público...” es decir que este público es más popular y no va a entender estas canciones y hay que cantar otras. Esto me parece un transición de la obra de una persona...”

## **Cantos de Trabajo**

Cantares de Trilla a separar el trigo de la paja,

Ya viene la galbana

Por aquel cerro

Venga o no venga

Yo ya la tengo

Ventanas a la calle

Son peligrosas

Para los padres que tienen

Niñas hermosas

La mujer que al marido

Le dice “chacho”

Con cuchara de cuervo

He dado pacho

Por la sierra de lares  
Viene bajando  
Veinticuatro mil Frailes  
Tra´ un pan blanco

El ermitaño un buen día  
Por beber agua enfermo  
Y la Virgen le decía  
Bebe vino y agua no

Para mí es un homenaje a mi tierra...es la zona más despoblada y pobre de España... El paro es el problema más grave de allí..Ahora hay bastantes más posibilidades...

#### **Antonio Gómez 40**

Hoy es periodista pero en los sesenta y setenta era también cantautor e hizo un Lp con el actor Antonio Resines, *Cantata del exilio. ¿Cuándo volveremos a Sevilla?* Movieplay 17.132, 1978.

El éxito social que tuvo el franquismo fue haber ganado la guerra. Como todas las guerras civiles entre dos partes de un mismo país y lógicamente había gente que le apoyaba...creo que atrasó el progreso del país en 20 años sin entrar en lo que significó la represión y en lo que significaron los muertos, los encarcelados, la falta de libertades...Sólo en este terreno creo que se retrasó el país...

Es igual con todas las dictaduras...dentro de diez años se dirá que Pinochet aportó alguna cosa positiva a la sociedad chilena. Bueno es probable que en los 40 años de franco se hicieran cosas buenas evidentemente y que se fue hacia delante, el pueblo nunca va hacia atrás pero va hacia delante más

espacio...con una serie de impedimentos como la falta de libertad, la represión política que yo creo que no tiene que haber existido.

**Orígenes:** de Madrid, madre de Cuenca y padre de Navarra. Mi padre era comunista y estuvo cuatro años en la cárcel. “Me contó todo” “Yo me sé la guerra civil de lo que me contó” Padre conductor de camión. Antonio nació en Chamberí.

“...Desde entonces Madrid ha cambiado como todas las capitales...”Ha crecido mucho y el cambio se ha acentuado más desde la muerte de Franco.

El conocimiento del extranjero empieza con el turismo. Comienza también cierta bonanza económica. Ahora las fuerzas conservadoras han ganado en cierto modo. El gran respaldo popular del PSOE ha señalado la pérdida de partidos realmente de izquierdas y resulta que el partido socialista no quiere efectuar cambios sociales profundos en la sociedad.

66-79 Militante del PCE

72-76 Seis meses en la cárcel en Alcalá de Henares. No me torturaron.

La sensación más aguda que tengo del franquismo es la del miedo...me costaron muchos años ver un coche de la policía e ir por la misma acera...

### **Música:**

“Yo escribía de música por militancia política”...

Empezó a ejercer esta carrera a los 17 años cuando contaba con un disco de Peter Seeger, otro de Joan Baez, otro de Dylan, otro de Raimon y otro de Paco Ibáñez y uno de Odetta.



Dentro de las juventudes comunistas; daban charlas en las parroquias sobre la música, una película, el sexo,...

La gente no se reunía...fuera de los bares dónde sólo se hablaba de fútbol.

### **El papel de los cantautores durante el franquismo:**

Esto es muy complejo porque depende de dónde sea...hay varios componentes, primero en la intencionalidad de los cantautores porque un chaval (o chavala) de 20 años coge un guitarra y se pone a cantar...Luego ¿qué quiere hacer con esa canción?...la mayoría de los cantautores es gente autodidacta , gente que se dedicaba a otras cosas o estaba estudiando...eran aficionados que tocaban un poco la guitarra y habían empezado tocando canciones suramericanas o cantando canciones de otra gente de otros discos que habían oído...

Primera función es básicamente cultural y...es la más importante ahora con la vista del tiempo.

Aunque en aquel momento pareciera que el componente más importante era el político.

**Es gente que quiere cantar** y no quiere cantar las tonterías que se oyen por la radio. No son militantes de ningún partido. Reacción contra la canción española de Conchita Piquer, Imperio Argentina,...es un rechazo no de esta canción sino de lo que había hecho Franco con estas canciones. Hace con este tipo de música su música oficial y en la mayoría de los casos era una cosa vacía...

Los cantautores jóvenes..."saben cuatro acordes con la guitarra y empiezan a componer canciones y quieren cantar las cosas que pasan a su

alrededor...pero lo que pasa es que contar lo que pasa a su alrededor les lleva inmediatamente a enfrentamientos con la censura y a la politización consiguiente de los cantantes...es un fenómeno básicamente cultural.-

Que coincide por otra parte ya no con la poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya, de la que en gran medida esta gente es discípula pero sí con el nuevo cine español, con ciertas formas de la novela y el teatro español.

Era difícil hacer algo nuevo que no fuera en contra del franquismo...

Los cantautores tiene más fama que los políticos.

En las elecciones del 77 la mayoría de los cantantes están metidos en el PCE.

Sólo Serrat y Massiel se declaran militantes del PSOE.

### **Diferencia de Barcelona y Madrid**

En Barcelona se organiza una casa de discos Edigsa, que graba la obra catalana de la Nova Canço. En Madrid hay una lucha de clases simplemente, no hay una burguesía que quiere grabar discos. En '82- Socialistas tienen todo el dinero y contratan a los cantautores. Después los cantantes sufren el mismo desencanto que el público. Se dan cuenta que han sido utilizados malamente por los políticos, que cuando han llegado a ser famosos bs han tirado a la basura. Luego tiene un extraordinario valor político...pues la canción es la que tiene más repercusión pública, la canción es la que se canta en directo, es la que se oye en directo y la gente corea las canciones; la gente no se aprende una película y la canta en una manifestación o un mitin en la universidad...no la canta cuando se afeita, una novela tampoco pero una canción sí. Entonces

este echo de que la canción fuera de todas estas artes, la más directa es lo que da un papel importante... 73- No hay discos, éxito pequeño, repercusión entre la gente que ya tiene una conciencia. 73-77 Recitales multitudinarios, identificación del cantautor con la transición. "...Una identificación no siempre justa..."

## **Anexo 8 Textos enteros de canciones citadas en la tesis**

### **The Ballad of Accounting**

**(Ewan MacColl)**

In the morning we built the city/In the afternoon walked through its streets  
Evening saw us leaving  
We wandered through our days as if they would never end  
All of us imagined we had endless time to spend  
We hardly saw the crossroads and small attention gave  
To landmarks on the journey from the cradle to the grave, cradle to the grave.

Did you learn to dream in the morning?  
Abandon dreams in the afternoon?  
Wait without hope in the evening?  
Did you stand there in the traces and let them feed you lies?  
Did you trail along behind them wearing blinkers on your eyes?  
Did you kiss the foot that kicked you?  
Did you thank them for their scorn?  
Did you beg for their forgiveness for the act of being born,  
Act of being born, act of being born?

Did you alter the face of the city?  
Did you make any change in the world you found?  
Or did you observe all the warnings?  
Did you read the trespass notices, did you keep off the grass?  
Did you shuffle off the pavement just to let your betters pass?  
Did you learn to keep your mouth shut, were you seen and never heard?  
Did you learn to be obedient and jump to at a word, jump to at a word?

Did you ever demand any answers?  
The who, the what or the reason why?  
Did you ever question the setup?  
Did you stand aside and let them choose while you took second best?  
Did you let them skim the cream off and then give to you the rest?  
Did you settle for the shoddy? Did you think it right / To let them rob you right and left  
and never make a fight, never make a fight, never make a fight?

What did you learn in the morning?  
How much did you know in the afternoon?  
Were you content in the evening?  
Did they teach you how to question when you were at the school?  
Did the factory help you grow, were you the maker or the tool?  
Did the place where you were living enrich your life and then  
Did you reach some understanding of all your fellow men,  
All your fellow men, all your fellow men?( ©Stormking Music 1972)

Traducción: Por la mañana edificamos la ciudad/ por la tarde caminamos por sus  
calles,/la noche nos vió partir/ paseamos por nuestros días como si jamás pudieran  
terminar,/todos imaginábamos que teníamos una eternidad a nuestro alcance:/ apenas

vimos la encrucijada/ y casi ignoramos/ los hitos del viaje,/ desde la cuna hasta la tumba,/ desde la cuna hasta la tumba.  
¿Aprendiste a soñar por la mañana?/ ¿A abandonar los sueños por la tarde?/ ¿A esperar sin esperanza por la noche?/ ¿Os quedasteis allí, sobre las huellas ./ y dejasteis que os alimentasen con mentiras?/ ¿Fuisteis caminando penosamente detrás de ellos,/llevando anteojeras sobre vuestros ojos?  
¿Besaste el pie que os pateaba?/¿Les disteis gracias por su desprecio?/Les pedisteis perdón por el hecho de haber nacido?/ ¿Cambiasteis el rostro de la ciudad?/ Efectuasteis algún cambio en el mundo que encontrasteis? /O ¿hicisteis caso de todos los avisos?/¿Leísteis los carteles que advierten “no pasar”? / ¿No pisasteis nunca la hierba?/Os apartasteis de la acerca para dejar pasar a vuestros superiores? /¿Aprendiste a mantener la boca cerrada, fuisteis de los que son vistos pero nunca escuchados?/  
¿Aprendiste a ser obediente y saltar a la menor orden? ¿ saltar a la menor orden?  
¿Nunca exigisteis respuestas, los quiénes y qué y los por qué?/ ¿Jamás cuestionasteis el sistema?/ ¿Os echasteis a un lado y les dejasteis que eligieran, aceptando las sobras que dejaban?/ Les dejasteis que rebañaran la nata y os ofrecieran el resto?¿Os conformasteis con la pura pacotilla, y pensasteis que era lo correcto, dejarles que os despojaron de arriba abajo,/ sin jamás plantarles la cara?  
¿Qué aprendisteis por la mañana?/ ¿Cuánto sabíais por la tarde?/Estabais satisfechos por la noche?/ ¿Os enseñaron a hacer preguntas en la escuela?/ ¿Os ayudó la fábrica a crecer/ Erais artífices o meras herramientas?/ ¿Enriqueció vuestra vida el lugar en que vivisteis? y finalmente,/¿Conseguisteis comprender de alguna forma a vuestros congeneres?

### **Someone (John McLaughlin)**

----

Someone

I'm searching for someone who'll be true  
Who'll change my life of blue  
Into a dream of golden rainbows  
Where are you?  
I seems I've been searching  
Searching more than just one lifetime  
My heart is a magnet all for you  
I'll know you when I see you  
Within my heart is carved a sculpture of your love

Life is worth less than nothing without love  
Love is the force from which all beings live  
Don't you see, it's the purpose of living to love and be loved  
Again and again  
Where are you  
My heart cries for you  
My eyes long to see you  
My soul is all for you  
Oh where are you, someone?

Don't you see, it's the purpose of living to love and be loved  
Again and again

Where are you  
My heart cries for you  
My eyes long to see you  
My soul is all for you  
Oh where are you, someone?

### **Why Do You Stand There in the Rain**

(“¿Por Qué Estás Bajo la Lluvia?”)

Llovía mucho en aquel antiguo patio del Capitolio,  
Cuando los Jóvenes se reunieron a la  
puerta de la Casablanca,  
Y el presidente levantó la cabeza al  
pueblo y dijo:  
Díganme, ¿por qué están bajo la lluvia?  
ESTRIBILLO (DESPUÉS DE CADA ESTROFA)  
¿Por qué están bajo la lluvia?  
¿Por qué están bajo la lluvia?  
Éstas son las extrañas persecuciones  
En el césped del Capitolio de la Casablanca,  
Díganme, ¿por qué están bajo la lluvia?

Queridos niños, no sabéis que, al menos que  
os vayáis según la ley,  
Vuestro viaje tendrá que caminar en vano.  
Tenéis que hacer vuestra resolución según  
La Constitución americana,  
Y así no os dejarán bajo la lluvia.

Bien, me dicen que tienen tierras donde no  
os dejarán estar  
Bajo la lluvia y pedir trabajo sobre el césped,  
Gracias a Dios que en EE.UU puedes estar ahí  
Cada día,  
Pero no te garantizo que te lo den.

Entonces, la voz del presidente se oyó, por qué, esto  
es lo más inverosímil que  
Jamás haya oído en 58 años  
Pero todo es evidente cuando pasa  
el tiempo  
Él será más listo cuando tenga 59.

Ahora, antes de que rompa la tormenta, el Sr. John L. Lewis  
habló,  
Y dijo que tú solicitaste trabajo; ¿qué conseguiste?  
Un chico de diecisiete años, bastante inteligente al parecer,  
Dijo que habíamos ido allí a por un trabajo, pero nos mojamos.

Ahora, las armas en Europa suenan como  
lo habían hecho antes tanto

Y los jefes militares juegan al mismo juego de siempre,  
Mientras que matan de forma sangrienta, El Tío Sam  
pagó la cuenta  
Con sus propios hijitos bajo la lluvia.

## Talking Union Blues

### ("El Blues Sindical")

de Pete Seeger, Millard Lampell, Lee Hays y Woody Guthrie  
Si queréis un salario más alto, dejadme deciros lo que podéis hacer;  
Tenéis que hablar con los trabajadores de la tienda;  
Tenéis que formar un sindicato, hacerlo sólido,  
Pero si todos permanecéis unidos, no tardaréis.  
Tendréis menos horas  
Mejores condiciones laborales  
Vacaciones pagadas,  
Y podréis llevar a los niños a la playa.

No es así de simple, así que mejor lo explico  
Que por qué tenéis que tomar el tren sindical;  
Porque si esperáis a que el jefe os aumente el sueldo,  
Estaremos esperando hasta el Día del Juicio;  
Nos enterrarán a todos –y al cielo-  
San Pedro será entonces el líder de la gentuza.

Ahora sabéis que os están pagando poco, pero el jefe dice que no;  
Él acelera el ritmo de trabajo hasta que estéis a punto de desmayaros,  
Puede que estéis derrotados, pero no vencidos,  
Repartir un folleto y convocar una reunión-  
Hablarlo –decir lo que pensáis-  
Decidíos a hacer algo.

Porque el jefe puede convencer a algún pobre imbécil  
A ir a la reunión y actuar como un chivato;  
Pero siempre se lo podéis contar a un chivato, aunque –eso es un hecho;  
Tiene una vena asquerosa que le corre por la espalda;  
No tiene que chivarse- se gana la vida  
De lo que se saca del bote de los ciegos cuando piden.

Ahora tenéis un sindicato; tenéis una buena posición;  
Poned a algunos en el comité de dirección.  
El jefe no os escuchará cuando se chille,  
Pero tiene que escuchar cuando hable el sindicato.  
Más le vale-  
Estará muy solo uno día de éstos.

Imagina que os están haciendo trabajar tanto que es indignante,  
Os pagan salarios mínimos;  
Vais al jefe, y éste os grita,  
“Antes de que les aumente el sueldo les veré a todos en el infierno”.  
Bueno, se está fumando un cigarro enorme con astucia y maña.  
Se cree que tiene al sindicato en vereda  
Mira por la ventana, y qué ve  
Sólo mil piquetes, y todos están de acuerdo en que  
Es un cabrón –ingrato- negrero

Apuesto a que pega a su propia mujer.

Ahora, amigos, habéis llegado al momento más duro;  
El jefe intentará deshacer la línea de los piquetes.  
Llamará a la policía, a la Guardia Nacional;  
Os dirán que es un crimen poseer una tarjeta sindical.  
Saquearán la reunión, os golpearán en la cabeza.  
Os llamarán a cada uno perro asqueroso-  
-Antipatrióticos –agentes rusos-  
Lanzadores de Bombas, incluso los niños.

Pero en Detroit esto es lo que encontraron,  
Y en Frisco esto es lo que encontraron,  
Y en Pittsburgh esto es lo que encontraron,  
Y justo en Bethlehem esto es lo que encontraron,  
Que si no permitís al anzuelo que se lo desarticule,  
Si no permitís a los chivatos que se lo desarticulen,  
Si no permitís a los vigilantes que se lo desarticulen,  
Y si no permitís que el odio competitivo os desarticule-  
Ganaréis. Lo que quiero decir es,  
A por ello aunque con calma–pero a por ello.

### **The Folk Song Army**

(Tom Lehrer)

We are the Folk Song Army.  
Everyone of us cares.  
We all hate poverty, war, and injustice,  
Unlike the rest of you squares.

There are innocuous folk songs.  
Yeah, but we regard 'em with scorn.  
The folks who sing 'em have no social conscience.  
Why they don't even care if Jimmy Crack Corn.

If you feel dissatisfaction,  
Strum your frustrations away.  
Some people may prefer action,  
But give me a folk song any old day.

The tune don't have to be clever,  
And it don't matter if you put  
A couple of extra syllables into a line.  
It sounds more ethnic if it ain't good English,  
And it don't even gotta rhyme - excuse me - rhyme.

Remember the war against Franco?  
That's the kind where each of us belongs.  
Though he may have won all the battles,  
We had all the good songs.

So join in the Folk Song Army,  
Guitars are the weapons we bring



To the fight against poverty, war, and injustice.  
Ready! Aim! Sing!

### **La canción folk de la armada**

Somos la canción folk de la armada  
A todos nos importa  
Todos odiamos la pobreza, la guerra y la injusticia  
A diferencia de lo que hacen los demás

Hay crueles canciones de folk  
Si, pero las recordamos con desprecio  
Los viejos que las cantaban no tenían conciencia social  
¿por qué no les importaba Jimmy Crack Corn?

Si te sientes inconforme  
Aleja tus frustraciones  
Algunos prefieren la acción  
Pero dame una canción folk de cualquier día

La melodía no tiene que ser sutil  
Y no importa si pones  
Unas pocas sílabas en el verso  
Suena más étnico, si no fuese por el buen inglés  
Y no tiene que tener rima – perdón – rina

¿Recuerdas la guerra contra Franco?  
A esa clase pertenecemos  
A pesar de que pudimos ganar todas las batallas  
Teníamos todas las canciones buenas

Así que únete a la canción folk de la armada  
Las guitarras son las armas que traemos  
A la lucha contra la pobreza, la guerra y la justicia  
¡Listos! ¡Apunten! ¡Cantad!

### **Waist Deep in the Big Muddy**

(Metidos en la Gran Ciénaga)

(Pete Seeger)

1 Allá por el año cuarenta y dos  
Yo era parte de un gran pelotón  
Estábamos de maniobras  
En Lusiana una noche  
A la luz de la luna  
El capitán nos dio la orden  
De cruzar un río  
Y así empezó todo  
Estábamos metidos hasta la rodilla  
En la Gran Ciénaga

Y el muy imbécil decía “¡Seguid pa'lante!”

2 El sargento le contestó “Señor, está seguro  
De que este es el mejor camino para regresar a la base?”  
“Sargento siga. Que yo crucé este río  
A una milla de este lugar  
Será el terreno algo fangoso pero sigan esforzándose  
Pronto estaremos al otro lado”  
Estábamos metidos hasta la cintura  
En la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa' lante!”

3 El sargento le dijo “Mi capitán, con todo este equipo,  
Ningún hombre podrá nadar.”  
“Sargento, no sea cobarde,” le contestó el capitán  
“Sólo nos falta un poco de coraje  
Vamos, chicos, síganme.”  
Estábamos metidos hasta el cuello  
En la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Sigán pa'lante!”

4 De repente, la luna se nubló  
Oímos un gorgoteo  
Unos segundos más tarde el casco del capitán  
Fue lo único que se veía flotar  
El sargento nos dijo “Retrocedan, chicos,  
Ahora estoy yo al mando.”  
Entonces salimos de la Gran Ciénaga  
Con el capitán muerto y desaparecido.

Nos sumergimos para sacar su cuerpo  
Enterrado en aquella arena movediza  
Supongo que él no sabía que el agua era más profunda  
Que el trecho donde había cruzado antes  
De pura suerte escapamos de la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa'lante!”

Pues no os voy a ofrecer ninguna moraleja  
Esto os toca a vosotros  
Quizás seguís marchando, seguís hablando  
Y os gustaría conservar la salud.  
Pero cada vez que leo la prensa  
Vuelve aquel viejo sentimiento  
Estamos metidos hasta la cintura  
En la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa'lante!”

Metidos hasta la cintura en la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa'lante!”

Metidos hasta la cintura en la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa’lante!”

¡Hasta la cintura, hasta el cuello! Pronto el hombre  
Más alto estará sumergido.

Metidos hasta la cintura en la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa’lante!”

Letra y música de Pete Seeger (1967) © 1967 Melody Trails, Inc., NY.

### **Pioneros (Silvio Rodríguez)**

El domingo me fui a la sanzala,  
me puse las alas, me sentí mejor,  
porque oyendo un cantar de pioneros  
me sentí más lleno de Patria y de amor.

Fue como regresar a un lugar  
donde guardo raíces y luceros.  
Fue como si mi niña cantara  
y, más, me abrazara en aquella canción.  
Fui papá de un pionero de guerra  
aquí en esta tierra cantándole al sol.  
(1976)

### **Hoy mi deber (Silvio Rodríguez)**

Hoy mi deber era cantarle a la patria  
alzar la bandera to raise the flag,  
sumarme a la plaza to join the plaza.

Hoy era un momento today was, we could say,  
más bien optimista un renacimiento  
un sol de conquista.

Pero tú me faltas, hace tantos días  
que quiero y no puedo tener alegrías

Pienso en tu cabello que estalla en mi almohada  
y estoy que no puedo dar otra batalla.

Hoy yo que tenía que cantar a coro  
me escondo del día susurro estoy solo.

¿Qué hago tan lejos dándole motivos  
a esta jugarreta cruel de los sentidos?

Tu boca pequeña dentro de mi beso  
conquista, se adueña, no toca receso.

Tu cuerpo y mi cuerpo cantando sudores,  
sonidos posesos, febriles temblores.

Hoy mi deber era cantarle a la patria  
alzar la bandera, sumarme a la plaza.

Y creo que acaso al fin lo he logrado,  
soñando tu abrazo, volando a tu lado(1979).

**Anexo 9 Cartas, fotos y recortes relacionados con la tesis:**

---

### **Anexo 1: Cantautores y periodistas entrevistados**

**Luis Eduardo Aute**, cantautor y pintor madrileño de origen filipino, entrevistado en su casa de Madrid, el 20 de diciembre de 1980, el 3 de mayo 1983, el 28 de febrero de 2000.

**María del Mar Bonet**, la cantautora mallorquina más conocida tanto en España como a nivel internacional, entrevistada el 8 de marzo de 1999 en Las Palmas de Gran Canaria antes de su intervención en la celebración del Día de la Mujer Trabajadora.

**Bárbara Dane**, cantante de blues, jazz y folk, también productora de 50 discos de canción protesta para la casa discográfica Paredón, entrevistada el 25 de julio de 1999 en Nueva York y los días 23, 24 y 25 de marzo de 2000 en Las Palmas de Gran Canaria.

**Jan Fairley**, periodista del diario británico *The Guardian* y estudiosa del tema de la Nueva Canción Chilena, entrevistada en la Universidad de Liverpool, *Institute of Popular Music*, donde imparte clases como profesora visitante, entrevistada el 1 de diciembre 1999.

**Antonio Gómez**, periodista que se ha especializado en el tema de la canción de autor, entrevistado en Madrid en mayo de 1989.

**Pablo Guerrero**, cantautor extremeño de Badajoz, viene a vivir a Madrid en 1967 donde compone canciones mientras estudia magisterio. Su vinculación a la canción nace del profundo amor a su tierra y al intento de revitalizar la canción con raíces populares. Consigue gran éxito en 1972 con su canción *A cántaros*, un tema clave en la historia de la denominada Transición, basada de forma indirecta en una canción de Bob Dylan titulada *Hard Rain's A Gonna Fall*.

La entrevista fue realizada en Madrid, 27/3/89. Otras entrevistas se llevarán a cabo el 30/04/2000, y otras veces por teléfono.

**Si Kahn** cantautor y sindicalista estadounidense del estado de Carolina del Norte. Desde los años 60 ha logrado compaginar su trabajo con los sindicatos con la canción. Entrevistado en un viaje en coche desde Washington DC hasta Carolina del Norte, cinco horas, el 2 de agosto de 1999.

**Javier Krahe**, cantautor madrileño que se hizo famoso en círculos urbanos con la grabación en vivo del disco *Mandrágora* con Joaquín Sabina y Alberto Pérez. La entrevista fue realizada el 17 de marzo de 1989 en el restaurante La Chocolatería en la calle Libertad del barrio Chueca de Madrid.

**C.P. Lee**, profesor de música y cultura pop de la Universidad de Salford (RU), está considerado como uno de los más expertos en todo relacionado con Bob Dylan. Ha publicado dos libros relacionados con este tema *Like the Night: Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall* (1998) y *Like a Bullet of Night: The Films of Bob Dylan* (2000). Entrevista realizada el 12 de septiembre de 1999 en Manchester, Inglaterra.

**Rosa León** cantautora madrileña que si hizo famosa cantando temas de Aute como *Al alba* y *De alguna manera*. Después de la transición, se dedica a la canción infantil y presenta un programa para niños en la TVE. Entrevista llevada a cabo el 18 de marzo de 1989 en Madrid.

**José Antonio Labordeta** es el más viejo de los cantautores españoles entrevistado. Se metió en el mundo de la canción casi por casualidad y siempre para apoyar su militancia política a favor de la causa aragonesa. Entrevista llevada a cabo el 21 de marzo de 1989 en Zaragoza.

**Luis Mendo**, arreglista y guitarrista del conjunto musical madrileña, *Suburbano*, que colaboró con Luis Eduardo Aute durante más de 10 años produciendo 12 discos Lp, entrevistado por teléfono el 24 de abril de 2001.

**Tom Paley**, junto con Mike Seeger y John Cohen, fundó de los *New Lost City Ramblers* en 1957, uno de los grupos claves del resurgimiento de la música folk en los Estados Unidos. A los 73 años Paley sigue siendo considerado como de los mejores músicos de la música tradicional o “Old Time” y enseña guitarra, banjo y violín en Londres. Entrevista mantenido en la ULPGC el 20 de mayo de 1999.

**Raimon**, cantautor catalán de origen valenciano, uno de las voces más importantes de la nova cançó durante los años 60 y 70, entrevistado el 10 de mayo de 1989 en Barcelona y el 9 de septiembre de 1993 en Las Palmas de Gran Canaria.

**Carlos Ríos Longares**, autor del libro, *Del pot al pop: música y movida entre 1978 – 1986* (Madrid: FNAC: 2001) basado en su tesina leída en la Universidad de Alicante, entrevistado en la ULPGC el 18 de enero de 2001.

**Pete Seeger**, cantautor, activista, folclorista, ecologista e intelectual, entrevistado en su casa de Beacon, pueblo del estado de Nueva York, el 25 de julio de 1999.

**Chicho Sánchez Ferlosio** era uno de los cantautores más perseguido por la dictadura franquista. Compuso algunas canciones claves de la resistencia (*A la huelga* y *Gallo negro gallo rojo*) mientras estaba en la cárcel, canciones que se llegaron a registrarse fuera de España, concretamente en Suecia en los años 60. Entrevista realizada el 23 de marzo de 1989 en Madrid.



**Joan Manuel Serrat** es uno de los cantautores españoles más conocidos a nivel internacional cantando en castellano y en catalán. Es completamente bilingüe, siendo de madre aragonesa y de padre catalán. Entrevista realizada en su estudio Taller 83 de la calle Tuset de Barcelona el 20 de marzo de 1989.

**Irwin Silber**, periodista y escritor, fundador (con Pete Seeger) de la revista Sing Out! en 1950, entrevistado en Nueva York el 25 de julio de 1999.

**Victor Uceda**, licenciado en historia y periodista en periodicos madrileños y durante años presentaba un programa de jazz titulado “El Perseguidor”—título basado en el cuento del argentino Julio Cortázar. La entrevista se llevó a cabo el 20 de marzo de 1989 en el piso de Uceda en el barrio histórico de Lavapiés.

**Lorre Wyatt**, cantautor y colaborador habitual de Pete Seeger desde hace más de cuarto siglo. Fue activista también y tripulante en el balandro aula ecologista *Sloop Clearwater* hasta que un accidente de coche le dejó parálítico de forma parcial. Se llevó a cabo la entrevista el 22 de agosto de 2000 en Greenfield, Massachussets donde vive Wyatt. Para más información sobre Wyatt, véase el artículo periodístico titulado “The Joy of Folk”(Shea: 1981), citado en la bibliografía.

## **Anexo 2: Barbara Dane, entrevista del 25 de julio de 1999, 23:00 p.m**

### **¿Dylan traicionó la causa al enchufa la guitarra eléctrica aquella tarde en el festival de Newport?**

Traicionar no es el verbo que yo utilizaría cuando un artista hace lo que tiene que hacer y muchas veces en pos de su tiempo. Los verdaderos artistas reaccionan a la realidad. Cambian con el viento pero no porque sean débiles o porque no sepan quiénes son. Es porque cada momento requiere fundamentos distintos, ideas distintas y distintos modos de expresarse; sería lógico que quisieran dar forma con un poco de esto y un poco de aquello. He trabajado en todos los medios que te puedas imaginar así que el estilo no significa nada para mí. El estilo es lo que usas para expresarte y para eso, empleas lo que sea que tengas que emplear.

Si tuviese que hablar en español para comunicarme contigo, intentaría hablar en español. Si tengo que cantar un blues para llegar a ti, pues cantaré un blues, del mismo modo que si esta persona no soporta el blues, cantaré otra cosa. Es tan sólo un modo de comunicarte.

**¿Blues?** Cuando crecí en Detroit, el blues estaba muy dividido en cuestión de razas. Mi padre vino de Arkansas a Detroit, venía de una pequeña ciudad que aún es considerada perteneciente al Klan. No era racista, de hecho, no hacía nada. Sin embargo, pensaba que esta gente tenía que quedarse en su sitio porque el nuestro era diferente. La gente debía saber su lugar y desde muy joven, antes de cumplir los 30, ya tenía tres niños y llevaba una pequeña droguería. De modo que, intentó seguir ahí, mantenerse a flote, así que si

sabía algo que le preocupase sólo tenía que ver con lo económico. Empecé a entenderlo así, de eso se trataba, de un miedo puramente económico.

Estaba impaciente por encontrar puentes que unieran estos grupos tan distintos; creamos algunas oportunidades para cambiar las leyes de Michigan

El choque de culturas en Detroit

Por un lado, tienes a gente inteligente que intenta organizar a sus trabajadores y por otro lado tienes a Henry Ford que en esos tiempos tenía en mente una idea para dividir y conquistar, para mantener a todo el mundo luchando de modo que él pudiese mantener los salarios. Por ejemplo, mantuvo negocios con los nazis durante la guerra. No podías ayudar pero sí unirte a la conciencia social y llamar a las cosas por su nombre. La gente venía de muchos grupos étnicos diferentes. Los niños siempre decían en el colegio, soy polaco, soy alemán, soy esto o soy lo otro, soy árabe. No había niños negros en nuestro colegio porque estaban separados.

Crecí con el deseo de saber sobre estos grupos. Sentí no tener cultura sobre el sur, sobre Arkansas. Mis padres no querían que adoptásemos nada de esto porque nos afectaría económicamente. No conseguiríamos un marido encantador de clase media si teníamos acento de Arkansas. No podía esperar a romper con todo aquello y encontrar...

No sabía que buscaba mi propia cultura porque no era conciente de que tenía una, pero buscaba todo lo demás. Fui a la ciudad griega a escuchar música griega. Fui y escuché toda la música que puede encontrar. Empecé a considerar la música negra como algo que permitiría construir un puente entre la comunidad a la que tenía acceso y la comunidad blanca. Cantando

canciones de la cultura negra pude...aunque suene antiguo, puede mirar las cosas. Y pasó que todo aquel que en su vida había escuchado un espiritual o una canción negra, lo hizo gracias a mí. Aquí está la canción, ¿te gusta? Bien, entonces fíjate ene la gente. Durante un tiempo fui bastante ecléctica, pero llegué a un punto determinado cuando vivía en Berkeley en que fui, “descubierta” - y cito – por un hombre llamado Dick Oxtot. Intentó ayudar a las mujeres en las artes porque entonces era difícil para una mujer ser formada en serio.

Había otras mujeres alas que subió al escenario como Barbara Hingham, la pianista de jazz y Terry Garathmaire que tenía una banda llamada *The Joy of Cooking*. Me escuchó cantar y me dijo que el blues era lo mío. Supe que era algo que podía hacer; lo mío con el blues iba más allá del público. La razón por la que me metí en el blues gracias a mujeres fue porque hay mucho de las mujeres que llevan una vida independiente, que son capaces de expresar sus condiciones. Estas mujeres negras como Bessie Smith, Ma Raime, Ida Cox, Sippy Wallace y otra cadena de mujeres con una perspectiva distinta sobre lo que tenían en comparación con las mujeres blancas.

Todas conocen la reputación de las mujeres blancas de los 50, esas muñecas que debían quedarse en casa, atender a los niños, ser el mejor ejemplo de la ama de casa y sortear cualquier obstáculo del camino. Eso no era para mí y mis canciones de blues me lo enseñaron. ¿qué significa? ¿qué estamos diciendo? Siempre estaba retocando las canciones; la gente no se da cuenta, pero siempre pongo algo mío.

Lecciones de música

Tuve algún tipo de aprendizaje. Me di cuenta de que el sonido clásico no era el que quería hacer. Supe que no iba a cantar de aquel modo, aunque me habían metido en un nivel soprano y todo eso. Pero aprendí toda la mecánica del cuerpo. De modo que cuando descubriese como quería sonar crearía mi propio sonido. Para entonces no tenía que estudiar por lo que no tuve que responderle al profesor. Podía salir ahí fuera y cantar lo que quisiese. Encontré mucho de lo que es la enseñanza formal pero terminé joven. No soy lo que llamaríamos un auténtico músico. Puedo leer y entender las formas. Puedo escuchar acordes sobre todo en jazz. Simplemente, viene a mí.

Abandoné Detroit en 1948, tras la campaña de Henry Wallace que fue sin duda, un punto de reencuentro con la América de izquierdas. Sabíamos que no íbamos a ganar pero queríamos decir algo claro. Creíamos que Henry Wallace era un candidato lógico porque había servido en el gabinete de Roosevelt. Era un buen comunicador en algunas cuestiones.

### **¿Carreras?**

Nunca he tenido que volver atrás y pensar en cómo me hubiese gustado formar mi carrera. ¿quise tener una imagen importante o algo de eso? Nada de eso tenía sentido para mí. Como dije antes, cantas lo que tienes que cantar. Coge el material o la forma que necesitas y utilízalo. Si confías en ti podrás con todo aquello que quieras, al menos a la hora de comunicarte. No te preocupes por ser el mejor, sigue adelante y haz lo que tengas que hacer.

No hay nada más comprometedor que un buen enemigo. Es increíble, pero la gente involucrada con aquellos con los que no tienen buena relación o con organizaciones que no alcanzan un entendimiento, tan pronto encuentran un enemigo común, ven que sus diferencias no eran tan importantes.

Hubo una época cuando estaba cantando y tocando por el país cada noche de la semana, entonces solía conducir porque me encantaba ir de un lugar a otro. Así en Minnesota cantamos contra Honeywell, porque preparaban el calendario para las bombas. Por un lado, tenía esta carrera, la gente me pedía blues y yo cantaba blues. Estaba de gira con Jack Teagarten cuando Louis Armstrong me llamó para una gira por Europa. Así que mi carrera se extendía. Por otro lado, estaba involucrada en cuestiones políticas. Tenía una gran ambición por salvar el mundo. De modo que intento hacer balance.

Con las canciones folks...no me gusta ese término porque no éramos estrictamente cantantes tradicionales, algunos hacíamos nuestras propias canciones, así que aquello no podía ser canciones folk. Sin embargo, se impuso una cierta tradición, salir con un instrumento de cuerda y decir lo que tenías que decir. Me encanta eso de ser como embudo, eso que filtra todo ese torbellino social, los pros y los contras. Todo lo que pasa. Todo llega y el artista debe recogerlo, mirarlo y sacarlo afuera de nuevo. Hubo años en los que no planeaba nada, no sabía lo que iba a hacer. Sólo quería tener una idea fija, empezar con algo que me fuese fácil y que también lo fuese para el público. Juzgar aquello que te llega y saber lo que vas a decir luego y más tarde y así siempre. Si hacías eso tanto como yo podías percibir muy bien lo que había fuera. Saber a qué ideas le plantaban cara, a qué nivel de acuerdo y qué pasaba aquí. ¿cómo lo encajabas? ¿hablas mucho de algo o solo cantas? Siempre ponía un tope a las cosas, así que no se trataba solo de lo que esperaban o pensaran cuando llegase. Siempre se trataba de presionar. Un nuevo corte o dos y entonces lo metías en algo en lo que no habías pensado, en un material familiar, en un nuevo marco con un punto de vista diferente.

Hazles ver la vida de otro modo. Las canciones tienen mucha vida dentro de ellas. Puedes echar mano de ellas en cualquier situación, sonarán de otro modo.

Recuerdo, por ejemplo, cuando era joven me pidieron que cantara en un reformatorio. No sabía qué cantar. Llegué me fijé en sus caras y no sé porqué lo hice pero canté *Dawn in the Valley*. Mientras la cantaba me di cuenta de que iba de una chica que estaba en la cárcel. Está en una torre y quiere que su amado, que está cabalgando, vuelva a verla. Ella no puede verlo. Eché un vistazo y me di cuenta de que las chicas lloraban, así que yo me puse a llorar mientras cantaba.. así que me quedé con todo eso, con esas chicas y su tristeza, su locura y su soledad para darlo al próximo público, la próxima vez que cantara esa canción.

Las canciones tradicionales no pasan por el tiempo, no envejecen porque la gente las adora. Hay algo en ellas que toca la fibra sensible de la gente. De modo que si les quitas lo que las hace eternas, la gente no verá nada en ellas. Han sido iluminadas tantas veces que todo lo que recibes de ellas es un reflejo. Si consigues rebuscar y adentrarte en sus cortinas, esas que sirvieron tiempo atrás y vuelves a captar la esencia, tal vez consigas llevarla a tu momento, al día de hoy y conseguir que sirvan para algo en ese instante. Eso tiene mérito y el artista siempre aprende de ello.

Canté en todas las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam, todas excepto en una ocasión en que me encontraba en Washington DC. Iría a cualquier sitio al que me llamasen para oponerme a la guerra y no bromeo. Las grandes carreras eran importantes, pero lo más interesante que hice fue viajar a través del país y cantar para los soldados que se oponían a la guerra. No

pretendía organizar, solo cantaba. Los soldados se organizaban solo no necesitaban a terceros porque entendían sus funciones mejor. Ir de un lado a otro a las bases, también fue a Japón, a Inglaterra, aquí o allí.

A veces Pablo se unía a mí durante sus vacaciones desde Cuba. Íbamos de gira. Representaba al joven americano que no fue al ejército, pero que se fue a Cuba. Los de la GI estaban muy interesados en escuchar sus experiencias. Representaba al tipo de madre, comprensiva con los soldados que se resistían a las órdenes de matar. Muchas veces los soldados me decían lo que debía hacer, lo que debía contar a mi madre o a mi novia, que pensaría que soy un cobarde, que no soy un hombre. Me di cuenta de que lo que debía decirles es que hicieran aquello que las entrañas y la conciencia les dictasen. Con el tiempo apreciarían lo que hiciste y te respetarían por ello. Si de hecho, traiciones esa confianza, eso se vuelve contra ti y te conviertes en alguien en quien no hay que confiar. Y eso significaba mucho para ellos. Creo que fue muy positivo estar allí y hablar con alguien como nosotros que representaba a la gente de otros tiempos.

Fui a Vietnam del Norte, hice una excursión con Irwin a la zona liberada. Canté en un auditorio de trabajadores, di un concierto y canté en pequeñas ciudades situadas sobre las colinas.

Cuba 66

Justo cuando mi tan nombrada carrera estaba en alza fui a Northwest, en el noroeste de Canadá y por ahí hasta la costa oeste. Fue una de las giras más prolíficas que los organizadores realizaron. Durante todo el tiempo que estuve viajando, leía *Listen Yankee*.



Una vez en casa, acosté a los niños y me fui a escuchar a Robert Williams, un escritor americano negro. Dijo "Cuba es el principio del fin del imperialismo en el hemisferio oeste". Eso era por mí, pensé. Si es así, ¿qué puedo hacer? Una mujer americana de Nueva York que se fue a Cuba con su marido argentino, trabajaba como Disk Jockey en Radio Habana. Pete Seeger estaba cerca pero dijo que sólo iría a Cuba si lo incluía en una gira por Latinoamérica. Así que el disc jockey fue a la oficina de Sing Out! y dijo que conocía a la persona exacta para ir.

Siempre me ha gustado la primera enmienda que nos permite viajar y tener un intercambio de cultura y nos da el derecho a hablar con otras personas y decir lo que pasa por nuestra mente. Mientras no vayamos con malas pulgas podemos ser capaces de hacer lo que nos han garantizado. No tenía interés en pedir permiso porque quiénes eran ellos para darme permiso. ¿quién es ese enano? Creo que será mejor que controle mis palabras. El departamento de estado es sólo una extensión de una administración particular, no es algo permanente. Va y viene con las mareas electorales. Pero la constitución sigue adelante y yo siempre la he apoyado.

Pedimos permisos para ir a Cuba, pero no los conseguimos hasta la vuelta. Irwin consiguió su permiso porque era periodista, pero el mío fue denegado porque no lo era. Pero según volví, ahí estaba. De modo que seguí con una gira de un mes. Fue realmente revelador estar con gente que había tenido su vida en sus manos. Ya estamos en camino, wow, ahí vamos.

A la gente joven se le otorgaba todo tipo de responsabilidades y se les pedía tomar decisiones importantes, tanto como para asustar a otros mayores, pero si algo tiene la gente joven es ganas de hacer cosas increíbles. Cuando

regresé me di cuenta de que una de las cosas que eran distintas en Cuba es que no tenía que mirar hacia abajo o a otro lado cuando hablaba con gente de distintas razas. Hoy en día no es tan estricto como pasaba en el sur, eso de no mirar a los ojos de la gente. Nunca sentí eso en Cuba. Me sentí libre de muchas cadenas.

Con el tiempo, después de que Irwin recogiese sus comentarios para la revista en Nueva York, recibí la orden de volver a mi hotel. Alguien esperaba para encontrarse conmigo. Era Fidel. Vino para darnos un discursito protocolario de agradecimiento de quince minutos que entrañaba peligro, tal vez por venir aquí. Entonces empezó a hablar de los derechos civiles y de la lucha por la paz. Tenía tantas historias que contar. La discusión de tres horas, era como un dolor de muelas.

Al finalizar su charla, Fidel me sugirió que me tomase un par de días de descanso en las afueras antes de volver a EEUU. Le dije que no podía porque tenía hijos. Tan pronto como dije "hijo" fue como decir que había algo que podías hacer por mí. ¿Cómo te sentaría que uno de mis hijos viniese y se quedase durante un año? Entonces podría volver a EEUU y hablar de sus experiencias con los niños una vez en casa. Fidel dijo que era una idea estupenda. ¿Por qué no vas y te traes al chico aquí? Así que inmediatamente volví a casa y fui a por Pablo. Había terminado el instituto y estaba en esa edad en la que no sabes lo que haces. Sabía que quería ser músico. Había visto la música cubana y las academias de arte y estaba muy impresionado. Pensé que sería perfecto. Así que ahí fue. Pensó que tendría que aprender *banana boat music* y, lo peor de todo, iba a echar de menos a los Beatles.

Tuvo una experiencia increíble y una vida espléndida en Cuba. Aprendió español muy deprisa. Aprendió canciones y se integró. Su primera canción la aprendió de Compay Segundo.

La banda de Pablo se llamó Mezcla porque siempre pensó que las cosas nuevas salen de mezclar las viejas, sintetizar la música, construir sobre el pasado y mirar al futuro. Su idea era tener distintos elementos musicales juntos en la banda. Así que supuso una evolución en los diez años siguientes. Cuando era joven fue uno de los fundadores del Grupo de Experimentación Sonora del IAAC que es el instituto de cine, junto a Leo Brouwer, que estaba en sus 30 con algo de gurú.

Había muy buenos cantautores en ese grupo como Silvio, Pablo, Sara González, Noel Incola y otros. Cuando estaba en sus 20, ya había aprendido mucho y había tenido muchas experiencias. Creaciones tanto tradicionales como modernas. También estaba en una banda de rock llamada Síntesis y en una banda de jazz. Siguió con la idea de ir a Italia al Festival della Unitá, entonces, una cadena de acontecimientos se desató en Cuba y en mí.

Pablo explicó que mi visita a Cuba había causado una comunicación dramática entre la gente ¡no más Cuba sí, yankee, no! Digamos mejor ¡Cuba sí, yankee sí y el gobierno yankee, no! Llegué a simbolizar ese sentido de la amistad para la gente de a pie.

Estela Bravo organizó el primer encuentro de la canción de protesta. Lo llamaron encuentro porque no querían llamarlo festival. Woodstock acababa de tener lugar y todos lo veían como una mezcla de locuras. Querían un encuentro de unión. Fue único ver a todos los cantantes comprometidos de todo el mundo, juntos para hacer un lugar para que la gente actuase y conociese

Cuba. Pete Seeger y Edwan MacColl vinieron de Londres, Raimon, Daniel Viglietti, de Uruguay... había un grupo de Vietnam, de las líneas trincheras. Compartíamos nuestras actuaciones y batallas.

Angel e Isabel Parra, los hijos de violeta, vinieron de Chile y apendieron lo que pasaba allí. Los sonidos de la canción estaban en todas partes y todos estábamos advertidos de que el Che estaba en Bolivia. La canción de Carlos Puebla "Hasta Siempre, comandante", fue una que todos aprendimos.

Entonces me di cuenta de que tenía muchos archivos del Departamento de Estado, pero tenía tantos enlaces con Cuba, que podía hacer las cosas a mi manera.

Raimon nos invitó a España. No le estaba permitido cantar, pero vio que si me tenía encima no podrían detenerme, porque había una aceptación servil de todas las cosas americanas. Preparó una gira con la esperanza de que yo representase las cosas de las que él no podía cantar. De hecho, lo hice porque estábamos en la misma honda.

España 1970

La cobertura estaba aún muy restringida. Franco seguía vivo y coleando y todo el mundo estaba sometido y encerrado. Por otra parte, estaba esa subversiva actividad que llegaba a todas partes. Eso era muy excitante porque teníamos mucho que aprender sobre cómo se hace esto o lo otro, sobre cómo se trabaja ante las narices de tus (opresores?)

Lo recuerdo bien. El día que llegamos era tarde, por lo que pensé en echarme una siesta porque el vuelo fue agotador. En ese momento alguien – tal vez Julia Leon – vino y me dijo que no tenía que levantarme porque había

toque de queda. La policía estaba ahí y no podíamos hacerlo. Así que seguí echándome un sueñito. Entonces, una media hora después, ellos llegaron diciendo “oh, no ha cambiado otra vez, tenemos que movernos, ¡deprisa!” en ese momento, saltamos y nos echamos a correr. Ahora – nos dijeron – cuando llegues a la universidad parecerá que no ocurre nada. Bueno ¿cómo sabrían a dónde ir? No te preocupes, ellos lo saben. Llegas al campus y parece que no ocurre nada. Entonces nos llevan al hall, abran la puerta y está llena de estudiantes. Yo voy y empiezo a cantar mis canciones. Pero ellos llegan y nos dicen que lo dejemos, eso es todo. Y eso es lo que pasa, a mitad de una canción alguien llega y nos dice que nos larguemos de ahí. En un instante, todos se han ido, las luces se pagan y parece que no ha pasado nada.

Tan pronto nos metimos en los coches para irnos, un organizador nos señala una colina en la que hay un coche con dos hombres. Había dos colillas de tabaco. Era la policía, ahí sentada. Nos dimos cuenta de que había acuerdos fijos sobre la hora y las normas. Al día siguiente, nos invitaron a una manifestación. Nos explicaron que no se trataba de un movimiento de masas como estábamos acostumbrados en nuestro país. Solo mucha gente unida por los brazos, de uno a otro.

En un momento, se escuchó una señal y todos saltaron al centro de la calle y algunos, en medio de la multitud, lanzaban folletos al aire. Entonces, todo se dispersaba. Cada vez que esto pasaba, la policía cogía a unos cuantos, les quitaba su tarjeta de identificación para que tuviesen que ir a la comisaría a buscarles. Una vez allí, la policía podía leerles sus derechos o hacer lo que quisieran con ellos.

Antes de ir a España, tuve que enviar todas las canciones que iba a cantar traducidas al español. Alguien aquí en Nueva York que era de Madrid, me ayudó. Estaba aquí enseñando y toda su familia, que tenía una larga historia anti-fascista, tradujo todas las canciones con mucho gusto. Pero dijo, vamos a traducir unas 10 o 20 canciones de folk que no vas a hacer para que puedas sustituir esas traducciones cuando las envíes.

Cuando fuimos a cantar en San Sebastián, nos dijeron que no podíamos decir nada en vasco. Nos llevaron a un sitio donde era correcto hablar en vasco y allí mis canciones se tradujeron al vasco tal y como yo las cantaba. Las autoridades cogieron las traducciones de la otra canción en España que eran un tanto crueles.

En Sevilla, parecía haber más libertad académica, tal vez, porque estábamos en el campus universitario, cantando en la facultad de arquitectura. Entonces nos fuimos a Cataluña donde estaban esos hombres en las trincheras de la costa y que bloqueaban la entrada como los dibujos animados del FBI. Hablaron con los organizadores Pi de la Serra cuando Raimon les preguntó ¿qué hacen aquí? Su respuesta fue que sabían que no era una cantante de blues sino una animadora entusiasta y peligrosa que cantaba para los soldados que estaban en contra de la guerra. Me quedé de una pieza con eso. (Risas).

En mis conciertos españoles el público era muy animado. Estaban ansiosos por escuchar algo en lo que pensaban pero que no podían decir y era muy excitante. En Sevilla, lo pusieron todo en diapositivas, así que mis letras se proyectaban en una pantalla grande. Toda la tripulación era como un ojo

abierto. Y después, cuando volvía a casa, era útil ser capaz de describir el tipo de gente con coraje que tenía una cara en contra del fascismo.

Inventar, inventar, inventar, todo el tiempo invertido en hacer nuevas formas de expresarse, dando dosis de coraje de unos y otros. Era algo valioso decirle a la gente de los EEUU que estas cosas existían para ayudar a la gente a escuchar y mirar que lo que tenían no era tan malo. Siempre te traes algo para la gente de casa.

### Anexo 3 Textos de entrevista llevada a cabo con Pete Seeger

Pete Seeger (entrevista realizada el 25 de julio de 1999 en su casa situada en el interior de Nueva York). Pasamos el día juntos haciendo de todo, desde cortar madera hasta aclarar pinceles, algo normal ya que Pete vivía en medio del bosque, e incluso, disfrutamos de un desayuno con tortitas y su propio sirope de azúcar. La entrevista siguió los temas que Pete trataba según le gustara. Después de haber leído tantos de sus libros y artículos (lleva medio siglo escribiendo una columna en cada número de la revista *SingOut* que él mismo fundó con Irwin Silber y nos pareció estúpido hacer la típica entrevista directa de preguntas y respuestas, así que tiende a un tono más relajado y abierto.

Lanzar folletos sobre países desafortunados, ya sea con o sin información

**Pete Seeger** Cuando enviaron bombas desde la cubierta de los barcos de guerra en el Mar Rojo a objetivos señalados en Afganistán y Sudán fue un milagro de la tecnología, pero también fue una muestra de la estupidez más antigua que una vez allí lanzaran una bomba.

Debieron lanzar folletos para que la gente supiera lo que sus estúpidos líderes estaban haciendo. Casi toda la gente que estaba en el país eran mujeres y niños, tan sólo una minoría era hombres adultos que además eran duramente golpeados.

Tenías que doblar la esquina del papel, del folleto y poner un sésamo para que los niños los cogieran y probaran el dulce. Hice una seria sugerencia alegando que las Naciones Unidas deberían pasar una resolución que dijese que los



países donde la gente no tuviese libertad de prensa ni de comunicación deberían entender que a las otras naciones del mundo se les permitía lanzar folletos de un modo organizado sobre sus ciudades. Lo que permitía saber a la gente de ese país lo que sus líderes no les contaban.

Evidentemente, si tenía algún sentido era por las fotos con algunas capturas, aunque a veces tenían piezas poéticas.

### **Mis canciones han llegado a la gente**

PS He llegado a más gente de la que jamás hubiese imaginado, de hecho creí que estaría cantando para algunos de izquierda toda mi vida. Unos miles por aquí y otros por allá. Entonces y sin apenas esperarlo, la canción "Where Have All The Flowers Gone" (¿Qué habrá sido de las flores?) tuvo mucho éxito durante la Guerra del Vietnam. Esa canción tan sencilla pasó de un soldado a otro. Yo sólo había escrito los tres primeros versos, Joe Hickerson escribió los dos versos finales y los dotó de un poco más de ritmo, por lo que le dí un 20% de los beneficios. También estoy intentando contactar con archivos del folklore y la cultura rusa porque la canción está basada en una rusa. Kolodady, tal y como escribí en uno de mis libros.

La melodía viene de una tuna irlandesa: *Johnson says he'll load more hay / Load ten thousand tonnes a day...* (John dice que aguantará más / que cargará diez toneladas al día)

Esa melodía se convirtió en la canción de los mozos que trabajaban encargados de la madera en Adirondack. Yo sólo la suavicé un poco, lo que encuentro una técnica muy común. Por ejemplo, el hombre que publicó en primer lugar Kumabaya ma Lord, Come by here, my Lord creyó que realmente la escribió él y le agradó que a la gente de color le entusiasmara tanto cantarla.

Era un hombre religioso en Oregón y la cantó como un retiro religioso en 1935. Le enseñó la canción a un grupo de misioneros de camino a Angola. Llegó a ser y aún es muy popular en la costa Oeste de África.

Sin embargo, en la biblioteca del Congreso el mismo Joe Hickerson encontró grabaciones de 1922 y 1928 con una versión más rítmica.

Kumbaya, ma Lord, Kumbaya

Y si lo piensas es Twinkle, Twinkle Little Star.

Pasos a seguir para crear una melodía o una canción folk

Deberíamos darnos cuenta de que el proceso folk ha estado ahí durante miles de años y seguirá ahí, llegando incluso a círculos de música clásica. La gente del pop siempre lo toma prestado. Trabajé durante mucho tiempo poniendo letra a la Séptima Sinfonía de Beethoven, la pensativa, la Quinta es bombástica y la Novena es capaz de exaltar, pero la Séptima es pensativa. Tiene dos partes (lo muestra la sección alta) ¿a eso llamas melodía? Y el bajo (demuestra). Eso es melodía. Pero cuando pones las dos melodías juntas, la relación es lo importante. Primero es un primer bajo y luego es un tercer alto; para pasar a un tercer bajo que luego es un segundo, luego un cuarto, luego un quinto disminuido, luego un tercero y al final es una octava. La relación es buena.

Intenté inventar algunas palabras, pero no eran muy buenas, las incluí en un libro que titulé "Las Visiones de los Niños" (*Visions of Children*). Me vi envuelto en un atentado en Nueva York para salvar algunos jardines de la comunidad, jardines pequeños y adorables, algunos hombres también se vieron envueltos y a pesar de todo, les canté en un rally:

*We'll work together although we work different*

*(on top)*

*We'll work together even thou we work differently*

*When we consider all the dangers...*

*Visions of children asking us to save them*

*Building their gardens through all the world*

(Trabajaremos juntos aunque lo hagamos distinto (alto)

Trabajaremos juntos aunque sea de un modo diferente

Cuando consideremos todos los peligros...

Las visiones de los niños que nos piden que les salvemos

Construyendo sus jardines alrededor del mundo)

Creo que la clave para el futuro es reírnos ante nuestras diferencias en lugar de enfadarnos por ellas.

### **Admiro a Bob Dylan como compositor**

Creo que algunas de sus canciones estarán ahí durante siglos, mientras haya viejos que canten en inglés, pero otras son muy desesperadas para mí.

*“Those who are not busy being born are busy dying”*

“Aquellos que no están entretenidos con su nacimiento, están ocupados con su muerte” (NB: de la canción “Gates of Eden”)

Me gusta su humos. Cometió un error - ¡el mismo que cometí yo! – al sentirse feliz cuando se vendían tantos millones de discos. Entonces te conviertes en esclavo de tu fama. Fue a un festival e Canadá con mi cuñado Jhon Cohen y sus familias. El festival era agradable y bonito hasta que la gente se percató de

que Dylan estaba allí y lo molestaron, no pudo quedarse. Martin Luther King fue también un prisionero de su fama.

### **Creo que el mundo se salvará gracias a las pequeñas organizaciones**

Debemos dejar que el poder de la gente que pasa hambre tienda hacia las grandes organizaciones, porque la gente ha aprendido a no confiar en ninguna. Tarde o temprano llega a ser inútil. Siempre habrá conflictos de poder en un sentido u otro. Esa persona no está haciendo las cosas bien ¡bien! Traigamos a alguien que lo haga bien. Volveremos si lo hacer correctamente. Esto es lo que ocurre en organizaciones pequeñas de una cien personas; pero no hiera tanto como una gran organización de billones de dólares y millones de personas.

En este momento, estoy convencido de que si hay una raza humana dentro de cien años y llego a verla tendremos un 50% de posibilidades de que una pequeña organización nos salve. No estaremos de acuerdo en muchas cosas y eso será divertido.

Salva esto, no lo detengas, o detenlo pero recuerda que estaremos de acuerdo en lo esencial. Las bombas y todas esas cosas sólo matan a gente inocente, mujeres y niños que no han hecho nada malo en toda su vida. Tan solo intenta seguir vivo. Cuando las palabras no sirven, prueba con las artes con los deportes o con los baños calientes. En una ocasión, una mujer dijo que quería a los líderes juntos tomando un baño caliente. Aquello llegó a ser una viñeta animada sobre política en la que Yeltsin y Clinton tomaban un baño con el trasero desnudo de otro tipo. Al pie, se leía: "Milosovic ha perdido el jabón".

Ya sea en Burma o en Uganda siempre hay líderes que quieren saber qué es lo mejor. Tengo a mis soldados para asegurar que lo mejor es lo que todo el mundo va a hacer. Deberíamos lanzar folletos sobre ese país. A los

ciudadanos de Uganda: Hay algunas cosas que deberíais saber y que no os dicen. Nosotros que lanzamos folletos venimos de los siguientes países. Creednos, somos vuestros amigos ¿Preferís que lancemos bombas? Bromas, dibujos, viñetas políticas, ¡adoro la sátira!

### **¿Queréis oír un chiste de médicos?**

Tres personas están a las puertas del cielo. El primero dice: “San Pedro, soy médico. Me he pasado la vida tratando de ayudar a la gente. “Puedes pasar”,- dice San Pedro.

La segunda, una enfermera, dice: “Me he pasado toda la vida tratando de ayudar a la gente, a la gente enferma”. “Puedes pasar”,- dice San Pedro.

El tercero dice: “Yo estaba interesado en ayudar a la gente, llevo una HMO.” (controlan el dinero y el presupuesto). “Bien puedes pasar”, dice San Pedro, “pero sólo por tres días”.

### **Compartir casa con Woody Guthrie tras la Segunda Guerra Mundial**

Recuerdo que la hermana Cunningham tenía 30 años, yo iba para 22. Ella y su marido Gordon estaban sentados sobre una mesa de nuestro apartamento en Nueva York. No teníamos sillas y preguntaron ¿crees que podríamos unirnos a vosotros? Gordon es periodista y puede ganar algún dinero escribiendo. Así que les dejamos una habitación, Woody, Bess Hawes y yo dormíamos en un sofá en el salón. El alquiler era de 100 \$ al mes, algo así como unos 1000 o 2000 de hoy. Así que nos mudamos a uno de 60\$ para ahorrar. Para entonces Woody prácticamente vivía con Marjorie, su segunda esposa.

### **El libro de Irwin Silber en la caída del socialismo**

Me decepcionó el libro de Irwin porque intentó dar conclusiones generalizadas. ¿Por qué creímos que el mundo se inclinó al socialismo a finales de siglo en vez de ver que los problemas iban de mal en peor?

### **Las propias historias de Pete sobre grandes socialistas: Paul Robeson**

Habrás oído todas las historias de los horrores de la URSS, supongo. ¿Has oído la historia de Paul Robeson y su último encuentro con Isaac Pheiffer? Fue en 1949 y Paul estaba en Moscú. Le dijo a las autoridades que quería hablar con su amigo y finalmente, se pidió a la policía que citara a Pheiffer. Por fin, tras dos días de espera, llaman a la puerta. Los dos hombres se abrazan. Pheiffer le da una nota a Paul en la que le advierte de no poder hablar libremente porque la habitación está vigilada. Así que hablaron sus familias, del tiempo y hasta luego. Mientras hablaban se pasaban notas. Él le pasó una a Robeson en la que le decía que tal vez no volverían a verse. Tal fue así, que unas semanas después Pheiffer fue ejecutado, probablemente por órdenes de Stalin.

PETE SEEGER CARA 2

### **Los héroes musicales de Pete, su inspiración**

Paul Robeson Jr estaba seguro de que la CIA intentó envenenar a su padre. Le dieron 47 descargas en Londres. Paul Jr cree que lo llevaron a los médicos. Robeson intentó suicidarse en Rusia. Estaba muy deprimido y otros decían que de todos modos era maníaco-depresivo, pero no creo que la historia fuese así. Creo que Paul Jr tiene razón. Isaac Pheiffer era un actor judío que conocía bien a Robeson. Robeson sabía de primera mano que perseguía a Pheiffer por ser judío.

Aquella noche Robeson dio su último concierto en la Unión Soviética antes de marchar a París donde dio su famoso discurso “es impensable que los negros americanos deban luchar por un país que intenta acabar con el racismo y luchar a favor de la gente que les esclavizó y les sometió durante siglos”. Al final de su último concierto (en la Unión Soviética) el público se alzó y aplaudió. Dijo: “ Voy a cantar otra, solo una, voy a cantarla porque en mi país los judíos y los negros han estado sometidos y han trabajado juntos para hacer de nuestro país, uno mejor y creo que trabajaremos juntos alrededor del mundo”. Entonces cantó la canción *Warsaw Ghetto*:

*“Never say that you are on the last road*

*From the Arctic circle to the land of the palm trees*

*We are marching and we are here”*

“Nunca digas que estás en el último camino

Desde el círculo ártico al País de la Palmeras

Estamos en marcha y estamos aquí”

Es una canción de defensa frente al fascismo, escrita en la II Guerra Mundial por Hirsh Glitka, un judío partidista en Polonia. El público lloraba, sabía muy bien de qué hablaba, sobre qué cantaba y se preguntaba ¿qué podemos hacer? Stalin estaba convencido de que los médicos judíos intentaban envenenarlo. Ha desatado todo el anti-semitismo latente. Sigue ahí, no pasas una ley y te libras del anti-semitismo. Tal vez, puedas disminuir sus números. Si está Timothy McVeigh en Oklahoma o este tipo que recientemente se disparó después de haber matado a un hombre de color, algunos coreanos y

judíos. Es una historia dramática de Robeson en la Unión Soviética, pero hay otras.

Estaba en Moscú en 1964, 67 y 71 y había dos traductores maravillosos que tradujeron todo lo que yo cantaba al ruso para el programa impreso. Tenían una gran traducción de la canción "Four Nights Drunk" ("Cuatro noches borracho"). Era así, "tú ciego idiota, viejo ciego idiota, ¿puedes ver? Hay un caballo en el establo en el que solía estar el mío". Lo canté en ruso en la televisión. Los jóvenes hijos de estos traductores dijeron: "Nuestro gobierno no confía en la gente joven". Era cierto. Su gobierno creía que eran demasiado prometedores para querer escuchar el rock del oeste o la música roll. Para mucha gente fue la gran tragedia, la caída de la Unión Soviética, que empezó con heroísmo y acabó con sangre.

### **Soy luxemburguiano y marxista ¿Conoces a Rosa Luxemburg?**

Ella escribió una carta "Camarada Lenin, entiendo que ha impuesto una censura de prensa y arrebatado a la gente el derecho a expresarse. ¿Es que no sabe que en poco tiempo las decisiones de su país las tomará una pequeña élite? Y las masas serán llamadas sólo para aplaudir sus decisiones sin rechistar. Desde luego que fue eso lo que pasó.

No en vano, ocurrieron muchas cosas buenas. Si ibas a Moscú en verano no veías a muchos niños por la calle. Todos estaban en campamentos de verano. Todos y cada uno de ellos. En nueva York estás de suerte si uno de cada veinte niños puede irse a un campamento. Eso sí, bueno campamentos, pero solo uno de cada 10 puede disfrutarlos.

Nunca fui censurado en Moscú, allí canté cuanto quise. Comparado con la España de Franco donde toda canción que cantaba tenía que pasar primero



por los ojos de un agente de la censura y por los de otro distinto pasaba cada canción que iba a imprimirse para el programa. Y no siempre estaban de acuerdo. Así que podía cantarlas pero no imprimirlas y con otras, podía imprimirlas, pero no cantarlas. Era una broma, una broma terrible, una broma que duró cuarenta años.

Lo más cerca que llegué a estar de la censura en la Unión Soviética fue cuando canté una canción sobre los derechos civiles. El traductor sugirió que no lo hiciera. Pero incluso cuando había escasez (en la Unión Soviética) de cualquier cosa, encontraban las grabaciones a lo largo del país de unas 100 personas aquí y unos pocos miles allá que decían: "si no graba sus canciones, se perderán para la historia".

Le otorgaban dinero a cosas que jamás lo hubiesen recibido en otros países. (Valoraban la cultura).

#### LES RICE

Era un granjero y un socialista que escribió canciones memorables como *Banks of Marbles* (Bancos de Canicas) y *I can see a new day* (Puedo ver un nuevo día) y

*I raised enough apples in my lifetime to feed the whole state of New York*

*But I've never have enough money to buy me a good roast of pork*

(He cogido suficientes manzanas en mi vida como para alimentar a todo el estado de Nueva York /Pero nunca he tenido suficiente dinero para comprarme un buen asado de cerdo).

Habrá gente que recuerde *Banks of Marbles*, más de los que recordarán canciones de Bob (Dylan). Bob quiso alcanzar no sólo a unos pocos de izquierda, no sólo a unos pocos bueno, sino que quiso alcanzar, como

Jesucristo, a todo el mundo. Por eso, me mudé a Nueva York, porque la vida del ala izquierda me parecía incestuosa. Yo cantaba para los de izquierda todo el tiempo, lo que era agradable, pero también cantaba para intelectuales. Quería estar en un lugar en el que mis vecinos fuesen toda clase de personas. Mis abuelos vivían unas pocas millas al este de aquí.

### **La ciudad contra el país**

Recuerdo despertarme a los tres años – sin tonterías – y mirar a través de la ventana del apartamento de mis padres en la Avenida Madison. Recuerdo ver un atasco con coches bocinando y sin moverse. Dije: "Las ciudades son estúpidas, ¿por qué la gente vive en las ciudades?" Vengo ala ciudad, pero no es para mí. El aire es sucio y la gente intenta hacer demasiadas cosas. Logré persuadir a mi mujer para que dejara a sus amigos en la ciudad y venir aquí como exploradores, como los pioneros. Tuvo que cocinar en una hoguera durante dos veranos mientras construimos la casa. Se crió en el pueblo (Greenwich). Cuando vivía en Woodstock, su padre llegó a diseñador de escenarios; conocía a Paul Robeson de la primera obra en la que estuvo *All God's Children* (Todos los Niños de Dios).

### **El apedreo de Paul Robeson en Peekskill**

Veremos qué pasa. Actuaré dos veces en Peekskill el mes que viene. Han pasado justo 50 años desde el incidente de la pedrada. Vigilo mi lengua muy de cerca. No quiero decir tonterías y que no me entiendan. La gente de Peekskill desearía olvidarlo todo. Muchos se sienten avergonzados de eso. Aunque hay algunos rebeldes del Klu Klux Klan.

De verdad, me detuve a por una cerveza en una taberna de Peekskill hará unos veinte años. Un hombre se giró y me miró con más odio del que haya visto alguna vez reflejado en los ojos de alguien. Dijo: "¿por dónde te has arrastrado?" Yo sonreí y seguí apurando a sorbos mi cerveza. Como no obtenía reacción dijo: "¿alguna vez viste a esos negros caníbales que se comían a gente?" Me terminé la cerveza y me fui de allí. (Pausa) Así que allí siguen, pero están creciendo. ¿quién sabe? Sólo se necesita a un loco para hacer un infierno de un montón de daño.

Cargos científicos para hacerlo más y más fácil para menos y cada vez menos gente para hacer más y más daño

Mi padre solía decir que los científicos tienen la religión más peligrosa del mundo. Creen que un crecimiento infinito en la información empírica es algo bueno. ¿puedes probarlo? Desde luego que no, es bueno tener más información, pero tienes instinto visceral. Claro que si estoy en lo cierto, tal vez el comité que hizo callar a Galileo tenía razón. Le digo a la gente que de haber estado presente cuando inventaron la rueda, les habría dicho: ¡No!

Gente indígena

Nadie está contento con el término "Indio" que dio Colón

Santos

Santa Juana era la que más incitaba. Santa Juana por G.B. Shaw:

"¡Oh Mundo! ¿Cuándo vas a estar listo para tus santos?"

La ignorancia es algo terrible

Los folletos de la II Guerra Mundial decían: "Alemanes, vuestros líderes no os están contando todos los hechos". Los líderes evitan esta incursión para la soberanía de su país. Creo que todos estamos en peligro si la gente no tiene

los hechos en cualquier lugar del mundo, ya sea en Sudán, Afganistán, Berlín, Londres o Nueva York.

Por el modo en el que controlan a los Estados Unidos y por cómo lo han hecho durante décadas, se ve que aún hay tanto que sigue ahí que no puedes pronunciar una palabra de verdad. Es como querer decir algo sensato en una embutida fiesta de cocktail. Hay mucho ruido, tanto que dices “la casa está en llamas”, pero todos hablan, “Toma otra copa”. Intento decir que la casa está abajo. “¡Oh estás loco! Toma otra copa.”

Nos distrajeron un año con OJ Simpson, nos distraen este años con Monica (Lewinski) y algo encontraran el año que viene para no analizar las estadísticas. ¿Cuánta gente en el mundo se muere de hambre? ¿Qué gente recibe un pago? ¿Cuántos trabajos hay desde Detroit a Guatemala y desde Detroit hasta Corea?

No creo en los muros de arancel

Pero creo en los muros. Me preocupo por que mi hijo recuerde los campos de arroz que veíamos a ambos lados de las montañas en Indonesia. Cada campo tenía pequeños muros que guardaban algo de agua. Sin ellos, el agua se hubiese filtrado hasta llegar al fondo del cañón. Todos habrían muerto de hambre. Por lo que, algunos muros pequeños son necesarios en el mundo.

Deberías leer “La Trampa” de Sir James Goldsmith, el billonario británico que compró la cadena de supermercados A&P y que la vendió en la época más eficiente, esa en la que volvían los beneficios. Goldsmith nos advirtió: Tened cuidado con el trato internacional. Cierto es que puede y debe ser guiado y controlado, pero sólo desde una base individual. Nosotros, dos países, hablemos. Pero las grandes compañías sólo van donde está el dinero, habrá

una terrible pieza que descoloque a las demás y a esta le seguirá otra; naciones, gentes y culturas serán arrolladas tal y como los campos fueron arrollados por las primeras fábricas.

Otro multimillonario, George Soros le pregunta a Angela Davis y a otros radicales si quieren hablar en la conferencia. Dice : Yo no conozco las respuestas, pero hay muchos problemas que necesitan solución y me gustaría escuchar a todo el mundo. Eso es muy estimulante. Es mejor que decir que no todo el mundo puede hablar, la gente se confundirá. Eso fue lo que dijo el partido comunista.

Espero que puedas animar a los cantantes a ir de un país a otro. No solo de España a Inglaterra o EE.UU sino de Uganda a la India, China y Japón a Indonesia y a Sudáfrica. Hay un grupo americano de blancos y negros llamado People Arise que canta canciones de Sudáfrica.

Ellos salvaron y recorrieron África yendo de una aldea a otra, cantando y escuchando. La gente de Sudáfrica estaba encantada de escuchar sus canciones tan bien interpretadas por extranjeros.

Será muy interesante que la gente se de cuenta de los distintos tipos de canciones que hay. Algunas canciones pueden ser de 10 minutos ¡Como una de las de Bob Dylan! Para un concierto en Carnegie Hall, le dije a todos en el programa que cada uno de nosotros tenía tiempo para tres canciones de 9 minutos. Bob dijo “La mía dura 9 minutos”. Entonces se levantó y cantó *A hard rain's gonna fall* o *Davy Moore*.

Joan Baez dice que aprecia aquellas amargas canciones de Dylan, pero que no las cantará. La amargura tiene su propósito en esta vida, pero uno muy limitado, parecido a la rabia. Muchas veces uso a George Eliot y su frase sobre

la rabia: “La rabia puede ser la forma más pura de amor”. Escribí en una de mis canciones: si de verdad quieres tener un gran amor, antes debes tener una gran rabia

### **Pero todo tiene un límite y el amor también.**

Ammon Hennacy, el anarquista que se encargaba del asilo *Joe Hill* de Salt Lake City dijo durante años “Amor, sabiduría y coraje. Necesitamos las tres. El amor por sí solo es sentimentalismo como en la media fiel; el coraje solo es temeridad como en la media militar; la sabiduría sola es cobardía como la media intelectual”.

### **José Martí**

Incluiría a Martí con Pushkin, Shakespeare o Whitman, en primera línea. Hace poco lei la introducción que escribió para su libro “Versos Sencillos”. Estaba enfermo de indecisión, ¿Cómo vamos a conseguir nuestra independencia sin dañar a nuestra madre patria, España? No le deseo ningún mal a España. Estaba tan irritado por estos pensamientos que su médico le recomendó que abandonara Nueva York y visitara su país. Así que tomó un tren que le llevó al norte de Haynes donde escribió “Versos Sencillos”.

### **Guantanamo**

Uno de mis versos preferidos dice que espera que “la rosa blanca conquistará mejor que el cardo, el corazón de la cruel”.

## **Anexo 4 Irwin Silber entrevista llevada a cabo el 26 de julio de 1999**

El compromiso con la música folk

La revista Sing Out! fue un punto decisivo para la organización musical People's Songs que operaba tras la Segunda Guerra Mundial. Pero para hablar de mi compromiso con la música folk tenemos que irnos más atrás. Yo fui el fundador de un grupo llamado American Folksay que se formó en 1942, dimos espectáculos que se basaban en el folklore y la música folk con unos 50 miembros recién llegados entre los que estaban Tom Paley, Jerry Silverman, Fred Hellerman, Ernie Lieberman, Ronnie Gilbert, Tom Glazer entre otros. Era un grupo joven, pero más adulto, algunos artistas ya consolidados como Leadbelly, Woody Guthrie venían en ocasiones a actuar para nosotros como inspiración. Hacíamos bailes cada dos semanas (parecidos a los bailes de plaza americanos) que fueron muy famosos para muchos izquierdistas jóvenes y adolescentes progresistas. Acudían unas de 150 a 200 personas. Fue gracias al folk por lo que conocían a casi todos los que formaban parte de esa música, en especial esa música folk de tintes políticos. *People's Songs* se organizó sobre 1946 y empezó con Pete Seeger, Lee Hayes y Bethy Sanders entre otros; su boletín era mensual y aspiraba seriamente a poner en circulación nuevas canciones políticas. Desde el trabajo que las Almanac Sisters hicieron antes de la guerra, ya había una base de cantantes. Muy pronto el boletín alcanzó las 1000 suscripciones, lo que te da una idea de la cantidad de gente que oía esas canciones, de hecho, llegó a las 2000. Fue sólo cuestión de tiempo que el boletín llegara a ser una revista. Entonces tuvimos un problema. ¿Cómo puedes mantener una revista así? Las suscripciones no eran

suficientes. Muchos tuvieron que estar en jornada completa para mantenerla. Por otra parte, la gente empezó a llamar diciendo ¿puede mandar a un cantante de folk? Así, que pusimos en marcha una agencia de reservas llamada People's Artists. Primero trabajábamos fuera del escenario para el Act Theatre Group (Grupo de Teatro en Acción) de la calle 42, pero pronto nos mudamos a nuestras propias instalaciones al este de la calle 11. Cuando el ditor fue a California, Pete me preguntó si me gustaría llevarlo. Yo ya trabajaba como periodista escribiendo artículos aburridos que me servían para adquirir experiencia en el negocio. Así que me lancé a la oferta de Pete a pesar de que cobraba la mitad. Era bastante libre, estaba casado, pero no tenía hijos. Mi mujer aún estaba estudiando en la universidad y vivíamos con mis padres. Así que podíamos tirar. Fue entonces cuando empecé a trabajar para People's Songs y llegué a director ejecutivo. Trabajaba en el boletín , pero sobre todo me encargaba de toda la organización. Hacíamos conciertos, organizábamos hootenennies y sacamos el primer libro de canciones de People's. También hicimos un libro de canciones para el CIO y otro para el UAW. Por supuesto, aún manteníamos estrechos lazos con las uniones de trabajo, allá por 1947, la izquierda aún estaba en el movimiento del trabajo. Podíamos hacer esas cosas.

People's Songs se estaba convirtiendo en una organización nacional, nuestras ramas se extendían por una docena de ciudades, en Boston, Cleveland, Detroit, Los Angeles y la zona de la bahía de San Francisco, esas eran nuestras principales ramas. En 1948 People's Songs se lanzó efusivamente a la campaña de Henry Wallace. Teníamos dos tipos de estrategia que incluían mantener las actividades normales y luego centrarse en



la campaña de Wallace. Tal fue así que con el tiempo la campaña de Wallace nos financió. Cantar era algo muy importante en esa campaña. Nadie ha visto ni oído algo como eso, ni siquiera con lo que la música de la campaña llegó a alcanzar en el siglo 19, ni tan siquiera entonces fue así. No lo fue porque aquí tenías a gente como Pete Seeger, Lee Hayes, Betty Sanders y todos cantaban para Wallace. Todos los periódicos y las emisoras de radio estaban saturadas por la cantidad de música que se movía. Paul Robeson fue una parte muy importante de la campaña y cantaba donde quiera que iba. Incluso compositores de rompe y rasga hicieron canciones para Wallace. Se le conoció como la campaña cantante. De hecho, el compañero de Wallace era un senador de Idaho llamado Glen Taylor que tocaba la guitarra y cantaba canciones de cowboy y de folk. Solía tocar cuando viajaba con la campaña. Fue algo grande.

La campaña de Wallace fue la culminación de un periodo que empezó sobre 1935 y 1948. entonces las uniones de izquierda fueron eliminadas por el CIO. La Guerra Fría fue uno de los asuntos. McCarthy ganó impulso y fue entonces cuando tuvo lugar el disturbio de Peekskill. Esa parte de la izquierda llegó a una periodo de aislamiento casi total. Había sido una fuerza de influencia justa hasta 1948. Por lo que hubo un gran cambio que también afectó a People's Songs. Algunas de las personas asociadas a nosotros dejaron la organización, porque para ellos pertenecía demasiado al ala izquierda. Tom Glazer, por citar alguno. Siguió trabajando para las uniones, pero trabajó con el CIO más que para las unidades de izquierda. No pudimos trabajar más con el CIO, pero seguíamos unidos a la UE y otras uniones. Esto fue una fuerza que disminuía en el trabajo.

People's Songs popularizó todas las canciones inspiradas en el trabajo muchas de las cuales habían sido escritas por las Almanac Sisters, canciones como *Talking Union* y *Union Main* entre otras muchas. People's Songs publicó más de 300 canciones en tres años, muchas canciones. La campaña apuraba fondos y a principios de 1949 People's fracasó. Teníamos muchas deudas por lo que la única salida era cerrar. Pero decidimos mantenerla de alguna manera. Antes dije que tenía una agencia de reservas llamada People's Artists, era una entidad distinta. La aprovechamos, en lugar de seguir como agencia de reservas la usamos como puente para empezar a planear otra revista. Aquello nos llevó un año. Llevamos todos los archivos de People's Songs y de la biblioteca junto a unas piezas de mobiliario que sobraban a la oficina de People's Artists. Durante 1949, People's Artists representó el concierto de Paul Robeson en Peekskill (estado de Nueva York) que se convirtió en un desastroso disturbio en el que se llegaron a lanzar piedras. Pete cantó allí y Silvia Silber, mi mujer, cantó *Star Spangled Banner* para la ocasión.

#### La Historia de Sing Out!

En junio de 1950 se lanzó la revista Sing Out! Coincidió con el inicio de la guerra de Corea, lo que no hacía muy apropiado el lanzamiento de una publicación de izquierdas. Pero conseguimos a mucha gente que estuvo suscrita al boletín de People's Song. Sing Out tenía un formato distinto 51.2 x 91.2 en vez de 81.2 x 111.2 y Sing Out! era mensual en lugar de trimestral; el nombre le vino de la canción de Pete Seeger y Lee Hayes Hammer Song que fue lo que figuraba en la portada de la revista, esa fue nuestra filosofía: cantarle al peligro, a la advertencia, al amor.

Empezó con una perspectiva musical más amplia que People's Songs. Ibamos a vérnoslas con música de muchas partes, incluso íbamos a escribir sobre el desarrollo en los campos de la música clásica. Pero lo fundamental seguía siendo la música de políticas y de folk. Era más abierta en política de lo que fue People's Songs porque era de otro momento. Ahora escribimos para un público más definido.

Estábamos tan centrados en la izquierda que no teníamos posibilidades de extendernos e incluso, recibíamos cartas de quejas que preguntaban porqué poníamos tanta política en la revista. Pero la gente se suscribía porque no había nada como eso. Así que de ese modo empezó. Yo era uno de los editores originales, pero me encargaba de la organización en general. Un año después estaba como editor principal algo que desempeñé hasta 1967 año en que Sing Out! cerró.

Otra persona clave era Betty Sanders, una cantante muy simpática. Otro problema que tuvimos fue que se formó Weavers por lo que Pete ya no estaba disponible. Fue uno de quienes trabajaron en la formación de Sing Out! y estuvo menos disponible. Todo se complicó, tan pronto creció la lista negra los Weavers le dijeron a Pete que no volviese a cantar en nuestras funciones. No se suponía que fuese a prestarnos atención. Nos comprometíamos a tener a Pete para cantar, pero no podíamos anunciarle.

Este fue el momento de los 10 de Hollywood, (1947), pero en 1950 todo dio un giro. Fue cuando McCarthy pronunció su famoso discurso en el que decía que había más de 200 comunistas conocidos en el departamento de estado. Pero no sólo era McCarthy, el HUAC también estuvo ocupado en ese momento. McCarthy estaba en el senado y el HUAC estaba en la Casa.

Truman pasó su juramento de lealtad y McCarthy intentaba mandar el asunto más allá de la Guerra Fría, él estaba tras el Partido Democrático ¿Quién perdió china? Alger Hills fue perseguido, algo en lo que tomó gran parte el New Deal. Nunca me hubiesen llamado antes de HUAC hasta 1958.

Pete siguió contribuyendo con su tiempo y energía a Sing Out! Pete era Pete la pieza clave del despertar del folk, la persona más importante del movimiento. Siguió actuando para nosotros a pesar de que no podíamos anunciarlo. Necesitaba conectar con la gente que estaba metida en política. No quería quedarse solo en el estéril mundo del espectáculo. Le volví loco De algún modo agradeció la lista negra. Fue un momento difícil para Pete, pero también acabaron todos esos límites que le imponía ser parte de Weavers. Pero cuando los Weavers se reunieron, Pete ya no formaba parte de ellos, eran Eric Darlin y Frank Hamilton los que tocaban el banjo. Cantaría con ellos en conciertos pero por entonces lo que de verdad quería era estar con lo suyo y no tener que vérselas con las restricciones que el grupo le habría impuesto.

La organización de *Sing Out* aún representaba 5 o 6 hootenannies al año lo que era todo un fenómeno que contaba con unas 1000 personas. La izquierda había representado grandes actividades en el Carnegie may allá por los años 40, pero en ese momento el Carnegie Hall no tenía límites. Tuvimos que quedarnos tranquilos. Nonos dejaron llamarles hootenannies hasta 1963 porque eso está asociado a la izquierda. Pero para los 50 no sólo éramos un grupo que atraía juventudes progresistas, solíamos tener unhootenanny y unbaile. El baile no era solo folk, era uno normal con una banda, probablemente del Caribe. Lo que nos importaba era la paz y los derechos

civiles. Nos levantamos en pro de la libertad en tiempos de la Guerra de Korea y la invasión de Guatemala y promocionamos los derechos civiles.

Cambios en la dirección de Sing Out!

Lo que le ocurrió a Sing Out! en los 50 fue que tras un tiempo no había mucho en el camino de las nuevas y las buenas canciones. Creo que Walt Whitman dijo que los grandes artistas necesitan un gran público. Si el público de un estilo en especial se cansa, la creatividad también se agota.

Así que la gente escribía canciones pero nada podía compararse al brote de tiempos de People's Songs. Publicamos todo aquello que creíamos que valía la pena. Algunas canciones giraban en torno a algo y eran buenas durante unos meses. Con el tiempo, empezamos a cambiar. Pusimos una sección en Sing Out! llamada *Heritage USA* (Herencia Americana) en la que seleccionábamos la música folk americana tratando de encontrar algo que tuviese algún corte sobre las clases, la raza o la política. Algo que demostrara una resistencia a la opresión de ese momento, algo que dignificase a la clase obrera y cosas así.

Entre todo aquello, teníamos artículos sobre el sufragio de las mujeres, canciones del movimiento abolicionista y canciones de la familia Hutchinson. Escribimos un amplio artículo sobre la era y publicamos 3 o 4 canciones que reflejaban el momento sobre el que escribíamos. También me dedicaba a investigaciones históricas por aquel tiempo. Encontré *Bread and Roses* como un poema pasado a la música en los archivos de la biblioteca pública de Nueva York y lo publicamos en Sing Out! La gente empezó a ponerle música nueva porque la primera era un poco chanflona. Empecé a investigar sobre huelgas

que coincidieran con el trabajo de Phil Foner que hizo un gran trabajo con canciones históricas.

Topé con canciones escritas en 1733 que databan de canciones de la era colonial publicadas por Peter Zenger (a quien con el tiempo condenaron por rebelión). El gobernador de la colonia de nueva York se enfureció tanto que mandó las canciones a juicio. Los discos permanecían en el juicio y muchas canciones se quemaron, algo que comenté en mi libro *Songs of Independence* (Canciones de la Independencia).

Nuestra agencia de reservas continuó y recibíamos peticiones de todo el país que preguntaban por cantantes de folk. Los enlaces nacionales estaban en el aire, no estaban organizados en ramas como People's Songs. La gente enviaba información sobre lo que pasaba. Para muchos Sing Out! era la introducción a la música folk de los 50. Algunos llegaron a alcanzar un éxito relativo y otros llegaron a ser grandes estrellas.

Pero para el 52 y 53 estábamos raspando el fondo del pozo, las canciones se apagaban. De hecho, algo nuevo empezó en el año 1957, las canciones resurgían. Malvina Reynolds empezó a escribir más canciones, no era sólo compositora. Participó en actividades políticas pero no sólo para ir y cantar entre ellos; su marido también estaba involucrado.

Así que las canciones empezaron a surgir. Pasamos por algunos cambios en Sing Out! sobre el año 57. Otra cosa de la que nos dimos cuenta fue de que la agencia de reservas estaba muriendo. El motivo fue que la lista negra le facilitó las cosas a muchos artistas de esa lista que ya nonos necesitaban. Estaban consiguiendo reservas por su cuenta y no por organizaciones de izquierda. Así que empezamos a cambiar. En 1957, dejamos

la agencia de reservas People's Artists y dejamos Sing Out! como nuestra actividad principal. En el 57, no podía trabajar a jornada completa porque no había dinero, no el suficiente para pagarme. Conseguí un trabajo en el *Daily Worker* y escribía con un pseudónimo. Pero cuando tuvieron la separación del partido comunista, el *Daily Worker* fracasó. Por aquel tiempo, conseguí un trabajo en Avon Books (libros Avon). Solía escribir una copia de promoción al final de los libros. Fue uno de los primeros trabajos de sueldo decente que he tenido.

HUAC (Comité Investigativo de Actividades no Americanas)

Me negué a colaborar con la HUAC pero no recurrí a la quinta enmienda. La posición de la quinta enmienda era que mis afiliaciones políticas, no eran asunto tuyo. Te digo lo que escribí, pero tú no tienes por qué preguntarme a qué partido pertenezco. Entonces me preguntaron por otras personas. ¿Pete Seeger era comunista? Mi sitio no está en hablar de las asociaciones políticas de los demás. Esa era mi postura. Así que lo que ocurrió fue que preparé un informe para el comité, uno que había preparado para leer a la prensa tan pronto como dejé el banquillo de los testigos. Lo publiqué todo. Según me bajé del estrado, le pregunté al presidente, bien tengo este informe que preparé para la prensa ¿Crees que estaría bien que lo entregase a la gente ahora o que espere? Todos se molestaron. ¿A qué te refieres con un informe? ¿Qué dices en él? En realidad, lo que condenaba era el trabajo del comité y al pasarlo dejaba claro que yo no era miembro del Partido Comunista. Lo había dejado meses antes. Su abogado me preguntó si estaba dispuesto a jurar que cada palabra de ese informe era cierta. Le dije que sí. Ahí terminó su atención. Se

dieron cuenta de que por hacerme esa pregunta e incluir el informe en el disco, habían hecho constar no ser miembro del Partido Comunista, sin tener que contestar directamente a esa pregunta.

Como resultado, conseguí mantener mi trabajo y que nunca me citaran para comparecer ante un tribunal. Fue un momento casual. El Tribunal supremo también revocó la condena de mi padre, sentenciado a cumplir una pena de prisión. Él estaba en la *American Communications Association* (asociación de comunicaciones Americana) que era una de las uniones de izquierda. Dijo que no se lo diría a nadie, porque de lo contrario traicionaría su conciencia. Fue por aquel tiempo, cuando me di cuenta de que estaba llegando al fin en Avon Books (Libros Avon). Había estado asociado con Mo Ash y Folkways. Había escrito las principales notas del album de Pete de baladas de industria que recibió una buena acogida. Mo me dio más tareas así que, trabajé en un libro de canciones que hablaban del sufragio de las mujeres. Así, que convencí a Mo para hacer un disco sobre eso. , para lo que abrí esta asociación con Mo. Podías ver como todo se desbordaba, como las burbujas. Fui a ver a Mo y le pregunté ¿Y si me dieras un empleo? Creo que podría servirte. Le dije que había trabajado para Avon. En realidad, estaba desesperado por conseguir a alguien como yo porque él y Marion Dissler eran los co-propietarios y entre todos llegamos a producir una gran cantidad de discos. Se estaba haciendo demasiado para él. El sonido de Mo Ashe era... era lo auténtico. Captabas ese sentido. Le convencí para que me diera un trabajo, pero le puse una condición, que seguiría con Sing Out! y que habría un lugar en la oficina para continuar con la revista y ocuparme de ella. Así que llegamos a un acuerdo. Transformamos *Sing Out* de una organización a una corporación



en la que él y yo éramos dueños del 45% y Pete del 10%. Así que en cualquier roce que Mo y yo tuviésemos, Pete tendría la palabra decisiva. Así fue como lo resolvimos. Me llevé *Sing Out!* y empecé a trabajar para Folkways. Allí me encargaba de los principales aspectos de la producción de los discos más que de la grabación en sí. Me las veía con los que publicaban, con los productores de grabación, con las plantas prensadoras, el control, supervisaba todo el proceso.

Empecé una operación de correspondencia en el otoño del 58 que vendió un número increíble de discos para Folkways. En 1960, se me ocurrió la idea de sacar libros con las reimpresiones de las canciones de *Sing Out!* Sacamos 3000 copias que se agotaron en tres semanas. Así, que sacamos otras 5000 que también se vendieron en un abrir y cerrar de ojos. Decidimos poner en marcha una compañía de publicación. Ese fue el nacimiento de *Oak Publications* (Publicaciones Oak). Mo puso 25 dólares y yo otros 25.

#### Oak Publications

Podíamos hacer libros basados en los discos *Folkways*, baladas de Pete Seeger, la adaptación de Jerry Silverman del disco de instrucción de la guitarra de Pete, también Happy Traum hizo un libro de instrucción al igual que Stefan Grossman. Así empezó el boom de la era folk. Apenas teníamos tiempo para sacar libros lo bastante rápido. Tras unos años me vi ayudando a Mo, pero sin trabajar realmente para *Folkways*. Solo para *Oak* y *Sing Out!*

Vendimos Oak a Music Sales en 1967 por 300.000 dólares, lo que no era tanto dinero como podría ser hoy. Éramos una pequeña compañía, pero teníamos algunas ventajas. Los libros se vendían en tiendas de discos y los discos en librerías. Donde quiera que iban los libros, allí estaba Folkways.

Carta abierta a Bob Dylan (Publicada en Sing Out! a mitad de los 60)

Cuando escribes una carta abierta es más para otras personas y no te esperas que la persona actúe. Es sólo para que la gente sepa lo que está ocurriendo. Es una estrategia periodística. En 1969, Barbara y yo sacamos un libro llamado *The Vietnam Songbook* (el Libro de Canciones de Vietnam) que era una gigantesca colección de canciones en contra de la guerra y le preguntamos a Dylan por canciones o a Albert Grossman, su manager. Pero nunca obtuvimos ninguna, a pesar de que si lo hicimos de todos los demás.

Bob Dylan nunca había estado asociado en modo alguno a Sing Out! De nuevo estaba estrechamente ligado a Broadside, pero no de un modo natural. Escribimos muchos artículos sobre Dylan y publicamos muchas de sus canciones. En el 63, cantó en nuestro Hootenanny en el Carnegie Hall. Creo que fue un gran reto para él. Conmovió al público excepto a algunos mayores que decían que un chico no podía cantar de ninguna manera. Sin embargo, de un modo u otro, la gente lo adoraba.

Cuando echo la vista atrás, veo cosas en esa carta que me parecen pretenciosas. Creo que hoy podría escribir algo mejor. Pero no guardo reproches. Creo que Bob dylan se preparó en un curso particular y pienso que alguien tuvo el derecho de decir lo que pensaba al respecto. ¿Quién era yo para decirle a Bob Dylan lo que podía o no podía cantar? Esa carta abierta da una sensación de hogar. Escribió *A hard rains gonna fall* para el hootenanny del Carnegie Hall en el 63. La tocó para nosotros en una reaparición y todos pensamos que fue genial. Pero no había lazos personales.

Paul Nelson: su reacción a Silber

Paul era contrario a mezclar la política con el boom del folk. No estaba de acuerdo con lo que se estableció como el propósito de la revista. Era algo irrompible. Trabajaba sobre un marco completamente distinto : la gente adoraba lo que Bob Dylan escribía porque era un poeta estupendo entre otras cosas y yo creo que lo era. Pero no me interesaban demasiado, como tampoco le interesaba a buena parte del público. Cuando se inclinó por el *rock & roll* no fue lo mismo. No le envidio por hacerlo, pero me sentí como si perdiese algo.

Fue el mejor compositor en caer delo más alto desde Woody Guthie y tal vez fue mejor en algunos aspectos. Y tenía un... político que de verdad encajaba con aquellos tiempos. Canciones como *Hattie Carroll, Musters of War, Blowin in the wind* fueron maravillosas en el marco en el que yo actuaba. No me interesaba mucho que animaran la cultura que crecía alrededor de la droga. cosas como esa y muchas canciones lo hacían. No era algo que yo quería promocionar precisamente y no estaba en mi honda. La psicodelia no era precisamente el tema de esta revista y ese tipo de música tenía muchas salidas. No necesitaban a Sing Out!

El boom del folk

La música folk se convirtió en un gran negocio. Tan pronto llegaba a las listas, tenías toda clase de dinero de los derechos de autor. Por lo que hubo muchas peleas sobre a quién le pertenecía todo eso. La gente pedía adaptaciones de las canciones folk que estaban permitidas, pero había muchos problemas. A no ser que la gente nos dijese que se trataba de algo protegido, citábamos a la persona que había incluido un verso o algo así. Una vez aquí, nadie soñó que esto valdría algo. La gente dice que debimos haberlo hecho ahora, pero en

aquel tiempo nadie te decía que debías hacerlo. Nadie se planteaba las cosas de ese modo.

Escribir canciones como lo haría un trabajador

Eso es una tontería, muchas de las canciones de IWW, usaban un lenguaje muy culto, referencias literarias, etc.

¿El público?

Sabíamos que los lectores eran jóvenes y que llegarían a la música folk por nosotros. Aún me inclinaba por la izquierda de mi público pero no me importaba. No quería llevar a la revista al mínimo común denominador. Si la gente lo..., tendrían que cogerlo por lo que era.

Newport

Tras el primer y segundo año se convirtió en la vena del boom folk. Así que por 1963, el panorama en sí estaba completamente loco. Era uno en el que cada artista folk tenía un manager, una compañía de discos y todos se peleaban por la hora punta en el escenario del festival folk de Newport. Todos sabían que Bob Dylan cerraría el alto ¿Dónde aparecería Joan Baez? ¿y dónde lo haría Judy Collins? A veces se ponía difícil. Toda la idea del festival, como festival folk en sí, se iba por la tangente, hasta llegar al fondo. El principal foco y lo que atraía a la gente era el nombre de las estrellas. El boom folk. Fue entonces cuando Pete y Toshi Seeger entraron como hicieron otros pocos y obligaron a reorganizar la estructura. Habían alcanzado un compromiso. Newport aún tenía estrellas, pero se apartó de su camino para recuperar artistas de los viejos tiempos. , junto a nuevos artistas jóvenes, grupos de otros países y gente algo

más excéntrica como Muddy Waters. Todos decían que Newport era anti – eléctrica. Pero yo no.

Sin embargo, yo creía que el artista debe relacionarse con una tradición o tener una máxima que defender. Eso fue lo que empezó a ocurrir. Podías ver cómo en un día pasaban todo tipo de cosas. Por la noche, los programas eran para las estrellas. Tenían una junta, pero aún había gente que manejaba más poder. Yo lo simplifiqué todo a un argumento : Podemos tener todos esos grandes artistas de folk, pero ¿cuánto vais a pagar por ello? Tendréis que conseguir gente suficiente para pagar por todo esto. Y queremos conseguir una multitud. Sólo vendrán si reunimos a Bob Dylan, Joan Baez, Judy collins y gente así. Así alcanzaron un compromiso. Se convirtió en una fuente que manaba tensión. Llegó a cierto nivel en 1965. Fue cuando Bob Dylan desveló su nuevo camino, apartado ya delo eléctrico y más cercano al *rock & roll*. Sentí que dejaba a tras los sucesos políticos. Dijo que ya había cumplido con ese tipo de cosas.

La gente pensó que se trataba de una nueva forma de protesta, pero se convirtió en la forma dominante de aquel periodo. No sé lo que era protestar en contra, pero así era, eso hacías si ibas a una base de la armada. Incluso los soldados que estaban en contra de la guerra, se relacionaban con la música de Dylan porque durante un tiempo se la veía como ese tipo de música apartada de la ley, así que los rebeldes se identificaban con ella. Para cuando Dylan lo hizo, allá por el 65 ya había importantes peleas, donde los golpes se repartían por doquier. Yo no estaba ahí, sino entre el público. Mi riña con la gente de Newport llegó dos años más tarde, en 1967.

Te dije que dejé el Partido Comunista en 1958 y por un tiempo, desaparecí. Pero a medida que la Guerra de Vietnam, cobraba más vigor, se alzó el movimiento de los derechos civiles, fue un periodo muy apasionante, en comparación con lo que ocurría en la música folk.

Mi trabajo en Sing Out! pasaba por un momento más abierto, escribía sobre nuestro viaje a Cuba, sobre canciones de granjeros, sobre el movimiento de la libertad de expresión, ese tipo de cosas. Incluso escribí un artículo de canciones que estaban a favor de la guerra de Vietnam. Ahí estaba mi cabeza, me estaba haciendo cada vez más impaciente con respecto a aquellos que permanecían alejados, con un pie dentro y otro fuera. Me llegó en 1967 coincidiendo con otras cosas. En los principales programas de Newport, se le estaba restando importancia a los políticos. Habían recibido protestas de algunas gentes de Newport, que también era una importante base naval. Por lo que había un montón de personas en la base, sobre todo marineros que se declararon en contra de la guerra. La gente sintió que tenían que sujetar a los que conocían, sacudirlos y preguntarles ¿Es que no sabes lo que pasa? Teníamos la sensación de que se podía detener esa guerra.

Fue un momento increíble. Yo estaba horrorizado por lo que consideré un a falta de objetivo que había crecido en Newport hasta llegar a un movimiento de orientación política. Mientras Newport aguantaba, Newark ardió en llamas. Fue la mayor estampida de la comunidad negra del país y tuvo lugar al mismo tiempo. La gente se enteraba por la radio, pero no había nada en el escenario que les advirtiese de algo como aquello. Yo venía de una tradición que Newport hizo crecer como algo sobre lo que escribir una canción. Te levantabas, cantabas, lo dabas a conocer a cualquier público.

Escribí que ese movimiento que en su día tuvo una conciencia social y que llevaba la delantera, se estaba haciendo flojo y poco profundo. Ahora me parecía que volvía a ser ambicioso.

Estaba frustrado porque en 1967 hubo una avalancha de protestas de cantantes internacionales que llegaban de todo el mundo en Cuba. Los organizadores de la conferencia nos permitieron, a mí y a Bárbara, que invitásemos a unos 50 cantantes de folk americanos de canciones de protesta, con todos los gastos pagados, para participar en esta conferencia. Fuimos a Newport y le preguntamos a todo aquel en quien podíamos pensar por si quería ir y no conseguimos a nadie, tan sólo una falta total de interés. Te encontrabas con tus compatriotas en Inglaterra, Australia, America Latina, iban a Cuba y allí veían de qué iba la revolución. Eso me hacía sentir que todo aquello era un mundo diseñado por políticos del resto del mundo. Ya que era un momento intenso para la música, creamos Paredón Records años después. Esa es otra historia. Todo aquello me dio para escribir un artículo en Sing Out! Ese fue el último tanteo. Pete se enfadó mucho conmigo. Tuvimos un intercambio de opiniones muy alterado. Estaba furioso conmigo. “Estoy harto y cansado de defenderte y para colmo me entero de que trabajas para la CIA”. Pete estaba fuera de sí. Desde entonces, hemos hecho las paces. Llegó a un punto en el que le dije a Barbara, tengo que alejarme de todo este mundo de la música folk. Fui a Mo y le dije que quería venderle a Oak todos mis intereses.

Mo era muy prudente en cuanto a política. Se ocultaba tras la idea de que era un documentalista y a cualquier cosa que surgiese abiertamente sobre política, decía que se estaba documentando. Eso fue a principios de los 60. Sacó un disco de canciones de la guerra civil española y en la portada

incluyó un apunte de JFK que no se reveló. "Gazette" fue una colección de canciones políticas, pero al llamarla "Gazette" él implicaba que se estaba documentando sobre algo que estaba ahí pero que no eran una reflexión de sus propios sentimientos o Folkways.

En 1970, empezó Paredón Records que era más abierto políticamente porque no había responsables. De hecho, la gente de la música folk se enteraban difícilmente de lo que hacíamos.

Seguí escribiendo una columna para Sing Out! durante un año o así, pero fue entonces cuando decidieron no publicar algo que escribí. Se acercaron a una línea más tradicional de la canción y "Canta una canción tradicional" se convirtió en el nuevo lema. Hey, espera un momento, Sing Out! no empezó sólo con canciones tradicionales. ¿y qué quieres decir con eso de "canción tradicional"? Quiero decir que si miras algunas de ellas, muchas son racistas, sosas o nunca tocarán la sensibilidad contemporánea. Escribí todo eso en la columna. Recuerda que el periódico *Communist International* tiene una línea al respecto: " No más cadenas de la tradición nos atarán". ¿Y qué hay de tomar ese aspecto de la tradición? No publicarían la columna. Hoy me fijo en los anuncios de *Sing Out* y me veo que te dicen mucho sobre la publicación. Se asientan en los patrones de la izquierda liberal, pero el tono y el énfasis es más triste de lo que solía ser. Los nuevos compositores de los que hablan no me interesan mucho. Lo dejé para ver qué pasaba, pero ya no me siento atado a ello. La gente me dice ahora, ¡Oh, *Sing Out* es aburrida! No estaba de acuerdo en mucho de lo que decías, pero la revista era más avispada, eso es lo que necesitamos, algo más controvertido. Sin embargo, yo calculo una circulación de unos 25.000.



## **Anexo 5 Si Kahn: entrevista**

Si Kahn entrevistado el 29 de julio de 1999 en su coche mientras nos dirigíamos a Bethesda, Maryland donde íbamos a poner los libros de su padre en el rebosante maletero para llevarlos a Carolina del Norte. Fue un viaje agotador en una calurosa mañana de sábado:

**Si:** Grassroots Leadership empezó en 1980, yo lo empecé. En resumidas cuentas, se trata de una organización que levantaba movimientos. Ya había estado trabajando durante 15 años como organizador, me fui al sur en 1965 para trabajar en SNCC, entonces, trabajé para los obreros de las minas y luego para los de la industria textil. En 1980, me dedicaba a echar miradillas, como haces cada década volviendo la vista atrás y hacia delante mientras piensas en cómo ha cambiado el sur desde el movimiento de los derechos civiles. En realidad, no había conexiones entre la gente que tenía una forma distinta de organizar, el movimiento de la mujeres, el de los gays y lesbianas, el medio ambiente, la pobreza, los derechos civiles, el trabajo; la gente no hablaba necesariamente entre sí. Mi impresión era que el poder que teníamos de cambiar a nivel estatal o regional disminuía porque la gente la gente no tenía ni contactos ni medios. No se ponían en marcha nuevas formas de organizar. Pensé que hacía falta nuevas organizaciones que se centraran en la imposición del movimiento sureño, para crear nuevas organizaciones, ayudar a las que ya existían a vérselas con sus asuntos internos, construir su coalición, inscribir y preparar organizadores. Puse en marcha *Grassroots Leadership* para dedicarme a todo eso.

Habíamos construido 15 organizaciones diferentes, comunitarias, vecinales, coaliciones de voto estatales, organizaciones del medio ambiente, centros organizados para inscribir y preparar organizadores... gracias a todo esto hicimos mucho por los movimientos en pro del trabajo, los derechos civiles, las mujeres...

Debido a quien era yo, GL se construyó no sólo como algo político sino también, cultural. Siempre digo que nuestra casa está a medio camino entre lo cultural y lo político y creo que lo cultural y lo político no se separan. Muchas veces cito a la escritora feminista charlotte Bunch que dijo “ La historia de las mujeres no es traer más mujeres y removerlas”. Para muchas partes de la cultura de los Estados Unidos , como organizaciones políticas, significa “deberíamos traer a alguien que cante *Solidarity Forever*” Pero no es algo íntegro, no se le ve como si pudiese cambiar algo, no es algo esencial. Es algo por lo que los artistas del país estaban molestos porque el mundo cultural puede hacer cosas muy poderosas. Pero para ello, tienen que construirse y organizarse como una parte importante del trabajo organizado. No se trata de coger a un cantante, mostrarlo y hacer una canción.

Aún quedan muchas cosas por hacer. Grassroots Leadership se estableció para hacer un tipo de justicia social que es política y cultural al mismo tiempo. Así, que hay muchos poetas y músicos a bordo. Cathy Fink, John McCutcheon y Jane Sapp fueron miembros en el pasado. Llegamos a hacer una serie de CD's de canciones multiculturales y canciones para niños. Para ser independientes, conseguimos medio millón de dólares cada año en recaudación de fondos. De cada música que hacía, el dinero se iba directamente a GL. Una noche estuvimos en Washington DC y unas 200

personas vinieron a oírle hablar. Todos dieron donativos y conseguimos 140.000 dólares de donativos individuales y otras buenas sumas de fundaciones progresistas. Ahora bien, no aceptamos dinero del gobierno o de corporaciones porque nos comprometía demasiado.

Cada vez que empleábamos a un nuevo organizador, le decía que debía comprender que a pesar de que iba a trabajar como organizador, iba a pasar una cuarta parte del tiempo aumentando dinero. Ese es el precio de la independencia política.

No teníamos una política definida, ni estábamos asociados a ningún partido político. Los siete trabajadores de jornada completa de nuestro centro en Charlotte tenían diferentes puntos de vista. La gente viene a GL como dijo uno de nuestros organizadores hace cinco años, “He buscado un sitio donde pudiese trabajar como organizador y donde nadie me dijese que mi poesía estaba equivocada. La gente veía mi poesía como una instrumento político. Yo quería ser íntegro y no ver las etapas de mi vida por separado”.

Teníamos buenos enlaces con toda clase de comunidades religiosas, teníamos buena relación con los musulmanes de Carolina del Norte, por ejemplo. Aun que soy un judío secular, me crié en una familia ortodoxa y respeto mucho las tradiciones religiosas de otras personas, mientras no se metan con los demás.

Una de mis frases favoritas de la canción que cantamos juntos anoche  
*The curtains of old Joe's house*

*Todos tienen derecho a ser como quieran*

Si no les haces daño a nadie, no te has pasado

**David:** Canto esta canción a menudo y la gente dice que le molesta.

**Si:** ¿qué les molesta? Es una imagen universal en el espejo. No se trata de mirar al espejo y ver si eres gay o no, se trata de que juzgues el modo en que

tratas a otras personas. La religión niega eso. La gente me dice a veces que soy una persona muy espiritual, pero yo no me veo así. Si lo hago para la gente está bien. Es un importante papel político. Si hay algo que los partidos comunista y socialista no hicieron, fue prestar atención a la vida espiritual de la gente y también a la humana.

Hay una especie de discusión continua entre cuatro de nuestros organizadores. Uno de ellos es un afro americano que hace diez años, realizó una dura labor sobre un plan. Era líder de una banda callejera y a los catorce, le enviaron a prisión. Su nombre es Kumbayu Masharea que significa guerreo negro en suahili. Le expulsaron de la cárcel por lo que piensa que tienes que ponerte ante su cara con una manifestación de masas y así evitar que el sistema se vuelva malo.

Otro de los organizadores Frida Berringer, viene de una tradición fundamentalista en Charlotte. Dice que eso está bien, pero ¿con qué dejas a la gente? Detienes a la gente, pero ¿qué detienes? ¿cómo creas riqueza en la comunidad negra? ¿cómo la creas entre los pobres? ¿qué es estamos construyendo? No necesitamos manifestarnos ahí fuera, tenemos que crear un capital humano aquí, en la ciudad.

Creo que los dos tienen razón. También creo que me inclino más por la primera opinión porque creo en esas corporaciones que se oponen directamente, manteniéndose responsables. Pero recuerda la unión que establecieron con los obreros textiles, formada en 1937, fuera de la CIO y militante, una unión socialista. Con frecuencia, nos poníamos en huelga, salíamos a la calle. Incluso construimos 15.000 alojamientos en los gallineros pobres de Maniatan. Desarrollamos planes médicos, con nuestra propia

farmacia y nuestro banco. Nuestros trabajadores tenían médicos y dentistas. Pusimos un musical *Pins & Needles* que salió en Broadway.

La gente que trabaja para vivir debe tener un hogar. Las organizaciones de la unión y la comunidad deberían hacerlo posible. No deberíamos depender del sistema para conseguir algo que necesitamos. Debemos depender de nosotros tanto como podamos. Al mismo tiempo. Creo en ser un ser moral, pero no creo en la intervención... algunos dicen que la religión está en contra del aborto porque matar está mal. Pero muchos de nosotros creemos que matar está mal.

Un día hablaba con papá, en realidad era Yom Kippur. Me dijo "habrías sido un rabino maravilloso". Sin pensar le dije, "soy un rabino" y me dijo "no, no lo eres, ¿por qué lo dices?". Lo cierto es que lo dije sin pensar, pero ahora que lo pienso no cambio de idea. Intento que la gente mire fijamente sus propias vidas, intento hacerles pensar sobre quienes son, o dónde van y por qué están en el mundo. Eso es lo que hace un rabino.

Un ministro progresista Pentecostés estuvo entre nosotros durante siete años. Muchas de las organizaciones progresistas se lo pusieron muy difícil a la gente de religión. No critico a la gente religiosa siempre y cuando tengan y razón para lo que intentan hacer. Especialmente, aquí, en el sur, tienes que vértelas con la religión cuando estás organizando algo. No puedes tomar la línea del viejo partido, esa religión ya no vale.

Hemos hechos grandes esfuerzos para unir las religiones organizadas en esto; yo mismo estoy metido en la izquierda judía por la justicia, un grupo a nivel nacional. Aunque personalmente, no he experimentado nada del anti-semitismo, conozco hasta dónde llega la cultura anti-semitista en Europa del

este. Polonia es uno de los países donde está más arraigada. Ha sido así durante mucho tiempo y por motivos de clase social. De hecho, la comunidad judía en Polonia era en su mayoría obrera o campesina. El movimiento de comunas: no es algo en lo que haya estado o de lo que sepa mucho, aunque sí sé de una mujer que lo movió en *The Farm* (La granja) en Tennessee. Pero llegué a conocerla ya de adulto, por su trabajo como organizador.

Permanecer juntos como un matrimonio, una familia, es un trabajo duro y difícil en nuestra sociedad. La vida personal de muchos está desordenada y por este levantamiento, no pueden mantener la lucha.

Mucha gente tiene trabajos que jamás podrías hacer interesantes. Incluso los músicos, si quieren conseguirlo, tienen que pasar en la carretera unas 150-200 noches al año actuando. Así, que nunca he querido ser un músico todo el tiempo o un compositor de gira todo el tiempo. Valoraba mucho mi familia.

### **Folclore: ¿es algo inventado o auténtico?**

No soy purista a cerca del folclore. El abuelo de mi mujer fue uno de los fundadores de la antropología. Cuando la gente menciona el hecho de que algunas tribus primitivas en América hacían buenas migas con algunas formas de las historias cristianas, se le atribuyó el mérito de haber conseguido llegar a las tribus. En principio, fue el quien le preguntó a algunos nativos americanos sobre la creación de sus historias y ellos dijeron "bueno, dinos una de las tuyas". Lo hizo. Entonces, era judío así que no estoy seguro de por qué cogieron las bíblicas, pero su adopción fue totalmente válida.

Fíjate en Charlie Poole que tuvo una banda obrera de violín e instrumentos de cuerda y muchas de las canciones de su repertorio eran de la banda de Tin Pan Alley de aquellos días.

William Morris quiso conservar lo que consideraba puro folklore, así que hicieron un baile después de él. Henry Ford, bendijo su anti-semítico corazón y puso un activo interés en el folklore, como reacción a lo que consideró el veneno de la cultura americana. Por lo que debemos tener cuidado al hablar de puro folklore.

Si Kahn recuerda sus vacaciones a Malta donde coincidió con gente que marchaba y cantaba *Michael Row the Boat Ashore* en maltés. Eran miembros del partido socialista democrático en medio de su campaña política. Cuando les visitó en el café de su partido, encontró que tenían libros que hablaban de otros clásicos americanos como *We Shall Not Be Moved* en maltés. “Tal vez estos hayan asistido a un concierto de Pete Seeger en Italia o Barcelona hace años, ¿quién sabe dónde está la relación?”.

Si pasó un año en Madrid en 1962. Se compró una guitarra flamenca y cantó canciones sobre la libertad y los derechos civiles con los amigos españoles que hizo. “¿quién sabe? Tal vez, yo fui algún enlace?”

### **El contexto de las tradiciones folk es muy importante.**

“Los espirituales estaban muchas veces en clave. A menudo, me pasaba media hora en un concierto explicando que *Follow the drinking guard* (Sigue a ese guarda que está bebiendo) es una forma secreta para los esclavos que querían escapar a través de las subterráneas vías de tren del sur de Alabama.”

¿Qué es lo que produce un movimiento en una canción política? y ¿son descifrables esas condiciones? ¿por qué tenemos tantas canciones en los 60

en Estados Unidos y en los 70 en España? ¿es que los movimientos nos dan canciones? ¿las canciones ayudan a crear movimientos? ¿por qué artistas que no se involucran en política lo hacen durante tres o cuatro años? ¿ es eso únicamente comercial? ¿es por qué de no haberlo hecho, no lo hubiesen grabado? ¿es por qué si no cantas no tienes trabajo?



## **Anexo 6 Bob Franke cantautor de Boston**

Conferencia de Bob Franke “Apuntes para compositores” (1999)

*El cantautor norteamericano Bob Franke de Boston lleva más de veinte años componiendo canciones y cantando en público. Aunque su temática es amplia y difícil de resumir, se puede afirmar que le interesa todo lo que tiene que ver con problemas sociales a nivel colectivo y de sociedad y a otro nivel mucho más íntimo. De los cantautores estadounidense, es el que más se parece a Luis Eduardo Aute. No tuve la oportunidad de hablar con Bob Franke pero hemos mantenido una correspondencia. Franke tuvo la bondad de enviarme sus apuntes de unos talleres que suele ofrecer en festivales de música folk acerca de cómo se componen canciones. Hemos aquí la traducción de sus apuntes.*

### **RAZONES PARA DEDICARSE A LA COMPOSICIÓN MUSICAL**

Entre las razones que existen para dedicarse a la composición musical, cabe destacarse -aparte de razones puramente monetarias- la de sanación o distracción del espíritu. De hecho, la composición requiere prestar atención a las vidas interiores y exteriores de las personas, así como las relaciones que las une. A menudo, implica prestar atención a procesos en los que interviene la imaginación, tales como el sueño, y organizar el material que se ha recabado para hacerlo accesible a otros.

Otra de las razones que se nombran para esta actividad es la comunidad: en sociedades americanas aborígenes, el chaman de la aldea pasaba por ser el elegido para interpretar el contenido de sus sueños y escribir una canción sobre él acompañado de un coro. En este sentido, el sueño del chamán pasaría a convertirse en el sueño de la comunidad. Por otro lado, constituye

una verdad a medias el hecho de que cuanto más personal una obra de arte, tanto mejor será la posibilidad de ser universal (véase *'El sanador herido'* de Henri Nouwen, y *'Testigo de la creatividad del fuego y la vena de la adicción'* de Linda Schierse Leonard). Mientras la psicoterapia es un asunto individual, la terapia de grupo dedica sus esfuerzos a las necesidades del grupo; con todo, puede decirse que cada actividad individual crea un efecto de onda en la sociedad. La composición crea artefactos que pasan a formar parte del mundo para facilitar la sanación de comunidades más amplias, y a veces, la cultura.

Con relación a la cultura, cabe afirmar que el capitalismo y el sistema de distribución de masas de esta sociedad distorsionan la función natural sanadora de la música. La canción pasa a convertirse en una comodidad fuera de sus comunidades de origen, que las adquieren a través de medios de distribución de masas. Las necesidades de los inversores de estos medios obligan a que cualquier canción que salga a la venta se dirija al mayor número de personas: un ejemplo perfecto lo constituye la canción de amor dirigida al público adolescente masculino. Mientras tanto, el 90% de la experiencia humana que podría beneficiarse del poder de la canción pasa a formar parte del olvido al carecer de esta forma de expresión. Parte de la responsabilidad del artista es, por consiguiente, ayudar a crear, promover y mantener una sistema de distribución de la música orientada a la comunidad alternativa y descentralizada. Para ello, se dispone de diversos medios, tales como el fomento de los cafés locales o los conciertos en casas:

Iglesias que dispongan de baja renta y cuya función pueda desempeñar el sacerdocio en esta sanación, preocupándose del problema de la vivienda. Desde sus raíces, la iglesia unitaria ha tomado la delantera en este asunto.

Formas de patrocinio entre artistas que se encuentren de viaje o que pertenezcan a la localidad y la comunidad local, tales como los conciertos. En este sentido, cabe abogar por una mayor presencia de los mismos en la radio pública, y por una cultura más auténtica.

Dentro de los recursos para compositores, cabe citar la vida interior - un derecho de nacimiento que hay que reivindicar. Dentro de la vida interior, cabe destacar los sueños, una actividad imaginativa a la que es necesario prestar atención, bien grabándolos o compartiendo su contenido con personas allegadas. Para desentrañar su significado, es necesario explorar minuciosamente cada elemento que recordemos.

A continuación, cabe hablar de la espiritualidad tradicional. Las creencias infantiles pueden contener riquezas como también miedos. Como adulto, quizás merezca la pena volver a examinarlos, utilizando para ello los recursos de un adulto. A menudo ayuda rodearse de personas que utilicen el mismo vocabulario para describir la vida del espíritu, rituales compartidos y una comunidad que hunde sus raíces en la historia. También se debe confiar en los propios instintos, evitando para ello mezclarse con otras sociedades que no se reconozcan como propias. Toda la cultura añade significado a los símbolos de la religión tradicional, haciendo de ellas la materia prima en un medio que da significado a las palabras que llevan consigo un gran peso. No hace falta ser judío o católico para apreciar y sentir las canciones de Leonard Cohen, por ejemplo.

Asumir las propias limitaciones con respecto de los demás, sólo lleva a descubrir las limitaciones como persona. Para ello, se debe confiar en los propios instintos y en el propio camino, en realidad el único camino de

sanación. No se puede decidir en qué va a consistir, pero sí se puede decidir en aceptarlo una vez que lo hayas encontrado.

### MÚSICA TRADICIONAL Y OTROS ESTILOS DE MÚSICA

Las canciones de música *folk* son el producto de años de ediciones espontáneas por parte de sus comunidades. Sólo se recordarán los versos interesantes, sólo las historias cautivadoras, sólo las melodías más bellas o útiles. Sólo requieren tener un nivel básico de técnica musical para empezar, aunque ofrecen oportunidades para el músico más sensato. Con todo, la música de Estados Unidos (piénsese en Billie Holliday y Hank Williams) conforma una colección rica de tradiciones musicales en espera de ser utilizadas en provecho de una cultura viva.

### LA POESÍA VICTORIANA Y OTROS TIPOS DE MÚSICA

Los poetas de la era victoriana figuran entre los primeros que abordaron temas marcadamente modernos, y entre los últimos en usar rima y metro. Por citar un ejemplo, la técnica del 'monólogo dramático' ha servido de ayuda a numerosos compositores. Sin embargo, también se encuentran riquezas en otros tipos de música aparte de la tradicional, como la música *rap* y *reggae*, y se puede encontrar poesía aún en el siglo XX.

### OTROS

Dentro de la composición moderna, cabe destacar a compositores como Bruce Cockburn, Ditto Richard Thompson, Bob Dylan y Joni Mitchell, los últimos de los cuales abrieron y definieron los cauces de la música los sesenta. Por otro lado, la interpretación cada vez más numerosa de voces femeninas ha dado como resultado figuras musicales dedicadas a expresar la verdad con coraje y estilo.

En el circuito de la música folk, encontramos autores como Kate Wolf y Stan Rogers en su última fase, así como intérpretes de renombre en los cafés norteamericanos, tales como Si Kahn, Claudia Schmidt, Ferron, Gordon Bok, Linda Waterfall, Carol McComb, John Gorka, Andrew Calhoun, David Wilcox, Patty Larkin, Brooks Williams, etc. En todo caso, importa el compromiso con respecto de la cultura local y las acciones destinadas a mantenerlo.

Por otro lado, la agrupación de compositores permite expandir las posibilidades y la madurez personal, lograr recursos auténticos para la comunidad musical local y aumentar la categoría de los compositores, llegándose a veces a alcanzar fama mundial.

## CONCLUSIÓN

En conclusión, en el interior de la composición musical y en las comunidades locales se encuentran los recursos necesarios para ayudar a desarrollar emocionalmente al ser humano en una comunidad emocionalmente completa y, quién sabe, tal vez incluso en una cultura emocionalmente completa mejor preparada para tomar decisiones que afecten el futuro de la supervivencia de nuestras especies.

## **Anexo 7: Entrevistas con cantautores españoles:**

Entrevista con Joan Manuel Serrat en Barcelona el 20 de marzo de 1989

Trabaja en una oficina de la calle Tuset. Se llama "Taller 83" y es un conjunto de oficinas que no da ningún aire o aspecto de cantante, compositor o súper famoso. La donde en donde me recibe es grande pero tampoco excesivamente. Hay un equipo de música con tocadiscos y casete en un rincón. Me ofrece una silla mientras él lee su correspondencia. Mientras le estoy esperando, observo que en una pared hay una foto de Pablo Neruda con una dedicatoria a Serrat. También hay otra de Serrat con Casals. Y una de Serrat con Brassens y Paco Ibáñez. Al final de nuestra conversación cuando tenemos más confianza. Me va contar que "Paco Ibáñez siempre ha sido muy feo- lo fue en aquella época y lo es hoy." Con una risa contagiosa. Pero la entrevista empieza con los nervios de un extranjero que no quiere hacer que el entrevistado pierda el tiempo. A lo largo de las primeras preguntas y contestaciones me doy cuenta de que Serrat me quiere ayudar con el proceso y además le caigo bien y le agradan las preguntas que le hacen pensar un poco. Empieza con una pequeña presentación de si mismo:

**ORÍGENES** "Me llamo Joan Manuel Serrat. Nací en Barcelona en 1943. Nací y me crié en un barrio obrero. Un barrio en donde acudía gente de todo el estado español buscando un sitio donde meter la vida puesto que la vida en aquellos años fue terriblemente dura y más todavía en otras zonas de España más pobres, más explotadas, más aisladas y más inermes. Era una España donde la mano de obra era realmente baratísima, era un producto tan barato que estaba incluso despreciado..."

“En el año 65 después de una época mía de hacer música eléctrica, de participar en un grupo cantando rock n rock de Bill Haley, después de esta época me animé y empecé a escribir canciones coincidiendo con una época de euforia y de resurgimiento de la música y de la canción cantada de catalán. Era la época de la nova canço. Arrancaba y yo arranqué. Esto es en el año 65. Empecé trabajando en programas de radio eran años en que la radio todavía proporcionaba esta posibilidad de colaborar y aprender un oficio. Había programas en directo que hoy en día no existen, han desaparecido en España todos los programas de cara al público. En aquel mismo 65 grabé mi primer disco y hasta ahora han transcurrido 24 años de profesión que me es absolutamente imposible resumir ni siquiera contar tendría que hacer una escaleta.”

### **El papel del cantautor durante el franquismo:**

Lo primero que quiero manifestar es que me niego a aceptar el dogmatismo de los que siempre decidieron que el cantautor debiera tener una postura determinada frente a lo que fuera o a favor de lo fuera. Y pienso que la experiencia nos ha demostrado que es falsa esta opinión y sólo los dogmáticos son los que pregonaban esta historia. Afortunadamente los dogmáticos han ido desapareciendo y la historia se les ha ido llevando y se ha ido llevando y se ha ido empujándoles para fuera. Pero ¡cuánto daño han hecho los dogmáticos! ¡hostia! Cuánta gente se ha quedado en el camino por culpa de su dogmatismo y su mala intención...al cantautor habría que definir su figura...yo la definiría como un personaje que escribe canciones y las canta y basta no seguiría la definición, no definiría cómo debe hacerlo ni cuando debe hacerlo, ni de qué manera debe hacerlo. A mí me resulta tan cantautor... este... Sting como Aute.

O otros personajes mucho más heterogéneos. No creo que el cantautor deba tener una figura determinada ni comportamiento determinado exceptuando sólo el de escribir y el de cantar. El de echar a volar aquellas cosas que le pasan por la cabeza.

Mi postura ante el franquismo : Yo disfruté del exilio, me exiliaron en el 75 a raíz de los fusilamientos de dos militantes de ETA y tres de FRAP. Yo hice unas declaraciones públicas y a raíz de las cuales me salió un proceso por injurias al jefe del Estado Español que a la sazón era el General Franco y ello me mantuvo alejado de mi país durante un año, sólo fue un año gracias a que al general se le ocurrió morir por estas fechas. Lo cual facilitó el regreso mío y de mucha otra gente. El franquismo me ha proporcionado a mi suspensiones de sueldo y de empleo muy prolongados alguno de ellos en los años 68, 69 y 70. La primera fue a raíz de mi negativa a cantar una canción en castellano en un festival de Eurovisión porque yo pretendía hacerlo en catalán no porque se me ocurriera en aquel momento sino que las conversaciones con la TVE en que existía esta posibilidad. Durante una gira por Alemania, se me interrogó acerca de que si yo quería convertirme en un cantante internacional o seguir siendo un cantante provinciano. Recuerdo una frase maravillosa de un amigo mío poeta que siempre decía que la única posibilidad que uno tenía de ser internacional es de ser profundamente provinciano. Yo decía que quería seguir siendo provinciano era la única manera de ser internacional.

Y fui castigo durante muchísimo tiempo a no poder salir en ningún medio de comunicación, a no poder cantar en público ... lo cual me empujó a irme Latino América y me sirvió a descubrir un mundo nuevo, abierto, amplio y conmigo muy generoso que siempre ha sido América Latina—lugar al que yo siento



profundamente unido. Luego vuelvo a ser castigo a raíz del proceso de Burgos cuando en el año 70 se juzgan 16 militantes de ETA y se condenan varios de ellos a muerte. Me encerré junto con otros 300 personas de Cataluña en el monasterio de Montserrat. Y evidentemente volvimos a ser represaliados. A mí el franquismo me ha tratado como a casi todos los ciudadanos de este país. Es decir, dándome reparos, represa liándome y claro haciéndome cada día a admirar más a los hombres libres y soñar con ser libre.

Machado y Hernández

“En esta vida, todo es relativo, todo es aproximado y todo provisional. Entonces con esta premisa uno se decide a grabar un disco con poemas de Machado en el 68. Bueno, yo ya sabía que Machado era un poeta castigado y condenado a morir en el exilio. Creo que Machado fue una de las primeras víctimas del posfranquismo. Muere por problemas de intuición muere porque no tiene qué comer y es algo terrible. Y cuando musico a Machado no sólo trabajando con una obra de alguien que yo quiero por su calidad artística. Es una persona que me sensibiliza como individuo. Ocurre lo mismo con Miguel Hernández. Dos poetas que escriben de dos formas muy distintas pero tiene mucho en común. Hernández es otra víctima sin necesidad de que sea asesinado...”

**Pappaseit** – “era un soñado de mi barrio. Era un soñador maravilloso y una figura trágica...Era un hombre sencillo pero era un príncipe...”

Después del franquismo

Yo he seguido haciendo las mismas canciones antes que después lo que ocurre es que las actitudes públicas que tenía que tener contra la dictadura, no son yo contra la dictadura no tengo. Puedo tener actitudes privadas repeto a cosas que no me gustan del sistema democrático de funcionamiento como por ejemplo no me gustan que los bancos ganen tanto dinero me parece que algo

va mal cuando esto ocurre al mismo tiempo que la casa trabajadora tiene una actitud crítica a la política económica del gobierno. Pero hay más cosas de la oposición que no me gustan que las del gobierno. Este gobierno ha tenido mucho valor en afrontar ciertas actitudes. Me parece mucho más penoso el funcionamiento de la oposición ...”

La censura

“Siempre existe una censura pero no es la misma...es decir, tú puedes publicar lo que quieras...no es una censura que venga del gobierno...”

En cuanto a la política que hay entre centro y regiones:

“...va contra la gente...”

¿Lo urbano y lo rural?

Me engañaría a la gente si dijera que no soy totalmente urbano. Soy un animal urbano..Pero hay una parte de mi que siempre quiere volver al campo...La familia de mi madre es campesina...y mi madre es realmente el centro de la familia...

“Empecé a estudiar ingeniería industrial pero llega un momento y dejo todo esto y empiezo agronomía. Ningún motivo. Yo no tenía campo ...los estudiantes de agronomía no teníamos demasiadas posibilidades de trabajo...”

“Cuando empiezo a ganar dinero (de la música) compro una finca ...voy y vengo...cuando subo al campo me cuesta mucho pero luego me cuesta más volver a bajar a la ciudad...”

Música

“Me interesa prácticamente todo tipo de música, de Dylan a Mile Davis aunque debo decir que el heavy me es difícil de entender...”

Público

“...cada uno tiene su público...”

“Nunca he dirigido una canción a un grupo específico y menos a los intelectuales porque el intelectual da un poco de grima...”

Krahe

“uno de los mejores elementos que ha dado este país... pero es un poco chapucero.”

Sur América

“no hay medios, espacios...luego tienes la terrible cotaniedad de dictaduras.”

**José Antonio Labordeta** , entrevistado el 21 de marzo de 1989 en Zaragoza.

Es uno de los más viejos cantautores . Empezó muy tarde a componer canciones y no considera la canción una posible carrera hasta el año 85 cuando ya cuenta con medio siglo de vida. Es catedrático de historia y periodista incansable que produce artículos todos los días para algún diario o revista. Fue el cofundador de la revista literaria aragonesa, Andalán y que dejó de publicarse a mediados de los 80. Sus artículos llevan la etiqueta de varios autores seudónimos del cantautor. Se considera más cantautor y cantante que otra cosa pero también tiene siete libros de poesía publicados y tres novelas a la venta.

“Yo soy José Antonio Labordeta, soy nacido en Zaragoza, en una región que se llama Aragón que tiene unos características determinadas. Me metí en la canción casi por casualidad. En principio me dedicaba a escribir poemas. En el

año 58, publiqué mi primer libro de poesía. Publiqué también una revista. En un momento determinado, salí a Francia en el 60 y allí conecté con la música que hacía Paco Ibáñez y también, sobre todo, con la música que hacía Brel y Georges Brassens. Entonces cuando volví a España a mí se me ocurrió que podía hacer esto. Empiezo a hacer una canción irónica tipo Brassens pero luego fui nombrado profesor de instituto en Teruel que es una tierra muy dura, muy pobre. Allí me di cuenta de que había unos problemas muy graves. Empecé a cantar otra canción buscando, digamos, la raíz del folclore aragonés. Un folclore muy rico y un poco empezando a denunciar lo que estaba pasando alrededor. A denunciar la soledad, la emigración, el vacío, toda una serie de problemas.

Formación musical:

Tres años de violín que me ha servido para conocer bien la clave de Sol que es más o menos lo que se utiliza en la guitarra.

En 1958, Réquiem por un pequeño burgués primera grabación en el 68 con canción del pueblo.

Se ha retirado en el estado de excepción de 69. Inspira José Sánchez Ay Carmela. Mando una cinta a canción del Pueblo.

Yupanqui, Brassens, Brel, Dylan. No, mis raíces son fundamentalmente campesinas. Aragón es una tierra muy campesina. Y entonces lo que se canta es temas del campo. En los años 60 es cuando se produce la gran inmigración

del campo a la ciudad. Zaragoza crece de 200,000 a casi un millón de habitantes en poco tiempo. El campo se queda abandonado. Pero luego se convierte en una canción urbana.

### **Éxito:**

Opina que lo que sus canciones cuentan lo que está pasando en la calle pero nadie estaba contándolas anteriormente. Y de ahí viene mi acogida por el público. Se descubre que es un sitio donde se conocen las vanguardias políticas. Y poco a poco los conciertos de cantautores se convierten casi en mítines políticos.

### **Canción como carrera**

Hasta el 85 no vive de la música, sigue siendo profesor de instituto hasta este momento.

### **Ante el régimen:**

Contra el régimen, nunca milito en ningún partido, en la clandestinidad. Estaba muy cerca del PCE porque era el único partido que funcionaba. Y en los últimos años del franquismo, milito en un partido que se llama Partido Socialista de Aragón. Este partido es de características regionalistas y nacionales aragonesas.

Fuera de España

Me fui por razones económicas no políticas luego de 70 a 75, me quitaron el pasaporte y no podía salir de España. En el 37 le quitaron a su padre la catedra Muchos enfrentamientos por sus canciones . Yo era incapaz de cambiar mis canciones para que pasasen por la censura.

### **Ahora (en los 90)**

El país ha dado un gran avance política y socialmente. Tienen muchos problemas pero es un país que ha acumulado problemas a lo largo de su historia. Vive una euforia económica. Yo no me lo creo mucho pero se habla de la economía con euforia. La libertad es una palabra fundamental en mi vida y en mi obra musical.

### **Javier Krahe**

Entrevista en el restaurante La Chocolatería de la calle Libertad, barrio Chueca, Madrid el 21 de marzo de 1989.

**Brassens:** “Lo que decía me interesaba muchísimo. Yo había escrito canciones antes muy brassensianas antes de escucharlo.”

**Su popularidad como cantante/compositor:** “Yo soy muy minoritario...Yo estaba reflexionando sobre el problema que es dar un recital como yo quiero... (esto) no coincide con los intereses del público. Como ellos ya conocen muchas canciones mías, esperan que las cante. Entonces yo no quiero cantarlas. Pero si no me conocen de nada como los mejicanos que estuvieron anoche, van escuchando lo que hago...un público más fresco e inocente...”

“Yo noto que interesan cada vez más mis canciones pero no sé por qué.”

**La OTAN:** “Tiene gracia que canciones que meten de lleno en las circunstancias sociales casi no tengo cuando lo de la OTAN hice esta (“Cuervo ingenuo”).

“Escribí ‘hombre blanco habla con lengua de serpiente’ y todo este mecanismo de la canción porque yo no quería que nadie coreara la canción.”

“Cuando uno canta un himno, abdica de su individualismo y a mí me gusta más el individualismo ... que la persona debe estar mucho más potenciada.”

Comenta que

“Cuervo ingenuo” llegó a mucha gente. No era consigna pero decía lo que él buscaba.

“Estos socialistas (a través de intermediarios) me estaban llamando todos los días para decirme que no cantara ésta. Y me quitaron del especial (de Joaquín Sabina) de la televisión. En el disco estoy pero en el programa no estoy. Sé lo que es la censura después de Franco. Nunca me ha gustado ningún gobierno. Estoy en contra de estas cosas. No voto.”

“Me interesa mucho (Leonard) Cohen”

### **la OTAN**

Enfrentamiento con unos poderes me dejaron de contratar. Es de una familia de seis hermanos y pasó su niñez por la zona de Salamanca. Hizo económicas pero sólo terminó un año. Estudió en el colegio del Pilar (de religiosos): “un colegio que ha dado muchos ministros pero, que yo sepa, ningún cantante, yo soy el único.”

Leo *El País* y *Diario 16* todos los días. Yo leía mucho más antes.

**Raul:** había un baúl en casa.

Maestro le invitó a cantar en una escuela.

Destino de sus canciones:

El Regimen yo estuve en contra pero en casa era difícil.

“Muchas veces escribo canciones por el juego.”

“Yo me dirijo a mi mismo en mis canciones. Cuando las escribo pienso que soy yo quien va a escucharlas. Como sé que nadie es un sujeto aislado ... Si me gusta a mí tiene que gustar a más gente y ya está. ...yo las hago para alguien muy similar a mí más o menos...”

“...el público me pone nervioso no sólo en el escenario...cuando quiero intentar algo nuevo no me deja... entonces yo canto para mí.”

**La hoguera** “contra la pena de muerte cuando había un castigo de muerte en España.”

**Paréntesis:** “mi mejor letra.”

Pasa de intelectuales – “canto en plazas de pueblos y no van solamente intelectuales a escucharme...acesibles la mitad.”

“Componer es desnudarse ante el público de forma literaria. Entrar en una dinamica con la canción hasta hacerse sufrir.”

**Fama**—no le gusta que la gente le mire como estrella.

**Raimon y “los otros panfletos” :**

“A lo mejor tenían cosas que decir pero es que la gente volvía la espalda a eso. No iban porque les gustaban sus canciones, iban porque era un acto político ...alguien podía ir a un concierto de Elisa Serna y sabía era contra Franco...pero no iba a escuchar a Elisa porque no le gustaba a nadie.”



“Esto pasaba a todos...hacer canciones es una cosa muy seria ...siempre he sido yo muy crítico de estas cosas...”

**Entrevista con “Chicho” (José Antonio Sánchez Ferlosio) entrevista realizada el 23 de marzo de 1989**

Es hijo del escritor y hermano de Rafael Sánchez Ferlosio el autor de **El Jarama**. Su madre es ella la que regaló a Chicho un piso en la torre del Barrio del Pilar, un barrio recién hecho principalmente de obreros. Está al norte de Madrid no muy lejos de la Plaza de Castilla ni tampoco Cuatro Caminos. El piso es pequeño y la sala de estar donde me atiende Chicho está dominada por un sofá cama que está abierto como cama. Y allí está tumbado Chicho. Al lado hay un armario lleno de aparatos y piezas de radios y transistores. Hay un ordenador grande enfrente y un tele visor. La habitación no tiene ningún orden y domina el polvo y humo de cigarrillos y hashish comparte la casa con Rosa, otra cantante, que parece muy cansada de haber pasado largo tiempo sin dormir bien. En las paredes muchas fotos del dúo de Chicho y Rosa cantando en bares y cafés. Mientras nos hablamos Chicho está preparando una pipa de hashish y cuando y cuando termina prepara otro. Entre Chicho y Rosa acaban cuatro pipas de hashish durante una visita de tres horas. Están muy relajados y con pocas ganas de hacer nada. La cortina de la ventana está cerrada y la atmósfera es sofocante. Pero Chicho me trata con mucha confianza y amistad. Es alto y flaco, le falta la mitad de la dentadura. Parece que las cinco o seis veces que ha permanecido en la cárcel no le han sentado demasiado bien.

“Yo soy José Antonio Sánchez Ferlosio. Más conocido en el mundo de la canción como Chicho, un nombre familiar, infantil. Nací aquí en Madrid en 1940...”

Empieza a componer canciones en el año 60. La primera canción se compone en la cárcel, dónde se encuentra durante tres meses “por blasfemia...”.

“...He contribuido a discos grabados en el extranjero...”

“En aquella época vivía de traducciones, como corrector de imprenta...”

“Empecé estudios universitarios en tres ocasiones...derecho...ciencias económicas...y filosofía y letras...”(No terminó)

### **Franquismo**

“Hay que decir una cosa. No se puede hablar de censura en tiempo pasado. Tenemos que hablar también en tiempo presente. La censura de ahora es más sutil tal vez está muy viva...Últimamente...”

Cuando los medios de la televisión y la radio dejan de contratarles, les llaman desde los medios regionalistas.

“Nunca he tenido una vida normal”...”La canción no representaba lo principal de mi vida...””Ahora sí. Nos han llamado muchas veces y eso nos obliga a mejorar nuestro repertorio...”Colabora con Alberto Pérez... “me puse a trabajar con él...hemos hecho diez letras de canciones...”

### **Actuaciones**

“...Cada vez más el aspecto de cantautor es más una parte de lo que hago incluso musicalmente...”no se limitan a cantar sólo canciones de Chicho, ...cantan canciones italianas y venezolanas.

“Mi madre es italiana y mi padre era de Extremadura...muy de derechas...eramos cinco hermanos...se murió uno...Rafael es su hermano, “Miguel es catedrático de lógica matemática...”

“...La postura que yo tenía coincidía con la postura del partido comunista en gran medida y...hay una gran influencia literaria...de autores comunistas o

próximas al comunismo como Neruda o Atahualpa Yupanqui quizás aunque era un hombre más independiente...”

“...Me interesa toda la música ligera y una parte de la música clásica...”

“Hoy no me levanto yo”

Cuando yo me desilusioné bastante del partido comunista y en general de las ideas comunistas mis canciones tomaron un concepto más anarquista...pero la mayoría de la gente identifica el anarquismo con desorden. Y yo creo que en todo caso la anarquía en la que se podría pensar no sería desorden sino un orden no jerárquico y es distinto...una planta tiene un orden interno pero no es un orden jerárquico. La raíz no está por encima de las ramas ni las ramas por encima de la raíz ni el fruto por encima de la flor...existe un orden, una coordinación...si se aplicase la etiqueta de anarquista habría que aplicarla bien y hoy no se hace...

“...Las cosas humanas siempre tienen algo de política...”

Componen canciones ecologistas. Durante alguna época Chicho iba a un café a cantar las noticias en protesta a la despedida de un editor de Diario 16.

“Si nos olvidamos de la dimensión puramente mental y social de la canción asociada a la letra...”

La canción del cantautor en general no ha beneficiado a la canción . Es más fácil esperar una buena canción si contamos previamente con la música o si las hacemos al tiempo.

“Los cantautores sólo se limitan a cantar sus propias canciones y yo creo que ni en la ducha cantan canciones que no son suyas...”

“Esto queda compensado con el sentido social de la canción...”

“Lluís Llach una de las mejores canciones –La estaca-.”

“La canción tiene que tener algo de intemporal, algo que pase por encima de la época concreta que estamos viviendo con sus limitaciones y que en este sentido nos libere un poco y que nos haga sentir no sólo como hombres de ahora sino de cualquier época en que sea cantada...”Referencia a Agustín García Calvo.

Sólo se ha cantado el Hombre.

Canta el rico, no el pobre.-

“Canta el pobre la pena canta  
no canta el rico...”

“Muy bien observado...El rico ya está tan atento a sus riquezas y todas esas cosas que no canta...pobres en mi pueblo...sólo cantan los pobres. Los ricos guardan su personalidad para sí y no la desparraman cantando...”

### **Rosa León**

Tiene 38 años pero los lleva muy bien. Mantiene un aire de joven. Cuando me presenta a su hija Marta de 16 años es una enorme sorpresa. Está casada con el director de cine José Luis García Sánchez (de “El Love Feroz”)y tienen dos hijos, el otro Víctor de 14. Viven en un chalet al final de una calle cortita por la Plaza del Perú. Es una zona residencial para gente de mucho dinero. Como observa Francisco López Barrios en su libro *La Nueva Canción en Castellano* ( Ed. Júcar, 1976), es difícil coincidir con Rosa León. Lleva ocho años colaborando con los mismos músicos y divide su trabajo entre música para mayores y otra para niños. Hace poco inauguró un programa juvenil en televisión. Este programa se llama” Sopa de Gansos” y se destaca por su simplicidad y espontaneidad. La entrevista llevada a cabo el Domingo de Pascua, 26-3-89.

Empezó a vivir de la música a partir del año 1975 con la enorme popularidad del disco "Al alba", se vende 30.000 ejemplares que en aquel entonces era una cantidad impresionante. Pero Rosa es muy sopechosa de esta palabra "fama", porque "la gente que realmente vendía discos era Camilo Sesto, por ejemplo" Cita como primera influencia la música acústica de Estados Unidos antes que ninguna otra. Le gusta lo que hace James Taylor y Joni Mitchell. Habla – o ha estudiado- inglés y no sabe "nada de francés".

### **Recitales:**

Piensa da 25 recitales este año pero " ya me aburro de ir pa' lli y pa`acá..." " yo soy una tía muy tímida me cuesta mucho salir en un escenario...me pone el estómago así...me tiemblan las piernas."

Se encuentra más a gusto en la televisión "porque tienes un cuartito para trabajar conoces a toda la gente...no me provoca ningún nervio..." "Sin embargo en el escenario..."

### **María Elena Walsh**

Citada como la compositora y mujer a la que más admira Rosa León: "en el año 74 conocí a ella, la mujer con más talento que en toda la canción "

### **Canciones propias:**

Trabaja ahora con Alberti. Le considera en el más importante poeta español de este siglo." Un hombre que siempre ha estado delante de las corrientes literarias-quitando una poesía social un poco ramplona que no me hace demasiada ilusión me parece un poeta absolutamente magnífico..."

"...yo siempre una fascinación con la generación de 27..."

**Papel de la mujer en la canción:** "en el mundo de la música da igual que sea una mujer o un hombre...lo que importa es el apoyo de las canciones."

**Poner música a poesía:**

Alberti: Primera le la poesía de Alberti para arriba y para abajo... de esta lectura vas escogiendo...Tienes que conjugar un poco lo que te gusta con la posibilidad de la música..."

**Paco Ibáñez**

"Me interesa más el Paco Ibáñez que compone más que el Paco Ibáñez que canta...pasa lo mismo con Aute..."

**El franquismo:**"Una postura absolutamente contra el régimen" **Censura:** "Esto no es más que "gajes del oficio", me ha parecido fatal la gente que hacía publicidad de las detenciones..."Franco era un enano de mierda" "...El baúl de los recuerdos no sirve para nada..."

**Cambio:** " en este país la situación ha cambiado brutalmente" ..."Mirando desde Europa quizás no es un cambio tan brutal pero para este...país es un salto muy grande..."

"Da el ejemplo de que canciones como "Las cuatro y diez" y " De alguna manera" que figuran en su repertorio desde sus principios al principio eran canciones muy minoritarios y hoy "están coreadas por diez mil personas..." Y se nota más en los pueblos...Y aún así sigue triunfando "la música más chicle y pegajosa..."

**Las cosa han cambiado:** "Se pueden hacer críticos a los del PSOE y los poderes están allí para que les podamos criticar..." "Me hice trotskista a los 17 años para fastidiar a mi padre...que era policía...pero eso no tiene más importancia que la propia afirmación de al personalidad de un adolescente...y mucho más en esta época..."

**Pablo Guerrero** (entrevista llevada a cabo el 25 de marzo de 1989):

Tiene 42 años pero se parece mucho al mismo hombre que sale en las fotos de desde hace 12 años. Vive con su mujer Charo y su hijo Juan en el barrio de Saconia al norte de Madrid. Se ve desde su ventana el Barrio del Pilar e incluso la casa de Chicho que es amigo suyo.

Pero no muy amigo quizá porque admite Pablo a lo largo de muestra larga tarde juntos que la gran mayoría de sus amigos son del mismo barrio y no están metidos en la música.

“son fontaneros o trabajan en fábricas. Si saben que soy cantautor o estoy trabajando en la música pues les da igual...”

Nace en Esparragosa de Lares el 18 de Octubre de 1.946; procede de una familia de pequeños propietarios de agricultores que según Pablo mismo “nunca han tenido excesivos medios económicos, de campesinos sin estridencias, vamos...”

Empieza de verdad su carrera como cantautor en el Olimpia donde da un recital junto a Xavier Ribalta y de esta actuación sale el disco que tuvo tanto éxito en España.”una grabación austera...llegó en el momento justo y la canción “A cántaros”se convierte en una de las canciones símbolos de la Transición.

“al volver de España no tuve ningún problema con la censura...” hasta cuando murió Franco.

“...Yo nunca milité en ningún partido... pero siempre tomé partido públicamente contra el régimen...”

“...Yo interiorizaba mucho lo que estaba pasando en aquella época...”

Sufrió una crisis personal cuando pasa algunos años sin grabar algunos discos...sigue actuando...y de hecho, seguía dando recitales... “Pero durante la

Transición actuábamos mucho bajo condiciones muy malas ...No nos permitíamos el lujo de decir que no sino que allá donde nos llamaban allí que íbamos, entonces esto hacía que fuésemos a sitios donde llegaba y no había enchufe para poner el equipo de sonido. Entonces todas estas cosas te van quemando poco a poco”.

...Se me creyó una dualidad de amor y odio con la música y con el país y conmigo mismo...

Deja de hacer canciones durante cinco años y vuelve a la música en “los momentos de agua...”

“...Entonces lo que busca ahora no es contar historias ni dar testimonios de historias sino comunicarme más a nivel de sensación ..que no hay una trasbase de conocimiento de tipo intelectual, de cerebro a cerebro...que sea más comunicar sensaciones...”

“...Me gusta todo tipo de música pero lo que menos me gusta del “heavy” es la relación que crea con el público...que también se da fuera del heavy...es un poco autoritario, un poco machista, un poco decir ahí va eso y trágatelo porque te lo doy Yo...Me gusta establecer con el público relaciones más sutiles...”

“...No una energía, que yo creo que es una falsa energía basada únicamente en el volumen brutal del sonido y de las instrumentaciones no me gusta...la música agresiva no me gusta...me gusta la música que crea relaciones armónicas que tenga fuerza también pero que no imponga nada sólo que exponga cosas...”

“Pepe Rodríguez”...”es una parodia del Cid Campeador que durante el franquismo era el prototipo de macho ibérico y latino...Que conquistaba muchas ciudades a los moros, entonces yo hice este paralelismo entre este héroe



nacional y el conquistador de extranjeras... el señor que se iba todas las tardes a los mesones-se iba y se va porque yo creo esto no se supera pero en aquella época más porque la represión de tipo que había en el Franquismo pues también se interiorizaba y estaba en todas partes entonces el sexo era tabu, no se podía hablar de ello..."...muchos macarras madrileños iban a los mesones a ligar con giris...que puede ser una palabra gitana o también una castellanización de girl. Iban a la caza de giris."

### **Satíricas**

"Evohé"

"...estoy muy relajado y bien conmigo mismo..."

"...y no surge agresividad en la canción..."

### **Canción Protesta**

En la época del Olimpia nacían canciones que "...en el momento eran en parte consignas y en parte se estableció una especie de complicidad con el público. entonces tú decías veo barcos por el Mediterráneo, la gente decía: "ya está, está, hablando de la flota americana...y a lo mejor era una canción de marinero, ¿no? O sea que había también una suspicacia en la dictadura aprendimos todos a leer entre líneas a leer el periódico entre líneas, a escuchar a la gente entre líneas. Como no se podía decir nada claramente aprendimos una especie de metalenguaje extraño y a la vez muy divertido y que a mí me gusta...Me gusta más sugerir que decir. Me gusta jugar con la ambigüedad de las palabras y de las ideas y de las imágenes porque creo que más comunicativo..." Sigue haciéndolo hoy aunque no existe en su opinión, una censura "ni auto censura"...sino simplemente de postura de tipo estética.

## **Censura**

“...Existe una censura más solopada que antes...”

## **Canciones de amor**

“...plantean una especie de relación nueva entre la gente...”

“...No me planteo a que público me dirijo nunca...a la hora de hacer una canción intento ser lo más libre que puedo...”

“...Nunca me gusta hacer concesiones a lo fácil...” “...Si no me gusta una canción me cuesta mucho cantarla. Me da la impresión de que la gente se va a dar cuenta de que la canto y no me la creo...tampoco es cantar a mí mismo simplemente que yo tengo una gran respeto por la gente...no partiendo de una idea de mi valoración al público...”es decir que este público es más popular y no va a entender estas canciones y hay que cantar otras. Esto me parece un transición de la obra de una persona...”

## **Cantos de Trabajo**

Cantares de Trilla a separar el trigo de la paja,

Ya viene la galbana

Por aquel cerro

Venga o no venga

Yo ya la tengo

Ventanas a la calle

Son peligrosas

Para los padres que tienen

Niñas hermosas

La mujer que al marido

Le dice “chacho”

Con cuchara de cuervo

He dado pacho

Por la sierra de lares  
Viene bajando  
Veinticuatro mil Frailes  
Tra´ un pan blanco

El ermitaño un buen día  
Por beber agua enfermo  
Y la Virgen le decía  
Bebe vino y agua no

Para mí es un homenaje a mi tierra...es la zona más despoblada y pobre de España... El paro es el problema más grave de allí..Ahora hay bastantes más posibilidades...

#### **Antonio Gómez 40**

Hoy es periodista pero en los sesenta y setenta era también cantautor e hizo un Lp con el actor Antonio Resines, *Cantata del exilio. ¿Cuándo volveremos a Sevilla?* Movieplay 17.132, 1978.

El éxito social que tuvo el franquismo fue haber ganado la guerra. Como todas las guerras civiles entre dos partes de un mismo país y lógicamente había gente que le apoyaba...creo que atrasó el progreso del país en 20 años sin entrar en lo que significó la represión y en lo que significaron los muertos, los encarcelados, la falta de libertades...Sólo en este terreno creo que se retrasó el país...

Es igual con todas las dictaduras...dentro de diez años se dirá que Pinochet aportó alguna cosa positiva a la sociedad chilena. Bueno es probable que en los 40 años de franco se hicieran cosas buenas evidentemente y que se fue hacia delante, el pueblo nunca va hacia atrás pero va hacia delante más

espacio...con una serie de impedimentos como la falta de libertad, la represión política que yo creo que no tiene que haber existido.

**Orígenes:** de Madrid, madre de Cuenca y padre de Navarra. Mi padre era comunista y estuvo cuatro años en la cárcel. “Me contó todo” “Yo me sé la guerra civil de lo que me contó” Padre conductor de camión. Antonio nació en Chamberí.

“...Desde entonces Madrid ha cambiado como todas las capitales...”Ha crecido mucho y el cambio se ha acentuado más desde la muerte de Franco.

El conocimiento del extranjero empieza con el turismo. Comienza también cierta bonanza económica. Ahora las fuerzas conservadoras han ganado en cierto modo. El gran respaldo popular del PSOE ha señalado la pérdida de partidos realmente de izquierdas y resulta que el partido socialista no quiere efectuar cambios sociales profundos en la sociedad.

66-79 Militante del PCE

72-76 Seis meses en la cárcel en Alcalá de Henares. No me torturaron.

La sensación más aguda que tengo del franquismo es la del miedo...me costaron muchos años ver un coche de la policía e ir por la misma acera...

### **Música:**

“Yo escribía de música por militancia política”...

Empezó a ejercer esta carrera a los 17 años cuando contaba con un disco de Peter Seeger, otro de Joan Baez, otro de Dylan, otro de Raimon y otro de Paco Ibáñez y uno de Odetta.

Dentro de las juventudes comunistas; daban charlas en las parroquias sobre la música, una película, el sexo,...

La gente no se reunía...fuera de los bares dónde sólo se hablaba de fútbol.

### **El papel de los cantautores durante el franquismo:**

Esto es muy complejo porque depende de dónde sea...hay varios componentes, primero en la intencionalidad de los cantautores porque un chaval (o chavala) de 20 años coge un guitarra y se pone a cantar...Luego ¿qué quiere hacer con esa canción?...la mayoría de los cantautores es gente autodidacta , gente que se dedicaba a otras cosas o estaba estudiando...eran aficionados que tocaban un poco la guitarra y habían empezado tocando canciones suramericanas o cantando canciones de otra gente de otros discos que habían oído...

Primera función es básicamente cultural y...es la más importante ahora con la vista del tiempo.

Aunque en aquel momento pareciera que el componente más importante era el político.

**Es gente que quiere cantar** y no quiere cantar las tonterías que se oyen por la radio. No son militantes de ningún partido. Reacción contra la canción española de Conchita Piquer, Imperio Argentina,...es un rechazo no de esta canción sino de lo que había hecho Franco con estas canciones. Hace con este tipo de música su música oficial y en la mayoría de los casos era una cosa vacía...

Los cantautores jóvenes..."saben cuatro acordes con la guitarra y empiezan a componer canciones y quieren cantar las cosas que pasan a su

alrededor...pero lo que pasa es que contar lo que pasa a su alrededor les lleva inmediatamente a enfrentamientos con la censura y a la politización consiguiente de los cantantes...es un fenómeno básicamente cultural.-

Que coincide por otra parte ya no con la poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya, de la que en gran medida esta gente es discípula pero sí con el nuevo cine español, con ciertas formas de la novela y el teatro español.

Era difícil hacer algo nuevo que no fuera en contra del franquismo...

Los cantautores tiene más fama que los políticos.

En las elecciones del 77 la mayoría de los cantantes están metidos en el PCE.

Sólo Serrat y Massiel se declaran militantes del PSOE.

### **Diferencia de Barcelona y Madrid**

En Barcelona se organiza una casa de discos Edigsa, que graba la obra catalana de la Nova Canço. En Madrid hay una lucha de clases simplemente, no hay una burguesía que quiere grabar discos. En '82- Socialistas tienen todo el dinero y contratan a los cantautores. Después los cantantes sufren el mismo desencanto que el público. Se dan cuenta que han sido utilizados malamente por los políticos, que cuando han llegado a ser famosos bs han tirado a la basura. Luego tiene un extraordinario valor político...pues la canción es la que tiene más repercusión pública, la canción es la que se canta en directo, es la que se oye en directo y la gente corea las canciones; la gente no se aprende una película y la canta en una manifestación o un mitin en la universidad...no la canta cuando se afeita, una novela tampoco pero una canción sí. Entonces

este echo de que la canción fuera de todas estas artes, la más directa es lo que da un papel importante... 73- No hay discos, éxito pequeño, repercusión entre la gente que ya tiene una conciencia. 73-77 Recitales multitudinarios, identificación del cantautor con la transición. "...Una identificación no siempre justa..."

## **Anexo 8 Textos enteros de canciones citadas en la tesis**

### **The Ballad of Accounting**

**(Ewan MacColl)**

In the morning we built the city/In the afternoon walked through its streets  
Evening saw us leaving  
We wandered through our days as if they would never end  
All of us imagined we had endless time to spend  
We hardly saw the crossroads and small attention gave  
To landmarks on the journey from the cradle to the grave, cradle to the grave.

Did you learn to dream in the morning?  
Abandon dreams in the afternoon?  
Wait without hope in the evening?  
Did you stand there in the traces and let them feed you lies?  
Did you trail along behind them wearing blinkers on your eyes?  
Did you kiss the foot that kicked you?  
Did you thank them for their scorn?  
Did you beg for their forgiveness for the act of being born,  
Act of being born, act of being born?

Did you alter the face of the city?  
Did you make any change in the world you found?  
Or did you observe all the warnings?  
Did you read the trespass notices, did you keep off the grass?  
Did you shuffle off the pavement just to let your betters pass?  
Did you learn to keep your mouth shut, were you seen and never heard?  
Did you learn to be obedient and jump to at a word, jump to at a word?

Did you ever demand any answers?  
The who, the what or the reason why?  
Did you ever question the setup?  
Did you stand aside and let them choose while you took second best?  
Did you let them skim the cream off and then give to you the rest?  
Did you settle for the shoddy? Did you think it right / To let them rob you right and left  
and never make a fight, never make a fight, never make a fight?

What did you learn in the morning?  
How much did you know in the afternoon?  
Were you content in the evening?  
Did they teach you how to question when you were at the school?  
Did the factory help you grow, were you the maker or the tool?  
Did the place where you were living enrich your life and then  
Did you reach some understanding of all your fellow men,  
All your fellow men, all your fellow men?( ©Stormking Music 1972)

Traducción: Por la mañana edificamos la ciudad/ por la tarde caminamos por sus  
calles,/la noche nos vió partir/ paseamos por nuestros días como si jamás pudieran  
terminar,/todos imaginábamos que teníamos una eternidad a nuestro alcance:/ apenas



vimos la encrucijada/ y casi ignoramos/ los hitos del viaje,/ desde la cuna hasta la tumba,/ desde la cuna hasta la tumba.  
¿Aprendiste a soñar por la mañana?/ ¿A abandonar los sueños por la tarde?/ ¿A esperar sin esperanza por la noche?/ ¿Os quedasteis allí, sobre las huellas ./ y dejasteis que os alimentasen con mentiras?/ ¿Fuisteis caminando penosamente detrás de ellos,/llevando anteojeras sobre vuestros ojos?  
¿Besaste el pie que os pateaba?/¿Les disteis gracias por su desprecio?/Les pedisteis perdón por el hecho de haber nacido?/ ¿Cambiasteis el rostro de la ciudad?/ Efectuasteis algún cambio en el mundo que encontrasteis? /O ¿hicisteis caso de todos los avisos?/¿Leísteis los carteles que advierten “no pasar”? / ¿No pisasteis nunca la hierba?/Os apartasteis de la acerca para dejar pasar a vuestros superiores? /¿Aprendiste a mantener la boca cerrada, fuisteis de los que son vistos pero nunca escuchados?/  
¿Aprendiste a ser obediente y saltar a la menor orden? ¿ saltar a la menor orden?  
¿Nunca exigisteis respuestas, los quiénes y qué y los por qué?/ ¿Jamás cuestionasteis el sistema?/ ¿Os echasteis a un lado y les dejasteis que eligieran, aceptando las sobras que dejaban?/ Les dejasteis que rebañaran la nata y os ofrecieran el resto?¿Os conformasteis con la pura pacotilla, y pensasteis que era lo correcto, dejarles que os despojaron de arriba abajo,/ sin jamás plantarles la cara?  
¿Qué aprendisteis por la mañana?/ ¿Cuánto sabíais por la tarde?/Estabais satisfechos por la noche?/ ¿Os enseñaron a hacer preguntas en la escuela?/ ¿Os ayudó la fábrica a crecer/ Erais artífices o meras herramientas?/ ¿Enriqueció vuestra vida el lugar en que vivisteis? y finalmente,/¿Conseguisteis comprender de alguna forma a vuestros congeneres?

### **Someone (John McLaughlin)**

----

Someone

I'm searching for someone who'll be true  
Who'll change my life of blue  
Into a dream of golden rainbows  
Where are you?  
I seems I've been searching  
Searching more than just one lifetime  
My heart is a magnet all for you  
I'll know you when I see you  
Within my heart is carved a sculpture of your love

Life is worth less than nothing without love  
Love is the force from which all beings live  
Don't you see, it's the purpose of living to love and be loved  
Again and again  
Where are you  
My heart cries for you  
My eyes long to see you  
My soul is all for you  
Oh where are you, someone?

Don't you see, it's the purpose of living to love and be loved  
Again and again

Where are you  
My heart cries for you  
My eyes long to see you  
My soul is all for you  
Oh where are you, someone?

### **Why Do You Stand There in the Rain**

(“¿Por Qué Estás Bajo la Lluvia?”)

Llovía mucho en aquel antiguo patio del Capitolio,  
Cuando los Jóvenes se reunieron a la  
puerta de la Casablanca,  
Y el presidente levantó la cabeza al  
pueblo y dijo:  
Díganme, ¿por qué están bajo la lluvia?  
ESTRIBILLO (DESPUÉS DE CADA ESTROFA)  
¿Por qué están bajo la lluvia?  
¿Por qué están bajo la lluvia?  
Éstas son las extrañas persecuciones  
En el césped del Capitolio de la Casablanca,  
Díganme, ¿por qué están bajo la lluvia?

Queridos niños, no sabéis que, al menos que  
os vayáis según la ley,  
Vuestro viaje tendrá que caminar en vano.  
Tenéis que hacer vuestra resolución según  
La Constitución americana,  
Y así no os dejarán bajo la lluvia.

Bien, me dicen que tienen tierras donde no  
os dejarán estar  
Bajo la lluvia y pedir trabajo sobre el césped,  
Gracias a Dios que en EE.UU puedes estar ahí  
Cada día,  
Pero no te garantizo que te lo den.

Entonces, la voz del presidente se oyó, por qué, esto  
es lo más inverosímil que  
Jamás haya oído en 58 años  
Pero todo es evidente cuando pasa  
el tiempo  
Él será más listo cuando tenga 59.

Ahora, antes de que rompa la tormenta, el Sr. John L. Lewis  
habló,  
Y dijo que tú solicitaste trabajo; ¿qué conseguiste?  
Un chico de diecisiete años, bastante inteligente al parecer,  
Dijo que habíamos ido allí a por un trabajo, pero nos mojamos.

Ahora, las armas en Europa suenan como  
lo habían hecho antes tanto

Y los jefes militares juegan al mismo juego de siempre,  
Mientras que matan de forma sangrienta, El Tío Sam  
pagó la cuenta  
Con sus propios hijitos bajo la lluvia.

### Talking Union Blues ("El Blues Sindical")

de Pete Seeger, Millard Lampell, Lee Hays y Woody Guthrie  
Si queréis un salario más alto, dejadme deciros lo que podéis hacer;  
Tenéis que hablar con los trabajadores de la tienda;  
Tenéis que formar un sindicato, hacerlo sólido,  
Pero si todos permanecéis unidos, no tardaréis.  
Tendréis menos horas  
Mejores condiciones laborales  
Vacaciones pagadas,  
Y podréis llevar a los niños a la playa.

No es así de simple, así que mejor lo explico  
Que por qué tenéis que tomar el tren sindical;  
Porque si esperáis a que el jefe os aumente el sueldo,  
Estaremos esperando hasta el Día del Juicio;  
Nos enterrarán a todos –y al cielo-  
San Pedro será entonces el líder de la gentuza.

Ahora sabéis que os están pagando poco, pero el jefe dice que no;  
Él acelera el ritmo de trabajo hasta que estéis a punto de desmayaros,  
Puede que estéis derrotados, pero no vencidos,  
Repartir un folleto y convocar una reunión-  
Hablarlo –decir lo que pensáis-  
Decidíos a hacer algo.

Porque el jefe puede convencer a algún pobre imbécil  
A ir a la reunión y actuar como un chivato;  
Pero siempre se lo podéis contar a un chivato, aunque –eso es un hecho;  
Tiene una vena asquerosa que le corre por la espalda;  
No tiene que chivarse- se gana la vida  
De lo que se saca del bote de los ciegos cuando piden.

Ahora tenéis un sindicato; tenéis una buena posición;  
Poned a algunos en el comité de dirección.  
El jefe no os escuchará cuando se chille,  
Pero tiene que escuchar cuando hable el sindicato.  
Más le vale-  
Estará muy solo uno día de éstos.

Imagina que os están haciendo trabajar tanto que es indignante,  
Os pagan salarios mínimos;  
Vais al jefe, y éste os grita,  
"Antes de que les aumente el sueldo les veré a todos en el infierno".  
Bueno, se está fumando un cigarro enorme con astucia y maña.  
Se cree que tiene al sindicato en vereda  
Mira por la ventana, y qué ve  
Sólo mil piquetes, y todos están de acuerdo en que  
Es un cabrón –ingrato- negrero

Apuesto a que pega a su propia mujer.

Ahora, amigos, habéis llegado al momento más duro;  
El jefe intentará deshacer la línea de los piquetes.  
Llamará a la policía, a la Guardia Nacional;  
Os dirán que es un crimen poseer una tarjeta sindical.  
Saquearán la reunión, os golpearán en la cabeza.  
Os llamarán a cada uno perro asqueroso-  
-Antipatrióticos –agentes rusos-  
Lanzadores de Bombas, incluso los niños.

Pero en Detroit esto es lo que encontraron,  
Y en Frisco esto es lo que encontraron,  
Y en Pittsburgh esto es lo que encontraron,  
Y justo en Bethlehem esto es lo que encontraron,  
Que si no permitís al anzuelo que se lo desarticule,  
Si no permitís a los chivatos que se lo desarticulen,  
Si no permitís a los vigilantes que se lo desarticulen,  
Y si no permitís que el odio competitivo os desarticule-  
Ganaréis. Lo que quiero decir es,  
A por ello aunque con calma–pero a por ello.

### **The Folk Song Army**

(Tom Lehrer)

We are the Folk Song Army.  
Everyone of us cares.  
We all hate poverty, war, and injustice,  
Unlike the rest of you squares.

There are innocuous folk songs.  
Yeah, but we regard 'em with scorn.  
The folks who sing 'em have no social conscience.  
Why they don't even care if Jimmy Crack Corn.

If you feel dissatisfaction,  
Strum your frustrations away.  
Some people may prefer action,  
But give me a folk song any old day.

The tune don't have to be clever,  
And it don't matter if you put  
A couple of extra syllables into a line.  
It sounds more ethnic if it ain't good English,  
And it don't even gotta rhyme - excuse me - rhyme.

Remember the war against Franco?  
That's the kind where each of us belongs.  
Though he may have won all the battles,  
We had all the good songs.

So join in the Folk Song Army,  
Guitars are the weapons we bring

To the fight against poverty, war, and injustice.  
Ready! Aim! Sing!

### **La canción folk de la armada**

Somos la canción folk de la armada  
A todos nos importa  
Todos odiamos la pobreza, la guerra y la injusticia  
A diferencia de lo que hacen los demás

Hay crueles canciones de folk  
Si, pero las recordamos con desprecio  
Los viejos que las cantaban no tenían conciencia social  
¿por qué no les importaba Jimmy Crack Corn?

Si te sientes inconforme  
Aleja tus frustraciones  
Algunos prefieren la acción  
Pero dame una canción folk de cualquier día

La melodía no tiene que ser sutil  
Y no importa si pones  
Unas pocas sílabas en el verso  
Suena más étnico, si no fuese por el buen inglés  
Y no tiene que tener rima – perdón – rina

¿Recuerdas la guerra contra Franco?  
A esa clase pertenecemos  
A pesar de que pudimos ganar todas las batallas  
Teníamos todas las canciones buenas

Así que únete a la canción folk de la armada  
Las guitarras son las armas que traemos  
A la lucha contra la pobreza, la guerra y la justicia  
¡Listos! ¡Apunten! ¡Cantad!

### **Waist Deep in the Big Muddy**

(Metidos en la Gran Ciénaga)

(Pete Seeger)

1 Allá por el año cuarenta y dos  
Yo era parte de un gran pelotón  
Estábamos de maniobras  
En Lusiana una noche  
A la luz de la luna  
El capitán nos dio la orden  
De cruzar un río  
Y así empezó todo  
Estábamos metidos hasta la rodilla  
En la Gran Ciénaga

Y el muy imbécil decía “¡Seguid pa'lante!”

2 El sargento le contestó “Señor, está seguro  
De que este es el mejor camino para regresar a la base?”  
“Sargento siga. Que yo crucé este río  
A una milla de este lugar  
Será el terreno algo fangoso pero sigan esforzándose  
Pronto estaremos al otro lado”  
Estábamos metidos hasta la cintura  
En la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa' lante!”

3 El sargento le dijo “Mi capitán, con todo este equipo,  
Ningún hombre podrá nadar.”  
“Sargento, no sea cobarde,” le contestó el capitán  
“Sólo nos falta un poco de coraje  
Vamos, chicos, síganme.”  
Estábamos metidos hasta el cuello  
En la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Sigán pa'lante!”

4 De repente, la luna se nubló  
Oímos un gorgoteo  
Unos segundos más tarde el casco del capitán  
Fue lo único que se veía flotar  
El sargento nos dijo “Retrocedan, chicos,  
Ahora estoy yo al mando.”  
Entonces salimos de la Gran Ciénaga  
Con el capitán muerto y desaparecido.

Nos sumergimos para sacar su cuerpo  
Enterrado en aquella arena movediza  
Supongo que él no sabía que el agua era más profunda  
Que el trecho donde había cruzado antes  
De pura suerte escapamos de la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa'lante!”

Pues no os voy a ofrecer ninguna moraleja  
Esto os toca a vosotros  
Quizás seguís marchando, seguís hablando  
Y os gustaría conservar la salud.  
Pero cada vez que leo la prensa  
Vuelve aquel viejo sentimiento  
Estamos metidos hasta la cintura  
En la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa'lante!”

Metidos hasta la cintura en la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa'lante!”

Metidos hasta la cintura en la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa’lante!”

¡Hasta la cintura, hasta el cuello! Pronto el hombre  
Más alto estará sumergido.

Metidos hasta la cintura en la Gran Ciénaga  
Y el muy imbécil decía “¡Pa’lante!”

Letra y música de Pete Seeger (1967) © 1967 Melody Trails, Inc., NY.

### **Pioneros (Silvio Rodríguez)**

El domingo me fui a la sanzala,  
me puse las alas, me sentí mejor,  
porque oyendo un cantar de pioneros  
me sentí más lleno de Patria y de amor.

Fue como regresar a un lugar  
donde guardo raíces y luceros.  
Fue como si mi niña cantara  
y, más, me abrazara en aquella canción.  
Fui papá de un pionero de guerra  
aquí en esta tierra cantándole al sol.  
(1976)

### **Hoy mi deber (Silvio Rodríguez)**

Hoy mi deber era cantarle a la patria  
alzar la bandera to raise the flag,  
sumarme a la plaza to join the plaza.

Hoy era un momento today was, we could say,  
más bien optimista un renacimiento  
un sol de conquista.

Pero tú me faltas, hace tantos días  
que quiero y no puedo tener alegrías

Pienso en tu cabello que estalla en mi almohada  
y estoy que no puedo dar otra batalla.

Hoy yo que tenía que cantar a coro  
me escondo del día susurro estoy solo.

¿Qué hago tan lejos dándole motivos  
a esta jugarreta cruel de los sentidos?

Tu boca pequeña dentro de mi beso  
conquista, se adueña, no toca receso.

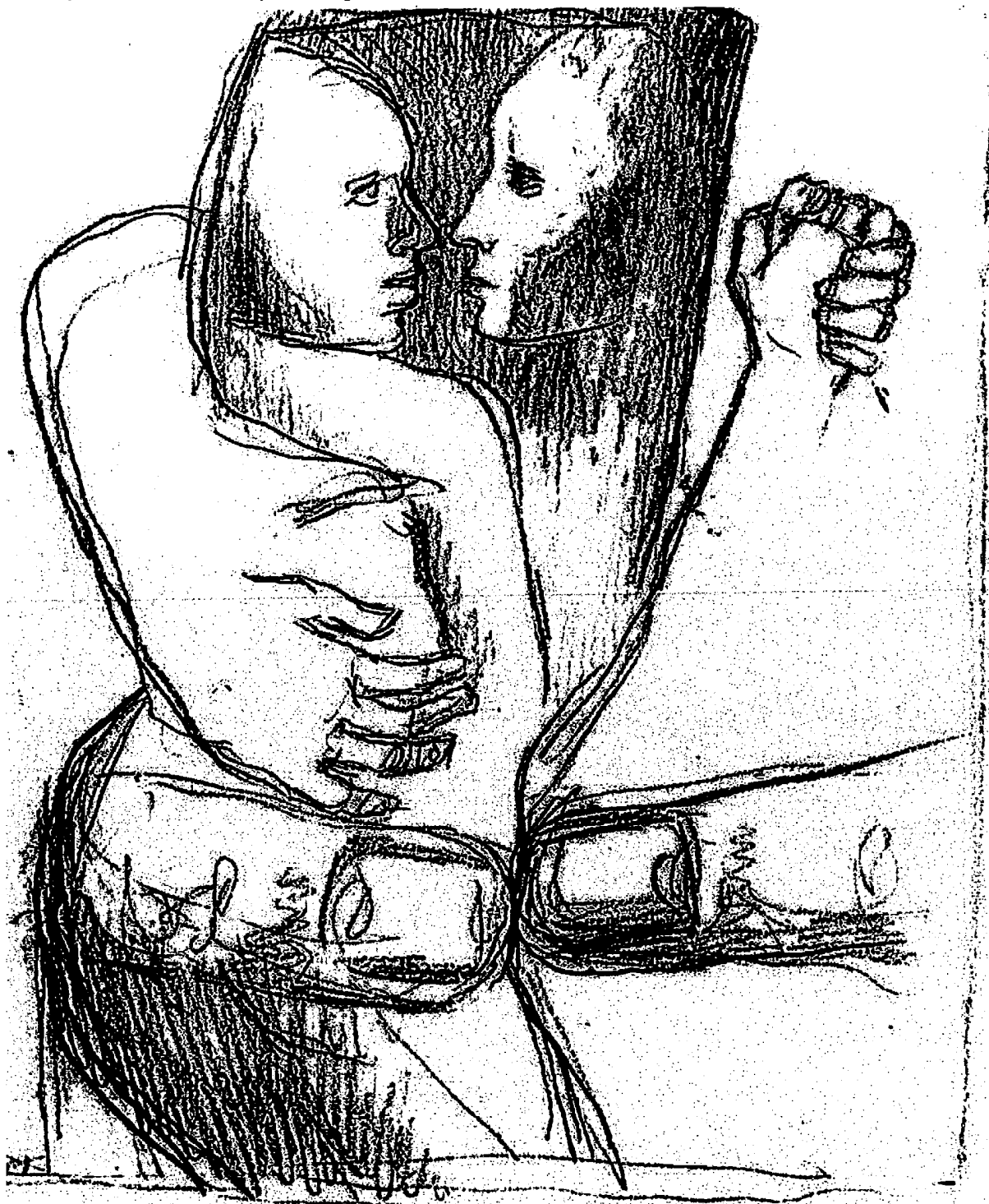
Tu cuerpo y mi cuerpo cantando sudores,  
sonidos posesos, febriles temblores.

Hoy mi deber era cantarle a la patria  
alzar la bandera, sumarme a la plaza.

Y creo que acaso al fin lo he logrado,  
soñando tu abrazo, volando a tu lado(1979).



Anexo 9 Cartas, fotos y recortes relacionados con la tesis:



Para David Shea  
como recuerdo de los momentos  
musicales cruzando mares en  
barcos de amistad

Auto

Medford 24/1/86

Dear David + family —

Qué sorpresa!! saber de Ti,  
de los tiempos — fue todo te  
va bastante O.K. en las  
"Aperturas" Congratulations  
for Mariana + Finis! + you  
+ Ronie + Robin — y también  
por el trabajo post-Mariana —  
ya sabes fue todo lo mismo traer  
un pan bajo el brazo! Me da  
que hayas vuelto a la música...  
¡también fue ver cómo crece un  
temple hecho por un yanki!  
— Y, dear David, I owe you  
a soup, a ton of soups for the  
litho. Es estupendo, realmente.  
Es riquísimo, se ve que has  
trabajado mucho y, además,

me alegro por te fuerte "Alegría" y fue te hepa  
mucho compaña en momentos "down"

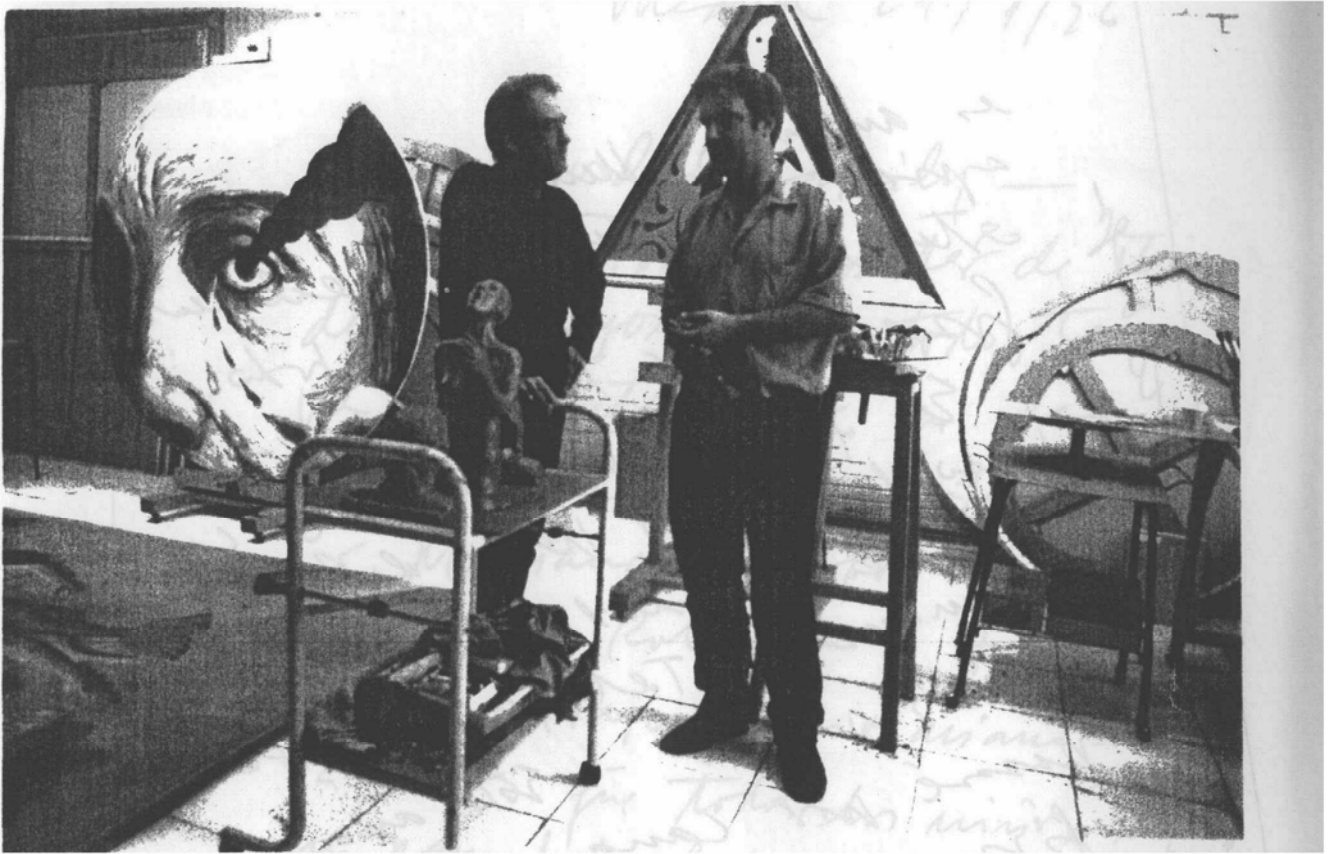
es ameno y lleno de valorización  
apreciaciones tuyas - Realmente  
estupendo - y sobre todo,  
gracias por tu interés -  
En febrero tengo yo 5 cursos  
pero la mayor parte del tiempo  
estaré en Madrid. Si quieres,  
Uaimaell - Tel 726-57-76 -  
y nos vemos - Este año  
pasaré por Canarias en la  
fin - Espero verte allí  
también.

Buenos días de nuevo saluda  
y por todo -

Se os fuere,  
Un abrazo fuerte y  
fuerte

Antonio

Con Luis Eduardo Aute en su estudio de Madrid (febrero 2000).





Tocando canciones tradicionales estadounidenses con Tom Paley durante su estancia en la ULPGC, mayo de 1999.



Enseñando Pete Seeger como se toca el timple canario en la casa de Seeger, el 25 de julio de 1999.

Fotos de Marcos Hormiga Santana y Toshi Seeger.

Madrid 8-11-51

Dear David -

Thank you so much for your letter, I'm glad you're doing well in your country + with your new job. It must be good finding yourself with your beautiful people (not necessarily with your government!) + with your writing + surfing. Who knows, someday we can be able to enjoy David Shea's soup as the new Pete Seeger of the United States! That would be great!

Gonzales-Sinde + I have been talking about you - Both of us got to the point that you ~~are~~ "en tic muy mejo" we do hope to see you soon over here.

About the "coup" or golpe we know nothing but fear everything.

Things are not clear on that point. Anything can happen but, what else can we do? Keep on working - People have lost illusions + hope + the Spanish people, you know, are very easily carried to tragedy, so, the climax is depressing - Everything is "provisional" and "transitorio" Too many years of thinking of "tomorrow perhaps" But, no way out, we have to go on forward "a traucas y barraucas"

Well, no more sadness, too much sadness! - Thank you again for your words + don't hesitate to write me whenever you feel like doing it -

un abrazo - W. Shuntz

## Anexo 12

Rushdie, Salman. "La música de la libertad." *El Mundo*, SOCIEDAD (Internet) 10/4/99.

SALMAN RUSHDIE

La música de la libertad

Hace poco pedí a Vaclav Havel que me hablara de la admiración que sentía por la estrella de rock norteamericana Lou Reed. Me contestó que era imposible expresar la importancia que tuvo la música rock para la resistencia checa durante aquellos años de tinieblas que transcurrieron entre la Primavera de Praga y la caída del comunismo.

Me divertía imaginando a los líderes del movimiento clandestino embelesados mientras escuchaban a Velvet Underground interpretar *Waiting for the man, I'll be your mirror or tomorrow's party* cuando Havel retomó la conversación: «¿Por qué crees que la llamamos la Revolución de Terciopelo?», me preguntó con cara de circunstancias.

Pensé que se trataba de una muestra más del humor inexpresivo de Havel, pero era una de esas bromas que revela otra verdad, menos literal; quizá una verdad generacional, porque para las personas de cierta edad que son amantes de la música pop, el rock y la revolución están inseparablemente vinculados.

«Dices que quieres una revolución», nos decía John Lennon en tono burlón. «Bueno, sabes. Todos queremos cambiar el mundo».

De hecho, con el paso de los años he llegado a pensar que este vínculo es algo más que producto de un idealismo de juventud. Por tanto, el descubrimiento de que una verdadera revolución se había inspirado en los atractivos gruñidos de la música rock me resultó bastante conmovedor. Me pareció como una especie de confirmación.

Porque ahora que nadie revienta guitarras ni protesta contra nada; ahora que el rock and roll ha llegado a su madurez y es un gran negocio, y - los ingresos de los grandes grupos son mayores que los de algunos países pequeños; ahora, que es una música para que la gente mayor recuerde sus días de juventud mientras sus hijos escuchan gangsta rap, trance music o hip-hop, y que Bob Dylan y Aretha Franklin son invitados a cantar en ceremonias de inauguración de Presidencias, es fácil olvidar los orígenes contestatarios de esta música, el apogeo de su lucha contra el establishment.

Sin embargo, el espíritu de rebeldía, duro y seguro de sí mismo del rock and roll, quizá sea una de las razones por las que esta música extraña, sencilla y arrolladora conquistó el mundo hace casi cincuenta años, cruzando todas las fronteras y las barreras culturales y lingüísticas para convertirse en el tercer fenómeno global de la Historia después de las dos guerras mundiales. Era la música de la liberación, por tanto, apelaba a los espíritus libres de los jóvenes de todas partes y, por esta misma razón, claro está, no era del agrado de nuestras madres.

Mi propia madre, escandalizada al descubrir mi afición por Bill Haley, Elvis y Jerry Lee Lewis, comenzó a exaltar las virtudes de Pat Boone, el hombre que en una ocasión le dedicó una balada sensiblera a una mula.

Sin embargo, yo intentaba imitar el gesto que hacía Presley con los labios y su hechizante movimiento de caderas, y sospecho que los chicos de todas partes, desde Siberia hasta la Patagónia, estaban haciendo lo mismo.

Lo que a nosotros nos sonaba a libertad en el mundo de los adultos parecía un mal comportamiento. En cierto sentido, ambas impresiones son ciertas. El contoneo de caderas y la moda de reventar guitarras son de hecho los extremos infantiles de la libertad; pero también es verdad que en muchos sentidos hemos aprendido, de adultos, que la libertad es peligrosa.

La libertad, esa antigua y alegre anarquía, antítesis dionisiaca de Pat Boone, una virtud más alta y salvaje que el buen comportamiento, tiene, debido a su espíritu de rebelión melenuda y trasnochada, menos probabilidades de causar graves daños que la obediencia ciega, las convenciones y el conformismo. Es mejor ver un par de suites de hotel destrozadas que el mundo destrozado.

Sin embargo, hay una parte de nosotros que no quiere ser libre; que prefiere la disciplina, la aprobación y las canciones patrióticas en lugar de la música del mundo, salvaje, suelta y romántica. Una parte de nosotros desea simplemente avanzar con la muchedumbre y recriminar a todos los contestatarios y los que bailan moviendo la cintura por hacer que se mueva nuestra cómoda embarcación.

«No sigáis a los líderes», nos advertía Bob Dylan en Subterranean homesick blues, «Vigilad los parquímetros». Sin embargo, todavía queremos ser dirigidos, seguimos a los señores de la guerra y los ayatolás asesinos y los bárbaros nacionalistas, o nos chupamos el dedo y escuchamos pasivamente a los estados paternalistas que aseguran saber qué nos conviene. Por consiguiente, los tiranos abundan en todas partes, desde Belgrado hasta Mumbai, e incluso aquellos de nosotros que nos consideramos hombres y mujeres libres no somos, por lo general, muy fieles al espíritu del rock and roll.

La música de la libertad da miedo a la gente y desencadena todo tipo de mecanismos de defensa conservadores. Mientras Orfeo fue capaz de cantar en voz alta, las ménades no pudieron matarlo. Pero entonces comenzaron a gritar, y sus ruidos estridentes ahogaron su música, y sus armas dieron en el blanco, y Orfeo cayó, y lo desmembraron.

Al lanzar gritos contra Orfeo, nosotros también nos convertimos en personas capaces de asesinar. La caída del comunismo, la destrucción del telón de acero y del Muro de Berlín supuestamente debían iniciar una nueva era de libertad, pero el mundo posterior a la Guerra Fría, que de repente se presentó tan amorfo y lleno de posibilidades, nos ha dejado paralizados por el miedo. Nos hemos replegado detrás de pequeños telones de acero; hemos levantado pequeñas empalizadas, nos hemos encerrado en definiciones de nosotros mismos aún más estrechas e intolerantes -religiosas, regionales, étnicas- y nos hemos preparado para la guerra.

Hoy en día, mientras el fragor de una de estas guerras ahoga la dulce melodía de lo mejor de nosotros, siento nostalgia por aquel espíritu de independencia e idealismo que una vez, vinculado de forma contagiosa a la música, contribuyó a poner fin a otra guerra (la de Vietnam). Pero ahora, la única música que se escucha es una marcha fúnebre.



2 amens y plus de valoris'imes  
precisicines tujes - Reclmente  
stupendo - y sobre todo,  
meis por tu interes -

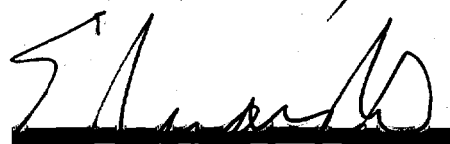
En febrero Temp y o J consigam  
en la mayor parte del tiempo  
teré en predict. Si vlen,  
l'annuel - Tel 726-57-76 -

no venis - Este año  
asné por Canarias en la  
bira - Espero verte allí  
bambien -

Bueno, de nuevo enhor-  
neces vos mañana -  
por todo.

Se os fuire.

Un abrazo fuerte y  
fuerte



Melind 24/1/56

Dear David + family -

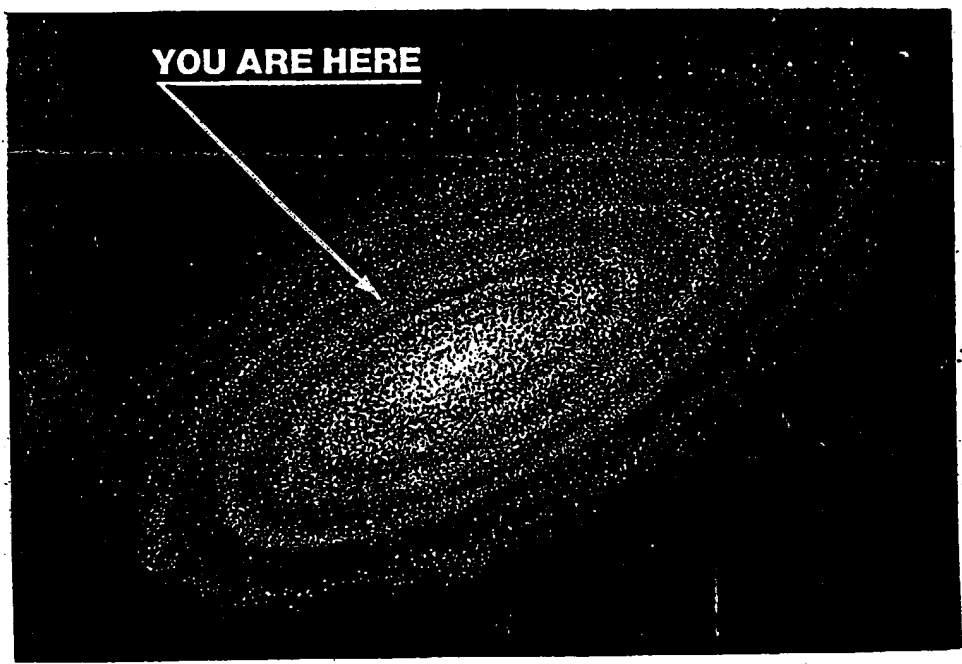
Qué sorpresa!! saber de ti,  
de los tiempos - fue todo te  
va bastante O.K. en las  
"Aperturas" Congratulations  
for Mariana + Fiona! + you  
+ Ronie + Robin - y tambien  
por el trabajo por Mariana -  
ya sabes fue todo los dias traer  
un pan bajo el brazo! Me da  
que hayas metido a la musica -  
ilustré que ver como viene un  
tiempo hecho por un yank!  
- y, dear David, I owe you  
a song, a ton of songs por tu  
libro. Es estupendo, realmente.  
So it

David - thanks ! If Edit. Seix isn't interested, how about a publisher in Cuba, or Argentina or Chile — I have a few contacts there. In any case, let's stay in touch. Congrats on your plan for a Bio of Barbara

all for now

Pete

Sept 13 '99



The arrow points to our sun, one of several hundred billion stars in our Milky Way, the spiral galaxy pictured here. Keep in mind that the illustration can't show the great distances between stars. If the sun were about 1/8 inch in diameter, and the earth a microscopic speck about 9 inches away from it, the nearest star we in the northern hemisphere can see (Sirius, near Orion) would be another speck of sand 80 miles away. Actually Sirius is about 8 light years away and only slightly larger than our sun. We are about 30,000 light years from the center of our galaxy. The stars in Orion's belt, 35,000 times the mass of our sun, are 1,500 light years away. There are at least 100 billion other galaxies, each containing at least 100 billion stars.

Pete Seeger  
Box 431, Beacon  
NY 12508 USA  
Dec. 17, 1999

To  
Kan Yazawa, Tokyo  
Anjar Kumar Basu, Calcutta  
David Shea, Spain

copies to  
Harold Leventhal NYC  
Larry Richmond NYC

*Dear David!*

As you see, I'm hoping that this letter will go not only to three countries where a shortened version of my book "Where Have All The Flowers Gone" may be printed, with a new title, but also to my two New York publishers who, I hope, can help get permission for various songs to be reprinted without ruinous costs.

I'm extremely apologetic for this long delay, but only this month have I finished getting another book to press ("Re-telling Stories in the Dark" - Harcourt Brace Pub. Co. expects to have it in bookstores next September). Now my job is to work closely with the three of you to see if we can agree on what to cut and what to keep, or to shorten, or to improve.

Note my red pencil: I would like to cut more songs than Kan (black line) did. One of his cuts (a short melody and picture at the very end: "How Soon") I would like to keep. The song just before that has been rewritten, and is now called "And Still I'm Searching". I enclose a copy.

Of course, when a song has been cut, it will be possible to cut most of the prose that went with it.

Note that I want to add a few songs that were not in the original book. I also want to add a special preface, slightly different for each of the three countries. Working on those prefaces is a job I want to get down to, right away. The preface will probably contain one or two songs not written by me, but which I have sung for many years, such as "De Colores" and "Viva La Quince Brigada" for Spain, "Ragupati Ragava" for Calcutta, "Furusato" for Jaapan.

But I will in each of them try to make the point that singing can be a liberating activity for many people, young and old, whether we are singing for or with other people. We can sing good old songs of many different kinds. We can try making up new songs, and this book can show them how one person, over many years, tried to learn how to do this.

At age 80 I can't promise anything, but I'm hoping that when this book comes out I'll be able to help you publicise it either in person or through TV. Right now I want to hear from you: what do you think of my cuts? All for now,

My telephone" (914) 831-9069  
FAX (Leventhal) is (212) 459-9035

David: This song next-to-last, instead of "Autumn Wind"

## AND STILL

I'M SEARCHING - w + m by Pete Seeger © Sanga Music 1997, 2000

250 W. 57 ST #1218

NY NY 10107

(Like an Irish "slow air," this melody has no rhythm, but only an irregular flow varying as a singer or instrumentalist feels it. Voice(s) and instrument(s) can alternate several times. The bass is a sort of drone.)

freely

words can be repeated.

And still I'm searching — yes, I'm still searching for a way —

— we all can learn to build a world — where we all can share The

work, the fun the food. The space, the joy, the pain, and

no one no one will ever ever want or need to be a — millionaire

P.S. - The melody, first attempted in 1992, is fairly well set now, but I'm still looking for other words. Most recently (2000) for good folks in Latin America trying to find a future free of Uncle Sam's domination-through-money-to-military assassins, but also free from violence from desperate poor people. All I have so far is "No Mas Violencia! No mas, no mas, no mas violencia en Colombia! (We learn to talk though we disagree. And if we sing, or play, or eat, or tolerate each others company-y-y. Who knows, who knows, what changes yet our grandchildren someday will see.)"

David!

November 12 1999

Only today I read your letter. I'm so glad you are working on this.

1) Yes, it will be easy to cut 25%, so when translations are added, the book won't have to be too long. I ~~want~~ mean, literal, non-poetic translations. I assume all songs will be printed "in the original" including all verses.

2) If someone comes up with a really good singable translation, as Max Collet did with "Sag Mir Wo Die Blumen Sind" - wonderful! But I'd rather see only a literal translation than a half-good "singable" one.

3) Not Cantwell nor anyone has written a proper history of the Euro-American "Folk Song Revival. I'd like to work on it, but no time now. What I wrote in "The Incomplete Folksinger" was too limited. My father's essays ("Studies in Musicology") are too hard to read.

4) Why don't you send me a list of "cultural references which need explaining" - even if there are 200, maybe we can in a sentence or two, give the explanation.

5) If Seix Barral wants a much shorter book, that's my job for the next 8 months. Because

## From The Republic of Conscience

When I landed in the Republic of Conscience it was so noiseless when the engines stopped I could hear a curlew high above the runway.

Seagull:

At immigration the clerk was an old man who produced a wallet from his homespun coat and showed me a photograph of my grandfather.

The woman in customs asked me to declare the words of our traditional cures and charms to heal dumbness and avert the evil eye.

No porter. No interpreter. No taxi.  
You carried what you had to and very soon your symptoms of creeping privilege disappeared.

II  
Fog is a dreaded omen there but lightning spells universal good and parents hang swaddled infants in trees during thunderstorms.

Salt is their precious mineral. And seashells are held to the ear during births and funerals. The base of all inks and pigments is seawater.

Their sacred symbol is a stylized boat. The sail is an ear, the mast a sloping pen, the hull a mouth that stays open.

At their inauguration, public leaders must swear to uphold unwritten law and weep to atone for their presumption to hold office -

and to affirm their faith that all life sprang from salt in tears which the sky-god wept after he dreamt his solitude was endless.  
she her

III  
I came back from that frugal republic with my two arms the one length, the customs woman having insisted my allowance was myself.

The old man rose and gazed into my face and said that was official recognition that I was now a dual citizen.

He therefore desired me when I got home to consider myself a representative and to speak on their behalf in my own tongue.

Their embassies, he said, were everywhere but operated independently and no ambassador would ever be relieved.

— Seamus Heaney

② both Japan + India do want a much shorter book. But at the same time I'll add some important songs I often

sing, such as

Midnight Special	East Is Red (China)
Boyce's "Alleluia"	Suliram (Indonesia)
Coming 'Round the Mt.	Tzena Tzena (in 3 lvs)
Skip To My Lov	Sometimes I feel <u>un</u> like a Motherless Child
May There Always Be Sunshine (USSR)	This little light of Mine
De Colores	Al Decembre Congela (Catalonia)
Rghannu Ma'i (Lebanon)	Down By the River
Shalom Chaverim (Israel)	
Djankoye (Yiddish, USSR)	
Ragupati Ragava (India)	

but not all these!

- 6) Prologue? I'll do a short 300 word one. Maybe Bruce Springsteen or Leon Grieco of Argentina would.
- 7) All these "Noble efforts whose time has not yet come" are not in vain. In the computerized world to come they will come to life in unexpected times + places. I'm so glad you're doing an article on Paredon.
- 8) Can't remember "My Song Is My Weapon" well enough

Telephone me collect. Didn't I send you a ~~list~~ list of the 25% of songs I would cut?

best  
Pete

P.S. - Do you have a FAX?

I do. Same tel. no. - But you have to phone me twice; 1st time you tell me to switch on The FAX; 2nd time the FAX answers

Subject: aute y pintura

Agencia Efe 05.05.1988 01.27 VARIOS

AUTE: NO SOY CREYENTE NI TAMPOCO ATEO NAVEGO EN LA DUDA

...

-----

"No soy creyente ni tampoco ateo, navego en la duda", en una rueda de prensa celebrada en Sevilla, donde hoy presentará; su último disco, "Templo", en el concierto que ofrecerá en "Cita en Sevilla".

Aute, que aprovechó su estancia en la capital andaluza para presentar la tercera edición su libro "Liturgia del desorden", aseguró que tanto en sus canciones, poemas y pinturas intenta "comunicar, interrogar sobre el ser humano, sobre sus miedos, contradicciones y pasiones".

Su última producción discográfica, "Templo", que formará el grueso del concierto que ofrecerá hoy junto a un montaje de diapositivas de cuadros suyos - proyectadas en dos grandes pantallas- en los que basa las canciones, surgió a raíz de una Semana Santa en Sevilla, donde Aute recogió "esa iconografía que recupera elementos de la pintura religiosa".

A juicio del cantautor, "la gran pintura erótica a lo largo de la historia ha sido la religiosa", por lo que su estancia en aquella Semana Santa sevillana, hace cinco años, le sirvió para madurar una idea que, al parecer, tenía hace mucho tiempo y escribir "unas canciones eróticas utilizando un lenguaje litúrgico".

"Los poemas de "Templo" -dijo Aute- son un canto al cuerpo humano, y "Templo" se refiere a él, como un lugar donde se reúnen el sexo y la violencia".

Aute aseguró que en muchas ocasiones antes de "Templo" había intentado escribir y musicar a raíz de sus cuadros, pero "nunca hasta aquella Semana Santa pude conseguirlo, aunque en esta ocasión no me costó trabajo, pues era algo que lo tenía dentro".

Para el cantautor los cuadros, los poemas y la música forman parte de un todo, por lo que está molesto con la casa discográfica que ha producido los discos, ya que la idea original era sacar un estuche con el disco y un libro de 36 páginas en el que estaban grabadas las imágenes en las que se basan las canciones.

El estuche ha salido al mercado en una tirada muy reducida, "por lo que no se ven en ningún lado y ahora sólo está circulando el LP doble, y este no es mi disco". Esta es la lucha que el autor mantiene con la casa discográfica, que está; según Aute, insatisfecha con el disco porque no es comercial.

Luis Eduardo Aute, además de la pintura y la canción, dirigirá en el mes de septiembre un capítulo de la serie que se emitirá en televisión "Delirios de Amor", compuesta por trece capítulos. EFE

-----

(c) EFEDATA. Agencia EFE SA

AGENCIA EFE

4/4/00 14.07 CULTURA

Amo, Carlos del. Suburbano-aniversario: Luis Mendo y Bernardo Fuster cuentan su historia como Suburbano. Agencia Efe, 4/4/00.

Madrid, 4 abr (EFE).- Luis Mendo y Bernardo Fuster llevan más de dos décadas al frente de Suburbano y en este período han cosechado "grandes éxitos como "La Puerta de Alcalá", "La Tierra se mueve" o "Makinavaja", pero siempre cantados por otros. Por eso, han decidido "dar la cara y contar su propia historia en "20 años y un día".

"20 años y un día" es un disco-libro grabado en directo en el "madrileño Café de la Palma el verano pasado y en él a lo largo de "catorce cortes reinterpretan temas compuestos por ellos y que otros "hicieron populares, "mostrándolos tal y como se concibieron en su "momento, sin adornos ni aditivos", explicó a Efe Luis Mendo.

Suburbano ha contado para la ocasión con otros músicos con quienes ya habían trabajado antes, como Luis Eduardo Aute, Luis Pastor, Pablo Guerrero y Pedro Guerra, y ahora se lamentan de no haber grabado la sesión en vídeo.

"Luis y Bernardo dicen convencidos que durante estos años de "convivencia -todos los días trabajan juntos en el estudio que desde "hace dos años tienen en el madrileño barrio de La Latina- han "sufrido una condena musical respirando el caos cósmico", algo que explican diciendo que su "trayectoria profesional ha sido un tanto absurda".

"Suburbano nació en el barrio de Vallecas (Madrid) en 1979 en un "momento en el que surgían las grandes bandas de rock y triunfaban las "guitarras eléctricas, aunque ellos preferían investigar en las raíces del folk. Después, justo cuando la sencillez dominaba la "llamada movida madrileña, decidieron tener sus momentos más barrocos, "tras haber pasado por el jazz-rock. "Y así fue siempre -apunta Bernardo- porque cuando los cantautores "estaban en pleno declive, a nosotros nos dio por hacer canción de autor, y cuando a nosotros nos dio por el rock más duro, el resto "descubrió el mestizaje y el folk. Por eso, siempre hemos sido el grupo "más caótico y ecléctico de los escenarios".

Pero Luis y Bernardo, positivos donde los haya, aseguran que esto les ha permitido la "más absoluta libertad" y, al mismo tiempo, les ha proporcionado "una vitalidad sin la que no hubiéramos podido sobrevivir estos veinte años". De todas formas, siempre han encontrado el momento para ceder a otros artistas canciones que luego veían como se convertían en un éxito, como es el caso de "La Puerta de Alcalá" cantada por Ana Belén y Víctor Manuel. "Pero ese es siempre el destino del autor y forma parte de la profesión, aunque a veces duela. ¿quién sabe quien ha "compuesto las canciones de Frank Sinatra?", se pregunta Luis.

Suburbano también han sido durante mucho tiempo los eternos acompañantes, desde Sabina y Aute hasta Sara Montiel, pasando por Luis Pastor y Vainica Doble, pero "eso nos ha permitido hacernos como una especie de todo terrenos", comenta Bernardo.

Con nueve álbumes en solitario a sus espaldas, los de Suburbano se han "especializado también en las bandas sonoras para el cine, como "La vida alegre", "27 horas", "Las cartas de Alou", "Entre rojas" y "París-Tumbuctú", y música para la televisión, como "Chicas de hoy en día", "Pepa y Pepe" y "Blasco Ibáñez".

"El cine -explica Bernardo- te ofrece un abanico muy amplio de "posibilidades, porque cada película es un mundo y el director te puede "pedir desde música clásica a flamenco. La televisión es distinta, "porque tienes que componer desde la sintonía a las cortinillas que dan "paso de una escena a otra, por lo que te tienes que ceñir a normas más estrictas".

"Suburbano, que actualmente trabajan sobre la música de una nueva serie de televisión que protagoniza Antonio Resines y que se va a llamar "Robles Investigador", comienzan el día 25 en Madrid una gira de conciertos en bares de copas, para presentar este disco.

Un trabajo que como a cualquier creador les gustaría que fuera un éxito, aunque la parte que más les preocupa es que "la gente que ha conocido ya antes estas canciones en boca de otro, comprendan el verdadero espíritu con el que nacieron y sientan la libertad con la que fueron creadas."EFE



Fecha Hora Categoría  
11.09.1999 06.46 CULTURA

MUSICA-CONCIERTOS

SILVIO RODRIGUEZ Y AUTE: MAS "2 EN CONCIERTO" QUE UN "MANO A MANO"

---

Por Pedro Nieto Fernández.

Madrid, 11 sep (EFE).- El cantante cubano Silvio Rodríguez y el español Luis Eduardo Aute volvieron a formar cuadrilla en el coso madrileño de Las Ventas para repetir el inolvidable "Mano a mano" que les uniera "hace exactamente seis años", pero esta vez con motivo de la gira "2 en concierto" que iniciaron en La Habana.

Sin más preámbulos que los retoques a un escenario vestido de largas telas blancas, los primeros acordes de "Anda" se dejaron oír de la mano de Aute, quien se dirigió al público madrileño a quien reveló que "Madrid es la responsable de este concierto porque es mi casa".

El espectáculo todavía no estalló con las que siguieron, "Cine, cine" y "Café Ajafa", pero lo hizo cuando el público, no tan incondicional como el de 1993, reconoció las notas de "La belleza" mientras Aute ya introducía a Silvio Rodríguez para que le acompañara en el primer mano a mano de la noche, "Dentro". El trovero cubano ya había ganado el favor de la presidencia con su salida al escenario y se ganó la puerta grande al reconocer que "el momento no era fácil" por encontrarse ante "la fiel Madrid", después, acompañado por el guitarrista y amigo Rey Guerra, dejó salir de su garganta "Casiopea" o "Quien tiene viejo el corazón".

Silvio Rodríguez, molesto con parte del público que le reclamaba "Ojala", decidió continuar con los temas de su nuevo trabajo, "Mariposas", porque "si buscara el aplauso fácil, estaría traicionando parte de lo que nos une". "Pequeña serenata diurna" supuso un deslucido segundo pulso que ya había ganado el cubano, pero que Aute enmendó con los vítores más cerrados de la noche que no fueron ni para "Volver a verte" o "Cinco minutos", sino para el recuerdo de otro grande, Alfredo Krauss, fallecido hoy y a quien el cantautor español dedicó "De la luz y la sombra".

El intimismo y el cansancio llegaron a mezclarse tras la segunda tanda de Silvio Rodríguez, pero el público estaba entregado a la faena y los hermanos de canción volvieron a unirse en "Ángel para un final", que Silvio dedicó a la mujer "más importante de mi vida", su madre.

Tras finalizar sus respectivos repertorios con "Hemingway delira", del disco "Alevosía" de Aute, presentaron a su equipo, Marta Pizarro en los coros, Inor Sotolongo en la percusión, Jorge Alexander en el bajo, Antonio Sanco en los teclados, Ramsés Rodríguez en la batería y Gonzalo Lasheras a la guitarra. Varias retiradas en falso no fueron suficientes para abatir las ganas de más del público, contentadas con "El unicornio Azul", "Albanta" o "Una de dos" con un excelente sonido que acompañó, ahora sí, el respetable congregado en el ruedo madrileño.

La noche decidió amanecer con las pequeñas luces de los mecheros que iluminaron unas decenas de puños cerrados en alto al grito de "Ojala", interpretada por la voz de Silvio Rodríguez y la guitarra de Rey Guerra.

Seis años después, el coso madrileño revivió "mano a mano", codo con codo y voz contra voz con "Al alba", que sirvió para hermanar una vez más la música de autor de estos dos grandes intérpretes, dos hermanos de canción, uno español y otro cubano, que fueron más "2 en concierto" que nunca. EFE

Fecha Hora Categoría  
09.06.1996 16.33 VARIOS

ECUADOR-CULTURA  
SILVIO RODRIGUEZ ACLAMADO EN FESTIVAL "TODAS LAS VOCES"

---

Por Gonzalo Solano  
Quito, 9 jun (EFE).- El público aclamó la nostalgia del cubano Silvio Rodríguez, vibró con el rock del grupo ecuatoriano Tercer Mundo y despidió una noche de éxitos con las interpretaciones del chileno Alberto Plaza, en la segunda jornada del festival "Todas las voces, todas" que se celebra en Quito.  
Inesperadamente, Silvio Rodríguez abrió la segunda jornada de este festival y fue aclamado por casi 18.000 espectadores que colmaban las instalaciones del Coliseo General Rumiñahui, donde los presentes no se cansaron de dar vivas a Cuba.

"Ojalá más temprano que tarde podamos decir Cuba sí, 'yanquis' también", dijo el cantante, en respuesta a los insistentes gritos del público a favor de la isla y contra Estados Unidos.

De la mano de Silvio Rodríguez, los ecuatorianos se internaron en la nostalgia de la década de los setenta, cantaron sus recuerdos y aclamaron las interpretaciones del artista, al que mantuvieron, a fuerza de insistentes peticiones, en el escenario por más de una hora.

El español Luis Eduardo Aute, que siguió al cubano, calificó de "proyecto loco" la iniciativa del pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamín, que pretende construir la "Capilla del hombre", una obra arquitectónica de 2.500 metros dedicada al hombre americano.

"Es un proyecto completamente loco, ideado por un loco genial que es Guayasamín, que quiere levantar la bandera de la cultura latinoamericana", dijo Aute en el escenario, al que invitó a Silvio Rodríguez para compartir la primera interpretación.

Los asistentes recibieron con más afecto que entusiasmo la música de Aute, quizá porque es poco conocida en esta parte del mundo con el que el artista español está ligado sentimentalmente porque su esposa es ecuatoriana. Los chilenos Angel, Isabel y Tita Parra, de una familia y dinastía de cantores populares y "de barricada", permitieron a los espectadores recordar los años de las dictaduras, de profundos conflictos y transformaciones sociales en América Latina.

Como un homenaje a esa época de cambios, los Parra interpretaron la canción "La masa", que fue coreada con entusiasmo por el público y, tras una oleada de canciones, algunas recientes, terminaron su paso por el escenario con otro tema muy conocido en Ecuador: "Volver a los 17". El ecuatoriano Manolo Criollo despertó un enorme entusiasmo entre sus compatriotas, debido a su maestría con el "charango", un instrumento andino de vibrante sonido.

Las memorias y nostalgias provocadas por Silvio Rodríguez, Aute y los Parra se sumergieron en los estridentes acordes de los rockeros ecuatorianos Tercer Mundo, que cambiaron el tono de la noche presentando una música de los noventa, trabajada y bien lograda por una adecuada fusión de conjunto. Aunque la segunda jornada de este concierto parecía estar dirigida a un público adulto, Tercer Mundo permitió ver a centenares de adolescentes mezclados entre los espectadores que, con las interpretaciones de este grupo, bailaron y cantaron como ruidosos simpatizantes.

El postre de la noche fue el chileno Alberto Plaza, que antes de cantar agradeció a Guayasamín por haberle invitado al festival y dijo: "Juntos vamos a contruir la Capilla del hombre".

Plaza fue ovacionado cuando interpretó "Pequeño rayo de sol" "Aventurera" y "Blanco y negro", entre otros temas coreados por el público. EFE

GS/cho/rt  
06/09/16-33/96  
19960609

15.10.1996 06.01 CULTURA

NUEVOS DIBUJOS AUTE DICEN "SI DIOS EXISTE DEBE SER SEXO PURO"

...

-----  
Madrid, 15 oct (EFE).- Luis Eduardo Aute tiene dos amantes, la música y la pintura que son indivisibles y una de cuyas constantes es el sexo, un concepto que Aute define como "lo más parecido a Dios. Si Dios existe debe ser sexo puro", declaró a EFE el artista, que hoy inaugura una muestra de dibujos eróticos.

La exposición se compone de más de cuarenta dibujos y aguafuertes realizados durante los últimos tres meses y cuyo referente es la letra de una de sus canciones, "Mojándolo todo", contenida en su último disco "Alevosía".

En dicho tema, Aute cita un extracto del poema de Paul Eluard que reza "sexo líquido / universo de licor" y en la exposición se encuentran citas del libro "Luz lúbrica" escrito por el poeta español Carlos Edmundo de Ory a partir de los dibujos del artista y compositor.

"Son pinturas figurativas de corte clásico con influencias diversas, desde el surrealismo al simbolismo pasando por referentes como la obra de El Bosco", comenta el artista, a quien dice moverle la "curiosidad por el ser humano" tanto en la pintura como en la música.

"Mi labor de introspección se refleja en mis dibujos a través de la condición física del ser humano, mientras que en las canciones abordo más la condición anémica. Son para mí dos formas de expresión indivisibles", explicó Aute.

Dedicarse a la música o a la pintura depende del estado de su estado de ánimo: "durante una época pinto y cuando me agoto me pongo a escribir, no hay reglas". Los dibujos de esta exposición presentan, según Aute, una técnica "más depurada, más simple y directa, de la que he eliminado todo lo superfluo y gratuito".- EFE  
-----

(c) EFEDATA. Agencia EFE SA

10.10.1996 06.06 CULTURA

EL RELOJ VISTO POR 16 ARTISTAS EN CIRCULO DE BELLAS ARTES

Madrid, 10 oct (EFE).- Dieciséis artistas han proyectado su creatividad sobre una pieza puramente instrumental que se erige, de este modo, en un objeto artístico. Tal es el contenido de la exposición "Miradas a un reloj" abierta hasta el 13 de octubre en la Sala Minerva del Circulo de Bellas Artes de Madrid.

Guillermo Pérez Villalta, Dokoupil, El Hortelano, Ceesepe, Ouka Lele, Alberto García-Alix, Antonio Alvarado, Luis Eduardo Aute, Chus Bures, Francisco Esplá, Emilio Tuñ, Luis Moreno, Alberto Corazón, Álvaro Soto y Jesús del Pozo son los protagonistas de esta aventura.

Entre todos cubren un abanico que va desde el cine, la arquitectura, la moda, el grafismo y el diseño industrial a la pintura y la escultura. Esta iniciativa tiene su origen en la colección que la compañía de relojes Watch-celona llevó a cabo el pasado año en la Ciudad Condal en la que participaron creadores de todos los campos artísticos que produjeron un reloj cuyo tema de fondo era "una visión de Barcelona".

Los artistas que han realizado la "colección Madrid" han aportado su mirada particular sobre el reloj con una tema de libre elección. La delicadeza es el rasgo principal del reloj del diseñador de moda Jesús del Pozo: un simple trazo ajeno a la simetría y afán al pulso del corazón.

Luis Eduardo Aute refleja algo que es común a su música y su pintura: la ternura, en el perfil de un beso que resume el amor; mientras que El Hortelano recurre al tema de la naturaleza: un árbol sobre un cosmos de estrellas del que cada rama apunta una hora.

Alberto García-Alix ha utilizado la foto de una cabeza rapada, al tiempo que Ouka Lele se ratifica en su vertiente de corte ingenuo y Alberto Corazón se emplea a fondo con los números.

A su vez, el arquitecto Alvaro Soto propone un reloj divertido en el que la esfera se convierte en gajos de colores. Antonio Alvarado muestra un hermoso trasero que lleva su nombre.

Para el artista Dokoupil todas la horas son buenas para el sexo, Ceesepe dedica su espacio a la cabeza de un arlequín, Sigfrido Martín juega con la imagen de una carta de ajuste. (c) EFEDATA. Agencia EFE SA