

CANCIÓN ESPAÑOLA DEL 60: DENOMINACIONES, PRÁCTICAS, IMAGINARIOS

El propósito de estas líneas consiste en reflexionar en torno a la conflictividad de unas denominaciones (y de unas prácticas culturales) que en el filo del milenio han desplazado y confundido las fronteras que la modernidad pretendía mantener vigorosamente en pie: nos referimos a los sistemas de lo “culto”, lo “popular” y lo “masivo”. La permeabilidad de estas divisiones, que afecta no sólo a los objetos culturales de la posmodernidad —como bien lo ha demostrado Roger Chartier en sus estudios sobre la *Biblioteca Azul*—¹ obliga hoy a la necesidad tanto teórica como empírica de revisar la naturaleza de las relaciones “culto”/“popular”-“masivo” en términos de enfrentamiento, y de mirar de otro modo los campos simbólicos donde operan las tres categorías mencionadas.² Nosotros pretendemos hacerlo en un discurso específico, el de la canción española del 60 (similar a la emergida por los mismos años en Hispanoamérica), a partir de una lectura centrada en algunos “nombres” que, en torno a ésta, acuñaron sus productores, los medios, la opinión crítica en general: “de autor”, “nueva juglaría” y “popular”, entre otros. El análisis de los mismos pone en escena, creemos, las condiciones de existencia del objeto a que aluden, y revela, simultáneamente, las variables y cruces que, provenientes de campos culturales diversos, operan en la configuración de esta peculiar práctica discursiva. En este sentido, los “nombres” ofrecen una puerta de entrada para pensar cuestiones que no alcanzarán a resolverse en estas páginas. Por ejemplo, la ruptura de las relaciones verticales de jerarquía entre lo “culto” y lo “popular” (y, del mismo modo, las existentes entre “escritura” y “oralidad”), específicamente en prácticas como la musicalización de la poesía consagrada por la institución literaria; la discusión en torno a los dominios de lo “popular”, extendido más allá de lo “folclórico” (en la acepción conservadora del término), con la inclusión de géneros, digamos, “transnacionales”, como el rock. Al mismo tiempo, aquéllos nos permiten desmontar la dialéctica entre “apocalípticos” e “integrados”³ nacida con la irrupción de la comunicación

¹ Cfr. Roger Chartier. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992. Ver especialmente el capítulo “Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII)”, p. 107-120. Del mismo autor es también *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 1994.

² Néstor García Canclini nos habla de un rediseño “horizontal” de dichos dominios, que acaba con la relación de “verticalidad” entre los mismos, propia del sistema de jerarquías de la modernidad. Cfr. su *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989: p. 14-15.

³ Cfr. Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1983.

masiva, y releer ciertos dogmas, que, desde el ámbito de la cultura académica o “superior”, condenan indiscriminadamente las producciones mediáticas.

Las tres denominaciones escogidas (“de autor”, “nueva juglaría” y “popular”) impregnan la canción de resonancias de procedencia diversa, polemizando entre sí por la constitución de un discurso que da cuenta, modélicamente, de la condición esencialmente híbrida de las prácticas culturales de la posmodernidad.

La denominación “canción de autor” (y, por extensión, la de “cantautor”) prosperó especialmente en España, adoptándose sólo en nuestro medio la forma “cantautor”. Si bien en un principio estas denominaciones se centraban en la funcionalidad eminentemente testimonial de esta práctica cancioneril,⁴ una acepción más tardía privilegia el esfuerzo de creación individual y artística, fundamentalmente en lo verbal, siempre en relación dialéctica con las matrices a menudo repetitivas de la canción de “consumo”.⁵ El acercamiento de muchos de estos autores a la práctica literaria —ya sea mediante la musicalización de poetas consagrados, ya por el empeño de elaborar poéticas propias de algún modo ligadas a la literatura— justifica en buena medida la utilización del apelativo citado, que jerarquiza la función autoral (individualmente productiva, en el sentido moderno y “culto” del concepto) dentro de un género instalado en los medios masivos, con su mecánica (general) de fabricación “en serie”. Este modelo productivo, que da por tierra con el concepto de autor carismático o “genio” individual emergente con el Romanticismo —y que cristaliza a lo largo de toda la “modernidad literaria”, en palabras de Habermas—,⁶ se cifra en la imagen del “autor múltiple” subyacente en todo producto cultural *mass-*

⁴ Víctor Claudín lo utiliza, concretamente, en este sentido. Ver Víctor Claudín. *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Gijón: Júcar, 1981. Al respecto Antonio Gómez analiza los alcances reales y posibles del término: “Frente a una concepción indudablemente restrictiva del término, con la que se ha intentado significar fundamentalmente un tipo de canción-texto, cargada de referencias y connotaciones testimoniales y políticas, de gran simplismo musical, instrumental y escenográfico [...] debería empezar a utilizarse una más compleja, más exacta también, que podría tender a definir al cantautor como un creador e intérprete de canciones [...] [a partir de] una forma artística desarrollada y compleja, como compleja y adulta es la visión que ofrecen del mundo...” Cfr. Antonio Gómez, “De la crisis a la renovación”, en Fernando González Lucini (ed.). *Veinte años de canción en España*. Vol 2. Madrid: Grupo Cultural Zero, 1985: 331-344.

⁵ En consonancia con “canción de autor” se acuña también la denominación “canción de texto”, de circulación más restringida. Washington Benavides, en este sentido, distingue “letra” de “texto”: “Eso de ‘letras’, siendo tan hondamente hispánico, y tan nuestro sin embargo, nos dice de una forma inferior o menor de considerar el texto de la canción [...] La ‘letra’, si bien puede acceder a la poesía, se mueve en una atmósfera menos trascendente, casi funcional, la mayoría de las veces. El ‘texto’ define una búsqueda mayor, una penetración más íntima de la melodía y el ritmo de la música” (Cfr. Washington Benavides, “Apuntes sobre la cuestión textual en el canto popular uruguayo”, en *La del taller*, 2, (febrero-marzo 1985): 16-19). Como vemos, en estas reflexiones aparece claramente la jerarquización de la canción a partir de su concentración “estética”.

⁶ Cfr. Jürgen Habermas, “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo (ed.) *El debate modernidad-posmodernidad*. Bs. As. Puntosur, 1991: pp. 131-144.

mediático, resultante de la suma de prácticas altamente especializadas. La introducción de una denominación como “cantautor” parece reivindicar dentro del sistema de los medios la singularidad de una práctica artística con características artesanales, especialmente en lo que respecta al nivel formal de los lenguajes (verbal y musical) utilizados, y en las ascéticas puestas en escena de los primeros recitales, centrados en la figura excluyente del cantante con su guitarra (en contraposición con la “banda”, mediante la cual ingresan los dispositivos electrónicos y la multiplicación consecuente de productores en el escenario).⁷ Progresivamente, a medida que la canción se afirma como género, el término empieza a funcionar en los reveses de una praxis paradójica, que sigue remitiendo a la creatividad distintiva de lo individual, al tiempo que incorpora cada vez más visiblemente la oferta de la electrónica y del mercado de los medios y, con ellos, el modelo de “autor múltiple” al que aludimos líneas arriba. Pero más allá de estos pactos, lo cierto es que la “canción de autor”, en su constitución altamente diferenciada respecto de los discursos dominantes en los medios, se instala críticamente en ellos como una “opción culta”,⁸ en un espectro de recepción intermedio entre el centro y la periferia.

La denominación “nueva juglaría”, por su parte, permite entroncar el fenómeno con la tradición de la poesía oral, anónima, popular, de base eminentemente narrativa. En rigor funciona más habitualmente como adjetivo, “juglar”.⁹ Un análisis de las condiciones de su existencia nos permitirá discernir los alcances y los límites de dicha filiación:

- a. En cuanto a la producción, un rasgo común es la oralidad, donde coinciden ambas prácticas, aunque de manera oblicua. Mientras que la forma de realización de la poesía del juglar popular se apoya, básicamente, en una “oralidad primaria”, lo cual remite básicamente a un paradigma pre-escritural,¹⁰ la canción aquí tratada se instala en un grado de “oralidad secundaria”, surgida a partir de la alta tecnología (radio, televisión,

⁷ A estas alturas resulta casi extemporáneo el gesto artístico de Paco Ibáñez (el mítico compositor español que musicalizó a poetas de la talla de Jorge Manrique y Blas de Otero, entre muchos otros) quien, en los recitales ofrecidos en 1994 en la Argentina, conserva, con nostálgica resistencia, la sobria puesta en escena de sus comienzos.

⁸ El entrecomillado remite a Eco quien, en el capítulo titulado “La canción de consumo”, delimita el posicionamiento de la canción “diversa” italiana (similar a la que estamos estudiando dentro del ámbito hispánico) la cual, dentro de los medios, funciona, en sus palabras, como una “opción culta” (320).

⁹ Estas denominaciones han cristalizado especialmente en ámbitos de competencia literaria. Así Gabriel Celaya ha destacado que “...la poesía cantada y la poesía escrita vienen a ser el ‘mester de juglaría’ y el ‘mester de clerecía’ de nuestra época, y lo mismo que éstos ayer, hoy viven en simbiosis. Pues si la poesía culta debe mucho a la refrescante savia popular, también la juglaresca se nutre de aquélla, como lo demuestra el que nuestros cantantes escojan muchas veces a poetas conocidos para cantarlos” (Cfr. Gabriel Celaya. *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*. Barcelona: Planeta, 1979:184). Ver también de Mario Benedetti “La comarca y el juglar”, *El País*, lunes 28 de marzo de 1983: 11-12.

¹⁰ Cfr. Walter Ong, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987: p. 15.

grabación). Esta, según Ong, “se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso...”(134). El juglar repite en base a una memoria colectiva automatizada en un lenguaje oral de usos formulaicos. El autor de canción escribe primero, y luego canta, y gran parte de su escritura resulta, mayoritariamente, de su contacto visual (no auditivo), con la tradición de la literatura institucionalizada. En consonancia con este modelo, existe en estos autores una intención deliberada —que no siempre se traduce en los frutos finales de su tarea— de neutralizar hasta el límite posible el uso de estribillos, clisés y fórmulas varias, que, si bien alcanzan su saturación en la canción de tipo “comercial”, constituyen las matrices esenciales (por sus cualidades mnemotécnicas) del repertorio cancioneril tradicional. Esta intención parece poner en contradicción la canción del 60 con sus raíces históricas, pero en esa grieta se adivina, entre líneas, el estatuto híbrido que la define: situada en la encrucijada de “oralidad” y “escritura”, esta canción contemporánea puede prescindir del andamiaje formulaico, dispositivo de la memoria en las tradiciones no escritas, en la medida en que cuenta con dos tecnologías específicas para ser archivada: la escritura propiamente dicha y, en segunda instancia, la grabación sonora, la nueva “escritura” de la posmodernidad.¹¹

De modo menos problemático, el juglar medieval y el contemporáneo coinciden en el recorte de los contenidos, contextualizados, obviamente, en tiempos, geografías y situaciones diferentes: temas “agonísticos” (Ong), de localización coyuntural, con un fuerte sentido comunitario. Sociedad de luchas la medieval, sociedad de profundas transformaciones sociales la de la década del 60, cuando esta canción comienza a tomar impulso. Se plantea entonces como imperativo común cantar los hechos que a todos interesan, a partir de lo cual se privilegian, entonces, los tonos narrativos y exaltados, y la referencia se construye con la materia suministrada por el contexto colectivo. El emisor se transforma, en la canción sesentista, en un “iluminado” social. Así, su figura (autor e intérprete amalgamados), entronca, por el extremo opuesto, con la tradición simbolista del poeta vate, en un giro también paradójico en relación con la teoría del sujeto elaborada por las poéticas “sociales”, de las cuales la canción constituye una flexión particular. El cantante adquiere el perfil de un “elegido” que viene a anunciar, en medio del silencio oficial —en la España franquista, aún de la última década, manipulada en gran medida por la todavía rígida censura partidaria, la función

¹¹ Un desarrollo más ampliado de estas cuestiones puede verse en nuestro artículo “A voz en cuello: la canción “de autor” en el cruce de escritura y oralidad”, en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Bs. As.: Biblos, 1994: 55-68.

concientizadora del político es cubierta por la canción— una verdad de importancia trascendental. De allí a la “divización”¹² y al manejo de esta figura “revoltosa” dentro del mercado discográfico, los pasos son pocos, y muy cortos.

- b. En cuanto a la circulación de estas producciones, también encontramos diferencias entre ambas modalidades: a la circulación individual, única e irrepetible originada por el espectáculo del juglar de plazas y de ferias, que hoy se mantiene, con características propias, en el dispositivo del recital, se agrega la grabación reproducida y reproducible infinitamente, que confiere a la obra así acuñada una naturaleza que la acerca a la escritura: su inmovilidad, su fijación en el tiempo, su descontextualización en relación con lo vital (individual y colectivo), rasgos impensables en los modos de circulación de la poesía oral. Al mismo tiempo se elimina, tanto en el recital como en disco, la gratuidad de su disfrute, por lo cual empiezan a jugar los condicionamientos del mercado, el lucro organizado, y entonces, las dificultades económicas de acceso, por parte de la sociedad global, a las obras producidas.¹³
- c. En cuanto a la recepción (al margen de la individual, llevada a cabo mediante la audición de discos, casetes, etc.), en ambas modalidades se mantiene el sentido de participación originado a partir del espectáculo comunitario. El texto primario¹⁴ se contextualiza fuertemente en el recital, perdiendo la abstracción de la escritura verbal y musical para adquirir una dimensión histórica coyuntural, activada por un receptor presente, el cual condiciona la actualización de la canción en sí, y participa productivamente junto con el cantante. Lo afectivo y lo emocional, claves dominantes en la transmisión de la poesía oral, cobran aquí nueva funcionalidad, aunque con un calculado trabajo de producción detrás, del que carecía la poesía espontánea, más práctica cultural que estrictamente artística, en el sentido “moderno” del término. Sin embargo, y

¹² La industria del “divo” (más próspera sin duda en la canción de tipo “comercial” que en la que estamos estudiando) arma un sujeto productor cuya imagen se presenta poderosamente individualizada y mitificada. Este aparente retorno al relato del “autor” es, sin embargo, un simulacro que esconde detrás de sí otros muchos productores (entre ellos empresas muy comprometidas con los dividendos obtenidos) y de los cuales el cantante es la máscara vendible. Según Giner y Pérez Yruela, “el carisma hoy se instrumentaliza al servicio de todo tipo de intereses, como una mercancía más que se produce utilizando los recursos tecnológicos disponibles para ello. Hemos aprendido a manufacturarlo. Se ha racionalizado la producción de lo que inicialmente cumple una función simbólico-emotiva menos racionalizable”. Cfr. Salvador Giner y Manuel Pérez Yruela, “La manufactura del carisma”, en Carlos Castilla del Pino (ed.), *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, 1989: 57.

¹³ La paga exigida en el espectáculo del juglar era más modesta: “un vaso de bon vino”.

¹⁴ Llamamos “texto primario” al virtual, integrado por la letra y la partitura. Cfr. nuestro trabajo “En torno a una canción ‘diversa’”, *Revista del CELEHIS*, I, 1, (1991): 135-143.

paralelamente, la canción española del 60 (como las poéticas “sociales” precedentes, en la voz de poetas como Gabriel Celaya o Blas de Otero) problematiza el mandato adorniano de “autonomía estética”, en el sentido en que en ella confluyen, junto con la “artística”, una serie de funciones otras que se desprenden de su naturaleza “espectacular”: diversión, concientización política, etc. También en este sentido la canción resulta una práctica híbrida, y debemos comprenderla en su estatuto de gesto artístico totalizador, en el cual lo “estético” constituye una función más, no excluyente aunque sí estructurante.¹⁵

En otro sentido, la injerencia de la comunicación masiva aporta sus propios materiales en el horizonte de la recepción: por una parte, existe un alto grado de condicionamiento de opinión respecto de los autores y sus producciones, opinión emergida de los sectores críticos periodísticos así como la generada por los propios cantantes a partir de sus gestos extra-artísticos, de las cuales su público se hace eco inmediatamente. Por otra parte, la circulación a través de discos y casetes, o su emisión por radio y televisión, permiten al oyente una recepción individual (similar a la lectura) o constreñida a pequeños grupos, instancias que rompen con el modo comunitario del recital, menos accesible.

Tal vez en una y otra orilla la acepción más utilizada, y quizá la más controvertida, sea la de “canción popular”.

Habría que establecer, en principio, qué entienden por “pueblo” autores, crítica y público de este género, porque, a estas alturas, no podemos sino pensar esta categoría como una construcción ideológica cuyos actores se modelan histórica, y no esencialmente, como lo han pretendido los populismos de izquierda y de derecha.¹⁶ En los inicios del género la contextualización de este término parece abreviar, en el caso de la canción que nos ocupa, de la síntesis de dos ideologías: la romántica y la marxista. “Pueblo” es, entonces, la gran masa de población rural y obrera asalariada, a la que se pretende reivindicar de la misma forma como lo hacen los autores hispanoamericanos por la misma década. Con el transcurso del tiempo lo “popular” así entendido va desplazando sus márgenes hasta identificarse con el concepto (de filiación gramsciana) de “culturas no hegemónicas” enfrentadas con el aparato franquista, donde

¹⁵ La remisión permanente de la mayor parte de la crítica literaria académica al concepto moderno de “autonomía estética” ha determinado, en gran medida, la emergencia de términos como “paraliteratura”, “subliteratura” e “infraliteratura”, en referencia a ésta y otras poéticas situadas más allá del canon institucional. Las denominaciones citadas ponen en escena una entrada a estos géneros desde la mirada de la cultura “superior” cifrada en aquella definición de “lo estético”, cuando en realidad un gesto crítico más riguroso debiera operar, a nuestro juicio, dentro de las propias normas del objeto estudiado, el cual polemiza abiertamente con muchos de los dogmas de la modernidad.

¹⁶ Remitimos para un desarrollo pormenorizado de esta cuestión a las reflexiones de García Canclini en el capítulo “Popular, popularidad: de la representación política a la teatral” (237 y ss).

confluyen menos definidamente la clase media culta, intelectuales, universitarios, etc. En la actualidad, "lo popular" se recorta en torno al decididamente indefinido y ambiguo sustantivo "gente".

Para el periodista Víctor Claudín, por ejemplo,

se identifica lo popular con lo más nuestro, lo que mejor nos representa como colectivo, lo que nace a la luz de nuestras más íntimas raíces, aquello que nos define como pueblo independiente, con una historia propia... Popular es la tradición de unas gentes, aún más cuando consigue renovarse al ritmo de los nuevos tiempos. Sus costumbres, su pasado, sus reivindicaciones y querencias, su idiosincracia y esperanzas...¹⁷

En estas palabras resuena, transformado pero aún vigente, el imaginario sesentista en torno al "pueblo" (aquí mencionado como "unas gentes") y en ellas pervive todavía el concepto clásico (y de tintes paradójicamente conservadores) de "folclore" como "íntima raíz", "tradición", "idiosincracia". Joan Manuel Serrat, por su parte, resume de este modo el perfil "popular" de sus canciones:

Yo busco una comunicación a través de mi trabajo [...] con quien quiera que esté allí, del otro lado de la palabra. Mi papel es el de resumir la información que cotidianamente me envuelve, catalizarla y transmitirla. Entonces, a quien me escuche corresponderá entenderla, clasificarla y juzgarla.¹⁸

En este caso los actores de "lo popular" (productor y receptores posibles) parecen definidos más laxamente dentro de la sociedad global. Ambas citas ponen en escena los múltiples imaginarios que conforman "lo popular" como categoría, y, por tanto, su cualidad permeable y sujeta a discusión.

Pese a la provisionalidad de este concepto, intentaremos ahora investigar sumariamente las condiciones de existencia del mismo en el fenómeno de la canción. Según Bernard Mouralis, el discurso "popular" se confirma como tal en virtud del entrecruzamiento simultáneo de cuatro instancias: origen, destino, forma y contenido.¹⁹ Veamos qué sucede con este cruce en la canción, tomando como modelo de análisis la configuración de lo "popular" dentro de lo expresado por Claudín, instalado aún en los 80 con un discurso heredero de la izquierda sesentista (posicionamiento que adopta un gran número de actores del género, tanto autores y compositores como periodistas especializados):

- a. ¿Es "popular" en cuanto a su origen? No. La canción "popular" surge, mayoritariamente, como una práctica de jóvenes burgueses que han tran-

¹⁷ Cfr. Víctor Claudín (ed.). *Pueblo que canta*. Madrid: AMP y Grupo Cultural Zero, 1983: 6.

¹⁸ Cfr. "Serrat cabalga de nuevo" (entrevista), en *La Vanguardia*, 16-11-80: 8.

¹⁹ Cfr. Bernard Mouralis. *Las contraliteraturas*. Bs. As.: El Ateneo, 1978, particularmente el capítulo "Discurso del pueblo y discurso sobre el pueblo", 72-104.

sitado por las universidades y por partidos políticos de izquierda, en gran medida con un alto grado de vinculación con el campo intelectual.

- b. ¿Es “popular” en cuanto a su destino? No. Si bien la canción amplía considerablemente los circuitos de difusión de la poesía escrita, en los medios ocupa una zona intermedia entre la periferia —música “culta”, clásica— y el centro —música de “consumo”. Así como la poesía “social” pretende romper con un receptor “iniciado” para llegar al receptor colectivo, la canción “popular”, paradójicamente, es, en la mayoría de sus productos, como dijimos, “una opción culta” (Eco).
- c. ¿Es “popular” en cuanto a su forma? Sólo en parte. Lo es en la recuperación de formas poéticas tradicionales y en su acercamiento al coloquialismo. Pero estos procedimientos son introducidos como mediaciones, es decir, como estrategias discursivas que pretenden crear un efecto de “espontaneidad” de la que en realidad carecen, pues detrás de ellas se encuentra la escritura como artificio y como imaginario. Al mismo tiempo, una buena parte de las producciones se vinculan con prácticas poéticas más herméticas que las “sociales” (ciertas canciones “surrealistas” de Silvio Rodríguez, por ejemplo, o de Lluís Llach, o de Luis Eduardo Aute, para usar dos casos españoles) que requieren por parte del lector la posesión de una enciclopedia muy específica para alcanzar una correcta decodificación.
- d. ¿Es “popular” en cuanto a sus contenidos? Este es un problema de áspero desentrañamiento. La canción “popular” nos habla de los padecimientos, alegrías, vivencias de sectores sociales desposeídos o, simplemente, de la vida cotidiana de la gente en general. En gran parte de sus letras, asume una actitud de denuncia contra las injusticias sociales, la falta de libertad, la pobreza, etc. Pero son éstos los temas del “pueblo”, los contenidos que el “pueblo” suele ficcionalizar? Por qué son recibidas sin la menor dificultad las maniqueas, conservadoras y sexistas canciones de amor de Julio Iglesias, cuando “Te recuerdo, Amanda”, de Víctor Jara, que relata la experiencia de un amor entre obreros frustrado por la muerte, llega casi excluyentemente a los oídos y al corazón de cierta clase media intelectualizada? Por qué el “pueblo” se entrega a las telenovelas e ignora, en las mediciones, la programación virtualmente más “comprometida” con su realidad?

Llegados a este punto, es posible pensar que “lo popular” se ríe de las voces “otras” que se arrogan representatividad sobre sus asuntos y se instala en las formas aparentemente más manipuladas de la “industria cultural” para ejercer desde allí su resistencia y su crítica. Esta postura, que sella el debate teórico de “apocalípticos” e “integrados” a partir de una perspectiva que mira oblicuamente las relaciones entre el capital

simbólico de la “hegemonía” y el de los sectores “no hegemónicos”,²⁰ permite pensar, nuevamente, en la relatividad de las oposiciones entre “lo culto” y “lo popular-masivo”.

A lo largo de estas páginas hemos problematizado, en el análisis de los “nombres” de la canción estudiada, la noción de estos conceptos —lo “culto”, lo “popular”, lo “masivo”— como “islas” teóricas, y enfatizado la necesidad de estudiarlos en su funcionamiento pragmático, para detectar, justamente, los cruces entre prácticas, imaginarios, ideologías. Así, “canción de autor” remite tanto a la noción de “individuo creador” emergente con la modernidad como a la de “divo” impuesta desde los medios. “Juglar”, por su parte, trae a la “aldea global” la resonancia de una práctica pre-moderna, en la que hoy se cruzan oralidad y escritura (artefacto, esta última, de la modernidad) en una extraña —e inquietante— síntesis cifrada ejemplarmente en la grabación sonora “pos-moderna”. Finalmente, “lo popular” de la canción se construye solidaria y encontradamente con las otras denominaciones, porque en su diseño reaparecen, entre otros desvíos, la escritura como tecnología (y, por ende, las relaciones intertextuales con la literatura consagrada), el productor “culto” y el destinatario no masivo, mezclados con el dispositivo de la oralidad y el espectáculo, y la liquidación del concepto moderno de “l’art pour l’art”.

De este modo la canción, género híbrido, polifónico, en múltiples sentidos, da cuenta, a través de sus “nombres”, de la inadecuación de otros “nombres” (“jerarquía”, “especificidad”, “autonomía”) con los que el canon moderno dio sentido a la variedad de sus prácticas culturales.

Marcela Romano
Universidad Nacional de Mar del Plata

²⁰ De hecho, las reflexiones teóricas y los trabajos de campo realizados en torno a estos problemas en la última década han dado firme cuenta de ello. Ellos han cristalizado en lúcidos ensayos como el ya citado de García Canclini y el de Jesús Martín-Barbero (*De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1989).