

La canción en la historia latinoamericana

Christian Spencer Espinosa

Centro de Investigación en Artes y Humanidades,
Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile

Sabemos desde hace décadas que la canción es el género más importante de la m sica latinoamericana. El desarrollo de la musicograf a de la primera mitad del siglo XX reconoció su presencia de manera indirecta en la forma de la m sica folclórica o campesina, para luego abrirse a su total reconocimiento como representante del sentimiento popular. Sólo cuando su consumo se hizo masivo y latinoamericano, la antropología, la sociología y la etnomusicología le dieron espacio a su contenido como medio de interpretación de un continente que recién salía de la cuestión social. El surgimiento de los primeros estudios dentro del campo de los estudios culturales, en los 70 y 80s, incorpor  la canción como expresión cultural izquierdista y antidictatorial de cada país, pero fue recién en los años 90, con el surgimiento de los estudios de m sica popular latinoamericanos, cuando el estudio de la canción se abrió de manera definitiva como una rama propia de la historia de la m sica. En ninguno de estos momentos, sin embargo, dej  de ser el género más escuchado de la región.

La génesis de la canción est  entrelazada con la herencia cultural y étnica del continente. Desde un punto de vista histórico, su origen la conecta con las formas fijas francesas y españolas cultivadas a fines de la edad media. Pero su mayor influencia - poco reconocida por los musicólogos latinoamericanos - viene del z jel o canción estrófica árabe, y de la muwashshah, también estrófica pero hecha con estribillo, transmitida oralmente y aclimatada en el califato de Córdoba en pleno Al-Andalus hispano- rabe. Ambas formas poéticas (de manera escrita u oral) le impregnan claridad al mensaje de la canción al repetir el texto sobre la estructura melódica, produciendo así formas con doble estrofa (AA) o doble

estribillo (BB). A partir del siglo XV comienza a viajar por todo Occidente, con nombres diversos, mezclándose con la herencia de los viejos trovadores y troveros de Europa y la amplia cultura de los ministriles americanos. A medida que se extienden caminos y abren rutas comerciales, se expande geográficamente y engarza con las melodías rituales indígenas y las formas danzarias provenientes de África. El resultado es un tipo de m sica de ritmo ágil con texto lírico-amoroso y una armonía funcional idónea para la expresión de los afectos. Mientras tanto, en el campo de la m sica clásica, la canción alcanza un desarrollo armónico elaborado que representa las ideas y emociones humanas en formatos de cámara, donde la m sica se pone al servicio del texto y sirve de contraste a la grandilocuencia de la naciente orquesta alemana. De esta forma, en un sempiterno viaje de ida y vuelta y con distintas nomenclaturas, la estructura repetitiva de la canción se consolida hacia el siglo XIX como un medio de comunicación efectivo, absorbiendo las influencias del teatro ibérico y aceptando las coreografías locales para crear bailes que posteriormente serán “nacionales”.

El siglo XX obliga a compositores e intérpretes a adaptar la canción a los nuevos géneros y cambios tecnológicos sin abandonar su función de esqueleto sonoro e identitario. Algunos de los bailes decimonónicos, nacidos al calor de la independencia, pierden parte o la totalidad de su funci nailable y ocasionalidad política para transformarse en melodías con texto, quedando en la memoria popular como canciones todavía más significativas que los himnos y m sicas patrióticas. La industria comercial de la m sica y las nuevas tecnologías imponen a la canción formatos de salida que determinan su modo de hacerse, pero no cambian su condición de vehículo emocional. De ello sacan provecho la radio y el cine para explotar visual la canción y proyectar semióticamente su mensaje de modo exponencial. A pesar de todo esto, faltaba aún la llegada del mayor medio entonces conocido para la multiplicación de los mensajes: la televisión. Al promediar el siglo XX, la llegada de la cajita con imágenes expande el imperio de la canción a todo el mundo occidental, rompiendo tímidamente las barreras idiomáticas y creando nuevas formas de consumo en las que ésta se ve favorecida. Aunque el bi y el triling ismo de la canción no se harán visibles hasta el siglo XXI, esta primera

apertura permitirá las primeras lecturas integracionistas latinoamericanas de la mano de la Nueva Canción, la Tropicalia y los propios movimientos sociales. Las encargadas de consolidar todo este proceso serán luego las industrias independientes del disco y la industria digital, que convertirán en realidad la promesa de la globalización.

Desde el punto de vista musicológico, la canción ocupa un lugar de importancia en la historia de la m sica latinoamericana. Si bien no existe hasta ahora un análisis específico de su importancia a nivel continental, sabemos que se trata de un género que sirve de receptor (o “esponja”) para toda clase de melodías, como se aprecia en arias de óperas, marchas, polkas/maxixes, minuettos y diversos tipos de danza de salón de forma ternaria (ABA), propias del siglo XIX. El desarrollo posterior de su estructura binaria (AB) - con la industria de la m sica - cristaliza su función de forma contenedora de cambios y la convierte en el medio ideal para melodías o tonadas campesinas (aparecidas en la migración campo-ciudad), bailes “viejos” de salón y “modernos”) y toda clase de innovaciones sonoras que recrean la identidad regional o nacional. Antes de 1950, sin embargo, las nuevas sensibilidades intimistas penetrarán en las formas de la canción, dando origen a una de las formas de consumo cultural más importantes del continente: la canción romántica o balada, que alimentar  el imaginario sonoro de América Latina desde el bolero del siglo XX hasta las telenovelas del siglo XXI.

Con todo, tal vez lo más relevante de la canción es su texto. El mensaje de la canción pone en relación lenguaje y est tica y adopta las formas de la cultura donde se elabora. Su presencia contrasta con la m sica absoluta o instrumental y abre el camino a la narración, generando discursos desde dentro (a partir de su texto) o hacia afuera de sí (en forma de críticas o análisis), pero siempre creando categorías inmanentes para entender el sonido. La canción, en este sentido, es un tipo de discurso cuyo poderoso mensaje exige un revestimiento especial por medio de aquello que llamamos orquestación. La elaboración de estos arreglos crea un ambiente sonoro particular, moldeable a cada estilo, pero también una red de compositores e intérpretes que se vuelve fundamental para dar unidad estilística a su contenido, dirección a su armonía (comúnmente romántica, impresionista o

neoclásica) y escenario para que el artista de radio, cine o televisión muestre el grano de su voz. Este aspecto discursivo o narrativo de la canción es el que permitirá que otras disciplinas del conocimiento entren a su análisis y ésta se convierta cada vez más en un conjunto de aspectos visuales, discursivos y performativos pluridisciplinarios.

La historia que subyace tras la canción es extraordinaria y merece sin duda un estudio más detallado que el que aquí podemos hacer. Convengamos por ahora que, ya sea por su estructura rítmico-melódica, su función receptora o mensaje, es sin lugar a dudas un modo de interpretar las sociedades latinoamericanas en toda su complejidad, una manera de resignificar los aspectos microsociales de la vida cotidiana y, más importante aún, un camino “no culpable” para vehicular las emociones colectivas y acompañar la expresión política de los movimientos sociales. Este valor de la canción como clave de la cultura convierte el documento que tienen en sus manos en un texto necesario, no sólo por sus buenos resultados y esfuerzo colectivo, sino por la oportunidad que éste ofrece de dar visibilidad a la condición histórica y social de este género en un continente cuya riqueza sonora es todavía inconmensurable.