



## ***EL CANTO DE LAS PRIMAVERAS LIBRES***

### **La canción protesta: los himnos que cambian el mundo**

**Lluís Aragonès Delgado de Torres**

Reseña del libro *El cant de les primaveres lliures. La cançó protesta: els himnes que canvien el món*, de Lluís Aragonès. Arola Editors, 2016

## **¿Qué es la canción protesta?**

La canción protesta ha sido reconocida como referente y compañera de viaje de los movimientos sociales. Se nos hace difícil de imaginar, la existencia de una sin los otros. Sus letras, populares y de revuelta poética, enardecían un pueblo, una clase social, una multitud que anhelaba conseguir una sociedad más justa y libre. La canción protesta une a una sociedad con unos ideales de cambio comunes.

Estas características de la canción protesta se evidencian al pensar en las vinculaciones que podemos encontrar, por ejemplo, entre *La Estaca* de Lluís Llach, *We Shall Overcome* de Pete Seeger o Joan Baez, *Te Recuerdo, Amanda* de Víctor Jara, *Il est cinq heures, Paris s'éveille* de Jacques Dutronc, *Grândola Vila Morena* de Zeca Afonso, *Canto a la Libertad* de José Antonio Labordeta, *Al Vent* de Raimon, *Que volen aquesta gent* de Maria del Mar Bonet, *Get up, stand up*, de Bob Marley o *Clandestino* de Manu Chao.

¿Qué es la canción protesta? ¿Es una herramienta adecuada para reaccionar contra las injusticias? ¿Estas canciones y sus cantautores han contribuido a cambiar el mundo?

Para entender el fenómeno de la canción protesta cualquier aproximación al tema tiene que incluir no sólo la vertiente musical, sino también la política y la sociológica. Podríamos concretarlo como un fenómeno sociológico de carácter transversal que va

íntimamente ligado a los movimientos sociales asociados comúnmente a la defensa de los derechos fundamentales y que, en general, se trata de una manifestación artística – con vinculaciones políticas- de carácter temporal.

### **Antecedentes históricos**

A lo largo de la historia siempre ha existido alguna canción que ha acompañado luchas sociales y políticas; el folklore popular nos aporta abundantes evidencias de producciones anónimas que servían como elementos agitadores respecto al levantamiento de esclavos, campesinos u oprimidos en general, de apologías de héroes populares de guerras civiles o de ironías o mordacidades a personajes opresores.

Uno de los antecedentes de este género de canción lo podemos encontrar en América del Sur. Concretamente en el movimiento indígena de los Andes peruanos del siglo XVI llamado en quechua *Taki Unquy*, que literalmente significa la *enfermedad del baile* y que surgió para combatir la invasión española. Los quechuas aseguraban que las huacas – seres mitológicos y objetos sagrados – se posicionaban en sus cuerpos para obligarlos a tocar y a bailar para liberarles del dios europeo de los bautizados y así expulsar a los españoles. Al abrigo de estos bailes se van desencadenando revueltas políticas contra la colonización que, como bien sabemos, fueron aplastadas sin escrúpulos.

Víctor Heredia y Mercedes Sosa han musicado poemas que recuerdan aquellos hechos.

La canción protesta moderna tiene sus antecedentes más recientes en las canciones sindicalistas y políticas de finales del siglo XIX. Y si una canción tenemos que destacar en este sentido es *La Internacional*, surgida en el contexto de la Comuna de París el junio de 1871 que nace como himno de la clase trabajadora por antonomasia y que, posteriormente, es adoptado por el *establishment* político de diferentes partidos comunistas, hecho que la institucionaliza y le hace perder parte del valor revolucionario que emana de su letra.

Las revoluciones burguesas, un siglo antes, también gozaban de sus canciones e himnos. *La Marsellesa* -oficializada desde el 14 de julio de 1795- es un canto patriótico y revolucionario que ha perdurado en el tiempo, y a pesar de la oficialidad en tanto que himno de Francia, ha mantenido su espíritu combativo; no en vano, fue utilizada tanto como un elemento de resistencia a la ocupación nazi y al gobierno colaboracionista de Vichy, como en el contexto de la revuelta estudiantil del Mayo del 68.

*Els Segadors*, actualmente el himno nacional de Catalunya, también tiene su origen en el siglo XVII como un clamor del pueblo en defensa de la tierra y la libertad. Sus orígenes los encontramos en el año 1640 durante la sublevación del pueblo contra la opresión social y económica del monarca español Felipe IV, concretamente el día de Corpus de dicho año, en lo que se ha venido a denominar históricamente como el Corpus de Sangre que se inicia lo que conocemos como la *guerra dels Segadors*.

Este himno, a pesar de ser adoptado como oficial por el Parlamento de Catalunya (25 de febrero de 1993), nunca ha dejado de pertenecer al pueblo y de ser un himno reivindicativo. Posiblemente, porque Catalunya es una nación sin estado.

También, en cierta manera, podemos emparentar con la canción protesta las letras de los espirituales negros que surgen entre la población afroamericana de los Estados Unidos durante el siglo XIX. En sus textos expresan el anhelo de libertad frente a la opresión y acostumbran a hablar de la huida, de la búsqueda de un hogar que se identifica con la libertad. En estos cantos es frecuente que aparezcan medios de transporte (barco, carro, tren...) y ríos<sup>1</sup>, que simbolizan dicha huida.

El góspel, por otro lado, también forma parte de la llamada “música de esclavos” y, en cierta manera, es una continuidad de los espirituales negros. Esta música religiosa, de

---

<sup>1</sup> *El Valle del Río Rojo* es uno de los espirituales negros más Populares. John Ford en la *película The Grapes of Wrath* -de la novela homónima de John Steinbeck que narra las vicisitudes de una familia de granjeros d'Oklahoma en el contexto de la Gran Depresión y su huida hacia California- la utiliza como banda sonora melancólica que acompaña a quienes han de partir de su casa para probar suerte a una nueva e incierta tierra.

protesta y de autoafirmación, igual que los espirituales, tiene sus orígenes en la tradición oral de las sociedades del oeste de África deportadas por el tráfico europeo de personas durante los siglos XVIII-XIX.

A diferencia de los espirituales negros, pero, que surgían en el ámbito rural, el góspel se crea y se desarrolla en un escenario urbano americano a principios del siglo XX entre la población afroamericana.

El falsete, los gritos, los gemidos y las notas guturales son los rasgos característicos que impregnan esta música de una fuerza particular.

El cantautor Lluís Llach explicaba refiriéndose al góspel, que su música desprende un mensaje irracional, pero con un código de sensibilidad muy fuerte. Es una forma de canción protesta no racional, como la de Bob Dylan, pero no obstante a nivel de expresión de la esencia del ser humano a la búsqueda de su realización, de su felicidad, es tan o más importante que la de Dylan. Llach continuaba explicando que de niño se emocionaba con el góspel de Mahalia Jackson<sup>2</sup> sin conocer la letra, sólo escuchando el sentimiento que la cantante manifestaba con su voz. Años más tarde descubrió que cantaba Salmos como fórmula de liberación de la esclavitud.

Sus letras, igual que en los espirituales negros, están cargadas de metáforas y de palabras clave que claman a favor de la liberación espiritual, pero también de la esclavitud y la marginación racial. La noche, la tempestad, la tierra prometida, son algunos ejemplos.

Otra derivada de esta modalidad de canción, y que está estrechamente vinculada, es el *blues*, que a pesar de que literalmente se pueda traducir como *azul*, también adquiere el significado de *tristeza*. Es una música que, además de clamar contra la opresión social y

---

<sup>2</sup> En *Precious Lord, take my hand*, con la voz de Mahalia Jackson, aparecen todas las referencias a la irracionalidad a la que hacíamos referencia en el texto. De hecho, Martin Luther King, tenía una verdadera devoción por este himno, y en sus discursos -parte de la potencia de los cuales se basaba en las técnicas del góspel: repeticiones rítmicas, aumento de la intensidad, etc.- invitaba a Mahalia Jackson a cantarlo para inspirar a las multitudes que seguían esperanzadas sus discursos.

racial, lo hace de manera particular contra la opresión de la mujer, por su triple condición de mujer, negra y pobre.

La sociedad blanca y biempensante de la América de la época tildaba esta modalidad artística como la música del diablo: no en vano se exclamaba contra la segregación racial, el Ku Klux Klan, la sumisión de la mujer negra al servicio doméstico de familias blancas, o, en el peor de los casos, la prostitución en tanto que toma a la mujer como mercancía y no como persona.

Paradójicamente, y como pasa con tantas otras modalidades artísticas que llevan en su ADN el espíritu de rebelión de las clases oprimidas, con el paso del tiempo el *soul* se convirtió en una música que hacía las delicias de las clases opresoras.

A pesar de que la protesta fuera limitada por los efectos de la censura que las compañías discográficas ejercían, las cantantes<sup>3</sup> de *blues* fueron creando a través de sus canciones conciencia social de corte feminista.

### **Los pioneros de la canción protesta**

Con la crisis de 1929 las cantantes de *blues* clásico dejaron de grabar discos, pero su influencia temática y estilística continuó y, una década más tarde la cantante Billie Holiday grabó *Strange Fruit*, un himno antirracista que rompe esquemas y que se la identifica como uno de los antecedentes más inmediatos de la canción protesta.

Así pues, los orígenes del que actualmente conocemos como canción protesta se sitúan principalmente en el entorno de las letras y notas musicales de Billie Holiday y también de Woody Guthrie.

La norteamericana Eleanor Fagan Gough (1915-1959), conocida como Billie Holiday está considerada entre las más importantes e influyentes voces femeninas del jazz.

---

<sup>3</sup> Bessie Smith en *I've been Mistreated and don't Like it*, nos habla sin subterfugios. En este blues el llanto de la música acompaña una letra que pone de manifiesto el lamento, la incomprensión y el rechazo de una mujer maltratada por su marido. Una letra que, desgraciadamente, un siglo después sigue siendo, demasiado a menudo, actualidad.

El tema *Strange Fruit* fue considerado como la mejor canción del siglo XX por la revista Time en 1999. El valor artístico de Billie Holiday reside en su capacidad interpretativa, en su dominio del *swing* y en la adaptación de sus calidades vocales al contenido de la canción.

Dorian Lynskey<sup>4</sup> en su libro *33 Revolutions per minute* habla de la interpretación que Billie Holiday hizo de la canción *Strange Fruit* y que no dejó indiferente a nadie.

Era, explica, “*una noche clara y fresca en Nueva York, el marzo de 1939. En los Estados Unidos, Las uvas de la ira, de John Steinbeck, una historia épica de aparceros durante la Gran Depresión, iba camino de la imprenta y acabó siendo la novela más vendida del año (...) Una cantante negra de unos 20 años denominada Billie Holiday, al Café Society de Nueva York, con una sola gardenia en los cabellos, acaricia una canción con su voz aterciopelada. Y es entonces, cuando empieza el espectáculo final. “Los árboles del sur dan una fruta extraña (...) Sangre en las hojas y sangre en la raíz (...)” ¿Qué significa todo esto?, se pregunta la audiencia de la sala. “Cuerpos negros balanceando en la brisa del sur (...)” ¿Linchamiento? ¿Es una canción sobre linchamientos? ¿Sobre ahorcados?... El rumor de las mesas enmudece. Después de la última nota –un largo grito-, toda la sala se queda a oscuras. Cuando vuelve la luz, la cantante ya no está.*

*¿Qué hay que hacer? -se pregunta la gente-: ¿Aplaudir, impresionados por el coraje y la intensidad de la actuación, estremecidos por la poesía escalofriante de la letra? ¿O bien cambiar torpemente de asiento y pensar si en realidad forma parte de un espectáculo?”*

Esta es la pregunta, dice Dorian Lynskey, que latió en la relación controvertida entre política y canción durante las décadas siguientes, y esta fue la primera vez que requirió plantearse esta pregunta.

---

<sup>4</sup> Lynskey, Dorian (2011). *33 revolutions per minute*. New York: HarperCollins publishers.

*Strange Fruit* es un excelente poema que escribió en 1939 Abel Meeropol, judío y militante comunista. La voz de Holiday lo convirtió en una obra de arte y se transformó en uno de los primeros lemas del movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos.

Justo antes de esto, las canciones de protesta de los Estados Unidos no tenían nada que ver con la música popular. Eran canciones específicas por sindicalistas o piquetes de huelga. Y no para ser cantadas sobre los escenarios.

Con esta pieza se hace patente la controvertida relación entre la política y la cultura popular y, por lo tanto, arranca lo que más adelante se conocerá como canción protesta.

*Strange Fruit* no pertenecía a la multitud, sino a una mujer con problemas. No era una canción para ser cantada fervorosamente con los compañeros durante una huelga, sino que era profundamente solitaria e inhóspita. La música sigilosa, canta al horror escrito en la lírica. Y, la última nota, queda en suspenso, rasgando las entrañas, explicando lo que habían hecho los blancos en este país.

Era un fenómeno totalmente nuevo. Hasta entonces, las canciones protestan tenían una difusión popular rapidísima, pero *Strange Fruit* demostró que estas canciones también podían ser arte.

Por su parte, Woody Guthrie -el cantautor que Dorian Lynskey define como el prototipo de *American protest singer*- era conocido por su identificación con las clases populares porque él era, y quería ser, uno más entre esta gente, un hombre común. "*Él canta las canciones de la gente, y sospecho que él es, en cierto modo, esta gente*", escribió John Steinbeck en el libro *Hard Hitting Songs*. Y continuaba diciendo: "*Voz dura y nasal, su guitarra colgante como una barra de hierro en una carcasa enmohecida, no hay nada dulce en Woody, y no hay nada dulce en las canciones que él canta. Pero hay algo más importante para aquellos que quieran escuchar. Hay la voluntad de un pueblo para*

*resistir y luchar contra la opresión. Creo que a esto es lo que decimos el Espíritu de América".*

Hijo de Oklahoma, desde un ámbito rural vivió en la propia piel las consecuencias de la Gran Depresión de la década de los años 30. Como tantos otros compatriotas emigró hacia California, donde fue testigo de la tremenda pobreza de los inmigrantes, inmigración con la que se solidarizó y empezó a escribir poemas y canciones con las que desfogarse por su odio a la explotación de aquellas personas.

Guthrie fue la quintaesencia de la creación americana -un trotamundos, un pionero, un idealista, un demócrata-, y su valor como un icono de la izquierda americana era incalculable.

Fue el precursor y, en cierto modo, el mentor de una nueva generación de músicos folk entre los que se encontraba Bob Dylan e influyó significativamente en nombres tan conocidos y reconocidos cómo Pete Seeger, Joan Baez o Bruce Springsteen.

Explican que Guthrie en 1940 compuso *This Land is Your Land* como alternativa al himno nacional oficial de los EE.UU., *God Bless America*, dado que el cantautor consideraba que su letra, engañosa y autocomplaciente, desprendía una imagen irreal de su país. Desde entonces *This Land Is Your Land* es considerado el himno no oficial de los Estados Unidos –sin ir más lejos fue interpretada por Pete Seeger y Bruce Springsteen, entre otros, en el acto de la primera investidura del presidente Obama y el presidente Biden– y la gente la conoce de memoria.

*"La prueba de un poeta es que su país lo absorbe tan afectuosamente como él lo ha absorbido",* escribe Dorian Lynskey citando a Walt Whitman y pensando en Guthrie y en *This Land is Your Land*.

Este canto, que denuncia una realidad social injusta, junto con *Strange Fruit* de Billie Holiday, figura como pionero de la canción protesta. Sin ningún tipo de duda, Guthrie es uno de los padres del folk y de esta canción. Su letra ha estado y es interpretada en

una multitud de ocasiones en defensa de una multitud de causas justas. A su guitarra, Guthrie siempre llevaba incorporada una leyenda que decía: *Esta máquina mata fascistas*. Toda una evidencia de la utilidad que la canción tiene como herramienta de combate estrechamente vinculada a los movimientos sociales, sus luchas y reivindicaciones.

## **La canción protesta y los movimientos sociales**

A lo largo de la historia, y de acuerdo con los contextos culturales e intelectuales, han surgido diferentes fenómenos en forma de movimientos sociales que a menudo han sacudido la sociedad de la época instalada en la inacción ante problemas concretos. La existencia de movimientos sociales, que actúan como oposición en la opresión es, tal como afirma el sociólogo Immanuel Wallerstein, consustancial a la existencia de sistemas jerárquicos.

¿Qué entendemos, como movimiento social? Posiblemente la definición de Pedro Ibarra<sup>5</sup> es la que más se ajusta a nuestras pretensiones: “*una forma de acción colectiva vinculada a la preexistencia de un conflicto, de una tensión que esta acción colectiva trata de resolver*”. No siempre, pero, advierte, “*un conflicto desemboca en una acción colectiva que toma forma de movimiento social*”.

Así pues, un movimiento social conlleva la investigación y la práctica de una identidad colectiva, una manera común de interpretar y vivir la realidad por la cual se ha conformado.

Estos tipos de movimientos, señala Pedro Ibarra, nacen porque existen redes o personas con experiencia solidaria que posibilitan hacer y ver las cosas de manera diferente, están dispuestas a transformarlas y se dan las condiciones para poderlo emprender.

---

<sup>5</sup> Grau, Elena i Ibarra, Pedro (coord..) (2000). *Anuario de Movimientos sociales. Una mirada sobre la red*. Icaria Editorial i Getiko Fundazioa. Barcelona.

La defensa de su utilidad está justificada porque son extraordinariamente productivos en cuanto que es una aportación colectiva de las que más contribuye a los cambios sociales y, a la vez, a la creación de nuevos valores, de nuevas formas de cooperación. Los derechos sociales que a lo largo de los tiempos se han ido consiguiendo no son derechos otorgados por el poder, sino arrancados a través de los conflictos que los movimientos sociales han generado.

Los movimientos sociales necesitan herramientas para conseguir sus propósitos. Algunas de estas, además, tienen que cumplir la función de autoafirmación, de cohesión, de mantenimiento de la esencia, de esta investigación de la identidad colectiva del movimiento. Si la generación del conflicto, tal y como hemos analizado, es el objetivo estratégico de los movimientos sociales, la canción protesta, es una herramienta imprescindible que, además de actuar como altavoz de los planteamientos teóricos del movimiento y, por tanto, de cumplir la función de correa de transmisión, tiene la misión de cohesionar y catalizar la necesaria identidad colectiva de los movimientos sociales.

\*\*\*\*\*

Vamos a ver ahora, a modo de resumen, una pequeña muestra de algunos de los cantautores más significativos, de acuerdo con mi criterio -reconozco que del todo subjetivo-, y a situarlos en algunos de los movimientos sociales más emblemáticos de la segunda mitad del siglo pasado.

### **Mayo del 68: Debajo de los adoquines, las canciones**

El movimiento de Mayo del 68 fue una revolución fallida y, a pesar de todo, cambió la vida de las generaciones posteriores. Salvando todas las distancias, lo podríamos identificar como preludio de lo que actualmente conocemos como movimientos globales: universitarios desencantados, trabajadores descontentos, millones de jóvenes clamando contra la guerra del Vietnam y gente de todo el mundo deseosos de libertad.

El epicentro más vistoso y emblemático lo situamos en París, pero la preexistencia de conflictos que hicieron estallar diferentes movimientos sociales en todo el planeta fueron numerosos: los jóvenes de los EE.UU. se manifestaban contra los horrores de la guerra de Vietnam; en Praga se intentó un aperturismo político que aplastaron los tanques soviéticos; en México, los universitarios se sublevaron con el trágico desenlace de la matanza de Tlatelolco; incluso en la España franquista las facultades hervían en contra de la dictadura. Eran tiempos de cambio. La libertad, la justicia social, la igualdad, la paz eran los denominadores comunes, pero cada ámbito geográfico tenía su particularidad, su propia causa, sus iconos, sus liderazgos, y como no podía ser de otra forma, sus canciones.

### **Bob Dylan: *The Times They Are a-Changin'***

Fue en este contexto social y político de la década de los sesenta que Bob Dylan, aparece en escena; guiado por el impacto del movimiento por los derechos civiles en los EE. UU., pero también por la guerra del Vietnam, y las canciones de pioneros como Guthrie a los que anteriormente ya hemos hecho referencia. Dorian Lynskey dice que cada época tiene sus héroes, cada necesidad tiene una solución y una respuesta, y Bob Dylan –nombre artístico de Robert Allen Zimmerman- surgió de una necesidad.

El año 1962 en un recital benéfico a favor de los derechos humanos, Dylan compuso “*The ballad of Emmett Till*”. Era el nacimiento de Bob Dylan como cantante protesta, atributo que, por otro lado, él negaba. Refiriéndose a *Blowin’ in the wind*, una de sus canciones más reconocidas, dijo que “*no es una canción protesta ni nada que se le asemeje, porque yo no escribo canción protesta. Yo solo escribo una cosa para ser dicha, para alguien, por alguien (...)*”. De hecho, pensaba que las canciones protesta eran difíciles de escribir sin que parecieran un tipo de sermón, con mensaje único, y por eso, añadía: “*el secreto es que puedan hacer aflorar a la gente una dimensión de ellos mismos que no sabían que tenían*”.

Bob Dylan, con estas reflexiones, pone el dedo en la llaga y enlaza a la perfección la comunión que se establece entre la “canción protesta” y los movimientos sociales. Sus canciones tienen la función de despertar la conciencia de la gente ante unos determinados conflictos, lanzando preguntas al viento: *How many times? How many deaths? How many years?*... son preguntas retóricas sobre la guerra, la paz, la libertad, que cada uno se las tiene que contestar porque *The answer is blowin' in the wind*.

**Pete Seeger: *Where have all the flowers gone?***

Pete Seeger, junto con Joan Baez, Bob Dylan, y otros, eran activistas del llamado folk combativo y sus canciones se convirtieron en verdaderos himnos que estimulaban campañas a favor del movimiento obrero, de los derechos civiles, del medio ambiente, contra la guerra. Llegaron más allá de las fronteras americanas. Seeger militó en el partido comunista –que lo abandonó al ver que sus ideales no andaban por la misma vía– y fue víctima de la “caza de brujas” del senador McCarthy. Junto con Woody Guthrie, compuso el himno *This land is your land*, al que ya hemos hecho referencia anteriormente. Seeger, una leyenda del siglo XX murió a los 94 años el 28 de enero del año 2014.

Para ilustrar las protestas contra la guerra del Vietnam pensamos que una de las canciones más representativas de este autor americano es *Where have all the flowers gone?*, toda una declaración de los estragos que los conflictos bélicos provocan en las personas, tanto las que participan de manera directa, como las que sufren a la retaguardia.

Se trata de una canción con una letra y una estructura muy sencilla que con las continuadas interrogaciones reflexiona, en vez de hablar directamente de la muerte. *Where have all the flowers gone?* se convirtió en una pieza representativa de la protesta contra la guerra, traducándose en más de veinte idiomas. Esta canción la han

interpretado decenas de autores, entre los que pueden destacarse Joan Baez, Peter, Paul and Mary, Marlene Dietrich o U2.

### **Georges Brassens: *La mauvaise réputation***

Georges Brassens fue uno de los padres de la canción francesa comprometida, con letras contundentes y cargadas de ironía como la de *La mauvaise réputation: Le jour du quatorze Juillet/ je reste dans mon lit douillet/Le musique qui marche au pas/cela ne me regarde pas...*

Brassens fue un verdadero maestro de la ironía que se reía de la hipocresía con la que convivía y protestaba contra una sociedad de la que él se sentía muy alejado. Ni tan solo en los momentos más álgidos de Mayo del 68 se sintió motivado. “Estaba con un ataque de nefritis”, comentó haciéndose el pícaro. Por después, de manera más seria, argumentó: “Tanta gente dijo tantas tonterías que no valía la pena añadir una más. Era un asunto que no me interesaba. Soy anarquista y partidario de un cierto federalismo, pero los estudiantes tienen que resolver sus propios problemas”. Su declarado anarquismo en los años 60 estaba teñido de un fuerte escepticismo.

Georges Brassens era un solitario que, junto con sus canciones, fue aclamado por una generación. Sus letras hacían honor al ideario anarquista, muy presente durante la revuelta del 68.

## **Las estacas franquistas**

En la década de los sesenta, tanto el Estado español como Portugal estaban sometidos a sendas dictaduras fascistas encabezadas por dos nombres propios: Francisco Franco y António de Oliveira Salazar. En el Estado español el franquismo tomó el poder en 1939 por la fuerza de las armas después de la rebelión militar contra el gobierno democrático de la República, hasta la muerte del dictador en 1975.

El régimen franquista defendía la confesionalidad católica del Estado, la propiedad privada y la estructura familiar tradicional. Tenía una visión militarista de la vida política y una animadversión intensa hacia el comunismo, las izquierdas en general y el sistema democrático de partidos, que eran vistos como los grandes enemigos de aquellos valores.

Francisco Franco Bahamonde, “Jefe de Estado, General en Jefe de las Fuerzas Armadas, y Caudillo de España por la gracia de Dios”, o, para resumir, el Generalísimo, era quien ostentaba todo el poder legislativo, ejecutivo y judicial.

La defensa enconada de la unidad española, identificada con la lengua castellana, era otro de sus pilares básicos y cualquier reivindicación de realidades nacionales alternativas, como por ejemplo la catalana o la vasca, eran combatidas y reprimidas con contundencia. El conjunto de la ciudadanía había perdido la mayoría de sus derechos civiles y democráticos, pero colectivos como los trabajadores, las mujeres y los estudiantes fueron especialmente castigados en esta pérdida de derechos. El aislamiento internacional inicial, condujo el régimen franquista hacia la autarquía y el retraso en los ámbitos social, político y económico comportó unas graves consecuencias que, en cierto modo, 40 años después todavía se arrastran las secuelas.

La represión, la tortura y el asesinato – con juicios sumarísimos y condenas a muerte del todo arbitrarias - fueron las siniestras características de un régimen que, por otro lado, las fuerzas democráticas opositoras intentaban derrocar desde el exterior y desde el interior. La canción protesta -sobre todo a partir de la década de los sesenta cuando el muro de la dictadura empezaba a agrietarse-, tuvo un papel fundamental en esta lucha antifranquista. Los cantautores que combatían el régimen bebieron esencialmente de las fuentes del folk de los EE. UU., de Mayo del 68 y la canción francesa y de los poetas republicanos de los diferentes pueblos del Estado español. Una vez más se hace patente la transversalidad de la canción protesta y su capacidad de influencia en movimientos

sociales distintos, pero con un objetivo común: el anhelo de libertad. De nuevo, la voz y la música, dos elementos sonoros, físicamente inofensivos, contribuyeron efectivamente a hacer perder el miedo y poner en pie a una sociedad oprimida por un régimen político despótico.

45 años después de la muerte del dictador, el espíritu franquista pervive aún en algunas de las estructuras del Estado español, sobre todo las que hacen referencia al poder judicial. Los independentistas catalanes lo estamos padeciendo de manera muy cruel y arbitraria en estos momentos a causa del denominado *procès d'independència de Catalunya* que, entre otras injusticias y represalias, asistimos atónitos, perplejos, indignados y combativos, a la existencia de presos y presas políticas y exiliados y exiliadas.

A ellos, de todo corazón, va dedicado este artículo: ¡hasta la victoria siempre!

### **Lluís Llach: *L'Estaca***

Lluís Llach, fue un miembro destacado de la *Nova Cançó catalana*, un colectivo de cantautores en lengua catalana que surgió a las postrimerías del franquismo. Desde siempre ha sido una persona comprometida nacional y socialmente. Más allá de su nutrida actividad artística como cantautor, que formalmente finalizó en 2007, Llach se ha adentrado en el mundo de la literatura, la política activa y la cooperación solidaria.

Sin duda, *L'Estaca* es un himno, con música a ritmo de pequeño vals que engancha fácilmente, en contra de la opresión y a favor de la libertad, que ha atravesado fronteras y se ha convertido en uno de los ejemplos más evidentes de la transversalidad de la canción protesta. Lluís Llach compuso la canción en 1968 y se ha traducido y se han hecho una infinidad de versiones. *L'Estaca* se ha popularizado tanto que “ha dejado de pertenecer” al autor para pasar a ser una canción popular, hasta el punto de que en algunos lugares la consideran autóctona. El sindicato polaco Solidaridad la convirtió en su himno oficial y en las primaveras libres de Túnez del 2011, también lo adoptaron

como tal. Y últimamente, se ha convertido en el himno de la oposición a la dictadura de Lukashenko, en Bielorrusia.

*L'Estaca* pues, continúa siendo vigente porque la opresión y la injusticia desgraciadamente continúan siendo actuales en muchas partes del mundo, encarnadas en las diferentes dictaduras o en el seno de las democracias formales que demasiadas veces se pasan por alto los derechos de las personas o de los pueblos.

**Maria de Mar Bonet: *Què volen aquesta gent? (¿Qué quieren esta gente?)***

Maria de Mar Bonet, otro de los símbolos de La Nova Cançó catalana, en unas declaraciones al diario Público, decía: “El miedo era un problema peor que la inconsciencia, precisamente esto es lo que intentaba la dictadura: sembrar el miedo. Muchas de las acciones en las que participamos te podían llevar a conflictos graves, pero no tenías miedo, porque tenías la sensación de hacer cosas importantes, algo urgente”.

La denuncia de la represión y la tortura por parte del franquismo fue una de las constantes de la canción protesta de aquella época. Concretamente, esta canción de Maria de Mar Bonet y Lluís Serrahima está relacionada con el trágico acontecimiento del asesinato en Madrid del estudiante y militante maoísta de 23 años Rafael Guijarro, el año 1967 a manos de la policía nacional de la época, conocida como “los grises”, en un cacheo de su piso mientras buscaban propaganda clandestina antifranquista. A pesar de la confusión y la desinformación de la época, hay versiones que indican que, durante el registro, y en presencia de su madre, el estudiante se tiró o lo tiraron por la ventana de su casa produciéndole la muerte. Tal y como nos explica Fernando González Lucini, los hechos fueron debidamente tergiversados y minimizados por el diario ABC, de acuerdo con las indicaciones de las autoridades franquistas, que los atribuía al suicidio del joven.

En realidad, pero, la noticia -sigue explicando González Lucini-, mentía descaradamente puesto que el joven antifranquista había estado brutalmente apaleado y, para esconder el maltrato policial, fue tirado por la ventana simulando un suicidio.

Golpeados por el silencio público sobre la cuestión, Lluís Serrahima hizo un poema y Maria de Mar Bonet lo musicó e interpretó.

La pieza, que se estrenó en el Foro Vergés de Barcelona, uno de los locales donde actuaban los miembros de la Nova Cançó, puso en pie el público, que aplaudió y permaneció en un silencio impresionante. Salvando las distancias, esta situación nos transporta a la interpretación de *Strange Fruit* que Billie Holiday hizo al Café Society de Nueva York.

#### **Luis Eduardo Aute: *Al Alba (Al Amanecer)***

La dictadura franquista, igual que todos los regímenes totalitarios de todo el mundo, tenía la voluntad obsesiva de controlar con mano de hierro la vida cotidiana de la población, así como sus estructuras sociales y ciudadanas. La herramienta que disponía para ejercer este control era la censura, un mecanismo amparado por la legislación franquista creada *ad hoc*. Intervenía en todos los ámbitos de la creación artística: prensa, radio, TV, teatro, cine, literatura, artes plásticas y, evidentemente, también la discográfica y particularmente la canción de autor, en un sentido amplio.

El objetivo esencial que persigue la censura siempre será el de limitar, controlar o, directamente, suprimir la libertad de expresión, especialmente en aquellas situaciones que se puedan generar opiniones o manifestaciones contrarias al orden establecido, en el supuesto de que nos ocupa, el orden franquista.

El conjunto del mundo artístico de aquella época, y los cantautores en particular, intentan evitar la censura con tácticas de camuflaje y disimulación, esto es, formas de expresarse indirectas y encubiertas. Es el que se conoce como autocensura política

hecha deliberadamente y calculada, y que se convierte en lenguaje criptográfico y contracensura.

Se trataba pues, de decir las cosas de otro modo por no dejarlas de decir y crear un código de entendimiento entre el autor y su público.

Los efectos de la censura perjudicaban terriblemente los intereses de la creación intelectual y también los empresariales, pero a la vez, a través del lenguaje críptico al que hacíamos mención anteriormente, fomentaban el ingenio, la creación artística y favorecían los momentos más álgidos entre el público y los cantautores. No es osado afirmar que la acción de la censura, muchas veces de una torpeza evidente, consiguió los efectos contrarios a sus objetivos, que no eran otros que los de actuar en contra de la libertad de expresión. En el Estado Español, durante esta época fueron prohibidas unas 4.000 canciones, 400 en Catalunya.

*Al Alba* es una canción compuesta en 1975 por Luis Eduardo Aute, otro de los grandes cantautores de la época que ha perdurado al paso del tiempo, inicialmente fue interpretada por Rosa León y, unos años más tarde, por él mismo.

El 27 de septiembre del año 1975 un Franco moribundo ejecutaba las últimas penas de muerte de la dictadura. A pesar de las presiones internacionales y las protestas en el interior del país, Àngel Otaegi y Juan Paredes 'Txiki' (de ETA político-militar) y José Luis Sánchez Bravo, Ramón García Sanz i José Humberto Baena (del FRAP) fueron ejecutados después de unos juicios muy cuestionados jurídica e internacionalmente. Eran los últimos coletazos del franquismo. Eran las últimas balas de la dictadura al amanecer de aquel 27 de septiembre.

Fue en el entorno de estos hechos que Aute escribió *Al Alba*, una declaración de amor y de sufrimiento. A partir de una serie de metáforas, que a simple vista presentaban la pieza como una inocente canción de amor, el cantautor clama en contra de las ejecuciones y a favor de la libertad.

## **La Revolución de los claveles**

El 25 de abril de 1974 en Portugal hay un levantamiento militar contra la dictadura salazarista que, desde el año 1926, y como consecuencia de un golpe militar, tenía el control político en Portugal.

Este alzamiento es conocido en portugués como O 25 de Abril (25 de abril) o Revolução dos Cravos (revolución de los claveles). El alzamiento fue llevado a cabo por los oficiales intermedios de la jerarquía militar (el MFA), la mayoría de los cuales eran capitanes que habían participado en la guerra colonial. La caída del régimen facilitó la devolución del poder al pueblo a través de la celebración de unas elecciones libres que contemplaran la voluntad política de las tres D: democratizar, descolonizar y desarrollar.

El levantamiento militar fue cuidadosamente preparado por este grupo de militares y sus claves y códigos de comunicación para emprender la acción tenían la canción como hilo conductor.

Concretamente a las 22. 55h fue retransmitida la canción *E depois do Adioses*, de Paulo de Carvalho, por las Emisoras Associados de Lisboa. Este fue una de las señales previamente convenida por los militares del MFA que anunciaba la toma de posiciones de la primera fase de revuelta.

### **Zeca Afonso: *Grândola, Vila Morena***

La segunda señal se produjo a las 0h 20min, cuando fue retransmitida la canción *Grândola Vila Morena* de Zeca Afonso, por el programa Limite de la Rádio Renascença que confirmaba el inicio de las operaciones. El locutor de la emisión fue Leite de Vasconcelos, periodista y poeta mozambiqueño.

Todo un proceso, al margen de la estrategia militar, estaba cargado de gran simbolismo revolucionario de carácter popular. La población acogió a los militares masivamente

como liberadores de la dictadura fascista y los recibió por las calles condecorándolos con claveles, la flor de temporada del mes de abril. El nombre de Revolución de los Claveles pues, se atribuye a estos hechos y una de las imágenes que se ha convertido en un icono mundial es la de aquel soldado con un clavel rojo al cañón de su fusil.

Otro de los iconos de esta revolución que ha traspasado fronteras fue la canción *Grândola, Vila Morena*, que más allá de actuar como señal que marcaba el inicio de las operaciones, la multitud se la hizo suya como el himno de la Revolución de los Claveles.

La canción habla de fraternidad, de igualdad y del poder popular, contenidos esenciales por los objetivos de los revolucionarios de abril del 74.

El impacto de la Revolución de los Claveles y de la canción, como hemos observado anteriormente, traspasó fronteras y, en el Estado español, con un franquismo agonizante era muy sencillo por los cantautores arrancar un aplauso eufórico cuando enlazaban las palabras “*soldados y claveles*”, “*abril y esperanza*”.

Por ejemplo, Lluís Llach, con su canción *Abril del 74*, quiso homenajearla con referencias explícitas como cuando dice “*Companyys si busqueu, les Primaveres Lliures amb vosaltres vull anar...*” (“Compañeros si buscáis las Primaveras Libres, con vosotros quiero ir...”).

La evidencia, por otro lado, de la transversalidad de la canción protesta se hace patente con *Grândola Vila Morena*, puesto que, en el contexto de la actual crisis económica, los movimientos de carácter global que protestan contra las dictaduras de los mercados financieros la han adoptado como himno de sus reivindicaciones.

El título del libro del cual estoy haciendo esta reseña es “*El cant de les Primaveres lliures*”. Un homenaje a una canción, una época, una lucha... a la libertad.

## **La canción protesta en América Latina: Recordando a Amanda y el Che**

En la década de los años sesenta América Latina no era ajena a la ebullición social y política que, en todo el planeta, hacía emerger luchas y reivindicaciones de todo tipo.

La captura y la ejecución de Che Guevara en 1967 en Bolivia por parte de la CIA, y el antecedente de la revolución de Cuba protagonizada por Fidel Castro y el mismo Che son, posiblemente, los hechos que conectan este continente con la ebullición sociopolítica del resto del mundo a la que hacíamos referencia.

En aquella área geográfica la esperanza de progreso y libertad se mezclaban, y a menudo se veían truncadas por el advenimiento de dictaduras tuteladas desde el imperialismo norteamericano, provocando represión, violencia, persecución y censura.

En parte, esto explica el estallido de movimientos guerrilleros como por ejemplo el FSLN de Nicaragua o el FMLN del Salvador. La conexión con la opresión vivida en los países del tercer mundo -donde el Che quiso exportar la revolución cubana-, con los revolucionarios del Vietcong durante la guerra del Vietnam era evidente por sus protagonistas y servía para entrelazar una visión muy concreta del mundo que Víctor Jara plasmó en su canción *El derecho de vivir en paz*. Una canción que perdura en el tiempo porque habla de cuestiones universales.

Es en este contexto artístico, revolucionario y antiimperialista donde aparece la canción protesta latinoamericana como fenómeno que actuará como hilo conductor de aquella realidad. Las canciones se convierten en armas al servicio de las clases subalternas, para construir un posicionamiento claro y definido respecto a los problemas sociales y políticos más importantes. La canción, por lo tanto, se tenía que vincular a la lucha de liberación de los oprimidos, dado que tenía que ser combativa, militante y comprometida. Una mezcla de tradición, de música popular, de revalorización de la

identidad, así como en algunos casos, de influencias del rock y el folk americano, definían esta canción de combate.

Sus inicios, escribe Fabiola Velasco<sup>6</sup>, los podemos situar en varios trabajos musicales que surgen durante la década de los sesenta en toda la América latina: *El Nuevo Cancionero*, en Argentina, el *Nuevo Canto* en Uruguay, la *Peña chilena de los Parra*, *Carlos Puebla* y la *Nueva Trova Cubana*, la *Bossa nova* y el *Tropicalismo*, entre otras manifestaciones de carácter similar. De estos trabajos salieron, entre otros muchos, nombres tan ilustres y conocidos, como, por ejemplo: Víctor Jara, Quilapayún, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Alí Primera, Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, Gilberto Gil, Chico Buarque, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Ana y Jaime, etc.

La *Nueva Canción Latinoamericana* sería así un espacio multiforme por el amor, la protesta, la nostalgia bucólica y la crítica política. Un espacio, en definitiva, que -sin dejar al margen el compromiso-, la innovación y la poesía tuvieran un papel destacado. Aquella situación, aquellos temas y estos cantautores no han hecho otra cosa que nutrir y dar contenido –y, si hace falta, actualizar– a las reivindicaciones de los actuales nuevos movimientos sociales latinoamericanos vinculados con los movimientos globales.

### **Víctor Jara: *Te recuerdo Amanda***

Víctor Jara fue profesor, director de teatro, cantautor chileno y teórico importante que concilia, juntamente con Violeta Parra, el folclorismo y la Nueva Canción Chilena, así como la figura del cantor y el cantautor. Jara consigue hibridar arte y técnica con estética y política. Víctor Jara es cantautor urbano con orígenes de cantor rural. Formó parte del Partido Comunista chileno, convirtiéndose en un activista comprometido con el gobierno de izquierdas de Salvador Allende, el movimiento obrero y sus luchas a

---

<sup>6</sup> Velasco, Fabiola. Presente y pasado ISSN:1316-1369. Año 12. Núm. 23. Enero-junio 2007. Revista de historia. *La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. Pág. 139-153

favor de los derechos sociales. Su obra artística se impregna completamente de esta militancia que enarbola la bandera de la libertad y la dignidad de las clases populares chilenas, así como la presencia del folclore popular.

El golpe de estado del general Augusto Pinochet en 1973, que acabó con el gobierno democrático y con la vida del presidente Allende, truncó las esperanzas democráticas del pueblo de Chile: 3.200 muertos y desaparecidos, alrededor de 30.000 torturados y decenas de miles de exiliados. Víctor Jara fue detenido, torturado y asesinado por los militares pro-Pinochet. Más de 44 balas acabaron con su vida, sufriendo a la vez una larga tortura. Entre otras muchas ignominias y crueles torturas, los militares le cortaron las dos manos al grito de "¡A ver si ahora vas a tocar la guitarra, comunista de mierda!".

El ensañamiento con Jara fue uno de los signos de la dictadura de Pinochet (1973-1990), que cortó con brutalidad el Gobierno de Allende y los sueños socialistas. Los asesinos de Jara, sin pretenderlo, lo hicieron más universal y eterno. Él mismo escribió unos versos en clave de testamento artístico que decían: "*Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz, / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón*". Una buena y explícita muestra del pensamiento de Víctor Jara es *Te recuerdo Amanda*.

La canción quiere ser un homenaje a la mujer, especialmente a este tipo de mujer, pareja de un obrero, que vive desde el silencio del hogar el drama social de las injusticias laborales, las dificultades económicas y la explotación. Pero a pesar de todo, "*no importaba nada*", dice Jara: es feliz porque tiene algo mucho más importante, el amor... hasta que también se lo arrebatan. La letra de *Amanda* es un grito contra la injusticia social y a favor de las clases populares, en el contexto del Chile previo a la victoria del Frente Popular de Salvador Allende, que no ha perdido su vigencia.

Esta canción con el paso del tiempo se ha convertido en un canto universal que pasa de generación a generación y que cuando alguien araña la guitarra y entona los primeros

versos se hace difícil no seguirla. Es, sin duda, una de las más bonitas canciones de amor y de revuelta.

**Pablo Milanés: *El Breve espacio en que tú no estás***

Pablo Milanés, cantautor de origen cubano, fundó junto con Silvio Rodríguez y Noel Nicola, la Nova Trova Cubana. Fue un movimiento musical y cultural surgido en Cuba a finales de la década de los sesenta del siglo pasado, y que se vincula a la Nueva Canción latinoamericana. Los miembros de la Nova Trova Cubana están estrechamente vinculados con la defensa de la Revolución Cubana y sus temas; musicalmente las influencias son el folclore y el tropicalismo de la isla, así como el jazz y el rock; políticamente se impregnan de fuertes contenidos sociales y revolucionarios, pero que a la vez, se expresan con tonalidades poéticas intimistas. Pablo Milanés, y todo el movimiento cultural de la primera época de la Revolución Cubana, bebían de las fuentes del existencialismo francés de Jean Paul Sartre y Albert Camus, dos pensadores comprometidos y apasionados con Cuba.

Cabe señalar pero que Milanés, a pesar de que se le considera una de las voces del régimen cubano, en más de una ocasión se ha mostrado crítico. Se ha manifestado leal a la Revolución, pero no al régimen “...soy un abanderado de la revolución, no del Gobierno. Si la revolución se traba, se vuelve ortodoxa, reaccionaria, contraria a las ideas que la originaron; uno tiene que luchar”. El problema -afirmaba Milanés en una entrevista en un medio cubano crítico con el régimen-, no es la Revolución, sino quienes la dirigen.

Posiblemente las canciones más conocidas de Pablo Milanés son las que tienen este alto contenido intimista. Este es el caso de la mítica *Yolanda*, que algunos críticos la han considerado como la canción que la Cultura de Masas ha usado, a expensas de Pablo Milanés, por “des-revolucionar” el arte de la Nova Trova Cubana.

Este cantautor cubano, más allá de las canciones de carácter más intimista, tiene un amplio repertorio de canciones protesta, entre las más conocidas podemos encontrar, entre otras: *Yo pisaré las calles nuevamente*, *Ho Chi Minh*, *Mi verso es como un puñal*, *Nicaragua* o *El Breve espacio en que no estás*.

Esta última canción de carácter intimista pone de manifiesto las vinculaciones entre la canción de amor y la canción protesta o, mejor dicho, cómo la canción protesta está impregnada por fuertes contenidos intimistas inseparables del concepto de lucha social, revolución o compromiso.

## **La canción como herramienta de educación informal**

Las canciones son el resultado de la unión de dos tipos de lenguaje: el poético y el musical. Su capacidad comunicativa hace que jueguen un papel importante en el proceso educativo. Torrego Egado<sup>7</sup> señala las intencionalidades y los éxitos educativos de los cantautores, y reseña sus dimensiones y contenidos.

El autor considera la canción protesta como la persecución de una progresiva toma de conciencia de la situación social, política y cultural de la etapa que está viviendo. Esta concienciación la pretende a partir de una reacción ética, pero también estética, de acuerdo con la voluntad de romper con la música evasiva, falsificada y de contenidos excesivamente superficiales. Así mismo, la canción de autor quiere incidir de manera consciente en la cultura popular y sus señales de identidad a menudo ninguneadas, si no censuradas, por la cultura oficial. Su intencionalidad cultural y educativa se hace evidente cuando, por ejemplo, se convierte en una herramienta de normalización lingüística en el caso de Catalunya y toda su área de influencia lingüística, o de recuperación folclórica en el caso – entre otros muchos – de América Latina.

---

<sup>7</sup> Torredo Egado, Luis Mariano (2005). La educación a través de la canción de autor. *Revista de educación*, núm. 338. Universidad de Valladolid.

La canción y los cantautores tienen un papel esencial también, desde este punto de vista de educación informal, en la difusión de la poesía, otra herramienta imprescindible en el contexto de los movimientos sociales, y el conocimiento de los poetas. Se conoce algo mejor Ausiàs March, Salvador Espriu, Kavafis, Antonio Machado, Miquel Martí i Pol, Mario Benedetti, García Lorca, Maria Mercè Marçal, Miguel Hernández, José Agustín Goytisolo, Rafael Alberti, Màrius Torres, Joan Salvat-Papasseit, J.V. Foix, Vicenç Andrés Estellés entre otros muchos, gracias a los poemas musicados por cantautores como Raimon, Paco Ibáñez, Lluís Llach, Maria de Mar Bonet, Nacha Guevara, Marina Rossell, Joan Manuel Serrat, Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Sílvia Pérez Cruz, entre otros.

La contribución a la socialización política de las nuevas generaciones, en épocas en las que las intenciones y las significaciones políticas han sido ocultadas por el poder establecido de los diferentes regímenes es una de las otras funciones que desarrolla la canción protesta. La participación, por otro lado, en la educación sentimental de un buen número de hombres y mujeres es una de las otras características que conjuga perfectamente con las otras. En definitiva, la canción de autor puede considerarse como un recurso o una estrategia didáctica.

La educación informal actúa también a través de los propios cantautores, dado que se convierten en patrones de conducta y en modelos de su estética, sus inquietudes culturales, o el uso del ocio, entre otros.

Todo ello hace que los cantautores con este medio de comunicación que son sus canciones diviertan a la gente, se comprometan política y socialmente, ejerzan una actividad profesional y también eduquen. Mercedes Sosa en la canción *Si se calla el cantor* lo sintetiza de manera muy clara: *si se calla el cantor/calla la vida,/porque la vida,/la vida misma/es todo un canto.*

## **Entre la nostalgia, el fracaso y el “*tot està per fer i tot és possible*” (“*todo está para hacer y todo es posible*”)**

Media década después de la efervescencia de la canción protesta y de aquellos movimientos sociales que quieren cambiar el mundo, si hacemos balance nos percatamos que lo que estamos viendo, lo que está pasando en la sociedad, al conjunto del planeta, no nos gusta.

La razón no ha acabado con las injusticias, las desigualdades, las guerras, el egoísmo y la codicia. El Norte y el Sur cada vez están más distanciados, la pobreza y la riqueza cada vez se dan más la espalda, el planeta y sus recursos naturales cada vez están más explotados y el medioambiente más debilitado. Muchos de nosotros instalados –formal o ideológicamente– en los postulados de aquella vieja izquierda que, mal que nos pese, ha fracasado igual que ha fracasado el concepto de modernidad en cuanto que heredera de la Ilustración, contemplamos con perplejidad una serie de acontecimientos económicos, políticos y sociales muy alejados de aquellos ideales que defendimos y creímos –y en los que seguimos creyendo–, regidos por la libertad y la justicia social.

¿Qué queda de aquellas reivindicaciones y de aquellos anhelos de la segunda mitad del siglo XX? Esta pregunta y, quizás incluso la respuesta que lleva implícita, que a pesar de que destila pesimismo deja un espacio para la esperanza, también nos la sugiere la canción de autor. Ismael Serrano, en *Papa cuéntame otra vez*, plantea, de manera retórica estas cuestiones y nos interpela a actuar cuando en uno de sus versos proclama “*pero tiene que llover aún sigue sucia la plaza*”.

En Catalunya, nuestro poeta Nacional Miquel Martí i Pol acaba el poema titulado *Ara mateix* (*Ahora mismo*) con un verso precioso que dice: “*Tot està per fer i tot és*

*possible*” (“*Todo está por hacer y todo es posible*”). Un canto a todos aquellos que soñamos que otro mundo es posible y una invitación a las nuevas generaciones a que hagan realidad este sueño.

### ***¡Venceremos! (We shall overcome)***

Si una canción sintetiza de manera clara y diáfana la transversalidad, la pervivencia, la vigencia y, a la vez, el compromiso, desde el optimismo, a continuar luchando para conseguir este mundo mejor, esta no es otra que el himno por excelencia de los movimientos sociales: *We shall overcome*.

Este himno que originariamente era una canción de góspel, Pete Seeger lo convirtió en una canción de folk, y la transformó en un canto obrero de la década de los años 60.

La canción posteriormente ha sido interpretada por una infinidad de cantautores y en una gran variedad de protestas en todo el mundo. Joan Baez, con su voz bella y potente, posiblemente es la autora que más lo ha interpretado en sus conciertos y marchas a favor de los derechos civiles, y, de hecho, todavía la sigue cantando. En Irlanda del Norte, en la manifestación convocada por la Asociación por los Derechos Sociales de este país después del Bloody Sunday del año 1972; en Argentina a favor de los derechos humanos; en el Estado español a favor de la libertad durante el franquismo y en Suráfrica, durante la lucha contra el apartheid son solo algunos de los ejemplos de su trascendencia y transversalidad. No obstante, el gran momento histórico de esta canción fue cuando Martin Luther King Jr. recitó algunos de sus versos momentos antes de ser asesinado en Memphis.

Bruce Springsteen también ha versionado *We shall overcome* y la ha interpretado una infinidad de veces, algunas acompañado por el mismo Seeger, en diferentes escenarios a favor de múltiples causas justas. El año 2012, por ejemplo, Springsteen la cantó en Oslo

en el concierto conmemorativo en recuerdo a los ataques terroristas en una escuela Noruega el año anterior. El año 2010, Roger Waters, de Pink Floyd, hizo una versión para protestar por el bloqueo israelita en la franja de Gaza.

Posiblemente, el momento más significativo –junto con el de Luther King- y que, a la vez, representa perfectamente este recorrido de la canción protesta por los diferentes movimientos sociales, fue cuando Pete Seeger se incorporó a la marcha de protesta contra la bolsa de Nueva York y el poder financiero en general, organizada por el movimiento Occupy Wall Street. Los allí concentrados -muchos de los cuales todavía no habían nacido cuando Seeger recorría los EE. UU. cantando esta canción- empezaron a entonar las notas de *We shall overcome*, y la emoción y la magia se apoderó de aquellos instantes. Este gesto simbólico revelaba que la llama del activismo social, a través de la canción protesta, continuaba encendida.

\*\*\*\*\*

No quisiera terminar esta reseña sin un pequeño e íntimo homenaje a la libertad, un concepto que últimamente está muy vapuleado, y su nombre con demasiada frecuencia es usado en vano.

La libertad es individual y debe ser colectiva; sin la segunda, la primera carece de todo valor. Y la libertad colectiva va de la mano de la justicia social. Sin justicia social, pues, no hay libertad.

Y qué mejor para cantar a este anhelo que los versos del poema “*Libertad*”<sup>8</sup> de Paul Éluard en la voz de Nacha Guevara.

---

<sup>8</sup> Escrito por Paul Éluard en febrero de 1942 en la Francia ocupada por los nazis, el poema *Liberté* fue editado por la Resistencia Francesa y repartido ilegal y bravamente entre los ciudadanos franceses de la zona ocupada por el ejército de Hitler. Éluard, fichado como hombre a batir por la Gestapo, vivía escondido y entregó el manuscrito a su mujer para que lo trasladara a los impresores que colaboraban con la resistencia. Ella odiaba a los nazis tanto como su pareja y afrontó la tarea con la que se jugaba la vida: escondió la cuartilla con las estrofas en una caja de bombones y trasladó los versos de combate a la imprenta. En 1942 miles de copias de *Liberté* fueron lanzadas en paracaídas sobre París por aviones ingleses. Fuente: La espina Roja [en línea]. <http://espina-roja.blogspot.com/2017/02/75-anos-del-poema-libertad-del-poeta.html> [Consulta: 30/5/2021]

*(...) Y en el poder de una palabra  
empiezo de nuevo mi vida  
He nacido para conocerte  
Para nombrarte  
LIBERTAD*

***Lluís Aragonès i Delgado de Torres***  
***Graduado en Humanidades por la UOC (Universitat Oberta de Catalunya)***  
***[laragones@uoc.edu](mailto:laragones@uoc.edu)***