

La Canción Protesta en España

(1939-1979)

Víctor Claudín

QUIEN trate de asomarse al panorama de la música y la canción hecha en los años que van desde el fin de la guerra civil hasta los últimos de la década del cincuenta, se topa con una primera impresión de inmenso vacío.

Años de oscuridad. Años de efervescencia franquista, fascista, nacional patriótica. Años en que se reprime hasta con la sangre todo intento de manifestación cultural o artística que desborde mínimamente los cauces orgánicos establecidos. Suenan aún como un eco las emocionadas palabras de Unamuno, aquel rector tan nuestro.

Toda una generación de la República, generación también de músicos: Roberto Gerhard, Halffter, Salazar, Falla, Remacha, Casals, Pittaluga, Julián Bautista..., que se ven envueltos en una cruel pantomima, la gran huida que impone una situación de terror.

Y si en los años veinte nos imaginamos a nuestros padres bailando chotis, alegres, en los años 40 España fue un país donde no se cantaba, sólo se vivía la división entre vencedores y vencidos. Un pasado sistemáticamente enterrado, aplastado, inexistente, que dejaba su lugar a la unipersonal, exclusiva, dogmática visión del mundo que imponía la dictadura del viejo general.

PAULATINAMENTE el régimen se ve obligado a liberalizarse, a abrirse al exterior. Los últimos cincuenta nos deparan la canción moderna. Poco más y la España subterránea comienza a dar sus primeros brotes después del letargo dramático en que se ha visto sumida. Movimientos culturales se afianzan en las distintas nacionalidades, superando el centralismo cerril y las prohibiciones a idiomas que no sean la lengua del Imperio.

La industria discográfica se dispara y la canción no es sino un objeto de consumo más. Se crean mitos como se crean santos y héroes. Paralelamente la canción responsable y seria, madura, que sirve a la lucha de un pueblo por encontrarse, por salir de la «larga noche de piedra». Luego ya, a la muerte del dictador, el proceso se acelera y el pueblo exige otro quehacer a los que suben a las tablas, a los que siguen encerrándose en estudios de grabación, a los que no tienen que suplir ya a las

organizaciones políticas; se abre un nuevo tiempo de reconversión y trabajo para y hacia el futuro.

En los años cuarenta todo signo de identidad es sistemáticamente perseguido, las nacionalidades negadas. El folklore, la canción popular, las manifestaciones más puras, más simples, enterradas, castradas o manipuladas vergonzosamente para su provecho por los círculos dominantes. Cuando algo no se puede vencer del todo, se procura tergiversar. De la misma forma que en la España de posguerra lo poco que se consentía como arte, como cultura se mostraba teñido con la sangre patriótica, religiosa, familiar.

Los medios de comunicación cumplieron a la perfección su papel de «educadores», portavoces de una escala de valores nacida del fango autoritario y místico. Se creó también un medio incisivo que sirviera a la política cultural falaz y demagógica del régimen azul: la Sección Femenina, a través de diversas manifestaciones y delegaciones. Así la autarquía fue tomando cuerpo, fue haciéndose presente a los niveles más cotidianos del ciudadano español. Unos medios centrados en un solo objetivo primordial: la imposición a machamartillo de una canción popular ratonera, evasionista, vulgarota y, en definitiva, intere-



María del Mar Bonet.



Raimon.

sada en servir a su dueño y señor el capital y muy alejada del verdadero interés de la comunidad trabajadora. Su plasmación musical fue bautizada después con el expresivo y paradigmático título de «nacional-flamenquismo». Era el fascismo aplicado a la canción andaluza, a la que prostituía alejándola de su auténtica esencia y realidad como testimonio de un pueblo siempre oprimido.

Hasta ese momento, y luego, las «folklóricas», las «cupletistas», las «bailaoras», los productos más recalcitrantes y reaccionarios de la música, tuvieron oportunidad de lucirse con apoyo y para conveniencia del poder, enterrando incluso los aspectos más genuinamente propios o castizos que encerraba lo popular.

No se trata en modo alguno de una canción despolitizada. Por el contrario, desde las más altas instancias que controlan la cultura, se estudian las características de esa producción propia que adopta fórmulas musicales aflamencadas y agitanadas, conservando cierta influencia del cuplé y las tonadillas de años anteriores, negándose cualquier posible diversidad estilística. Es preciso hacer olvidar el grave trauma de la contienda civil, ador-

mecer la rabia y el profundo dolor, hacer que las gentes se evadan de su cotidianeidad terrible y trágica. Nace del planteamiento ya explicitado de convertir la canción en un instrumento más de orientación y manipulación de las gentes, sirviéndose de los elementos consustanciales a su sistema ideológico: nacionalismo, patriotismo irracional, individualismo, racismo, machismo, negación de lo contrario, efectismo, puritanismo, religiosidad, tradicionalismo paralizante, etc. Además de las composiciones con nítida intención propagandística, de cariz nacionalista y función enajenante, estaban las creaciones de corte sentimental. Canciones todas de nula calidad expresiva que no aportaban siquiera una visión testimonial.

«Maravillas tiene el mundo / de belleza singular ... / Tiene un tesoro mi España / que nadie puede igualar, / tiene un tesoro mi España / con su sol y sus mujeres, / con su vino y su cantar». O, por ejemplo, la canción de Yo no me quiero enterar: «Que no me quiero enterar, / no me lo cuente, vecina, / no ve que lo sé de más / y tengo dentro la espina». Lo cierto es que no se podía reflejar mejor la situación. Son ejemplos de letras que sonaban a todas horas por la radio.

La radio, he ahí el fenómeno de ese tiempo. La cultura de la radio, reducida a seriales lacrimógenos, concursos miles y las canciones que se había decidido que fueran a ser las que se escuchasen.

Con los títulos que consiguieron una mayor recaudación en la Sociedad General de Autores uno ya se puede hacer una idea del contenido: **La morena de mi copla** conseguía tal



Paco Ibáñez.

honor por primera vez en el 39; en el 40 la de Conchita Piquer **A la lima y al limón**; en el 41 **Tatuaje**; luego **La luna enamoró, Calirio, Yo te diré, Mi vaca lechera**, que triunfaba en el 46; **Luna de España** en el 47, etcétera.

Es la época también de las orquestas, de Benet de San Pedro, la Orquesta Casablanca al frente de la que está Raúl Abril, Luis Mariano y, especialmente y con más gracia, Antonio Machín. Y dos voces consideradas casi como las oficiales: Antonio Molina y Antonio Amaya.

Y, abiertamente, la otra España no está en condiciones de cantar: ya lo sabemos, en el exilio, en la clandestinidad, en las mazmorras, cumpliendo condenas, en las montañas aún: hombres y mujeres que libraban una denodada y desigualadísima lucha contra el Caudillo, contra la oscuridad, el fanatismo y el absurdo; que sobreviven como personas con dignidad, y esperanza en una sociedad mejor, a las condiciones materiales y espirituales (rsinantes) de inmensa penuria y tristeza. Apenas más allá de las fronteras geográficas se comenzaba a reconstruir una labor y un patrimonio cultural truncados que, no obstante, no se conocerían sino mucho después, cuando las condiciones históricas fueran más favorables.



Marina Rossell.



Luis Eduardo Aute.

El restablecimiento de relaciones con el exterior trajo consigo la apertura tímida de algunas puertas. Muestras nada relevantes habían estado llegando de Francia, EE.UU. y Gran Bretaña. Y ya es la hora de una mayor penetración de canciones extranjeras; especialmente gracias al Festival de San Remo, la canción italiana impuso al mercado español importantes éxitos. También la industria nacional discográfica cobraba carta de naturaleza definitiva.

Es en esa situación que se llega al final de la década de los cincuenta, siendo el disco un poderoso medio de divulgación. Pero hay más. Es en el 56, en el 57, en el 59 cuando se vislumbran ya los primeros destellos importantes de despertar a nivel de canción popular auténtica.

No se trata de algo casual. Ocurre que en los alrededores de esas fechas se suceden las primeras manifestaciones universitarias y obreras que toman cuerpo en el Ruedo Ibérico, una vez que la guerrilla ha sido exterminada en su totalidad y que la lucha armada deja de ser viable como contestación revolucionaria por parte de las organizaciones con presencia real. Son del 56-57 las primeras luchas universitarias de importancia. Se produce en esos años el boom turístico. También enton-

ces se dan las primeras grandes corrientes de emigración a Europa. En el 55 España ha ingresado como miembro de pleno derecho en la ONU. Y en el 58 se organiza una fuerte ola huelguística en Asturias, País Vasco y Cataluña. El Seiscientos ha invadido las malas carreteras y se inaugura la TV. En cuanto a estructura discográfica, si hasta esos momentos imperaba la ley monopólica de la Voz de su Amo y Columbia, en esos años aparecen nuevas casas de discos: RCA, Fonogram, Hispavox, Belter, Vergara, Discophon.

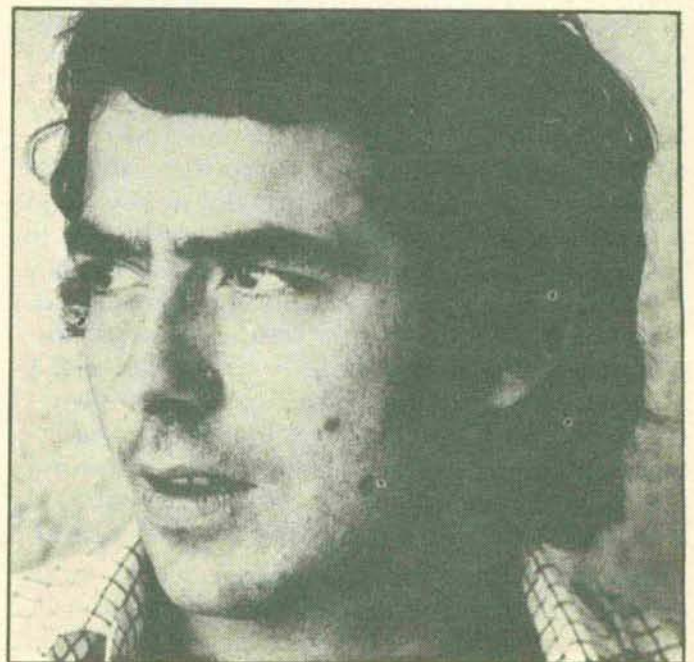
También el auge del cine favorece la popularización de títulos musicales y cantantes «populares». Surgen también los niños prodigios cantores.

Hasta el 57 se han dado tres cancioncillas pretendidamente tradicionales: **La niña de Embajadores**, **Violetas imperiales** y **Campañera**.

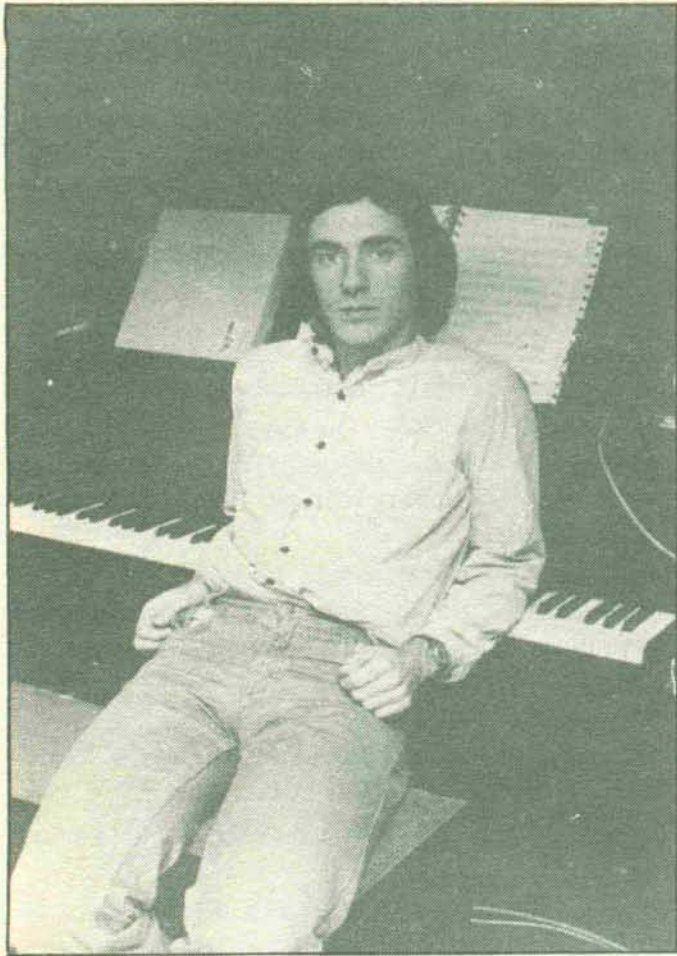
Y en el 57 aparece José Luis con su guitarra, que, como primer cantautor, llega la fama con **Mariquilla bonita**.

Corre el año de 1959, nace en España la canción moderna.

Como seguirá sucediendo, Barcelona iba a la cabeza en cuanto a creatividad, aunque por el Estado fuertemente centralista todo pareciese tener un tinte madrileño. En esos momentos los más grandes éxitos procedían de allí. Eran los renovadores. Los que fueron capaces de acabar con la monotonía y la pobreza artística. Eran, especialmente, el Dúo Dinámico y José Guardiola. También la buena música de conjuntos como los Sírex y



Joan Manuel Serrat.



Lluís Llach.

Los Mustang. Todos ellos representaban la alternativa más clara y evidente de lo moderno superador ante la monolítica línea anterior. Hacían otras cosas diferentes, ese fue su papel

Sí, el 59, cuando la primera edición del Festival de la Canción de Benidorm, sonando los conocidos compases de aquel «Telegrama» que cantaba Monna Bell.

Habían sido veinte años de prolongado y absoluto alejamiento de las corrientes internacionales en todos los terrenos del arte y de la cultura. Se había producido un total divorcio que hacía difícil la integración en las modas y modos de la época, más aún con las reticencias absurdas que se mantenían. Cuando Elvis representaba el gran ídolo internacional y el rock en sus ritmos americanos e ingleses triunfaba en todos los lugares, en España seguía entrando preferentemente lo italiano y alguna que otra muestra parcial de la canción francesa, amén del canto popular edulcorado.

La Canción Española, como mercancía pseudocultural y pseudoartística, sólo ha pervivido a través de fenómenos de mitificación popular al estilo del que protagoniza Manolo

Escobar, dando aún satisfacción a unos sectores populares fosilizados en esa fase impuesta del gusto.

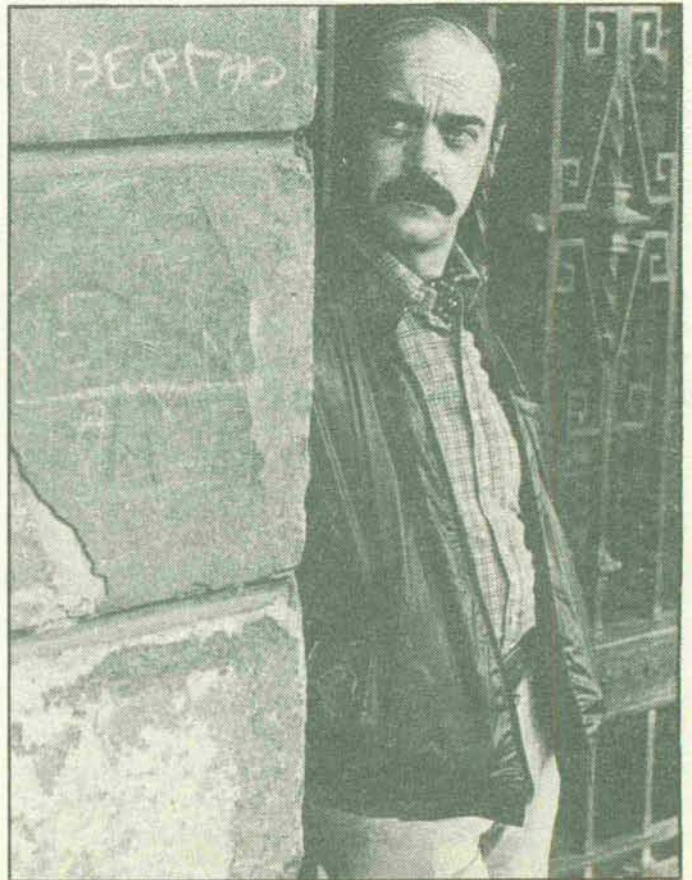
Pero gracias a los cambios en la vida social, económica, política y cultural, el paso a una etapa de liberalización y de reformas, momento en el que surge el movimiento pop, que darían definitivamente renovados los gustos musicales. Gracias, fundamentalmente, a la interesada manipulación de las potentes empresas que manejan a su capricho el mercado discográfico.

Se van imponiendo las nuevas canciones en los distintos lugares.

Andalucía, tierra empobrecida, gente que sufre, sol, paro, miseria, anarquismo, arte, sentimiento profundo.

Andalucía, cante hondo, flamenco, nueva canción, hacer gitano.

Una manera de cantar en grito que irrumpe violenta, dolorida, en un mundo distinto que quiere ser sordo. Rabia de uno que llega a todos los demás que padecen un mismo destino. Amén de lo que contiene de queja de pueblo subyugado, el cante es también expresión de la tragedia humana que se resuelve en el sentido del fracaso. En ese momento se hace fieramente personal e íntimo, el hombre se convierte en centro y eje y es apartir de él



Labordeta.

de donde nace el resto, todo lo demás. Grita para expulsar el drama que lleva dentro. Y alegría, porque se trata de un pueblo que se resiste a la muerte, que se afirma en su personalidad férrea, única, invencible.

Se trata de un arte fraguado en la intimidad de los hogares, en el laborar duro de las faenas del campo, de la mina, en la tragedia secular vivida en las cárceles, en el hambre, al pie de un mostrador, en el dolor infinito del hombre que va a la muerte. Un arte frente al que el franquismo se estrelló sin poder destruirlo.

Y luego, frente al uso triunfalista y superficial del flamenco, ese folklore panderetero, esa caricatura fácil de una realidad negada, de groseros trazos manipulados por medios ajenos, producto falseado y caprichoso de una manera peculiar de hacer, y a pesar de todo eso son cada vez más frecuentes las manifestaciones dramáticas en las que estallan los auténticos valores del pueblo gitano-andaluz, espectáculos como los puestos en escena por La Cuadra, el de Camelamos Naquerar, Persecución, ediciones como las de Demófilo que ha participado en el rescate de la cultura flamenca y andaluza, grabaciones, festivales, etc. Todo un esfuerzo por recobrar y mostrarse.

Y, paralelamente, toda una savia nueva que



Ovidi Montllor.

corre ofreciendo nuevos bríos al arte de la canción, imposibilitando el estancamiento. A partir, fundamentalmente, del Manifiesto de la Canción del Sur firmado en la Granda del 69 por Carlos Cano, Antonio Mata, Pascual y Juan de Loxa hasta hoy, una tradición ya de nuevos cantaores y cantantes. Como Benito Moreno, Lolo y Manuel, El Camarón de la Isla. Carlos Cano, investigador de las raíces árabes de su pueblo; Gerena, el cantaores combatiente por excelencia; Menesse y Morante, dos que lo saben hacer muy bien, tal vez los dos más grandes de hoy.

El más importante fenómeno artístico y cultural de la posguerra, convertido por su propia dinámica en movimiento social: la **nova canço** catalana. Desde ser el fenómeno de comunicación con la mayoría más original de los aparecidos en todos estos años de miseria creativa por la fuerza; servir de manera idónea como vehículo para la expresión de un pueblo en su lengua, perseguida y pisoteada; lograr una identificación con las ansias culturales y, en muchas de sus manifestaciones, políticas, de una comunidad oprimida la **canço** ha cumplido en Cataluña un amplio y multidimensional papel, ya en alguna medida durante la lenta resurrección de unas ansias de libertad, y especialmente como motor del estallido cultural y uno más de los revulsivos para la toma de conciencia social de las gentes durante los sesenta.

La lista de los iniciadores es muy extensa. Y hasta llegar a ser años después un hecho público mayoritario, la **canço** presenta diversas alternativas aunadas por un espíritu totali-



Benedicto.

zador y conciliador de corrientes y estilos. Movimiento extenso y diverso cuya intencionalidad común es eminentemente popular con el presupuesto inicial de divulgar las realidades culturales a partir del idioma autóctono. Contando, como en ningún otro lugar, con el apoyo de amplias zonas de la burguesía catalana. Movimiento que nace también, dadas las circunstancias, al margen del engranaje de la cultura oficial.

José Guardiola y las Hermanas Serrano cantan éxitos internacionales en catalán. En el 61 Remei Margarit, Lluís Serrahíma y Miquel Porter publican un pequeño cancionero, año de las primeras actuaciones públicas. Aparece Raimón y se integra a Els Setze Jutges. En el 62 aparecen los primeros discos y en diciembre la **canço** da su primer festival en el Fórum Vergés. En la radio ya cuentan con hombres que apoyan el movimiento: Soler Serrano y Salvador Escamilla. En septiembre del 73 la canción en catalán **Se'n va anar**, interpretada por Raimon y Salomé triunfa en la quinta edición del Festival de la Canción del Mediterráneo. Toda una nueva época de ascenso y consolidación eclosiona a partir de la victoria. Pero cuando todo va con un empuje no previsto con anterioridad, el movimiento sufre crisis que probablemente partieran de cuestiones personales, que sobre todo eran distintas maneras de entender la canción, como profesión, como postura ética y estética, etc. Hay cuestiones como la del bilingüismo planteada a partir del fenómeno Serrat, que divide la unión establecida anteriormente sobre la práctica. Se produce también una dualidad editorial y a Edigss viene a sumársele Concentric Promotora.



Juan Carlos Senante.

Paralelamente al apoyo desde las altas instancias al fenómeno del bilingüismo con la intención de integrar un movimiento que se presentaba seriamente espinoso, se censura, se prohíbe, se deja de hablar de los otros cantantes. Dos años de **impass** en donde todo tiene que volver a hacerse casi desde el principio.

Sin embargo, con el tiempo los nombres que permanecen son, precisamente, el grupo perseguido y callado: los Pi de la Serra, María del Mar Bonet, Ovidi Montllor, los Lluís Llach, Raimon, etc. Y cuando todo parece estacionarse, nuevas voces aparecen, son las de Joan Isaac, Muntaner y, especialmente, la bella alegría de Marina Rossell.

El primer paso en la búsqueda de un carácter vaso en la canción con sello determinante autóctono pasaba por el empleo del idioma natal, el euskera. A ellos no les fue fácil el camino, o no tanto como a los catalanes que se permitían tener como modelo a los franceses. Los cantantes vascos no tuvieron otro remedio que recurrir a sus fuentes tradicionales. Son precisamente los cancioneros el primer material utilizado por los cantantes. Otros grupos recogen danzas típicas al tiempo que recuperan instrumentos originales de la tierra, llegando a reconstruir algunos de los que tan sólo tenían noticia a través de relatos o grabados, como el arpa o la gaita. «Argia» fue uno de estos grupos.



Agapito Marazuela.

Pero también ya en los años sesenta se adoptan melodías extranjeras, como los cha-cha-chás, las vaqueras americanas, Dylan. Nemesio Etxaniz y Juan Miguel Irigarai serán algunos de estos traductores. Y pronto aparecerá quien cante composiciones propias o musique letras de poemas actuales. Mikel Laboa es quien durante su estancia en Barcelona conoce el movimiento de canción en torno al grupo Els Setze Jutges y plantea la posibilidad de una agrupación con ciertas características aglutinantes. Eran los cantantes que iban coincidiendo en recitales. Se dio el nombre de Ez dok amairu. Corría el año de 1966. Ya en 1961 en Bayona había aparecido el primer disco de nueva canción vasca: es Michel Labeguerie.

En aquel grupo, que después del espectáculo «Baga, biga, higa» se dividieron, estaban prácticamente todos: los hermanos Arza, Julian Berestxe, los hermanos Irigarai, Lurdes Iriondo, Kapa Garbizu, Mikel Laboa, Xabier Lete, Zabala, Lekuona y Luis Bandres. Algunos de ellos montaron «Zarpiribai», con cantantes de Euskadi Norte. Antxon Valverde, Julen Lekuona y Lete sacaron un disco que a la vez montaron como espectáculo, Bertso Zaharrak, con versos de Zenpelar, Txirrita y otros bertsolaris anónimos y conocidos. Por su parte, los hermanos Arza y Mikel Laboa montaron «Ikimilikilikilik», algo más complejo que las cosas anteriores, en donde mezclaban desde canciones, música y poemas a dibujos y proyecciones de diapositivas.

Luego se suman nuevas voces, siendo la más importante la de Gorka Nörr, que comienza a cantar en el 69. También la de Imanol.

Es con ocasión de la I Semana de Cultura Aragonesa, en 1973, en el recital de canción el 6 de marzo, cuando la canción popular se convierte en una realidad consolidada cuando suenan aunadas las voces de Renaxer, Tomás Bosque, Carbonell, Labordeta y La Bullonera en una sola, «para el que quiera usarla como su propia voz, como su propia arma». Era la conciencia social de un Aragón que volvía a ser. Es una canción comprometida con su tierra y sus gentes, vinculada a los núcleos culturales minoritarios y a formas primitivas de organización. Luego hay nombres que se consolidan, en primer lugar la voz profunda de Labordeta, también el trío de voces que llegarán a ser La Bullonera, Joaquín Carbonell, etc.; otras voces desaparecerán, como la de Tomás Bosque.

En Galicia el movimiento de una nueva canción nace tarde también, como ocurre igual-

mente en Canarias. Allí la voz más madura es la de Benedictino. También junto a Miro Casabella, Xavier, Xerardo y otros conformaron el grupo Voces Ceibes, que se convirtió en núcleo del movimiento de nova canción galega, Xerardo Moscoso, Vicente Araguas. Luego Bibiano, que trabajó bastante tiempo con Benedictino. Intentos oficiales de crear una canción gallega, como el de Andrés do Barro y canciones en gallego por parte de otros cantantes desvinculados a la tierra verde y lluviosa.

El nuevo sonido en Canarias lo hace principalmente Juan Carlos Senante, aunque desde los años cuarenta se había dado en aquellas islas una preocupación por recoger y actualizar los distintos ritmos y estilos limitados entonces a dar cierto escaparate. Ya en el 63 graban Los Sbandeños, reivindicando la cultura y la raza guanche. Y también un trío original de La Palma: Taburiente Folk, que también se han adentrado por el camino de la renovación de los ritmos.

Castilla como región, como nacionalidad igualmente sometida al capricho de los designios de un Estado centralista, tal vez cuente con una historia menos conocida, me-



Ana Belén y Victor Manuel.



Imanol.

nos escrita. Pero no por ello menos valiosa su aportación, si bien determinada por el ejemplo catalán. Castilla, aglomerada en torno a Madrid, capital del imperio en decadencia.

Castilla como recuperación y presencia de unas señas de identidad propias, se ha llamado en el terreno musical Agapito Marazuela, con cuyo tesón investigador y transmisor ha mantenido vivos todos unos sonidos autóctonos. Sus discípulos van desde grupos a los Nuevo Mester de Juglaría a las Julia León, que tanto impulso renovado han dado a esas formas de hacer canción popular, más allá del mimético y puro folklore. También el academicismo de los Joaquín Díaz con todas

las posibles críticas han estado ahí, cantando a unas gentes de una tierra y de sus antecesores.

Aparte de intentos oficialistas de crear la nueva canción castellana en voces que ofrecían una apariencia de calidad, como María Ostiz, Manolo Díaz, Juan Pardo, etc., nace al calor de la lucha por las reivindicaciones estudiantiles y de los barrios, cantantes que esgrimen la canción como arma. Son J. L. Leal, Hilario Camacho, Elías Serna, Cachas, Ignacio Fernández Toca, Adolfo Celdrán, Muñárriz, etc., que en noviembre del 67 dan un recital en el Ramiro de Maeztu como grupo recién nacido: Canción del Pueblo. Un año después se produciría la ruptura y se mantendría únicamente unida una parte en torno a un nuevo nombre: La Trágala.

Pero antes es preciso mencionar un hombre que hizo de pionero en el panorama negro de los años anteriores. Chicho Sánchez Ferlosio, del que todos hemos cantado alguna vez letras tuyas sin saberlo. Porque era el autor de temas tan populares como el de **Los gallos**, el dedicado a Julián Grimau **La paloma de la paz**, etc., y que ya cantaba y componía en los años cincuenta.

Como satélite que influenció a todo el grupo mencionado antes, y con indudable luz propia, trabajaba más allá de nuestras fronteras Paco Ibáñez, del que todos aprendieron a musicar poemas. L. E. Aute dentro de este breve panorama de la música de Madrid, ha funcionado siempre con una gran independencia y enorme creatividad que dificulta situarle mejor.

Paralelamente a Canción del Pueblo y La Trágala después, funcionaba otro hombre in-



Julia León.



Manuel Gerena.

fluenciado del folk americano y que participó en la creación del grupo Almas Humildes, Antonio Resinos.

Un grupo que tuvo gran influencia entre el 69-70 fueron las **Madres del Cordero** que, con Moncho Alpunte a la cabeza, hacían una música simpática con textos de humor.

Una generación posterior vendría marcada por Luis Pastor, que desarrolla su trabajo musical en los barrios preferentemente; y Pablo Guerrero, tal vez uno de los cantautores más serios de todo el Estado y que saca su primer LP, **A cántaros**, en el 72.

Recitales, discos que van saliendo, problemas con la censura, en ocasiones detenciones —véase Elisa Serna—, contactos con otras latitudes.

Otros nombres, ligados a Madrid en la medida en que en la capital está el centro del poder, está todo, podrían ser los de Víctor Manuel, que ha sabido conciliar su actitud militante con un gran éxito popular, y el de Mugulo Ríos, cantante rockero por excelencia.

Y la canción comercial: un mono se viste de seda y entre aplausos y gritos histéricos sube a un escenario donde sudar entre ruidos y focos de colores. Toma el plátano por la mano y se enreda con un cordón en la gesticulación

gimnástica que va elaborando al ritmo de los sonidos que salen melódicos de su garganta viciosa. Son los productos fabricados artificialmente por los agentes artísticos, por los productores. Son los mitos del momento, los hits del año. La nulidad en el terreno estético, la miseria creativa, la nueva alienación.

Pero los pueblos de España ya se han puesto a cantar, de pie, con el puño o los puños levantados. Los recitales ya no son una novedad, es un trabajo continuo que lleva a cabo un profesional dedicado a su arte. Se mantienen, sin embargo, las censuras, los problemas industriales y, digamos, políticos.

Hoy el mundo de la canción también entra en crisis. Las grandes casas de discos son estranguladas y luego tragadas por las más poderosas de las multinacionales. Permanecen los cantantes más serios, la labor más consciente, más pura. Mientras los mitos se van derrumbando, cada año. Toda una política cultural, paralela, se mantiene sin más apoyo que el de la presencia de sus seguidores, con todas las cortapisas imaginables desde el poder, que cierra las puertas de los medios de comunicación a lo que no le sirve directamente.

Es mucho lo que se ha avanzado, mucho lo hecho, mucho lo que queda por hacer. Y España seguirá cantando. ■ V. C.