



## LA GUERRA DE VIETNAM: UN MIRADA A TRAVÉS DE LA CANCIÓN-PROTESTA ESTADOUNIDENSE

*The Vietnam War: A Glimpse through the American Protest Song*

Juan Andrés García Martín

[juan.garcia.martin@urjc.es](mailto:juan.garcia.martin@urjc.es)

Universidad Rey Juan Carlos. España

Fecha de recepción: 02/02/2018

Fecha de aceptación: 23/02/2018

**RESUMEN:** De entre todos los conflictos en los que ha tomado parte Estados Unidos durante el s. xx, la guerra de Vietnam ha sido la contienda que ha dejado una cicatriz más profunda en la sociedad del país. Anunciada como un conflicto en defensa de la democracia, los estadounidenses pronto se mostraron en desacuerdo con esta visión. Como reflejo de esta disconformidad, la sociedad se manifestó mediante diferentes vías tales como la literatura, el cine o la música. En esta última se aúnan las inquietudes de la generación *beat*, el movimiento *hippie* y aquellos que se oponían al conflicto a través de un género: la canción protesta.

Este artículo plantea el análisis de este género a través de una selección de cantautores y canciones como fuente acompañada de una exhaustiva documentación bibliográfica sobre la cuestión. Con ellas pretendemos demostrar cómo afectó el conflicto a la sociedad estadounidense durante las décadas de 1960 y 1970 y cómo aquel fue objeto de crítica en materias tales como la industria armamentística, el reclutamiento, el movimiento antibélico y las muertes ocasionadas, estableciendo a partir de este esquema un retrato del conflicto y sus consecuencias. Del mismo modo, indagamos en la evolución posterior de un género que, si bien ha existido, parece haber languidecido después de este periodo de hiperactividad.

**Palabras clave:** Vietnam; música; canción-protesta; cantautor; antibélico.

**ABSTRACT:** Among all the conflicts that the U.S. has participated in during the 20th century, the Vietnam War has left the deepest wound in American society. After being proclaimed as a war to defend democracy, the American people showed their disagreement with this intervention. American society expressed their unrest through different ways in literature, cinema, or music. The latter showed the concerns of the beat generation, the hippie movement and all those who opposed the conflict through a music genre: the protest song.

This paper analyzes the genre of the protest song through a selection of songwriters and their themes as a source, alongside an exhaustive book documentation about the issue regarding specific topics related to the Vietnam War. By using them, we demonstrate how the conflict affected American society during the 1960s and 1970s and how this war was criticized due to controversial topics such as the arms industry, the recruitment or draft, anti-war protestors, and casualties. This analysis provides a portrait of the conflict and its consequences. In the same way, we investigate the subsequent evolution of a genre that, even though it has remained, has languished after a period of hyperactivity.

**Keywords:** Vietnam; music; protest-song; songwriter; antiwar.

**SUMARIO:** 1. Planteamiento, objetivos y metodología. 2. Una década de cambio, una lucha para cantarlo. 3. Vietnam: una guerra, dos países divididos. 4. La canción protesta: reflejo de un conflicto, voz de una sociedad partida. 4.1. La industria militar y la amenaza nuclear. 4.2. ¿Por qué y para qué luchar? 4.3. El reclutamiento: ¿una guerra de ricos? 4.4. La guerra doméstica: bring them home! 4.5. Los soldados también escuchan música. 4.6. Los veteranos. 4.7. ¿Hubo una mayoría silenciosa? 4.8. La paz. 5. Más allá de la música: el legado de Vietnam. 6. Vietnam, ¿antes y después? 7. Conclusiones. 8. Bibliografía. 9. Discografía. 10. Otros recursos.

## 1. PLANTEAMIENTO, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La música ejerce como expresión auditiva de las emociones. Sin embargo, puede cobrar una dimensión de carácter racional en el momento en el que sirve de reflejo de unas determinadas ideas, decisiones e incluso planes de desarrollo de la convivencia ciudadana en solidaridad y libertad. En este sentido, el objetivo de este artículo consiste en desgranar el género de la canción protesta estadounidense durante las décadas de 1960 y 1970 como reflejo y crítica de la guerra de Vietnam, así como plantear las razones de su carácter innovador a través del análisis de los textos. Y es que, de los usos planteados por Alan P. Merriam en relación al campo de la etnomusicología, el género de la canción protesta aúna tres de aquellos en el caso estadounidense para el espacio temporal señalado. En primer lugar, encarna la función del refuerzo de la conformidad a las normas sociales en tanto que pone en cuestión la política exterior de los gobiernos estadounidenses y lucha denodadamente por cambiar el orden establecido a través de una denuncia musical permanente. En segundo lugar, contribuye a la continuidad y estabilidad de una cultura al ejercer de vehículo transmisor de la realidad histórica de un momento concreto, ejerciendo de cámara fotográfica sin imágenes, pero con palabras. Y, por último, obtiene una función integradora de la sociedad al actuar como punto de encuentro alrededor del cual los miembros de aquella se unen para participar en actividades que requieren cooperación y coordinación grupal, tales como conciertos, reuniones, protestas y manifestaciones.

A la hora de encontrar estas funciones, hemos hallado innumerables recursos líricos y bibliográficos. Ha sido necesaria una selección entre los primeros, dada la ingente cantidad de producción musical al respecto. En cuanto a los segundos, hemos recurrido no solo a una copiosa bibliografía en lengua inglesa, sino también

a varias fuentes primarias en forma de composiciones escritas por parte de varios cantautores y grupos musicales norteamericanos que mostraron su rechazo al conflicto desde diferentes perspectivas. La canción protesta norteamericana durante la Guerra de Vietnam no ha obtenido la suficiente atención por parte de los investigadores hispanos. Estos han preferido el estudio de los artistas autóctonos como Joan Manuel Serrat y Raimon, estandartes de la protesta musical contra las condiciones específicas ibéricas, esto es, el franquismo. Cabe destacar el breve estudio de Antonio Fernández Ferrer, quien le dedica unas páginas al género en su obra *La canción folk norteamericana. Cantautores y textos* (Fernández Ferrer, 2007), o la relativamente inaccesible *Grandes Músicos para una guerra*, obra de Luis Fernando Iturrate Cárdenas (2003). Sin embargo, la canción de protesta contra este conflicto no se limita únicamente al género folk, con lo cual es necesario un análisis más exhaustivo como el que proponemos desde este artículo.

De este modo y a pesar de que la canción de protesta durante la Guerra de Vietnam ha sido un tema que ha gozado de mayor predicamento entre la historiografía estadounidense, un análisis detallado ofrece amplias posibilidades al investigador hispano. En este sentido, se han tenido en cuenta varias obras al respecto. La obra de Kevin Hillstrom y Laura C. Hillstrom (1998) constituye un buen punto de referencia para el estudio de la literatura, cine y música estadounidense que adolece de ciertas limitaciones temáticas. Algo similar sucede con la obra de H. Bruce Franklin (1996), concisa recopilación de fuentes primarias acompañadas de un breve análisis. Los estudios más actualizados han sido realizados por James E. Perone (2001) y D. Bradley y C. Werner (2015). Junto a todos ellos, existen estudios parciales de determinados grupos y artistas musicales como Creedence Clearwater Revival, John Lennon o The Byrd Brothers, así como de canciones planteadas como estudio de caso, tales como *Eve of destruction*. Por último, también han sido tenidas en cuenta investigaciones acerca de cuestiones concretas tales como el alistamiento, las protestas universitarias y el discurso antibélico. Cada uno de ellos ha aportado una visión específica ya no solo del conflicto, sino de la propia realidad social y económica que sacudía los Estados Unidos a la sazón. Igualmente, hemos empleado prensa de época que permite confirmar la realidad social del momento.

Ahora bien, si el objetivo del presente artículo es demostrar el reflejo y expresión de la realidad estadounidense durante el conflicto de Vietnam a través de la canción de protesta, es menester realizar la definición del género propuesto antes de comenzar cualquier tipo de análisis. Bajo el concepto de canción protesta, se incluye a todas aquellas composiciones pertenecientes al género lírico que reflejan un contenido político y social vinculado a un fuerte carácter reivindicativo. Curiosamente, en el caso que nos ocupa han participado tanto cantautores populares como diversos grupos de música que han apoyado la denuncia que con ella se realiza. La canción de protesta, además, tampoco puede limitarse a un espacio o marco cronológico específico. Si bien se ha asociado a cierto movimiento musical de los

años sesenta y setenta vinculado con el pensamiento político de la izquierda y el movimiento libertario, la protesta y oposición a ciertas actuaciones gubernamentales no entienden de fronteras geográficas ni temporales (Lebrum, 2009).

En principio, la canción protesta atrajo la atención de los cantautores folk estadounidenses, para más adelante, romper barreras y ser adoptada por artistas ya no solo procedentes de otros países, sino que también practicaban otros géneros musicales. La canción de autor supone una reacción musical y poética que ejerce como vehículo de concienciación. Es un aliento liberador popular que, combinado con la reivindicación de libertad, otea en el horizonte un Edén a conquistar. El páramo de represión a recorrer, entretanto, se supera gracias a la esperanza de un mundo mejor al final de aquél.

Al ser una composición lírica, la canción protesta puede incluir textos variados que, sin ninguna duda, expresan sentimientos y pensamientos a través de una voz enunciativa subjetiva. Pragmáticamente, los géneros líricos reproducen una situación de interlocución en la que se vislumbran dos identidades. De una parte, la primera persona, que también recibe la denominación del *yo lírico* o el *hablante lírico*, y que no es sino quien transmite sus sentimientos y emociones, expresando su mundo interior. De otra parte, una segunda persona o destinatario intertextual, es conocido como *objeto lírico* en tanto que, de manera general, se corresponde con la persona, objeto o situación que provoca sentimientos en la voz poética (Vella Delfa, 2016, pp. 152-153).

## 2. UNA DÉCADA DE CAMBIO, UNA LUCHA PARA CANTARLO

A la hora de comprender el movimiento de rechazo a la Guerra de Vietnam y la canción protesta que lo acompaña, es preciso no solo contextualizar los años en los que se desarrolla, sino también los años previos. En ellos van a confluir diferentes comportamientos que expresan su disconformidad con el orden político, las normas sociales y el régimen económico imperante.

La fiebre anticomunista generada con el estallido de la Guerra Fría a finales de la década de 1940 desembocó en la imposición de un conservadurismo en la sociedad estadounidense. El Partido Demócrata experimentó un proceso de derechización ideológica a través de medidas como la Ley Taft Harley, a través de la cual se reducía el poder de los sindicatos; o la actuación demagoga del senador Joseph R. McCarthy, arquitecto de movimiento anticomunista que coordinó la caza de brujas contra elementos considerados contrarios a los valores norteamericanos. La llegada del partido republicano de la mano de Dwight Eisenhower a la Casa Blanca en 1952 supuso el final a medio plazo de las investigaciones casi paranoicas de McCarthy, defenestrado dos años más tarde, toda vez que el entorno del mismísimo presidente se vio envuelto en acusaciones anticomunistas. El eclipse del senador de

Wisconsin, no obstante, no hizo desaparecer por completo la obsesión de posguerra contra la subversión comunista o incluso el programa de asociar el sacrificio de libertades civiles en aras de la seguridad nacional (Jones, 1995, pp. 486-489). Ni siquiera el Nuevo Conservadurismo predicado por Eisenhower, liberal en lo referente a las personas, pero conservador en lo económico, ocultaba la tendencia en que el país navegaba (Brown y Emory, 2007, p. 920).

Este conservadurismo acabó por generar un efecto contrario durante los años siguientes. La generación de la posguerra, nacida durante los duros años posteriores al Crack de 1929 y crecida durante la Segunda Guerra Mundial y la represión social derivada de la Guerra Fría, aspira a romper las costuras de un corsé que le asfixia. Sus aventuras con la promiscuidad sexual, el alcohol y las drogas son resultado de la curiosidad y no del desencanto, de cuestionarse más el porqué de vivir que el cómo. Sintiendo ninguneados por un poder absoluto, la argamasa que refuerza la conciencia grupal es una rebeldía contagiosa, que le permite ir adquiriendo posiciones. De este modo, esta generación llamada *beat*, a través de una contracultura nacida en la década de 1950 y desarrollada durante la década siguiente, rompe los moldes del conformismo y de la dirección social impuesta mediante el cuestionamiento del orden establecido (Fernández Ferrer, 2007, pp. 28-29). El conflictivo estudiante Jimmy Stark, James Dean en *Rebelde sin causa* (1955), es reflejo e inspiración de los integrantes de esta generación.

Al mismo tiempo que se van configurando estas reclamaciones, un género musical va a entrar en escena con fuerza creciente. Se trata de la música folk que, gracias a la semilla plantada por el cantautor Woody Guthrie y en su preocupación por los intereses de la masa obrera y de las clases populares, servirá de vehículo de expresión para estas reclamaciones. Dadas por lo tanto las condiciones de denuncia social, no resulta extraño que la música folk estadounidense experimente un resurgimiento como género popular a través de festivales como el de Newport en Rhode Island, Greenwich Village (Nueva York) o North Beach (San Francisco). Como tal, el cantautor folk no solo bucea en músicas populares como el blues o los cantos espirituales negros, sino que se identifica con el pueblo llano y el obrero, compartiendo sus inquietudes y adoptando posicionamientos progresistas.

Ahora bien, ya en los años 60, ¿cuáles son las cuestiones que preocupan a esta generación? La contracultura acaparó muchos de los ideales del momento, tales como el deseo de paz, armonía, igualdad, misticismo y religiones diferentes de la tradición judeo-cristiana. Frente a una sociedad materialista, reaccionan con un ascetismo con el que aspiraban a liberar a la generación de sus cadenas consumistas. Con estas perspectivas, sus aportaciones a la sociedad estadounidense resultan evidentes: tolerancia social, reformulación de los papeles de género y reto a la autoridad establecida (Fernández Ferrer, 2007, pp. 28-29). De este modo, esta generación aspira a una sociedad idealizada basada en la libertad y al tiempo que la década avance, entrelaza con una juventud *hippie* con la que comparte estas inquietudes.

El rechazo frontal al *statu quo* es una de las cuestiones básicas que les une. Nacido en San Francisco y con integrantes de los más diversos orígenes sociales, el movimiento *hippie* identifica a gobierno, iglesia y clase social como las estructuras que planifican el control sobre la sociedad. En consecuencia, el planteamiento *hippie* aspira a elevarse por encima de dichas estructuras creando una vida o, por qué no decirlo, comuna alternativa, caso de Tosltoy Farm en el estado de Washington.

Sin embargo, de entre todos los valores imperantes, esta generación va a encontrar un filón en dos cuestiones, referentes a política doméstica y exterior. La lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, si bien se remonta a principios del s. xx, se incrementó durante la década de 1950 gracias a asociaciones como la NAACP (Asociación Nacional por el progreso de la gente de color). El final de la segregación racial se planteaba en los siguientes términos: educación integrada, trabajo federal, pleno empleo, voto en igualdad, viviendas dignas y derechos humanos. La comunidad afroamericana llevó la cuestión hasta la propia capital y a la agenda presidencial, primero mediante sentadas –o *sit-in*– en las que se desafiaban las prohibiciones en lugares públicos y más tarde a través de marchas multitudinarias. Si bien J. F. Kennedy se comprometió a aprobar una ley al respecto, la resistencia de los estados sureños en el congreso estadounidense, pero sobre todo su asesinato en 1963 paralizó cualquier iniciativa al respecto. Su sucesor, Lyndon B. Johnson, consiguió promulgar sendas leyes que ponían fin a la segregación racial en 1964 y 1965.

Evidentemente, semejante desafío al orden racial establecido constituía una atracción irresistible para cualquier protesta y qué mejor reflejo que la reunión de aquella con la música bajo el mismo concepto. No es extraño ver a varios cantautores componiendo obras que ensalcen la lucha por los derechos civiles o que critiquen las características de una sociedad corrompida. De hecho, la línea que separará ambas temáticas es igual de frágil que tenue. En ella, cantautores como Bob Dylan o Harry Belafonte encontraron congoja, pero también esperanza<sup>1</sup>.

### 3. VIETNAM: UNA GUERRA, DOS PAÍSES DIVIDIDOS

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el mundo asiste al nacimiento de un orden bipolar dominado por EE. UU. y la URSS. En él, potencias europeas como Francia intentaron recuperar el peso internacional de antaño, algo que solo puede lograrse a través de la revitalización de sus imperios coloniales. Una de las colonias a recuperar fue el territorio francés de Indochina, ocupado por los japoneses durante la conflagración mundial y evacuado en 1945. Sin embargo, al intentar la metrópoli retomar

<sup>1</sup> Petruschi, Amanda (2017, 22 de febrero). Harry Belafonte and the Social Power of Song. *The New Yorker*. Recuperado el 9 de enero de 2018 de: <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/harry-belafonte-and-the-social-power-of-song>>.

el control sobre su antiguo dominio, desencadenó un largo conflicto (1946-1954) en el que Francia perdió algo más que su tesoro colonial más valioso: el monopolio en la batalla de la imagen como patria de las libertades. Como resultado, Francia renunció a su antigua colonia a través de la conferencia de paz de Ginebra (1954). Sin embargo, la nueva realidad política de la región impuesta en estos acuerdos dividió la península de Indochina en varios estados. Mientras que la zona interior daría lugar a Laos y Camboya, la franja costera y el territorio de Tonkín gestaría la República Democrática de Vietnam del Norte, comunista, y la República de Vietnam, bajo tutela estadounidense. Estas dos últimas quedaron separadas por el paralelo 17<sup>º</sup>.

De este modo, nacían dos países con regímenes opuestos. Aunque en Ginebra se había acordado que tal situación sería transitoria, tanto el gobierno survietnamita como su mentor estadounidense pretendían convertirlo en permanente. Ante esta nueva situación, el presidente Eisenhower temía que al avance de los regímenes comunistas en Corea del Norte, China y Vietnam del Norte pudiera seguir la caída de la República de Vietnam. Desde el punto de vista estadounidense, esta carecía de capacidad de defensa propia y caería cual ficha de dominó. La República de Vietnam pasaba a ser el muro de contención del mundo occidental en el sudeste asiático, algo que el presidente survietnamita Ngo Dinh Diem corroboró ante el Congreso durante su visita a EE. UU. en mayo de 1957<sup>2</sup>. Lógicamente, la preocupación estadounidense creció y con ella la ayuda económica y militar prestada a la República de Vietnam. De este modo, el vacío que Francia había dejado en el sudeste asiático fue ocupado paulatinamente por Estados Unidos.

Si bien durante la presidencia de John F. Kennedy el gobierno estadounidense incrementó la ayuda militar y económica al régimen survietnamita, no fue hasta los tiempos de su sucesor, Lyndon B. Johnson, cuando la Casa Blanca apostó por una intervención más enérgica en la región. Aprovechando un incidente naval en el Golfo de Tonkín, la presencia permanente militar estadounidense en Vietnam no se hizo esperar por más tiempo, incrementándose año tras año. Este refuerzo venía acompañado de un constante goteo de bajas estadounidenses. En 1968, perecían en torno a 400 estadounidenses cada semana, cifras que hacían a la sociedad norteamericana cuestionarse la idoneidad de una guerra lejana que se introducía en sus hogares a través de la televisión (Schreiber, 1976, pp. 228-229). Y es que, a pesar del considerable esfuerzo bélico, del sudeste asiático llegaban atroces relatos como la masacre de My Lai, en la que cientos de vietnamitas fueron asesinados por tropas estadounidenses; o los escasos avances militares y los primeros reveses como la Ofensiva Tet, ambos en 1968. Algunos de los que habían acudido a la llamada de las

---

<sup>2</sup> «In the face of increased international tension and Communist pressure in Southeast Asia (...) I could not repeat too often how much the Vietnamese people are grateful for American aid and how much they are conscious of its importance, profound significance and amount». Discurso ante el Congreso, 9 de mayo de 1957.

armas so pretexto de defender los valores del mundo libre, ahora cuestionaban la participación estadounidense en un conflicto civil vietnamita. Otros se preguntaban cómo un asunto vietnamita podía afectar directamente a Estados Unidos. De este modo germinaba la oposición a la política exterior estadounidense, cuya piedra angular era a la sazón la intervención en Vietnam.

Desde 1965 se habían venido produciendo manifestaciones antibélicas, especialmente en ambientes universitarios. Al mismo tiempo que varios medios de comunicación pedían la salida del conflicto, la popularidad del presidente Johnson se encontraba bajo mínimos, por lo que este decidió no presentarse a la reelección en 1968. Su lugar en la Casa Blanca fue ocupado por Richard Nixon, quien retiró paulatinamente los efectivos norteamericanos, manteniendo los bombardeos aéreos mientras se negociaba una salida honrosa de la guerra que no llegaría hasta los acuerdos de paz de París de 1973.

Atrás quedaba un conflicto que había costado 58.000 vidas norteamericanas y un número indefinido de vietnamitas, pero sobre todo una herida abierta en la sociedad norteamericana. Los veteranos regresaban a un país que había cambiado, pues habían salido de él para luchar por los valores que la nación decía defender tales como la libertad o la democracia. A su regreso, no obstante, eran tratados como criminales. Durante su ausencia, se había gestado un movimiento antibelicista encarnado en asociaciones como el Movimiento por la Libre Expresión (Freedom Speech Movement) que, desde la universidad californiana de Berkeley, tendió puentes con el movimiento de derechos civiles. Otros grupos tenían una base más amplia. Students for a Democratic Society englobaba no solo estudiantes, sino también madres, pacifistas y religiosos. De este modo, el ambiente antibelicista llegó a todos los campus universitarios del país, donde se llevaron a cabo seminarios *–teach-in–* que pretendían educar a los estudiantes acerca de la implicación estadounidense en el conflicto. Instituciones tan prestigiosas como Harvard, por ejemplo, se encontraban entre las más beligerantes. Desde 1969, la guerra era cada vez más impopular y las protestas universitarias resultaban ensordecedoras (Schreiber, 1973, pp. 289-291). En algunos casos como en Kent State University (Ohio), se saldaron con víctimas mortales entre los manifestantes.

De manera simultánea, los propios veteranos que regresaban afligidos de la guerra formaron organizaciones contrarias al mismo, caso de Vietnam Veterans Against the War. La fortaleza de estas asociaciones quedó constatada en manifestaciones masivas contra la guerra, como las que tuvieron lugar en Nueva York o frente al Pentágono en Washington en 1967 y que congregaron a 300.000 y 50.000 personas respectivamente. La sociedad norteamericana, sin embargo, no se mostraba unánime respecto al conflicto. En 1969, un 55 % de los norteamericanos consideraban la guerra un error (Yang y McAdam, 2002, pp. 697-699). Restaba un importante porcentaje que todavía aprobaba algún tipo de intervención en Vietnam, lo que confirmaba la fractura en dos bloques antagónicos en lo que a esta cuestión respecta.



#### 4. LA CANCIÓN PROTESTA: REFLEJO DE UN CONFLICTO, VOZ DE UNA SOCIEDAD PARTIDA

La oleada de protestas que sacudió Estados Unidos durante la década de 1960 fue tomada por los cantautores folk como una vía de expresión, dada su sensibilidad progresista. De hecho, durante los años 60, no solo en Estados Unidos, sino en el resto del continente americano, aparecieron síntomas de disconformidad con el orden establecido. El cambio de actitud de algunos sectores de la iglesia católica latinoamericana a raíz del Concilio Vaticano II, la represión en países como Guatemala o la marginación, racismo y explotación de las poblaciones más pobres, en especial indígenas, constituyen causas suficientes para que el descontento esté presente en otras regiones del continente americano y genere corrientes de solidaridad e identidad común que se expresarán a través de la canción de protesta (Robayo Pedraza, 2015, pp. 60-61).

En Estados Unidos, mientras tanto, la generación *beat* y el movimiento *hippie* enarbolaban la bandera del antibelicismo. La corriente contraria a la guerra se había fortalecido hacia mediados de la década de 1960, para perder fuelle entre 1970 y 1973. La grieta en la sociedad estadounidense era evidente a la sazón. Si bien la mayor parte del pueblo estadounidense rechazaba la escalada bélica, también desaprobaba la contracultura surgida en torno al movimiento antibélico. Eugene McCarthy, Bob Dylan, Neil Young o Harry Belafonte son solo algunos de los cantautores folk y folk-rock que denunciaron las atrocidades del conflicto y como se ha señalado, en ocasiones también realizaron críticas al orden racial, siendo la línea que los separa de la protesta antibélica en el género musical bastante difusa. Casi todas las canciones rebaten la arbitrariedad de la intervención militar; cuestionan las razones del conflicto; defienden la necesidad de la paz; constatan y apoyan las protestas antibélicas en Estados Unidos; rechazan la represión de las mismas; y muestran preocupación por la integración de los veteranos que regresan a casa. En consecuencia, en este texto planteamos una serie de ideas que aparecen en diversas canciones, reflejan el rechazo al conflicto y que, por lo tanto, hacen de la canción protesta un documento necesario para su comprensión.

##### 4.1. *La industria militar y la amenaza nuclear*

El descubrimiento y posterior uso de las armas nucleares durante la Segunda Guerra Mundial abrió un horizonte bélico desconocido hasta la fecha. Al uso de la primera bomba atómica en 1945 por parte estadounidense, le siguió la experimentación soviética cuatro años más tarde. Si bien durante la Guerra de Corea, ninguno de los contendientes recurrió al uso de este tipo de armamento, a partir de la década de 1950 ambas naciones ejecutaron un programa de rearme en que el que la competencia entre ambos bandos retroalimentaba el proceso. Solo en

Estados Unidos, la totalidad del arsenal nuclear había pasado de aproximadamente 1.000 cabezas nucleares en 1953, primer año del mandato de Dwight Eisenhower, a 18.000 en 1960, fecha del final de su presidencia (McMahon, 2009, pp. 126-130).

Esta situación había conducido a situaciones de tensión entre ambos bandos, tales como la Crisis de los misiles cubana en 1962 que, si bien había solventado la rivalidad americano-soviética en el Caribe momentáneamente, no había ahuyentado los fantasmas nucleares de la población civil. Y es precisamente en este militarismo practicado por los gobiernos involucrados en la Guerra Fría, donde los cantautores de protesta de principios de la década de 1960 van a encontrar una veta de inspiración como paso previo a la crítica al conflicto vietnamita como tal.

Un buen ejemplo de la crítica a la carrera armamentística desarrollada bajo el mandato presidencial de Eisenhower<sup>3</sup> lo encontramos en la obra de Bob Dylan. Este había llegado al área residencial neoyorkina de Greenwich Village en 1960 con poco más que su guitarra. Y fue en este lugar, epicentro de la música folk, donde comenzó sus actuaciones. Dos años después compuso *Hard Rain* en respuesta a la Crisis de los misiles y en la que avisaba de la peligrosa lluvia –nuclear entiéndase– que estaba al caer.

En mayo de 1963, Bob Dylan editó *Masters of war*, perteneciente al álbum *The Freewheelin*. Todavía con J. F. Kennedy ocupando el Despacho Oval y con la intervención directa en Vietnam limitada, la canción constituye una crítica a la industria armamentística como responsable directa de todo conflicto bélico y de las muertes que conllevan. Conviene detenernos en el análisis del texto. En primer lugar, Dylan no hace distinciones entre fabricantes de armas y sus aliados políticos, a los cuales introduce en el mismo lobby como mercaderes ávidos de intercambiar dinero por sangre:

You hide in your mansion  
While young people's blood  
Flows out of their bodies  
and is buried in the mud

Sin embargo, a diferencia de otras canciones de Dylan en las cuales predica cierto sentido de perdón, en esta ocasión la carga se produce contra los gerifaltes de la industria armamentística, sin rastro alguno de tolerancia o pena hacia ellos:

And I hope that you die  
And your death'll come soon (...)  
But there's one thing I know

<sup>3</sup> Gilmore, Mikal. (2001, 22 de noviembre). Bob Dylan, at 60, Unearths New Revelations. *Rolling Stones*. Recuperado el 15 de enero de 2018 de: <<https://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-at-60-unearths-new-revelations-20011122>>.

Though I'm younger than you  
That even Jesus would never  
*Forgive what you do.*

Por último, la dureza de la canción sorprendió al propio Dylan a la sazón, que explicaba su sentir en una entrevista realizada al historiador Nat Hentoff de la siguiente manera:

I've never written anything like that before. I don't sing songs which hope people will die, but I couldn't help it with this one. The song is a sort of striking out... a feeling of what can you do?<sup>4</sup> .

Una línea similar a la adoptada por Dylan fue puesta en práctica dos años después por Barry McGuire, antiguo miembro del grupo folk The New Christy Minstrels. En 1964, McGuire tomó prestada una letra compuesta por el P. F. Loan, *Eve of destruction*, para lanzarla un año después. En ella, el cantautor estadounidense expresaba su preocupación por una humanidad que, a su juicio, se encontraba en la antesala de la aniquilación nuclear. También aprovechaba la ocasión para criticar el racismo todavía imperante en el Sur profundo. Y es que, entre otros aspectos presentes en la canción, McGuire referencia los sucesos de Selma (Alabama) acaecidos en ese mismo año, en los que grupos segregacionistas hostigaron a manifestantes pro-derechos civiles.

El significado de la canción se multiplica toda vez que fue la primera canción-protesta que ha tratado cuestiones específicas de la política doméstica estadounidense. Con un estilo completamente narrativo y con un léxico emocional, McGuire alertaba a la humanidad de que solo sobreviviría a través de una toma de conciencia sobre el peligro real de las armas nucleares. Su éxito fue inmediato, siendo el disco más vendido durante varias semanas. Su carácter crítico no gustó a los grupos más conservadores, que se movilaron en su contra e intentaron prohibirla (Levine y Denisoff, 1971, pp. 118-119).

Resta preguntarnos si esta preocupación por el crecimiento armamentístico fue monopolio únicamente de los cantautores estadounidenses y lo cierto es que esta inquietud fue compartida en sus países vecinos. La banda canadiense The Guess Who supone un buen ejemplo de ello. Un lustro después de que Dylan y McGuire alertaran de los peligros nucleares, el grupo dirigido por Randy Bachman lanzó *American Woman* (1970), parte del álbum homónimo. En esta ocasión, el grupo de Manitoba recurre a un símil de género, comparando las mujeres estadounidenses

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida por Bob Dylan al historiador Nat Hentoff para la cubierta de la publicación del disco. Hentoff, Nat (1963). *The Freewheelin' Bob Dylan* (Media notes). Bob Dylan. New York: Columbia Records.

con las canadienses, para a continuación desvelar el enigma: no desea tomar parte de sus proyectos armamentísticos de Estados Unidos:

American woman, said get away  
 American woman, listen what I say  
 Don't come hangin' around my door  
 Don't wanna see your face no more  
 I don't need your war machines  
 I don't need your ghetto scenes.

#### 4.2. ¿Por qué y para qué luchar?

En agosto de 1964, el presidente Lyndon B. Johnson utilizó un incidente en aguas vietnamitas sobre la patrullera estadounidense USS Maddox para solicitar, sin declaración formal de guerra, una intervención militar en el sudeste asiático a fin de garantizar la seguridad estadounidense, la paz en la región y la protección del aliado survietnamita. Aprobada en el Congreso estadounidense sin apenas oposición, la resolución del Golfo de Tonkín dejaba las manos libres al presidente para usar la fuerza en Vietnam. De los 9.000 norteamericanos presentes en Vietnam en 1962, se pasó a 150.000 en 1965, cifra duplicada un año después, y a medio millón en 1968 (Jones, 1995, p. 510).

Un año después de que L. B. Johnson justificara la escalada militar, el cantante folk Tom Paxton compuso *Lyndon Johnson told the nation*. Dividida en cinco estrofas, *Lyndon Johnson told the nation* (1965) es una de las primeras diatribas no solo contra la guerra, sino también una acusación directa contra el presidente Johnson en calidad de manipulador. De manera general, Paxton cuestiona los argumentos presidenciales aduciendo el carácter innecesario e injusto de un conflicto fabricado para «salvar a los vietnamitas de los vietnamitas», poniendo por lo tanto énfasis en la inmoralidad de la intervención. Pero, además, constituye una perfecta descripción del conflicto desde varios puntos de vista: el gobierno, el recluta, el rival y el emplazamiento del combate. En primer lugar, esta crítica se centra en el alistamiento de manera inequívocamente irónica *–I got a letter from L. B. J. /It said this is your lucky day–*, para a continuación describir la dureza de la guerra a través de referencias a la dificultad de la geografía y climas vietnamitas, pero también a la naturaleza desconocida de la lucha. Ello incluye el uso de helicópteros y la búsqueda de guerrillas comunistas ilocalizables, el Vietcong:

I jumped off the old troop ship,  
 And sank in mud up to my hips.  
 I cussed until the captain called me down.

Never mind how hard it's raining,  
 Think of all the ground we're gaining,  
 Just don't take one step outside of town. (...)  
 We go round in helicopters,  
 Like a bunch of big grasshoppers,  
 Searching for the Viet Cong in vain.  
 They left a note that they had gone.  
 They had to get down to Saigon,  
 Their government positions to maintain.

Paxton aún tiene tiempo para una última estrofa en la que el cantautor interpreta la intervención en Vietnam como una forma de priorizar el militarismo sobre el gran proyecto doméstico de L. B. Johnson de construir una Gran Sociedad norteamericana sin barreras económicas o sociales. De esta forma, la guerra adquiere un carácter injusto y su crueldad no tardó en ser recogida por otros cantautores como el grupo folk Peter, Paul and Mary en *Cruel War* (1966).

Dos años después de esta composición, Estados Unidos daba síntomas preocupantes de malestar social, político y militar. Phil Ochs lo incluyó en su obra *The war is over* (1968), en la que definía la participación en la guerra como el suicidio de una nación. Y es que, en primavera de 1968, Robert Kennedy y Martin Luther King habían sido asesinados, desatando una oleada de protestas, y al mismo tiempo, el ejército continuaba dando síntomas de estancamiento en Vietnam. Lyndon B. Johnson abandonó la Casa Blanca y dio paso al gobierno republicano presidido por Richard Nixon, quien había prometido poner fin a la guerra mediante una paz honorable, así como coser la fractura social existente durante su campaña electoral recurriendo a un lema contundente: «ley y orden». Durante los años de su primer mandato (1968-1972), Estados Unidos y Vietnam del Norte entablaron conversaciones de paz sin éxito, al tiempo que Nixon puso en práctica una política de *vietnamización*, o retirada por fases de las tropas estadounidenses y progresivo refuerzo del ejército survietnamita. En 1971, se habían retirado la mitad del medio millón de efectivos destinados en Vietnam y en vísperas de las elecciones de 1972, ya sólo quedaban 40.000 soldados.

Sin embargo, el lento repliegue del ejército estadounidense y la acción de los bombardeos todavía exasperaba a varios sectores de la sociedad estadounidense que, en 1970, sexto año de conflicto, se preguntaban por la esencia del mismo. Uno de ellos fue el compositor afroamericano Norman Whitfield, quien había perdido a un hijo en la guerra y no dudó en plasmar sus emociones en forma de una canción titulada *War*. En principio grabada por la banda *The Temptations*, Whitfield recurrió a un joven cantautor soul llamado Edwin Starr para lanzar la canción como single en junio de 1970 (Flory, 2017, p. 236).

La canción plantea la esencia y utilidad de la guerra desde su mismo título, *War (what is good for?)*, e insta al gobierno estadounidense a poner fin a la lucha. En

ella, el dúo Whitfield-Starr identifica el conflicto con la destrucción de vidas inocentes, lo define como un enemigo de la humanidad y reduce su beneficio a la nada:

Cause it means destruction of innocent lives  
War means tears, to thousands of mother's eyes  
When their sons go off to fight and lose their lives.

Además, los autores de esta canción superan los daños sobre la población civil, para a continuación centrarse en los efectos sobre los propios combatientes, que retornan a casa sin parte de su ser, físico y mental, en clara alusión a aquellos que regresan o mutilados o sufriendo trastornos por estrés post-traumático.

Has shattered many a-young man's dreams  
Made him disabled, bitter, and mean.

*War (what's good for?)* no fue la última canción en la que Starr trató el conflicto vietnamita. También en 1970, el cantautor de Nashville compuso *Stop the war*, si bien esta será tenida en cuenta en otro apartado dado su contenido y el esquema planteado para este texto.

El análisis de la naturaleza del conflicto no se extinguió con los acuerdos de París de 1973 y, a pesar de la retirada estadounidense, continuó siendo un tema recurrente entre los artistas norteamericanos durante los años siguientes. Una década después de que la guerra concluyera, el compositor Billy Joel compuso *Goodbye Saigon* (1982), en la que reincide sobre la idea de una guerra incomprensible para el pueblo estadounidense.

#### 4.3. *El reclutamiento: ¿una guerra de ricos?*

A medida que se incrementaba la escalada bélica en Vietnam, también lo hacía el goteo de víctimas mortales. La guerra se cobró la vida de 58.000 estadounidenses, a los que hay que sumar en torno a 270.000 heridos. Entre las cifras de bajas, los porcentajes de hombres pertenecientes a clases trabajadoras eran realmente elevados. Tal y como constata el estudio *Working class war: American Combat soldiers and Vietnam*, un 80 % de los 2.5 millones de norteamericanos que lucharon en Vietnam procedían de clases trabajadoras y apenas poseían los estudios educativos básicos. Además, entre un 45 y 50 % de los varones seleccionables para el combate con edades comprendidas entre los 18 y 21 años tenían algún tipo de estudio universitario (Appy, 1993). En consecuencia, ¿cómo eran posibles estos porcentajes?

Aproximadamente 16 de los 27 millones de norteamericanos seleccionables para el servicio militar consiguieron evadir el reclutamiento por medios legales. Ahora bien, ¿qué mecanismos existían para evitar este sorteo? En primer lugar,

existía la dispensa académica, mediante la cual un alumno universitario podía pedir una prórroga para cumplir con sus estudios. En un sistema educativo tan elitista como el estadounidense, no resulta difícil observar la procedencia de aquellos estudiantes con capacidad económica suficiente para completar una carrera universitaria. Incluso aquellos alumnos concentrados en la universidad a tiempo completo, gozaban de inmunidad en el sorteo frente a aquellos que, debido a sus posibilidades económicas, debían trabajar para costearse sus estudios. Estas exenciones no fueron eliminadas hasta 1967, lo que provocó un incremento del reclutamiento de jóvenes de clases medias (Anderson, 2002, pp. 113-114). En segundo lugar, conviene tener en cuenta las exenciones por condiciones médicas. Un total de 3.5 millones de estadounidenses evitaron el reclutamiento alegando motivos médicos. De nuevo, entran en juego las posibilidades económicas. En el sistema sanitario estadounidense, los jóvenes procedentes de clases trabajadoras debían acudir a los centros médicos oficiales, mientras que aquellos con orígenes más pudientes podían solicitar el correspondiente certificado a amigos médicos o en centros que pudieran costearse. Otras vías elegidas para soslayar la llamada a filas era la creación de una familia; el alistamiento en la reserva de la Guardia Nacional, cuya lista de espera ascendió a 100.000 efectivos durante el conflicto; o el rechazo directo al cumplir la orden de alistamiento, con el alto riesgo de que el caso desembocara en los tribunales de justicia. Por último, otra cuestión sensible era el origen de los reclutados, sobre el que cabe realizar dos consideraciones. Por un lado, la población afroamericana constituía durante la década de 1960 un 11 % del total del país, un 20 % de las bajas ocasionadas en la guerra y un 2 % de la oficialidad del ejército. Por otro lado, apenas un 5 % de los norteamericanos desempeñaban labores agrícolas y, sin embargo, constituían un 15 % de las fuerzas armadas. Estas desigualdades causaron que en 1970 se instaurara un sistema de lotería que, si bien incorporaba un reclutamiento más justo, llegaba tarde. En resumen, el modesto origen social de estas minorías, así como los factores expuestos, permiten pensar que se trataba de una guerra librada por las clases más desfavorecidas, rurales y con escasos estudios (Hillstrom y Hillstrom, 1998, p. 113).

Ante esta situación, el reclutamiento, considerado en muchas ocasiones más una injusticia y billete hacia una guerra inmoral que un honor, constituía en sí mismo un filón para la protesta y muchos cantautores no iban a desaprovechar la oportunidad para expresar su disconformidad. De todas las denuncias que ofrece la guerra de Vietnam, el *draft*, como se le conocía popularmente, es una de las que más referencias encuentra. La idea del dudoso honor de ser reclutado ya había sido esbozada en una de las canciones mencionadas líneas atrás, como por ejemplo *Lyn-don Johnson told the nation* en una fecha tan temprana como 1965. Esto es, un año después del comienzo del envío masivo de tropas. No obstante, Paxton no será el único. En esta misma fecha, el cantautor tejano Phil Ochs, entonces todavía seguidor de Bob Dylan e ilustre miembro del grupo folk de Greenwich Village (Fernández

Ferrer, 2007, p. 122), compuso *Draft Dodger Rag* dentro de su álbum *I Ain't Marching Anymore*. La canción es interpretada desde la perspectiva de un joven recluta que, al ser requerido para el servicio, enuncia todas las razones por las cuales no es apto para el combate: alergia, asma, epilepsia, pies planos, dolor de espalda, drogadicción, una tía minusválida y su curso académico (Foley, 2003, pp. 72-73). Esta no fue la única canción que el compositor de El Paso realizó como muestra de disconformidad a la sazón, ya que en este mismo álbum también incluyó otras dos a modo de protesta. Por un lado, el libreto contenía una canción titulada *I Ain't Marching Anymore*, que como observará el lector, prestaba título al álbum. En ella, se repasaba las intervenciones militares estadounidenses a modo de crítica de su política exterior. Por otra parte, también incluía *Here's to the state of Mississippi*, en la cual denunciaba el asesinato de varios activistas pro-derechos civiles en el estado de la magnolia.

Dos años después, Woodrow Wilson Guthrie, al que ya hemos aludido anteriormente, ponía su voz al servicio de la protesta contra la guerra de Vietnam. Nacido en Oklahoma en 1912 y crecido en el Medio Oeste norteamericano, este cantautor constituye un ejemplo a seguir para el resto de cantautores folk estadounidenses del momento. Él fue quien dio más lustre al género a partir de la década de 1930 y también constituye un referente para los sectores progresistas y artísticos del país (Fernández Ferrer, 2007, 53-55). Más conocido como Woody Guthrie, en 1967 escribió *Alice's restaurant* (1967), larga composición narrativa de dieciocho minutos de duración en la que carga las tintas contra el servicio militar obligatorio estadounidense para la Guerra de Vietnam de un modo no exento de sátira. En verdad, Guthrie elige a un joven estadounidense conflictivo como protagonista, posiblemente él mismo. Este trabaja en un restaurante de Massachusetts, hasta que es llamado a filas, nudo gordiano de la protesta de la canción, ya que la mayor parte del relato tiene lugar en la oficina de reclutamiento de Whitehall Street (Nueva York). En esta ocasión, Guthrie recurre a los antecedentes penales del protagonista y a su precaria salud para evitar el *draft*, convirtiendo esta canción en otro reflejo de una realidad social en la que los jóvenes progresistas y humildes del país intentan evitar el alistamiento a falta de con medios económicos, con ingenio.

Un año después, el grupo *The Byrds* se sumó a la crítica del reclutamiento a través de *Draft morning*, parte de su quinto álbum titulado *The Notorious Byrd Brothers*. Inicialmente compuesta por David Crosby, su despido durante la preparación no impidió su lanzamiento (Menck, 2007, pp. 97-100). En ella, el grupo californiano cuestionaba la necesidad de cambiar el ejercicio de la juventud por el de quitar vidas. Este planteamiento se lleva a cabo mediante el seguimiento de un recluta estadounidense desde el día de su alistamiento hasta las junglas del sudeste asiático. Si bien estas no están presentes en la letra de la canción, el estilo psicodélico del grupo a la sazón introduce una innovación en aquella en forma de un troteo que solo puede ubicarse en Vietnam, cuestionando la necesidad de cambiar



el ejercicio de su juventud y cotidianeidad –entendiendo estas como una fase de desarrollo y plenitud personal– por el de arrebatar vidas.

A pesar de la reducción progresiva de la presencia militar estadounidense iniciada bajo el mandato de Richard Nixon, amplios sectores de la sociedad estadounidense mantenían el clamor contra la guerra. El verano de 1969 aportó *tres días de paz y música* en plena lucha: el festival de Woodstock (Nueva York). Este fue la culminación de la Contracultura de los años 60, ya que en él se dieron cita muchos de los artistas musicales más reconocidos del momento. Cantautores como Joan Baez, Jimmy Hendrix o Neil Young lograron reunir a medio millón de fieles en una bacanal musical sazonada con dosis de nudismo y consumo de drogas desbordada desde el mismo instante en que fue prohibida su ubicación original. Fue un ejercicio de liberación de la juventud estadounidense frente a la autoridad y sus imposiciones, como por ejemplo, la guerra de Vietnam.

Muchas de las canciones elaboradas a partir de entonces son vástagos directos de la rebelión de Woodstock. Una de estas melodías es *Fortunate son*. Sus creadores eran Stu Cook, Doug Clifford y los hermanos John Fogerty y Tom Fogerty, integrantes de la banda Creedence Clearwater Revival. Esta había experimentado una vertiginosa carrera a finales de la década de 1960 a través de la elaboración de una música híbrida entre el country blues y el rock, conocida a la sazón como «Rock de los pantanos» (*Swamp rock*), y por ahora exenta de contenido político. *Fortunate son* fue en verdad su bautismo de fuego como protesta política, ya que después de lanzar tres discos con anterioridad, esta canción se incluyó en el cuarto disco de la banda. Editado en otoño de 1969, recibió el título de *Willy and the Poor boys* y se empapaba del momento que vivía el país. *Fortunate son* es una canción capaz de cautivar al oyente y a diferencia de las anteriores, sintetiza no tanto las argucias empleadas por los muchachos de origen humilde como la condición de conflicto burlesco por los más privilegiados. La letra, obra de los Fogerty, se inspira en la relación que Julie Nixon, hija del presidente Nixon, mantenía con David Eisenhower, nieto del ex presidente, si bien ninguno de los dos aparece explícitamente en el texto. Con esta obra, CCR clamaba contra los hijos de los millonarios que permanecían a salvo mientras otros eran obligados a combatir. Primer verso y estribillo moldean, respectivamente, este argumento:

Some folks are born made to wave the flag  
 Ooh, they're red, white and blue  
 And when the band plays «Hail to the Chief»  
 Ooh, they point the cannon at you, Lord  
 It ain't me, it ain't me, I ain't no senator's son, son  
 It ain't me, it ain't me; I ain't no fortunate one, no

La canción, por lo tanto, refleja la creencia extendida de que era la clase trabajadora estadounidense la que pagaba el peaje de la guerra con sus vidas, acometiendo contra las clases acomodadas, generalmente blancas y ricas, que eran capaces de sortear el conflicto mediante conexiones médicas, educativas o políticas (Bordowitz, 1998, p. 80) (Werner, 1998, pp. 49-50 y 123-124). Ni siquiera las reformas de alistamiento de 1967 y 1970 consiguieron desterrar una idea que generaba una dualidad en la que había diferentes grados de contribución al conflicto. Entre aquellos que lo padecieron, evidentemente, la canción alcanzó una alta popularidad durante los meses siguientes a su lanzamiento (Crisler, 2016, pp. 46-47).

Por último, existían aquellos que rehusaron obedecer la orden de reclutamiento y recurrían a la desobediencia civil como medio de intentar poner fin a aquel. Canalizados a través de asociaciones como War Resisters League, Students for a Democratic Society o Student non-violent Coordinating Committee, unos 570.000 estadounidenses cometieron algún tipo de resistencia contra el reclutamiento, de entre los cuales, varios miles emigraron a países como Suecia o Canadá (Cortright, 2008, pp. 164-165). Un buen reflejo de esta situación se encuentra en *Draft Resisters* (1969), obra del grupo canadiense Steppenwolf, quien en este caso rinde homenaje a aquellos que se oponen al alistamiento y corren por ello el riesgo de ser encarcelados (Gartner y Segura, 2000, p. 119).

#### 4.4. La guerra doméstica: *bring them home!*

Uno de los aspectos más impactantes de la guerra de Vietnam fue su transmisión televisiva. Por primera vez, en los hogares estadounidenses entraban imágenes atroces de un conflicto al que sus seres queridos habían acudido en defensa de los valores que el país decía representar: democracia y libertad. La guerra había dejado de ser liberadora. En 1969, por ejemplo, trascendieron los detalles de la masacre de My Lai, de la que fue encontrado culpable un año más tarde el teniente William L. Calley. Si bien es cierto que los medios de comunicación eran nutridos por las crónicas e informes oficiales del ejército, no lo es menos que su cobertura fue relativamente imparcial (Anderson, 2002, pp. 140-141) y que en determinados momentos se promovieron amplias campañas de rechazo. En consecuencia, los argumentos de aquellos que se oponían al conflicto tomaban una dimensión moral.

No obstante, algunos artistas manifestaron su disconformidad con la oferta informativa, caso de The Doors en *The Unknown soldier* (1968). En este sentido, fueron escasos quienes adoptaron este posicionamiento. Más numerosos fueron quienes alzaron sus voces contra una guerra considerada injusta. Fue el caso del grupo de rock americano-canadiense Buffalo Springfield, que interpretaron *For what it's worth* en 1967. Integrados por Neil Young entre otros artistas, la canción recoge

el malestar antibélico que había sacudido zonas como Los Ángeles a finales del año anterior<sup>5</sup>:

There's something happening here  
 What it is ain't exactly clear  
 There's a man with a gun over there  
 Telling me I got to beware  
 I think it's time we stop, children, what's that sound  
 Everybody look what's going down

En torno a las mismas fechas, Peter Seeger, neoyorkino procedente de una familia pacifista y progresista, también constató esta desazón. Acostumbrado a la protesta contra la segregación racial en el sur de los Estados Unidos, la oposición a la guerra de Vietnam era prácticamente inherente a él. En 1966 compuso *Bring 'em home*, en la que reclamaba el regreso de los combatientes desde el lejano Vietnam bajo so pretexto de reunirlos con sus familias. Para ello recurría al slogan de las manifestaciones contra la guerra. Un título y argumento similar publicó la cantante soul Freda Payne con *Bring the boys home* en 1971.

Mientras tanto, Edwin Starr lanzaba *Stop the war now* en 1970, single incluido un año más tarde en su álbum *Involved*. En este tema planteaba la necesidad de poner fin al conflicto en base a un cuestionamiento moral y un argumento recurrente del movimiento antibelicista: ¿de qué sirve matar? Ante un conflicto de esta naturaleza, las protestas iban más allá y solicitaban el regreso de los combatientes que, enajenados, habrían visto arrebatada su juventud, el momento de desarrollo y experimentación personal, en aras de una guerra injusta. Estos planteamientos eran enarbolados por el movimiento de protesta y varios artistas como Starr, Seeger o Payne se encargaron de plasmarlo en sus melodías.

La llegada de Richard Nixon a la Casa Blanca unos meses antes parecía traer cambios al devenir de la guerra. En 1969, Richard Nixon había ordenado dos repliegues de tropas de Vietnam, a fin de que los survietnamitas ocuparan paulatinamente el hueco dejado por los norteamericanos. Era la vietnamización del conflicto. Parecía, en efecto, que los soldados regresaban a casa. Sin embargo, la caída del régimen de Norodom Sihanouk en Camboya y el creciente poder de los comunistas en la zona alteró los planes estadounidenses. Acto seguido, Nixon no solo dio luz verde a operaciones militares en este país, sino también al bombardeo de las bases norvietnamitas en la región.

Las protestas no se hicieron esperar en las calles, con especial intensidad en las universidades estadounidenses. Una de ellas fue Kent State University (Ohio), con

---

<sup>5</sup> Rasmussen, Cecilia (2017, 5 de agosto). Suset Strip riots. *Los Angeles Times*. Recuperado el 13 de enero de 2018 de: <<http://articles.latimes.com/2007/aug/05/local/me-then5>>.

un largo recorrido previo de manifestaciones contra la guerra. Nixon se mostraba menos indulgente que su predecesor ante estas expresiones y la propia universidad vigilaba al movimiento antibelicista en el campus, lo que no hacía sino echar más gasolina al fuego. El 1 de mayo de 1970 tuvo lugar una manifestación que concluyó con varios disturbios en la ciudad y en el campus universitario, a lo que el gobernador republicano James A. Rhodes respondió con el envío de la Guardia Nacional. A su llegada, los manifestantes habían incendiado el centro de entrenamiento de oficiales en la universidad. La situación, relativamente calmada durante los dos días siguientes, tuvo un final trágico cuando varios miembros de la Guardia Nacional abrieron fuego contra los manifestantes. El resultado fueron nueve heridos y cuatro estudiantes muertos. La respuesta de la comunidad universitaria no tardó en llegar. Hasta 4.350.000 estudiantes de 1.350 centros universitarios de todo el país se manifestaron ya no solo contra la escalada militar en Camboya, sino también contra la represión del movimiento antibelicista. 536 universidades se vieron obligadas a cerrar ante la magnitud de la protesta.

Durante los meses siguientes, varios grupos musicales se hicieron eco de estos acontecimientos. The Steve Miller Band lanzó *Jackson-Kent Blues* (1970), en la que se identifica a los manifestantes como opositores de Nixon y se aboga por la paz, la cual merece una oportunidad. Un año más después, The Beach Boys compusieron *Demonstration Time* para su álbum *Surf's up*, obra en la que recoge el movimiento de repulsa contra la represión estudiantil en Kent State que recorrió la geografía estadounidense. A ellas hay que añadir *Ohio*, auténtico legado de la masacre. Escrita por Neil Young en apenas una semana, fue interpretada por David Crosby, Stephen Hill y Graham Nash, integrantes todos ellos del grupo folk-rock Crosby, Stills, Nash & Young (CSNY) (Zimmer y Diltz, 2000, p. 127). Graham Nash ya había grabado dos años atrás *Chicago*, referencia a los manifestantes de la Convención Demócrata de Chicago de 1968, por lo que gozaba de cierta experiencia en el género. Sin embargo, *Ohio* supuso la primera reivindicación política del grupo como de manera conjunta, permitiendo a la banda llegar a su punto de máximo reconocimiento. A través de este tema, el grupo californiano consigue recoger un sentir generalizado en una sociedad conmocionada a la sazón: en esta ocasión, Nixon había llegado demasiado lejos (Hillstrom y Hillstrom, 1998, pp. 213-215). Por primera vez desde hacía tiempo, el culpable volvía a tener nombre y apellidos.

#### 4.5. *Los soldados también escuchan música*

Durante la guerra de Vietnam, una buena cantidad de canciones que habían tenido éxito en Estados Unidos alcanzaron popularidad entre los combatientes en el sudeste asiático. Mientras que el éxito cosechado por muchas canciones en suelo norteamericano se basaba en su melodía, así como en el carisma y la personalidad de unos autores compenetrados con un movimiento antibélico, el contenido lírico

de las canciones adquiriría un significado notable para los soldados destinados en Vietnam, que accedían a aquellas a través de diversos equipos electrónicos tales como radios. Ahora bien, ¿qué reflejaban estas obras para cosechar laureles entre la tropa? Aunque de una forma un tanto vaga, las referencias a las junglas asiáticas, las enfermedades y los sentimientos de rabia, dolor y desilusión recogían las experiencias de los soldados, que se identificaban con esta música.

Este era el caso de *We gotta get out of this place*. Aunque escrita por los neoyorkinos Cythia Weil y su esposo Barry Mann como un alegato anti-pobreza, la posterior adaptación e interpretación por el ecléctico grupo británico The Animals la popularizó a partir de 1965. Este grupo originario de Newcastle Upon-Tyne cosechó con esta canción uno de sus éxitos más rotundos, especialmente entre las fuerzas armadas destinadas en Vietnam. Seguramente, la obra les recordaba a las condiciones de las ciudades vietnamitas, con lo cual los soldados asociaban una realidad a una canción que en principio carecía de significado bélico o de protesta alguno. Tomada desde entonces como un himno por los soldados, su título invitaba a rechazar la guerra.

Sin embargo, muchas de las canciones popularizadas entre la soldadesca estadounidense carecían de contenido político. Las canciones que implicaban el regreso al hogar eran especialmente apreciadas, como por ejemplo *Leaving on a Jet plane* (Peter, Paul and Mary, 1967 y John Denver, 1969), *Homeward bound* (Simon and Garfunkel, 1966), *Strawberry fields* (The Beatles, 1967) o *Detroit City* (Bobby Bare, 1963), cuya primera frase permite comprender la nostalgia que provocaban: «I Wanna Go Home». Aquellas que hacían referencia a lugares idílicos o de la geografía estadounidense ayudaban a las tropas a evadirse de la guerra: *Sittin' on the Dock of the bay*, compuesta por Otis Redding en 1968) (Bradley y Werner, 2015, p. 61) o *Galveston*, escrita por John Campbell en el mismo año.

Los escasos avances militares desencadenaron un ambiente pesimista entre los combatientes en Vietnam. Por este motivo, las canciones con atmósferas oscuras como *Paint it black* (Rolling Stones, 1966) o *Run through the jungle* (CCR, 1970) también gozaban de consideración entre las tropas. En este caso, tampoco adquirirían un significado explícito antibelicista.

#### 4.6. Los veteranos

Estados Unidos puso en liza en torno a 2.5 millones de efectivos militares en la guerra de Vietnam, de los que aproximadamente 58.000 nunca regresaron para contarlo. Aquellos que sí lo hicieron eran los veteranos del conflicto, que volvían a un país que había cambiado durante su ausencia. El retorno y adaptación de los soldados a la vida civil siempre ha sido difícil después de todos los conflictos en los que se ha visto involucrado Estados Unidos. Sin embargo, muchos de los que habían servido en Vietnam sufrieron experiencias traumáticas al respecto. Mientras que en los conflic-

tos anteriores los soldados habían regresado a casa victoriosos –ambas guerras mundiales– o después de una paz incómoda –Corea–, los soldados tornaban del sudeste asiático derrotados. Debido a la impopularidad de la conflagración, el soldado estadounidense volvía sin reconocimiento público a una sociedad que les observaba con indiferencia y hostilidad en el peor de los casos. La responsabilidad en el resultado de la guerra caía sobre ellos: los conservadores les culpaban de la derrota y los progresistas de haber participado en la lucha. Además, la falta de apoyo oficial a los veteranos hacía que estos se sintieran desamparados y no olvidaran la guerra.

No fue hasta principios de la década de 1980 cuando se inició un reconocimiento gracias a la acción de diversas agrupaciones de veteranos, pero también como resultado de la nueva retórica heroica que se había instalado en la Casa Blanca con el gobierno republicano de Ronald Reagan. Así, por ejemplo, se construyó el Memorial a los veteranos de Vietnam en los Jardines de la Constitución de Washington (1982). Hubo también algunas consecuencias positivas, ya que la Asociación Americana de Psiquiatría confirmó el diagnóstico del estrés post-traumático (PTSD) en el tercer Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales editado en 1980. Conocida hasta entonces como la fatiga de combate o neurosis de guerra, su diagnóstico como enfermedad y reacción humana a experiencias traumáticas ayudó al posterior tratamiento de los veteranos (Anderson, 2002, pp. 168-169).

Casi una década después del conflicto, estos veteranos fueron el sujeto varias canciones. Billy Joel compuso la ya mencionada *Goodbye Saigon* en 1982, en la que destacaba la fraternidad entre soldados como medio de supervivencia en la guerra, pero también el páramo emocional que muchos encontraban a su regreso. Más polémica albergó dos años después *Born in the USA*, obra de Bruce Springsteen incluida en su séptimo álbum. La canción suponía un regreso de Springsteen a la música rock, después de la experimentación folk de su disco previo, *Nebraska*. Tomando como referencia la atmósfera de su Nueva Jersey natal, Springsteen ubica a los veteranos de la guerra de Vietnam en el epicentro de la tonada a través de tres ideas. En primer lugar, recuerda la condición de ciudadanos estadounidenses de los veteranos. En segundo lugar, coloca a jóvenes humildes en la guerra de manera no voluntaria, con lo que se mantiene el concepto de juventud enajenada y guerra de privilegiados tan en boga quince años atrás. Por último, constata el trato al que han sido sometidos desde su regreso, con lo cual somete a examen de conciencia a la sociedad estadounidense. Rápidamente, los sectores más conservadores del país malinterpretaron la canción, tomando una parte en vez del significado global –*Born in the USA*–, olvidando estrofas claves referentes a la guerra de Vietnam y a la figura de los veteranos. En plena campaña electoral por revalidar su mandato, el presidente republicano Ronald Reagan citó la letra de Springsteen. Este se desmarcó de las declaraciones, lo que tuvo un efecto contraproducente, ya que los demócratas intentaron atraerlo hacia su causa, pero *the Boss* permaneció inmune a los cantos de sirena de uno y otro signo (Hillstrom y Hillstrom, 1998, pp. 47-48).

#### 4.7. ¿Hubo una mayoría silenciosa?

La guerra de Vietnam dividió a la sociedad estadounidense entre detractores y partidarios. Los primeros encontraron en la canción protesta un vehículo de expresión del rechazo que les generaba el conflicto. Los segundos, por su parte, eran especialmente numerosos en los estados conservadores sureños, bastiones anti-comunistas donde la música country era muy popular. En consecuencia, no es de extrañar que los partidarios de la guerra emplearan el género country como forma de expresión para este apoyo. Desde 1965 surgió una considerable producción de música country en la que se ponía el énfasis sobre varias ideas. En primer lugar, justifican la intervención militar. En segundo lugar, se remarca el valor de los soldados estadounidenses. En tercer lugar, se cuestiona el espíritu patriótico de la corriente antibelicista y de quienes burlaban el alistamiento (Hillstrom y Hillstrom, 1998, p. 217). Además, se subrayan los estereotipos sobre su falta de higiene y se identificaba a los antibelicistas con comunistas. De este modo, diferentes artistas compusieron varias tonadas. Johnnie Wright fue uno de los primeros. Este cantautor de Tennessee escribió *Hello Vietnam* y *Keep the flag flying* (1965). En la primera, Wright daba razones para la lucha apropiándose de la libertad y poniendo rostro al enemigo:

We must stop Communism in that land  
Or freedom will start slipping through our hands.

Por su parte, *Keep the flag flying* es un intento de justificar la muerte de un camarada como sacrificio por la libertad. También en 1965, el cantante David Dudley lanzó *What we're fighting for*, en la que arremete contra el movimiento antibélico y justifica la tarea policial estadounidense

Tell them that we're fighting for the old red, white and blue  
Did they forget Pearl Harbor and Korea too  
Another flag must never fly above our nation's door  
Oh mama, tell them what we're fighting for

Estas canciones fueron rápidamente seguidas por un repertorio que incluía *Wish you were here buddy* (1966), en la que Pat Boone cargaba las tintas contra los disidentes, retratados como una chusma inmoral. Esta idea fue repetida por Marty Robbins en *Ain't it right*, donde aquellos que se mostraban contrarios a la guerra eran definidos como «bearded, bathless bunch» («grupo de barbudos y sucios»). Más adelante, Robbins habría de apoyar al ex gobernador segregacionista de Alabama y candidato a la Casa Blanca George Wallace. Por su parte, Tommy James compuso *The Commies Are Coming* (1969), en la que advertía del peligro del advenimiento comunista.

A todas ellas se une *Okie from Muskogee*, también compuesta en 1969 por el californiano Merle Haggard. La canción representa el fervor religioso y el alma anticomunista de la población blanca rural de los estados meridionales y del Medio Oeste. Uno de estos estados es Oklahoma, cuya gentilicio es *okie* y su undécima ciudad, Muskogee. Entre ambas palabras, dan nombre a una canción en la que Haggard critica el consumo de drogas y el rechazo al alistamiento, reduciendo y vulgarizando a todo opositor a la guerra con estas características:

We don't smoke marijuana in Muskogee  
 We don't take our trips on LSD  
 We don't burn our draft cards down on Main Street  
 We like livin' right, and bein' free

Por último, también se produjeron algunas excepciones dentro del género *country*. Al componer su exitosa *Universal soldier* en 1969 como una canción pacifista, Glen Campbell salió de la senda marcada por la comunidad *country*, que no tardó en repudiarle. Los posicionamientos de unos artistas y otros respecto al conflicto acabaron por polarizar ya no solo la sociedad estadounidense, sino el panorama musical del país.

#### 4.8. La paz

Cuando en 1970 Nixon ordenó la intervención en Camboya, se encontraba en el ecuador de su primer mandato. Si bien se habían retirado considerables efectivos estadounidenses a la sazón, lo cierto es que la guerra no daba síntoma alguno de estar cercana a su fin. La política de vietnamización no había tenido éxito y tanto la República Democrática de Vietnam como el Vietcong mantenían su capacidad militar operativa. Ante este panorama y con la vista puesta en las elecciones presidenciales de 1972, Nixon, que había prometido la paz en la cita electoral de cuatro años atrás, dio orden de iniciar contactos diplomáticos a su secretario de Estado, Henry Kissinger. Estas se culminaron con la conferencia de paz de París en 1973, por la cual el ejército estadounidense evacuaba Vietnam y se reconocían los avances militares norvietnamitas en la franja sur. La retirada de Estados Unidos no evitó que el conflicto continuara en forma de una guerra civil entre norte y sur que no concluyó hasta el 30 de abril de 1975, fecha en la que Saigón, capital survietnamita, caía en manos de la República Democrática de Vietnam.

La salida estadounidense del conflicto fue un motivo de satisfacción para el movimiento antibelicista. Sin embargo, apenas encontramos referencias cantadas que lo conmemoren. ¿A qué se debe esto? En primer lugar, gran parte de las obras compuestas que solicitan la paz coinciden temporalmente con la influencia creciente y auge de la corriente antibélica, enmarcada en el segundo mandato de Lyndon



B. Johnson y los primeros años del gobierno de Richard Nixon (1964-1970). A partir de 1970, la retirada progresiva del sudeste asiático menguó el movimiento de repulsa, si bien este continuó existiendo como demuestran las protestas en Kent State y muchas otras universidades a raíz de la represión que allí acaeció. En consecuencia, las menciones a la paz a partir de entonces comienzan a ser escasas.

Hasta entonces, encontramos algunos ejemplos. Una de estas canciones fue *Give peace a chance*, compuesta por John Lennon en mayo de 1969 durante su luna de miel con Yoko Ono en Montreal. Después de una estancia en Ámsterdam, la pareja se dirigió a Bahamas y a continuación a la ciudad canadiense, la cual eligieron como base para lanzar su campaña por la paz en Norteamérica, toda vez que Lennon no podía entrar en Estados Unidos debido a su consumo de drogas. Dos meses después, Lennon interpretó la canción junto a su esposa en el dormitorio de su hotel, en su segunda encamada como protesta contra la guerra después de la llevada a cabo en los Países Bajos (Du Noyer, 1999, pp. 19-22). Se trata de una llamada a la concordia, melódicamente simple, basada en apenas dos acordes y en la repetición y crítica de los radicalismos como fuente de enfrentamiento del ser humano. La autoría de Lennon, quien acababa de abandonar The Beatles a la sazón, unido al deseo inequívoco de fraternidad entre los pueblos y de alcanzar la paz que transmitía la canción, favoreció que fuera elegida como himno por gran parte del movimiento antibelicista hasta el punto de ser la única canción cantada en masa durante las manifestaciones (Perone, 2001, pp. 57-58). Un buen ejemplo de ello sucedió en noviembre del mismo año, cuando medio millón de personas la cantaron en una manifestación contra el presidente Nixon a las puertas de la Casa Blanca (Du Noyer, 1999, p. 22).

Algunas canciones siguieron posteriormente la estela de Lennon. *Vietnam* (1969), compuesta por el cantante de blues T-Bone Walker, o *Peace is the way* (1970), publicada por Thom Parrott, lo demuestran. Mientras que este último sugiere que las guerras no concluyen solo con la paz, insinuando los dramas adyacentes a ellas, el guitarrista tejano escribió *Vietnam* bajo la forma de una carta de un soldado destinado en Vietnam a su mujer y en la que le suplica que interceda ante el presidente estadounidense para detener la guerra (Perone, 2001, p. 58).

## 5. MÁS ALLÁ DE LA MÚSICA: EL LEGADO DE VIETNAM

La música constituyó una fuente de expresión para detractores y partidarios del conflicto. Curiosamente, reflejó el sentir de movimientos de uno y otro signo, pero no fue la única manifestación que tuvo lugar. Si bien es cierto que durante los años de conflicto predominaron las reivindicaciones en forma cantada, no lo es menos que diversas obras literarias hicieron aparición de manera simultánea. No obstante, la mayoría de los documentos de este tipo llegaron más tarde con la reha-

bilitación de los veteranos. Muchos de ellos dejaron sus experiencias escritas a finales de la década de 1980. Por ejemplo, la lista de poemas es inabarcable. Cabe citar *A porter on the Trail* de Larry Rottmann, *Guerrilla War* de W. D. Ehrhart, *Prisoners* de Yusef Komunyakaa o la obra de Denise Levertov (*Fragrance of life, odor of death; The Pilots; A Poem at Christmas, 1972, during the Terror-Bombing of North Vietnam*), poetisa inglesa nacionalizada estadounidense y activista contra la guerra. Algunas de estas obras cosecharon incluso un notable éxito, caso de *Song of Napalm* (1988), escrito por Bruce Weigl, veterano condecorado destinado en Vietnam entre 1967 y 1968 y nominado a un Pulitzer por su obra.

Igualmente, varias novelas recogieron actitudes contrarias al conflicto. El veterano Tim O'Brien escribió *The Things They Carried*, recopilación de pequeños relatos parcialmente autobiográficos y lectura obligatoria en muchos centros educativos norteamericanos. Más críticos resultaron el periodista Ward Just en *The Congressman who loved Flaubert* (1973) o el veterano Wayne Karlin en *Moratorium* (1990).

Un retrato diferente, en tanto que aporta la perspectiva femenina por parte de una vietnamita enamorada de un veterano norteamericano, es el libro *When heaven and earth changed places: a vietnamese woman's journey from war to peace* (1989), obra de Le Ly Hayslip. Mientras que las primeras obras citadas sirven como retrato de las duras condiciones de lucha en Vietnam, el libro de Le Ly aporta la perspectiva de una mujer vietnamita casada con un soldado estadounidense y ahonda en los efectos psicológicos de la guerra sobre los combatientes.

Por su parte, la producción cinematográfica al respecto no es en absoluto desdénable. Desde el principio del conflicto, la industria cinematográfica estadounidense se aproximó a este en pequeñas dosis. Antes de que el conflicto finalizara, apenas cuatro documentos cinematográficos habían sido grabados: *El americano feo* (George Englund, 1962), *¿Por qué Vietnam?* (1965) –producido por el Departamento de Defensa estadounidense– y *Boinas Verdes* (John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy, 1968), a las que cabría añadir el filme francés *La patrulla Anderson* (Pierre Schoendoerffer, 1967).

Sin embargo, fue una vez concluida la guerra y hasta la presente fecha cuando se han producido la mayoría de las películas. Durante la década de 1970, películas como *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974), *El cazador* (Michael Cimino, 1978), *El regreso* (Hal Ashby, 1978) y *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), exploraban la acción del conflicto sobre los hombres que habían combatido en él. La llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca en 1980 supuso una aproximación al tema en clave neoconservadora, tratando de restaurar el orgullo estadounidense, dañado después de la retirada de Vietnam y la crisis de los rehenes de Irán. *Make America great* era su lema de campaña. Para ello se requerían héroes. La nueva perspectiva sugería que los militares podrían haber ganado la guerra si los líderes civiles lo hubieran permitido (Anderson, 2002, p. 83). De este modo llegaron

producciones como *Rambo* (Sylvester Stallone, 1982; George P. Cosmatos, 1985; y Peter McDonald, 1988), *Más allá del valor* (Ted Kotcheff, 1983), *Desaparecido en combate* (Aaron Norris, 1984) y *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984). Sin embargo, ya adentrada la década, se produjo una evolución hacia las connotaciones más humanas del conflicto y los veteranos a través de filmes como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987), *La colina de la hamburguesa* (John Irvin, 1987), la celeberrima *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987), *Cenizas de la guerra* (Norman Jewison, 1989), *Corazones de hierro* (Brian de Palma, 1989) y *Nacido el cuatro de julio* (Oliver Stone, 1989). Algunas de estas películas ya aportaban un claro mensaje antibélico a través de las experiencias de los soldados en combate, caso del propio Oliver Stone o de Ron Kovic.

Por último, los primeros años del nuevo siglo han visto decrecer el interés en la guerra de Vietnam, tal y como demuestra la escasez de títulos durante las últimas fechas: *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000), *Apocalypse Now Redux*, versión extendida del film original de 1979 (Francis Ford Coppola, 2001), *Cuando éramos soldados* (Randal Wallace, 2002) y *Rescate al amanecer* (Werner Herzog, 2006). A día de hoy, la última producción sobre el conflicto en el sudeste asiático es *The Vietnam War* (Ken Burns, 2017), un conjunto documental de diez capítulos dirigidos por Ken Burns y Lynn Novick.

## 6. VIETNAM, ¿ANTES Y DESPUÉS?

La guerra de Vietnam no fue el primer conflicto en el que Estados Unidos tomó parte durante el s. xx. Ni siquiera fue el primer conflicto con el que parte de la sociedad norteamericana mostraba su disconformidad. Antes de las participaciones tanto en las guerras mundiales, amplios sectores de la sociedad estadounidense se mostraban partidarios de mantener al país fuera de conflictos armados tan extraños como lejanos. Más cercano en el tiempo, la intervención policial en Corea (1950-1953) también contó con la oposición de grupos de la sociedad estadounidense, a pesar de la fiebre anticomunista que recorría el país a la sazón. Harry Truman, de hecho, dejó la Casa Blanca en plena contienda como uno de los presidentes peor valorados de la historia. En consecuencia, ¿por qué la canción protesta contra la guerra de Vietnam emergió con semejante fuerza?

En primer lugar, la semilla plantada por cantautores como Woody Guthrie permitió el renacimiento de la música folk durante la década de 1950, lo que, combinado con la aparición de la generación *beat*, resulta a la postre decisivo. Las consignas progresistas enunciadas por este género musical fueron enarboladas por una generación que ponía en cuestión el orden establecido y que se movilizó sin parangón al respecto. Ya en la década de 1960, la canción protesta dejó de ser patrimonio de los cantautores folk y una pléyade de artistas pertenecientes a

géneros rock, soul o música psicodélica se incorporó a la corriente antibelicista. En ella, confluyeron dos argumentos: la inmoralidad de combatir en Vietnam y el reclutamiento de jóvenes norteamericanos, que veían enajenada parte de la juventud, concepto clave del naciente movimiento *hippie*. En otras palabras, la guerra de Corea había llegado demasiado pronto. Su final, no obstante, llegó a principios de la década de 1970, con una progresiva pérdida de interés acaecida una vez concluido el conflicto.

Ahora bien, ¿sembró la canción protesta la simiente para el futuro? La oposición que despertó el conflicto provocó que los siguientes presidentes estadounidenses se lo pensaran dos veces antes de iniciar cualquier aventura bélica, sabedores de que eran observados con lupa. Durante la siguiente década, las intervenciones norteamericanas en Granada, Nicaragua, Panamá o Libia adquirieron un carácter limitado. Si a ello le añadimos la imposición del discurso patriótico que el neoconservadurismo reaganiano trajo bajo el brazo, entre ambos restringen el florecimiento de cualquier oposición a este tipo de conflicto. Ya en la década de 1990, el apoyo de la ONU y gran parte de la comunidad internacional a la Primera guerra del Golfo Pérsico (1990-1991), también limitaba movimientos y, en consecuencia, las manifestaciones contrarias a las intervenciones militares cobran una dimensión reducida. Casos como *Land of confusion* (1986) del grupo británico Genesis, aunque ejerzan la crítica contra las dinámicas internacionales de final de la Guerra Fría, no constituyen una norma durante esta década. En su lugar, surgieron canciones satíricas y programas de televisión que desempeñaban el mismo papel.

Sin embargo, el terrorismo islámico de principios del s. XXI ha traído el unilateralismo a la política exterior estadounidense. Si bien la invasión de Afganistán en 2001 fue apoyada por la comunidad internacional, esta se mostró más reticente ante la segunda guerra del Golfo dos años después. La oposición social fue especialmente acusada en países como Francia, España o Alemania, pero también dentro de los sectores más progresistas estadounidenses. A partir de entonces, varios grupos musicales han criticado la política exterior del país. Cantantes como Eliza Gilkyson en *Highway9 o Man of God* (Rodnitzky, 2010, pp. 211-212), grupos como Greenday y Capitol Steps o el rapero Eminem han apuntado contra la figura de George Bush en sus temas, mientras que la banda estadounidense Rise against en *Collapse* (2008) y John Gorka en *The road of good intentions* (2006) directamente han mostrado su disconformidad con la intervención en Irak. Por último, los veteranos también han vuelto a ser sujeto de canciones. Es el caso de Five Finger Death Punch, grupo procedente de Las Vegas y que en repetidas ocasiones ha mostrado su preocupación por la marginalidad social y económica que viven muchos soldados retirados al regresar a la vida civil.

## 7. CONCLUSIONES

A lo largo de este texto hemos recogido la crítica que realizó la canción de protesta sobre la Guerra de Vietnam durante la década de 1960 y 1970 a través de los textos que la integraban. Ello nos ha permitido obtener una radiografía de cómo afectó a la sociedad estadounidense este conflicto. No obstante, la cantidad de composiciones al respecto es inabarcable para un estudio de estas características, por lo que hemos procedido a seleccionar una serie de ideas que articulan el género, su aparición en el mismo y desglosar su posterior evolución.

Tampoco hemos pretendido recoger la recepción del género por parte de la audiencia, excepto en aquellos casos que han constituido un éxito evidente y hemos tenido a bien puntualizar la razón del mismo. Ahora bien, ¿cuáles han sido las ideas extraídas de este análisis?

En primer lugar, concluimos que si bien el género de la canción de protesta en su vertiente temática de la Guerra de Vietnam comienza adscrito a la música folk estadounidense, en absoluto supone un patrimonio exclusivo de esta. La amplitud de la protesta acaba incorporando a una cohorte de artistas procedentes tanto de diversos estilos musicales como de otras procedencias geográficas. La canción protesta, por lo tanto, no entiende de fronteras. El único género que ofrece resistencia a tomar parte de la crítica a la intervención en Vietnam es la música country, apreciada en las regiones meridionales, rurales, conservadoras y anticomunistas del país.

El músico, por su parte, no tiene un perfil determinado. Sí ostenta, en cambio, un marcado activismo político que toma la canción de protesta por bandera. En esta conciencia de participación, su producción no se limita a una actuación puntual. Bob Dylan, Phil Ochs o Edwin Starr constituyen un ejemplo de ello.

La canción protesta ofrece una amplitud temática notable. En ocasiones, se entremezclan temáticas diferentes pero simultáneas cronológicamente: lucha por los derechos civiles, Gran Sociedad, guerra de Vietnam, etc. Al igual que el movimiento antibelicista, se cuestiona la moralidad en la guerra partiendo del carácter innecesario e injusto de participar en un conflicto interno vietnamita. Si el conflicto es inmoral, los jóvenes norteamericanos que toman parte de él lo hacen engañados por el poder que les ha enviado, que les arrebató su bien máspreciado en el desarrollo como personas, la juventud, enarbolada como un derecho a recuperar.

La guerra es percibida como un conflicto en el que participan las clases trabajadoras y los grupos pudientes se abstienen. La entrada en el ejército, materializada en el alistamiento, es objeto de crítica tan abundante como feroz. Un buen número de melodías retratan de manera satírica las artimañas de los jóvenes norteamericanos para eludir la contienda, pero también la ausencia de los grupos privilegiados de la misma. A pesar de la modificación de la legislación de reclutamiento, esta idea se mantiene.

Los conceptos analizados resultan vagos. La crítica se centra en términos abstractos que incluyen sentimientos, el combate, las protestas, la derrota o la paz. Las alusiones a episodios concretos de la guerra son escasas. Si bien enemigos como el Vietcong aparecen mencionados en ocasiones, las referencias a acontecimientos como la resolución del Golfo de Tonkín, la Ofensiva Tet o la paz de París es prácticamente nula. Sí existen, sin embargo, referencias a protestas específicas o a la represión, caso de la masacre de Kent State en 1970. En lo que respecta a personajes, si bien han podido inspirar alguna canción en particular, su presencia también es limitada.

Dadas estas circunstancias, la guerra resulta difícil de ganar. La psicología de la derrota en la que se halla inmersa sociedad y ejército estadounidense genera una espiral de pesimismo que solo ofrece una escapatoria en el horizonte: el final del conflicto. Todas estas ideas reflejan la conciencia de crisis de la civilización occidental existente a la sazón y esta generación la somete a cuestionamiento a través de una protesta enérgica.

Las melodías escuchadas por los soldados estadounidenses destinados en Vietnam recogen la nostalgia del hogar y ambientes lúgubres que recuerdan la vida en el sudeste asiático. En ocasiones, estas adquieren un significado de repulsa posterior, una vez identificados contexto en el que vive la tropa y el contenido musical.

La música no fue la única vía de expresión, ya sea para reflejar la realidad estadounidense o protestar contra la guerra de Vietnam. Literatura y cine también se han sumado desde el final del conflicto y han gozado de especial rehabilitación a finales de la década de 1980, cuando la figura de los veteranos ha superado la culpabilidad atribuida en la derrota y la retórica heroica reaganiana para profundizar en los efectos dramáticos que la guerra tiene sobre el hombre. La obra de Oliver Stone, veterano del conflicto, constituye un nítido ejemplo de ello.

En definitiva, la canción de protesta sirvió para expresar la disconformidad de parte de la sociedad norteamericana ante la participación en la guerra de Vietnam. Concluido el conflicto y limitadas las intervenciones bélicas posteriores, el género ha languidecido hasta la actualidad, revitalizado por determinados artistas y grupos musicales a raíz del intervencionismo unilateral estadounidense en Oriente Medio. Sin embargo, falto de un resurgimiento musical como el acaecido en las décadas de 1950 y 1960 y de la conciencia de generación en rebeldía que se le aparejó, carece del músculo reivindicativo que la sociedad estadounidense enseñó en el siglo pasado.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, D. L. (2002). *The Columbia Guide to the Vietnam war*. New York: Columbia University Press.
- Appy, C. G. (1993). *Working-Class War: American Combat Soldiers and Vietnam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bordowitz, H. (1998). *Bad Moon Rising: The Unofficial History of Creedence Clearwater Revival*. New York: Schirmer Books.
- Werner, C. (1998). *Up Around the Bend: The Oral History of Creedence Clearwater Revival*. New York: Spike Books.
- Bradley, D.; Werner, C. (2015). *We Gotta Get Out of this Place: The Soundtrack of the Vietnam War*. Boston: University of Massachusetts Press.
- Brown Tindall, G.; Emory Shi, D. (2007). *America. A narrative history*. Londres: W. W. Norton.
- Cortright, D. (2008). *Peace: A History of Movements and Ideas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crisler, R. J. (2016). *This Machine Kills Fascists: Music, Speech and War*. Lincoln: University of Nebraska.
- De Iturrate Cárdenes, L. F. (2003). *Grandes músicos para una guerra*. Santa Cruz de Tenerife: Color-Relax.
- Fernández Ferrer, A. (2007). *La canción folk norteamericana*. Granada: Universidad de Granada.
- Flory, A. (2017). *I Hear a Symphony: Motown and Crossover R&B*. Ann Arbor: University Michigan Press.
- Foley, M. S. (2003). *Confronting the War Machine: Draft Resistance During the Vietnam War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Gartner, S. S., Segura, G. M. (2000). Race, Casualties, and Opinion in the Vietnam War. *The Journal of Politics*, 62(1), pp. 115-146.

- Hillstrom, K. y Hillstrom, L. C. (1998). *The Vietnam experience. A concise encyclopedia of American Literature, Songs and Films*. Westport: Greenwood Press.
- Jones, M. A. (1995). *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Cátedra.
- Lebrum, M. (2009). *Protest song in France*. Franham: Ashgate.
- Levine, M. H, Denisoff, R. S. (1971). The Popular Protest Song: The Case of «Eve of Destruction». *The Public Opinion Quarterly*, 35(1), pp. 117-122.
- McMahon, R. J. (2009). *La Guerra Fría. Una breve introducción*. Madrid: Alianza.
- Menck, R. (2007). *The Notorious Byrd Brothers*. New York: Continuum.
- Norman, P. (2008). *John Lennon: The Life*. New York: Harper Collins.
- Noyer, P. D. (2010). *John Lennon: The Stories Behind Every Song 1970–1980*. London: Carlton Books.
- Perone, J. E. (2001). *Songs of the Vietnam Conflict*. Westport: Greenwood Press.
- Robayo Pedraza, M. I. (2015) La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Calle 14*, 10(16), pp. 55-69.
- Rodnitzky, J. (2010). Iraq is arabic for Vietnam. The evolution of Protest songs in Popular Music from Vietnam to Iraq. En T. M. Dale, J. J., Fo (Eds.), *Homer Simpson marches on Washington. Dissent through American popular culture*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Schreiber, E. M. (1973). Opposition to the Vietnam war among American University Students and Faculty. *The British Journal of Sociology*, 24(3), pp. 288-302.
- Schreiber, E. M. (1976). Anti-War Demonstrations and American Public Opinion on the War in Vietnam. *The British Journal of Sociology*, 27(2), pp. 225-236.
- Torrego Egado, L. M. (1999). *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ed. de la Torre.
- Torres Blanco, R. (2005). «Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, pp. 223-246.



Vela Delfa, C. (2016). Actividades de imagen en el género discursivo de la canción protesta: un análisis desde la teoría de la cortesía. *Analecta Malacitana Electrónica*, 40, pp.147-163.

Yang, S., McAdam, D. (2002). The War at home. Antiwar protests and Congressional Voting, 1965-1973. *American Sociological Review*, 67(5), pp. 697-699.

Zimmer, D.; Diltz, H. (2000). *Crosby, Stills & Nash: The Biography*. Boulder: Da Capo Press.

## 9. DISCOGRAFÍA

*Alice's restaurant* (Woody Guthrie, 1967).

*American Woman* (The Guess Who, 1970).

*Born in the USA* (Bruce Springsteen, 1984).

*Bring 'em home* (Peter Seeger, 1966).

*Bring the boys home* (Frida Payne, 1971).

*Chicago* (Crosby, Stills, Nash & Young, 1968).

*Collapse* (Rise against, 2008).

*Demonstration Time* (The Beach boys, 1971).

*Detroit City* (Bobby Bare, 1963).

*Draft Dodger Rag* (Phil Ochs, 1965).

*Draft morning* (The Byrds, 1968)

*Draft Resisters* (Steppenwolf, 1969).

*Eve of destruction* (Barry McGuire, 1964).

*For what it's worth it* (Buffalo Springfield, 1967).

*Fortunate son* (Creedence Clearwater Revival, 1969).

*Galveston* (John Campbell, 1968).

*Goodbye Saigon* (Billy Joel, 1982).

*Goodbye Saigón en* (Billy Joel,1982).

*Hello Vietnam* (Johnnie Wright, 1965).

*Here's to the state of Mississippi* (Phil Ochs, 1965).

*Homeward bound* (Simon and Garfunkel, 1966).

*Highway9* (Eliza Gilkynson, 2004).

*I Ain't Marching Anymore* (Phil Ochs, 1965).

*Jackson-Kent Blues* (The Steve Miller Band, 1970).

*Keep the flag flying* (Johnnie Wright,1965).

*Land of confusion* (Genesis, 1986).

*Leaving on a Jet plane* (Peter, Paul and Mary, 1967).

*Lyndon Johnson told the nation* (Tom Paxton, 1965).

*Man of God* (Eliza Gilkynson, 2005).

*Masters of war* (Bob Dylan,1963).

*Ohio* (Crosby, Stills, Nash & Yong, 1970).

*Okie from Muskogee* (Merle Haggard, 1969).

*Paint it black* (Rolling Stones, 1966).

*Peace is the way* (Thom Parrott, 1970).

*Run through the jungle* (CCR, 1970).

*Sittin' on the Dock of the bay* (Otis Redding, 1968).

*Stop the war* (Edwin Starr, 1970).

*Strawberry fields* (The Beatles, 1967).

*The Commies Are Coming* (Marty Robbins, 1969).

*The road of good intentions* (John Gorka, 2006).

*The Unknown soldier* (The Doors, 1968).

*The war is over* (Phil Ochs, 1968).

*Universal soldier* (Glen Campbell, 1969).

*Vietnam* (T-Bone Walker, 1969).

*War* (Edwin Starr, 1970).

*We gotta get out of this place* (The Animals, 1965).

*What we're fighting for* (David Dudley, 1965)-

*Wish you were here buddy* (1966, Pat Boone).

## 10. OTROS RECURSOS

Gilmore, Mikal. (2001, 22 de noviembre). Bob Dylan, at 60, Unearths New Revelations. *Rolling Stones*. Recuperado el 15 de enero de 2018 de: <<https://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-at-60-unearths-new-revelations-20011122>>.

Petruschi, Amanda (2017, 22 de febrero). Harry Belafonte and the Social Power of Song. *The New Yorker*. Recuperado el 9 de enero de 2018 de: <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/harry-belafonte-and-the-social-power-of-song>>.

Rasmussen, Cecilia (2017, 5 de agosto). Suset Strip riots. *Los Angeles Times*. Recuperado el 13 de enero de 2018 de: <<http://articles.latimes.com/2007/aug/05/local/me-then5>>.

Entrevista concedida por Bob Dylan al historiador Nat Hentoff para la cubierta de la publicación del disco. Hentoff, Nat (1963). *The Freewheelin' Bob Dylan* (Media notes). Bob Dylan. New York: Columbia Records.