



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

REFLEJOS SOCIALES, ECONÓMICOS Y POLÍTICOS EN LA CANCIÓN LATINOAMERICANA. DEL NUEVO CANCIONERO ARGENTINO AL MOVIMIENTO RADICAL MESTIZO. (1962-2000).

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO
DE LICENCIADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS PRESENTA:

FABIÁN GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS: **ROLANDO A. PEREZ FERNANDEZ**



COORDINACIÓN DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

MEXICO D.F.

AGOSTO DEL 2004

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LA PLATA

NOMBRE: Fabian González Hernández.

FECHA: 30 Agosto 2004

FIRMA: Fabian.

Reflejos sociales, económicos y políticos en la Canción Latinoamericana.

Del Nuevo Cancionero Argentino al Movimiento Radical Mestizo

(1962-2000)

Fabían González Hernández.

Índice:

Introducción.	Pág. 5
1.- La canción, los cancioneros y su tiempo.	
1.1.- La Canción.	Pág. 10
1.2.- Los cancioneros.	Pág. 21
1.3.- Su tiempo.	Pág. 27
2.- Desarrollo del Movimiento de Canto Nuevo Latinoamericano.	
2.1.- Argentina. Del Peronismo al Nuevo Cancionero Argentino.	Pág. 35
2.2.- Uruguay. Del Movimiento de Liberación Nacional al Frente Amplio.	Pág. 42
2.3.- Chile. Desarrollo de la Nueva canción hasta la caída de Allende.	Pág. 54
2.4. Cataluña. Raimón y el movimiento de Nueva Canción Catalana.	Pág. 69
2.5.- Nicaragua. El FSLN y La Nueva Canción Nicaragüense.	Pág. 75
2.6.- México. De Judith Reyes a Amparo Ochoa.	Pág. 90
2.7.- Cuba. De Carlos Puebla a Silvio Rodríguez.	Pág. 98
3.- Otros desarrollos de la Canción Latinoamericana. Reggae, Salsa y Rock and Roll.	

3.1 .- Jamaica. El Reggae y el movimiento Rastafari.	Pág. 109
3.2.- Panamá. Rubén Blades y su contribución a la música “Salsa”.	Pág. 113
3.3.- Rock Marginal. Three Souls, Rockdrigo González y León Chávez Texeiro.	Pág. 116
3.4.- El Underground y el Boom de los 80’s.	Pág. 127
3.5.- Movimiento “Radical Mestizo.” Fabulosos Cádilacs, Maldita Vecindad.	Pág. 130
3.6.- Mano Negra y Manú Chao.	Pág. 140

Anexos:

Crónica Del Concierto Por la Paz y la Dignidad en Chiapas. 10 de Enero de 1994.	Pág. 134
--	----------

Crónica del Concierto de Manú Chao en el zócalo de la Ciudad de México. 31 de Marzo del 2000.	Pág. 142
--	----------

Conclusiones.	Pág. 145
----------------------	----------

Bibliografía.	Pág. 156
---------------	----------

*Hay hombres que luchan un día, y son buenos.
Hay los que luchan un año y son mejores.
Hay los que luchan muchos años, y son muy buenos.
Pero hay los que luchan toda la vida, esos son los imprescindibles.*
Bertoll Bretch

**A Noel Pável González González,
Quien con 21 años se convirtió
en un luchador imprescindible.**

Agradecimientos:

A Amalia Muñoz González, por ser mi mujer y haberme alentado siempre a terminar la licenciatura, siendo mi apoyo económico, amiga y compañera, del alma y del cuerpo.

A Tenyotl González Muñoz, fruto de mi amor y responsabilidad con la vida. Compañero de juegos y de sueños. Amigo del alma.

A Begoña Hernández y Lazo, a quien he visto estudiar el CCH, la Licenciatura, la Maestría y el Doctorado, sin dejar de ser una persona (y una madre) sencilla y amorosa.

A Rolando Pérez, quien ha sido un amigo en su trabajo como asesor. A Rafael Campos, por tomarme en serio. A Mario Magallón, por ser un maestro sencillo y accesible. A Gabriela Pulido por tomarse la molestia de leer y comentar conmigo la primera parte de este trabajo. Al Memo, de Sinestecia, que leyó mi primer ensayo y me dijo que estaba chido. A la biblioteca de mi papá, por haberme permitido leer tantos libros. A Roberto Machuca, por haber sido mi sicoanalista de tesis. Al Licenciado Gandhi, quien me ganó en la carrera. A Ray, por ser buen cuate. A Rogelio y Araceli por haberme regalado unos buenos discos. A la maestra Magdalena Vences, por regalarme unos casetes. A Gabriela Ugalde y Francisco Amescua que también fueron mis sinodales. A la discoteca de mi papa, que escuche en mi niñez. A Jorge Córdova, por ser un tipazo. Al Oso, por presentarme al Jorge. A Juan Manuel Ledesma por haber estudiado la secu, el CCH y la licenciatura juntos. A Sergio José (Yeyo Coché) Bustamante por demostrarme su amistad con acciones cotidianas y por ponerme un gran ejemplo de tenacidad y carácter con su trabajo artístico. A Alberto Bibriesca, por afinarme la guitarra. Al Marco, al Dante, al Oscar, al Jaime, al Víctor, al Joseph, la Gimare, el Alex, el David, el Ángel, el Topo, la Martha y el Satan, de la Banda de Plateros. A Maria, Sonia, Magda, Carlos, Roman, Camila, Emiliano, Anselmo y Magdalena de la familia Muñoz González. A Erick, Jaime, Raúl, Iván, Javier, Gabriel, Abel, Shadeni y Anayancy de la banda del CELA. A Alejandro Sakbé, Edy Gómez y Nacho Jiménez, por haber hecho música conmigo. A Mauricio Gómez Morín, por haber sido un personaje muy agradable. A David, Ena, Amira, Benjamín, Patsy y Eduardo Izquierdo por ser tíos buena onda. Al Gaspar, por yo que sé. A Fidel, al Che, a Camilo y a todos los que realizaron la Revolución Cubana. Al Príncipe Prokoptkim, Miguel Bakunin, Carlos Marx, José Proudhon, Ricardo Flores Magón y otros mas por intentar hacer mas bella esta realidad con sus ideas y sus acciones. A Zapata y al Subcomandante Marcos por ser buenos ejemplos. A todos los cantautores que menciono en mi trabajo. A la vida. A Dios, sea que exista o no. A la Naturaleza y los bichitos que quedan vivos y que hacen de este mundo algo fascinante. A los que se me olvidaron. Y muy especialmente a la Universidad Nacional Autónoma de México, que me permitió abusar de sus instalaciones y que fue, a fin de cuentas, la gran inspiración de este trabajo. A todos: gracias.

Introducción:

La realización del presente trabajo, que busca cumplir con los requisitos académicos suficientes para poderie ser otorgado a su autor el grado de Licenciado en Estudios Latinoamericanos, surge a partir de un anuncio en el periódico, que promovía el concurso de Ensayo Latinoamericano Lya y Luis Cardoza y Aragón 2003, con el tema “La Canción Latinoamericana”. La fecha límite de entrega era el 31 de Marzo, y yo estaba viendo el periódico el 28 de febrero. Tenía, exactamente, un mes para entregarlo, y escribí y escribí un ensayo, con todo lo que sabía y pudiera reflexionar sobre el asunto. Este trabajo, sirvió como esqueleto de la presente tesina, cuestión que realicé documentando lo más que pudiera, a los autores y a los temas que abarqué en mi ensayo, de donde fueron saliendo nuevas ideas, amén de aportaciones y sugerencias bibliográficas de lectores solidarios, así como la discusión y aportaciones de mi asesor.

Empíricamente, yo ya tenía una tesina con este ensayo, sólo me faltaba pasarla al plano científico, documentando, dando validez a lo que estaba diciendo. Este primer trabajo me permitió observar una evolución en el tipo de música que ha surgido espontáneamente, es decir, que no ha sido creada como un producto, tal como sucede en la “industria” del disco, donde los autores crean en primer lugar para darle gusto al productor o al cazatalentos, y donde muchas veces los intérpretes son un producto que se vende, o que se tira a la basura, dependiendo de las condiciones del “mercado”, en un proceso que le borra a las personas su condición humana, convirtiéndolas ya sea en “clientes”, “empresarios” o “artistas”, siempre clasificados en función del dinero, del mercado, y que convierte a la canción, o a cualquier objeto de expresión artística, en un vehículo para la enajenación, y no para la comunicación, de los seres humanos.

En la realización del ensayo mencionado, me aboqué a escribir sobre los artistas que me gustan a mí, personalmente, y me di cuenta de que todos guardaban, como característica en común, el que en sus melodías existe una comunicación de hombre a hombre, no siendo solamente un tipo de música que sirva para pasar un buen rato, sino también para reflexionar y cambiar. De no ser el mismo después de haberla escuchado. En sí, esto es lo que debería de suceder tras la contemplación de cualquier obra de arte, y en realidad es lo que sucede, pero existe una diferencia fundamental que clasifica actualmente al arte en dos

grupos: uno, el del “sistema”, que se vende y se compra y es cotizado en los grandes mercados, llámese pintura, música o danza, y otro, el que es creado para servir de vínculo de comunicación entre hombre y hombre, que se da cuando el autor de una obra, al realizarla, no estará pensando solamente en cuánto dinero le van a dar por hacerla, sino que sus motivaciones estarán tanto en la calidad, como en la comunicación que tendrán con el público sus obras de arte. Sus pensamientos, al componer, o al escribir, dibujar, plasmar, etc, estarán en el mensaje que pretende transmitir; al crear estará pensando en su utopía, en el mundo mejor en el que se engloba el específico tema que en ese momento estará intentando transmitir a través de su arte.

Este tipo de composiciones, por regla casi general, han seguido un proceso “alternativo”, al de la canción “comercial”, aunque en variados casos los intérpretes que comienzan siendo alternativos, terminan siendo comerciales, es importante señalar que comenzaron a desarrollarse en un mercado distinto, llámese tianguis del Chopo, locales universitarios y sindicales, peñas, hoyos funquis, cafés cantantes, etc, así como compañías independientes de discos, que han permitido el desarrollo de estas corrientes musicales que buscan superar esta realidad movida por intereses económicos mezquinos, para llevarla a un plano más acorde con la utopía de cada autor, permeada ésta, claro está, por la utopía del específico grupo humano para el que también crean sus obras.

Durante el proceso de documentar el trabajo, buscando corroborar lo anteriormente escrito, me fui con textos que me hablaran de la historia del lugar y del tiempo en el que se desarrollaron los sujetos de mi estudio, partiendo del hecho de que fueron partícipes y víctimas de su tiempo, siendo su historia personal y sus creaciones, influyentes e influenciadas por los vaivenes propios de su época. La bibliografía específica¹ que logré reunir, en realidad fue poca, ya que el tema no ha sido muy estudiado, siendo para la historia relativamente reciente y lo que es más, siendo sus protagonistas en muchas ocasiones pertenecientes al bando derrotado, que fue silenciado por la fuerza, las armas, los decibeles; las ondas de radio y televisión.

Es importante y necesario un trabajo con las características del que estoy planteando ya que, hasta donde yo sé, no se ha realizado un estudio del Movimiento de Canto Nuevo

¹ Me refiero con “específica” a los libros que se refieren explícitamente al tema de “La canción”, ya sean biografías de los intérpretes, entrevistas o estudios regionales respectivos a la evolución musical de un determinado país.

Latinoamericano visto de manera general, ya que las publicaciones que conozco, en el mejor de los casos son estudios en el ámbito de los países, como el de Oswaldo Rodríguez Musso sobre el Canto Nuevo en Chile o el de Cristóbal Díaz Ayala sobre la Música Cubana y en la mayoría de los casos, las publicaciones que existen son entrevistas o estudios sobre los artistas a un nivel individual, como el de Mario Benedetti acerca de Daniel Viglietti o el de Fernando Boaso sobre Atahualpa Yupanqui, aparte de los cancioneros que a veces traen una entrevista o algún escrito sobre el autor, y las contraportadas de los discos L.P y el cuadernillo de información que a veces traen los discos compactos. Amén de que en el colegio de Estudios Latinoamericanos no se ha tocado el tema del desarrollo de la canción a partir de los años sesenta, en sus tesis, como un fenómeno cultural que aglutina conciencias y voluntades, y que así como refleja a su tiempo, también es partícipe y protagonista de este, siendo las canciones, documentos, obras de arte, que a la vez que reflejan una realidad en su manufactura, funcionan también como detonadores, como motores que transforman y repercuten el desarrollo de ésta.

Por otro lado, enfocando mi trabajo desde un punto de vista puramente "latinoamericanista", creo que la aportación de algunas canciones ha sido fundamental para reforzar esta idea o este concepto del "hombre latinoamericano", quien como tal no existe de carne y hueso, sino que es un ideal a realizar; una utopía a llevar a cabo que está pendiente desde la supuesta independencia de nuestras naciones al yugo imperial, que ya va a cumplir dos siglos, durante los cuales ha habido modelos de carne y hueso que la han intentado llevar a cabo con su propia persona, a través de sus acciones, tales como Bolívar, Sandino y el "Che" Guevara, quienes aunque realizaron un vivo ejemplo del ser latinoamericano más cercano a la pureza de los que se hallan conocido, sin embargo fueron derrotados en sus aspiraciones colectivas por los poderes que históricamente le han negado a los hombres de este continente su derecho a realmente "ser", con las condiciones de libertad, justicia y autonomía que esto implica, razón por la cual este "ser" no ha "sido" realmente.

La generación de los 60 intentó materializar este "ser" a través de movimientos políticos, guerrilleros y culturales, teniendo como figura al "Che" Guevara como un ejemplo de lo que debía realizarse, siendo el Movimiento de "Canto Nuevo" la principal expresión artística que ejemplifica este intento de "ser" latinoamericano con autonomía,

libertad y justicia, como ya dije anteriormente, intento que fue abortado por los que históricamente se han beneficiado de esta situación que mantiene a América Latina en el atraso y la dependencia con respecto a los países hegemónicos pero que, sin embargo, imprimió sus huellas en la historia y dejó testimonios a través de esta expresión artística, los que en cualquier momento pudieran ser retomados como semillas de un “ser” aun no florecido, pero no muerto.

Transcribiré parte de una canción que cantaba Daniel Viglietti, de la que no recuerdo el autor, que ejemplifica este intento de “ser” latinoamericano que sucedió en los años 60 y principios de los 70. *La Senda está trazada*:

*España, Inglaterra, también Portugal
Y ahora es a los Yanquis los que les toca actuar
llevamos ya dos siglos trabajando al sol
no haciendo otra cosa que cambiar Patrón.*

*América Latina ya lo está gritando
Es la liberación la que se va acercando
Pues hay en nuestros pueblos una inmensa fe
La Senda está trazada, nos la mostró el Che.*

Posterior a este movimiento de “Canto Nuevo”, el cual fue derrotado en su ámbito político a través de la represión y las dictaduras militares y en su ámbito social “pasó de moda”, vinieron otros desarrollos de la canción que se alejaron un poco de este ideal bolivariano por construir una patria grande, tales como el Reggae, la Salsa, el Rock Marginal y el Rock Comercial los que, sin embargo, también fueron auténticas expresiones humanas que buscaban encontrarle un sentido a lo que se vivía cotidianamente, intentando realizar con la música una liberación a las opresiones de la vida diaria. El Canto Nuevo al parecer quedó relegado como una expresión “exótica” de países “bananeros” y sus aspiraciones e idiosincrasia sólo fueron retomadas, y esto nada más en cierta medida, hasta el surgimiento del movimiento que se conoce como “Radical Mestizo”, el cual musicalmente hablando se nutre con expresiones como el Reggae, la Salsa y el Rock and Roll pero retoma también, hasta cierto sentido, un poco de la ideología expresada en el Canto Nuevo, mostrándonos una pequeña resurrección del ideario que prevaleció en esta corriente.

Así pues, mi trabajo buscará comprobar esto que estoy diciendo, a través de la investigación y reflexión en los anales de la música con el objetivo de desentrañar una expresión artística que intentó realizar, aquí y ahora, el ideal bolivariano y que si bien fue derrotada, dejó semillas que posteriormente han sido retomadas, que aunque no con la misma trascendencia y amplitud, de cualquier manera como muestra de que el Canto Nuevo no ha muerto, como lo quisieran sus apologistas, y el ideal “latinoamericano” sigue latente, esperando nuevos bríos o, como diría el “Che” Guevara, nuevas manos para empuñar el arma, (en este caso la guitarra).

1.1-La Canción.

“Una parábola siciliana narra:

Cuando Jesús andaba por el mundo llegó a la casucha de un campesino del que recibió toda la hospitalidad posible. El pobre diablo, reconociendo a Jesús, le expuso sus desdichas; un noble, con infinitos rodeos le había quitado todo, hasta la mujer, y encontrándose así, en las condiciones de quien es cornudo y apaleado, le pedía a Cristo poder avergonzar a aquel infame en presencia de todos, sin que le hiciera daño.

Cristo dijo: Para hacer eso se necesita ser poeta. Y le dio la unción:

-Ve, ahora eres Poeta, y puedes decir la verdad en la cara de todos, hasta ante los propios reyes.

Lombardi Satriani.²

Nuestra historia está en los cabildos de la nación, en los palenques de cimarrones, en el calpulli y la milpa, en el ayllu y la marka y no en los tratados de antropología, etnología, etnografía, etnomusicología y etnohistoria de la biblioteca del señor rector universitario. Porque nuestra historia está en los versos del punto guajiro, de la payada, del Huapango, del son, de la mejorana y no en el antiguo romancero español ni en el mester de babaria. Y porque, finalmente, nuestra verdadera historia está en las rebeliones campesinas y guerrillas de liberación nacional y no en la estatua ecuestre ni en la historia oficial que fundara William Prescott.

Nicoménedes Santa Cruz Gamarra.³

De todas las artes, la música es la que más nos llega como seres humanos ya que nos mueve, en el más amplio sentido de la palabra. Nos mueve el cuerpo, el pensamiento y la imaginación. Nos mueve el alma. Nos llega hasta lo más recóndito de nuestro ser. Y el que es poeta debe cumplir esa función: hacer música; llegar hasta lo más recóndito del hombre.

Y ser hombre, es algo complicado. Tiene una connotación histórica, cultural, que implica una evolución desde nuestras más hondas raíces hasta eso que somos hoy en día. Pero ¿Qué somos hoy en día? Esa es una pregunta que sólo puede ser respondida a través de lo que no somos. Por ejemplo: no somos animales, ni piedras. Somos hombres. Pero

² Esta parábola siciliana nos introduce en el estudio emblemático del Folclor que se sitúa en el espacio de una tensión y una contradicción: la exigencia de decir la verdad: una verdad que denuncia, que devela los abusos y por lo tanto pone en crisis y escandaliza, y la constatación realista de que la verdad no puede ser dicha y por lo tanto es negada o trasfigurada.

Satriani, Lombardi *Apropiación y destrucción de la cultura*. México, Ed. Nueva imagen, 1978, p. 121

³ Santa Cruz Gamarra, Nicomenedes. *Breve reseña del desarrollo y la situación actual de la Nueva canción en el Perú.. en Memoria del foro del 1er festival de Canto Nuevo latinoamericano*, México Ed. UNESCO 1982 p. 82.

¿Qué tipo de hombres? En este punto, el lenguaje es lo primero que nos identifica. Hablamos español. Ni inglés, ni ruso, ni japonés. Español. Y tu, mi buen lector, me estás entendiendo en este idioma.

Pero a parte de la lengua, hay otras cosas que nos identifican. Por qué no somos españoles, ¿o sí? No. Existe toda una historia que nos separa de España; que nos conquistó, que nos impuso este idioma. Porque sabemos que España invadió estas tierras y las utilizó para su provecho por más de 300 años. Que casi destruyó civilizaciones originales, que concebían la realidad de manera muy diferente como la concibieran los conquistadores. Porque España está en Europa y no somos europeos.⁴

Entonces, ¿Qué somos? Somos latinoamericanos, un término que engloba a los habitantes de este pedazo del mundo descubierto hace 500 años por navegantes europeos. Y no somos gringos. No somos estadounidenses que ven a Cristóbal Colón como a un héroe que nos trajo a vivir a estas tierras para apropiarnos de ellas y ser los dueños del mundo, los herederos del imperio inglés.

Nosotros no heredamos el imperio español, y los imperios los hemos padecido, a la par de nuestros hermanos africanos. Hemos sido tierra de saqueo para los países europeos por más de 500 años. Lugar donde sacar provecho para engrosar las arcas. Tierra de negocio, de inversiones. Y así, ha habido gente que se ha enriquecido “haciendo la América”. Teniendo negocios con los países imperialistas, que se llevan el mayor provecho y sólo dejan un porcentaje a su empleado, o “socio”, de las tierras habitadas por aborígenes o negros. Y estos empleados de los imperialistas han sido los dueños del dinero, de las tierras. Para ellos, los otros hombres son sólo mano de obra o rebeldes con los que hay que -usar las armas, el ejército.

Y así ha funcionado América Latina. Con dos tipos de hombres. Los que tienen dinero, que hacen negocio y son apoyados por los países imperialistas con los doblones,

⁴ Pudiera parecer que existe en el autor un resentimiento hacia la madre patria (España) y si, realmente lo hay. Sin embargo hay que recalcar que España fue el menos peor de los países imperialistas en cuanto al respeto que tuvieron por la vida de los otros, los diferentes, los salvajes, los aborígenes, los indígenas. Que si bien diezmaron de población las islas antillanas y se repartieron entre si pueblos enteros, no exterminaron concienzudamente como lo hicieron los Estados Unidos con la población indígena que habitaba allá, y hubo un Fray Bartolomé de las Casas o un Fray Bernardino de Sahagún que funcionaron como conciencia. Los españoles por lo menos tuvieron conciencia, remordimientos, algo de humanismo. Los herederos del imperio inglés si de plano fueron unas bestias. Unas maquinas de matar. Unos grados más abajo en la escala humana. Contra ellos, tengo más resentimiento.

con los dólares, con las armas. Ellos, son dueños de las disqueras, de las estaciones de radio, de las ondas de televisión y han realizado una subcultura que quiere ser como la de España o Estados Unidos. Copia del amo y aborrece lo nativo, lo naco. No es una cultura propiamente latinoamericana por qué en lo más hondo de su ser estos hombres quisieran ser europeos o gringos. Y graban y programan lo que les conviene. Lo que les gustaría que gustara. Televisa, la gran industria del “entretenimiento” en América Latina es el más claro ejemplo de la cultura de esta América que quiero copiar, más no ser. Y que es dueña de los medios, del dinero. Esta cultura, tiene influencia en los otros, los pobres, pero más como una imposición en sus televisores y en sus radios que como una libre elección.

Hasta nuestras pantallas y bandas sonoras llegan interpretes extraídos de la Latinoamérica auténtica pero mediatizados, es decir amaestrados, salvo sus honrosas excepciones, para que con su arte no transformen el mundo y sólo “entretengan” al público mientras el rico se hace más rico y el pobre ve televisión.

La música ha servido en nuestros países, al igual que el box o el fútbol, para crear ídolos populares, que triunfan económicamente y le muestran al pueblo que es posible conseguir el dinero, la fama, la libertad y la plenitud dentro de esta realidad, aunque sea a través de unos pocos de sus representantes. Pero la mayoría de estos ídolos populares son mediatizados y sólo “entretienen”. Muy pocos son los que se liberan y liberan a sus semejantes, o lo intentan hacer, a través de los medios.

Sin embargo, existe otra América Latina, que si ha desarrollado su propia cultura. La del desposeído, la del explotado. La de los que no tienen el poder ni el dinero y sus manos sólo han visto trabajo bajo la vigilancia del amo. La otra Latinoamérica, la del indio, la del negro, el mestizo, el mulato, el campesino, ha desarrollado su cultura, y esta sí propia, auténtica. La cultura del desposeído, del arrimado. Del paria en su propia tierra. La cultura del rebelde, con ansias de liberarse. Y para comunicarse con sus paisanos y desarrollar una manera común de ver el mundo, estos latinoamericanos no han tenido los medios ni a todas las artes de su lado. La arquitectura, por ejemplo, ha estado del lado del poder, del dinero. Con las barracas a un lado del ingenio azucarero. Con los jacales expuestos a que el patrón haga valer su derecho de pernada. En fin, me atrevo a afirmar que la música ha sido el arte donde más se ha podido expresar esta América que no goza de los medios económicos indispensables para desarrollarse como ser humano, como artista. Para

utilizar las manos no sólo para trabajar, si no para crear. Y una guitarra, unos tambores o la propia voz y las palmas han sido medios accesibles para expresar los sentimientos. Y esta música no ha pretendido copiar lo imperialista. Los hombres que la crean sufren en carne propia los efectos del imperialismo y han desarrollado su cultura mentándolo, lamentándolo, pero no copiándolo.

Esta Latinoamérica, a través de la música se ha liberado y ha podido expresarse para poner las cosas en su sitio. Saber quiénes somos y por qué vivimos así. La canción ha sido el mejor medio para transmitir sin mayor preámbulo los sentimientos y comunicarnos e identificarnos como seres humanos con desamores, amores, carencias y esperanzas. Raíces.

La música latinoamericana se ha desarrollado a partir de los indios y los negros, cuando sólo ellos eran la Latinoamérica pobre, y esas son sus raíces, aunque después los pobres se hallan generalizado y ahora sean aparte de los indios y los negros: los mestizos, los mulatos y hasta criollos y extranjeros, ya que el dinero cada vez se acumula en menos manos.

Los músicos latinoamericanos llamados de canto nuevo, o nueva canción, de la época de los 60, crearon una idiosincrasia nutrida de los folclores nacionales, difundidos y estudiados desde los años veintes en México y posteriormente en otros países latinoamericanos, buscando en ellos la nacionalidad, la vena de la Patria. Surge la “Ciencia folclórica” que para algunos es “el estudio de la cultura material e intelectual de las clases populares de los países civilizados” (Saintyves) o “el estudio de los desniveles internos de cultura en las sociedades superiores”⁵

El Folclore se refiere, en sus características esenciales, a una obra que proviene del pueblo y se ha transmitido de boca en boca, de generación a generación, perdiéndose sus derechos de autor, haciéndose “Dominio Público”, hasta que a algún gringo se le ocurra registrarla a su nombre. El estudio, “rastreo”, “invención” y difusión de lo “Nacional” que tuvo lugar en algunos países latinoamericanos desde la época de los veintes, alentado por regímenes “nacionalistas” o “populistas” y por autores extranjeros, que influyeron mucho en los caminos de investigación trazados para buscar “lo nuestro”, fueron una base desde donde encontrar lo propio para los que eran jóvenes durante los años sesenta.

⁵ Lombardi, Satriani *Apropiación y destrucción de la Cultura*, México, Ed. Nueva imagen, 1978. p. 46

Pero en los sesenta, aparte de estudiar el Folclore, los jóvenes crean inspirándose en este. No son sólo los antropólogos o etnólogos que recopilan e intentan explicar las manifestaciones populares, si no que se basan en ellas para realizar una nueva canción, enriqueciendo y enriqueciéndose de las anteriores tradiciones. Los representantes de esta corriente fueron en general jóvenes universitarios, que en vez de buscar esta universalidad copiando lo extranjero, la buscaron copiando lo nacional, buscando el amoroso dialogo con el resto de las naciones que conforman lo universal basándose en la diferencia que provoca la igualdad (ser original, como los demás países) y no al revés, en la igualdad que provoca la diferencia. (copiar mecánicamente lo proveniente de la metrópoli pensando que somos iguales cuando en realidad actuamos como lacayos.)

La presente tesis estará basada en el desarrollo de la canción de esta Latinoamérica. La que no quiere copiar. La que en realidad es y quiere ser latinoamericana. La de los hombres que llevan en su corazón el sufrimiento del negro, la masacre del indio. Los que se saben subyugados y quieren liberarse. Liberar y liberarse. Y han hecho canciones que tienen que ver con este hondo sentimiento que nos mueve el alma y el cuerpo. La imaginación y el pensamiento.

Así pues, como existen canciones enajenantes, cuyo objetivo es cultivar lo más abyecto de los seres humanos, con temas que vulgarizan las relaciones entre parejas, o que repiten el mismo estribillo hasta el cansancio con el afán de que la canción sea “pegajosa” y se venda, también existen canciones que se abocan a reflejar esta fea realidad, pugnando por hacerla más bella. Me parece que es triste la censura que se le da a estas propuestas en los medios de comunicación, censura disfrazada de libertad, pero libertad que es sólo real para los dueños de los medios, que programan lo que les conviene a sus intereses económicos y políticos, dejando que la población escuche temas que no les muevan a realmente ser, tomando los medios con sus propias manos, dejándolos en manos de los “dueños”, y enajenándose con temas amorosos, pleitos de cantina o canciones explícitamente enajenantes, que convierten en millonarios a sus autores.

Claro que hay alguna excepción en lo que estoy diciendo, pero en general es lo que sucede, sirviendo las canciones que tocan algún tema político o social, programadas en los medios masivos, sólo de escape o desahogo para una parte de la población que necesita una liberación, sirviendo los conciertos masivos de Rock como ejemplo, que se han convertido

en rito de iniciación para la juventud, donde la rebeldía no sale de los parámetros del propio concierto, funcionando estos como los dos minutos de odio, que plantea George Orwell en su novela *1984*, en los que la población se desahogue mentándole la madre al enemigo número uno.

La tan gloriosa “Libertad” de que se vanagloria la cultura occidental nada más es cierta para los que tienen el dinero, los dueños de los medios, que compran cuando el estado “liberaliza” los bienes de la nación, en otro sentido los “privatiza” y convierte a las ondas de televisión y de radio en medios para que sus dueños promuevan el orden de cosas que los mantiene como tales. La “libertad”, existe para hacer negocio, no para crear, ni difundir ni plantear. Lo único que vale es lo que se “Vende”, y esta máxima se aplica con varias implicaciones dentro de nuestra sociedad, al nivel de las creaciones artísticas y al nivel de las personas mismas.

Por otro lado me parece que es importante que los latinoamericanos consumamos lo producido por los propios latinoamericanos, tanto económica como culturalmente, siendo que somos lo que consumimos. Tampoco estoy diciendo que nos cerremos al exterior, creando una especie de cápsula de pureza, pero es necesario tener bien definido y enriquecido lo que nos es propio, para de esta manera asimilar sanamente lo externo, con puntos de comparación sanos. Creo que nuestro principal enemigo somos nosotros mismos, así como podemos ser nuestro principal aliado, ya que en América Latina existe una errónea concepción, que como nos perjudica, de que lo realizado en el extranjero, llámese Estados Unidos, Europa y actualmente también China o Japón es lo que está bien hecho y es digno de consumirse, tanto en bienes económicos como culturales y esto nos mantiene en el atraso, la dependencia y la imposición de modas culturales de las que somos víctimas gracias a que no valoramos lo propio y nos hacemos a la tarea de enriquecerlo.

Es aberrante el que nuestras economías sólo proporcionen mano de obra barata y pocas restricciones en las legislaciones ambiental y laboral a la economía mundial, y que nuestros aparadores comerciales estén llenos de productos realizados por las compañías transnacionales, pero es aun más triste que nuestra cultura se alimente, a través de la televisión y el radio, con productos extranjeros que provocan nuestra dependencia espiritual y nuestra nula capacidad de compartir valores propios e interactuar con ellos. En mi trabajo

me abocaré a rastrear una rica tradición musical, que ha sido velada por los dueños de los medios, como ya lo mencioné, realizada por latinoamericanos con el objetivo de contrarrestar esta dependencia o sumisión ante los países desarrollados, o grandes compañías transnacionales, que es como actualmente se les llama a los herederos de la acumulación capitalista.

Mi estudio partirá de cantores que se inspiraron en la revolución cubana y su halo de liberación en el resto de América Latina. De una generación que tuvo al Che Guevara como ejemplo del Ser Latinoamericano más auténtico: el que se realiza en la liberación de los demás. Y que fue derrotada, masacrada y sólo dejó su ejemplo, la historia de cómo quiso remediar las manos vacías. Quedaron cantos que hacen la historia. En primer lugar haré una clasificación aproximada de las canciones que de una u otra forma se oponen o transgreden el orden de cosas imperante que sirve para que el poder económico, político y social esté en pocas manos, o que buscan una identidad, ya sea latinoamericana, o referida a los nacionalismos comunes. Clasificaré a las canciones de la siguiente manera, siendo ellas el objeto de mi estudio:

Folclóricas: así se designa a un tipo de canciones que surgen de una cultura específicamente delimitada tanto territorial como idiosincrásicamente, y son realizadas para cubrir necesidades propias de esa población como ceremonias rituales, fiestas o cantos que simplemente hacen más llevadero el tiempo⁶. Aunque para Oswaldo Rodríguez, lo “folclórico” se refiere también a una tradición impostada con vocación de complacer al turista y realizando lo nacional, lo típico y lo regional con artistas que buscan complacer a la clase acomodada y a sus invitados con canciones paisajistas, costumbristas y amorosas con las que se le identifica, regularmente, a un determinado país en el exterior.⁷

Populares: Con este término se designa a las canciones que son del gusto del pueblo y que no desagradan a las élites dueñas de los medios ya que las promueven, estando basadas muchas veces en el folclore de algún lugar en específico. Surgen de las clases bajas de la población como una necesidad de entonar la alegría o la tristeza, y a veces

⁶ La música folclórica es aquella que está más confundida con el medio en el que surge, es aquella que va indisolublemente unida a un momento o a una ocasión que la llama y le da su sentido. Es aquella que no se hace por qué si no más, como una simple necesidad de expresión de su autor, si no que responde a una exigencia social y por eso va ligada siempre a una ceremonia, a un rito o a una actividad social de celebración o festejo. Memoria del Foro 1er Festival de Canto Nuevo. Eduardo Carrasco Pirard. p. 15.

⁷ Rodríguez Musso, Oswaldo *La Nueva Canción Chilena* Cuba, Ed. Casa de Cultura de las Américas, 1988 p. 14

turista y realizando lo nacional, lo típico y lo regional con artistas que buscan complacer a la clase acomodada y a sus invitados con canciones paisajistas, costumbristas y amorosas con las que se le identifica, regularmente, a un determinado país en el exterior.⁷

Populares: Con este término se designa a las canciones que son del gusto del pueblo y que no desagradan a las élites dueñas de los medios ya que las promueven, estando basadas muchas veces en el folclore de algún lugar en específico. Surgen de las clases bajas de la población como una necesidad de entonar la alegría o la tristeza, y a veces van subiendo de escala social, junto a sus intérpretes, y llegan a ser el tipo de música con que se identifica alguna nacionalidad oficial en específico. Llegan a marcar estereotipos en cuanto a ropa y roles con la creación de “ídolos populares”, a través de su incorporación en el cine. Ejemplos: el Tango argentino y la Música Ranchera mexicana. **De protesta:** Este término, ha sido utilizado para designar al tipo de canciones que en sus letras apoyan las causas de un grupo minoritario o denuncian alguna injusticia específica. Se acuñó en los años 60 en Estados Unidos, para designar las obras de cantantes como Joan Baez y Bob Dylan, quienes en su momento se opusieron al poder con sus canciones, apoyando las luchas de los negros y estando en contra de la guerra de Vietnam, por ejemplo. Posteriormente, se ha designado con este término a las obras que se asemejen en sus temáticas a este tipo de melodías.

De Canto Nuevo: Así se les llamo a las melodías insertadas dentro del movimiento latinoamericano iniciado en los años 60 que buscó sus raíces en los cantares, ritmos y sentires indígenas, campesinos y esclavos, aunque sólo algunos de sus interpretes sean o hayan sido o convivido con estos hombres. Fue un movimiento surgido en las ciudades, principalmente, donde los hombres necesitaron crear una identidad, un lazo con la tierra, que era cubierta con capas de concreto y chapopote, y donde la música promovida por los “medios” era de origen extranjero. Influenciados por el ejemplo del Che Guevara y de la Revolución Cubana, se les etiqueta a veces con el adjetivo de “Marxistas”.

Para Wilmor López, protagonista de la nueva canción nicaragüense, “es la canción que cumple con un trabajo social y político, tiene la tarea de informar con su canto, ser cronista de su tiempo, además que se compromete con la causa a la cual canta. La nueva

⁷ Rodríguez Musso, Oswaldo *La Nueva Canción Chilena* Cuba, Ed. Casa de Cultura de las Américas, 1988 p. 14

canción surge como una alternativa nacional y latinoamericana a la vez. Busca enraizarse en el folclore latinoamericano y ligarse a la lucha social en América de diversas maneras. Por eso tiene una importancia política de primera línea y es también un movimiento de recuperación de nuestra identidad, nacionalidad. De afirmación de nuestros valores culturales, de nuestra música popular latinoamericana. Este movimiento tiene un carácter continental. El movimiento Nueva Canción va de acuerdo con los procesos revolucionarios, de acuerdo con las cosas que van pasando”.⁸

De testimonio: son las que relatan algún acontecimiento específico, con fechas, lugares y a veces nombres de personajes. Ejemplos: los Corridos Revolucionarios de México y *El corrido de la salinidad*, y *El corrido del 2 de octubre* de Judith Reyes, heredera de esta gran tradición, entre otros autores que han utilizado a la canción para hacer patente algún acontecimiento que sientan que debe conocerse.

De rebeldía: Con este término definiré aquellas canciones cuyo rebelarse termina cuando se acaba la canción. Música que ofrece una liberación, pero sólo dentro de los parámetros de la propia música. Es decir, o volviéndote rockanrolero o escuchando el tocadiscos a todo volumen. Ejemplos: Three Souls, Fabulosos Cádilacs, Manú Chao, Maldita Vecindad.

Alternativas: Aquellas que buscan, como su nombre lo dice, una alternativa para superar este mundo injusto. Otro camino para andarlo. Y tanto en sus exploraciones musicales como en sus letras tienen implícito un concepto diferente del “oficial” de lo que podría ser el mundo. Ejemplos: Bob Marley, Daniel Viglietti.

Panfletarias: Aquellas que buscan dar a conocer algo en específico, o alentar a la población a realizar alguna tarea. Han florecido cuando triunfa alguna revolución y se hace régimen, como la cubana, que tuvo a Carlos Puebla para llamar a la zafra, o la chilena, que contó con Quilapáyun, Víctor Jara e Inti Ilmami, entre otros, para intentar sensibilizar al soldado y animar al obrero, y por último la nicaragüense, que tuvo a los hermanos Mejía Godoy que llamaron a la campaña de alfabetización y a luchar contra la Contra.

De amor revolucionario: Las que se refieren a una relación hombre-mujer, pero dentro de los parámetros de la construcción de un mejor mundo posible. Ejemplos: la

⁸ López, Wilmor “Reseña de la nueva canción en Nicaragua” en *Memoria del Foro Latinoamericano de Canto Nuevo*, México, Ed. UNESCO, 1982, p. 73.

clásica *Te quiero* escrita por Mario Benedetti, Silvio Rodríguez, cuyos amores se desarrollan en la revolución misma, y muchas otras de varios autores, ya que a todos nos pega este tema. Por cierto que a mucha gente no les gusta la música de “canto nuevo”, debido a que toca poco, en comparación con otros géneros, este tema.

Del Martirologio: termino que designa a un tipo de canciones que enaltecen la muerte, el martirio de luchadores sociales, que han sido asesinados por estar a favor de las causas y haber participado en movimientos con los que el cantor se siente identificado. Ejemplos: *El Padre Camilo Torres* de Daniel Viglietti, y un sin fin de composiciones dedicadas al Che Guevara y a tantos otros que han muerto realizando su lucha.

De la utopía: Con este término nombraré a canciones que se refieren a la construcción o al disfrute de otro mundo posible. Ejemplos: *A Desalambrar* de Daniel Viglieti, *Los Pueblos Americanos* de Violeta Parra y Silvio Rodríguez, con su imaginación desbordada en un disfrute más pleno de la realidad.

Sé que esta clasificación puede parecer forzada en algunos de sus incisos y que las clasificaciones nunca definen enteramente al objeto, ya que los límites siempre son relativos, pero me tomé la molestia de hacerlo para ir definiendo al objeto de mi trabajo, que serán las “canciones”.

1.2- Los Cancioneros.

Ahora, “el sujeto” con el que trabajaré, serán cantautores que han plasmado en sus letras, en sus poesías, un sentir al que no le gusta esta realidad que vivimos día a día donde unos tienen y otros no. Que se rebela ante esta fea película de miserias, de manos vacías por un lado, y de opulencia por el otro. Un sentir vital que no puede ser feliz en este mundo, que no se conforma con el triunfo individual, con la riqueza personal lograda con cantar lo que tenga éxito, que guste a los productores y a los dueños del “entretenimiento” y que ha buscado sus raíces ya sea en su poesía o en su música dentro de la vena latinoamericana.

Estudiaré artistas que no han triunfado, que han sido derrotados en sus aspiraciones colectivas, aunque algunos a nivel individual hallan ganado algo de dinero, vendiendo discos. Buscaré explicarme y explicar las razones del surgimiento de estos artistas, que nunca son únicamente de carácter individual ya que “el artista”, más que ningún otro “profesional”, se hace de su público, se alimenta de su público, crea para él, siendo este público una colectividad que está permeada por conflictos sociales, económicos y políticos. Me explicaré situaciones históricas a través de las canciones, así como me explicaré las canciones a través de situaciones históricas.

Buscaré rastrear el surgimiento y la vida de “obras de arte”; de la “Canción”, como mezcla de “música” y “poesía” que es un documento de suma importancia, ya que para los hombr@s es un manantial de identidad, que es la sustancia con la que se conforma el “ser” ya que a un nivel individual y colectivo, las canciones que tarareamos forman parte muy importante de nuestra persona, en un sentido espiritual.

Y el espíritu, que es lo que tenemos a parte de la carne, es algo que se forma a través del arte, que es diferente en todas las culturas y en todas las individualidades. Cada cultura, cada ser, tiene a sus muertos que le alimentan el espíritu. Tiene su tradición, formada a través de generaciones humanas que fueron dejando impregnada su esencia a través del arte, y que murieron como carne, más no como espíritu.

Existen tantas tradiciones como tipos de hombres, como definiciones que distinguen a una persona de otra. Así, están las que pudiéramos llamar “oficiales”: la tradición del “Mexicano”, “Argentino”, “Chileno”, “Brasileño”, “Boliviano”, “Estadounidense”, “Español”, etc. Estas, son alimentadas por el Poder, que se sirve de ellas. Las fomenta, las

inventa, las promueve. Financia trabajos de investigación histórica para “descubrir las”. Se sirve de ellas para tener en su nombre ejércitos, policías y políticos que defiendan las “sagradas tradiciones”. Divide a los hombres, al mismo tiempo que los une.

Sin embargo, y a pesar del poder que quisiera terminar con cualquier tradición que no sea la suya, que no le convenga, existen otros muertos que han alimentado con su arte otros espíritus. Existen otras definiciones en las que se puede encasillar el hombre. Hay alternativas, a pesar del poder, para vivir la vida. Por qué no sólo existen las tradiciones “oficiales”.

Las hay también clandestinas, perseguidas, humilladas. Como las de los pueblos indígenas de América, como las de los pueblos no castizos en España, como las de los negros y los mexicanos en Estados Unidos. Tradiciones que tienen sus muertos clandestinos, que han dejado huella con el arte y alimentan el espíritu de sus descendientes, también perseguidos y humillados.

Hay también tradiciones utópicas, que no por utópicas inexistentes. Tradiciones que no cuentan ni con un ejército, ni con políticos a sueldo, ni con un himno que las respalde. Pero que tienen sus muertos que las han alimentado, con su arte, con sus acciones; con sus pensamientos. Entre estas, se encuentra la tradición Latinoamericana, que es utópica, pero no porque no exista, si no porque, gracias a los gobiernos que dividen a los hombres, no se ha podido realizar plenamente.

Sin embargo, esto de las tradiciones es un tema harto complicado, por qué la tradición se inventa, se hace, se toma de aquí y de allá, y es posible plasmarla, pero a nivel individual, ya que colectivamente, en esta posmodernidad donde no conocemos ni a nuestros vecinos, nos es difícil compartir tradiciones y hablar de la generalidad cuando en realidad nos estamos refiriendo a la individualidad.

En los años 60 se dio lo que se llama la “rebeldía juvenil”, que en las potencias hegemónicas (Estados Unidos e Inglaterra) tuvo como manifestación, en el nivel de la música combinada con la poesía, es decir en la canción, al Rock and Roll, que encontró su tradición en la música de los negros, de los desheredados del imperio estadounidense que sirvieron de inspiración a la generación sesentera, que protagonizó la última revolución triunfante de occidente, que logró establecer sus cánones estéticos en el establishment, o sistema establecido.

Esta manifestación, sucedida al interior de las potencias hegemónicas, tuvo su influencia en el resto del mundo, a donde llegan las garras de su poder, y provocó diversos matices en la explosión de la rebeldía juvenil de los diferentes países. Aunque, en ciertos procesos, no se puede ver a la manifestación de la rebeldía juvenil en E.U.A e Inglaterra y el resto del mundo, como un proceso que se inició en las potencias hegemónicas y se propagó mecánicamente por el mundo, ya que siempre las influencias son de uno y de otro lado, como vasos comunicantes, y no se puede afirmar a ciencia cierta donde empezó que y en donde terminó.

En América Latina, la gran influencia de la rebeldía Juvenil realizada en los años 60 y 70, provino principalmente de Cuba, con su revolución triunfante en 1959, que llevó al poder a jóvenes revolucionarios como Fidel Castro y el Che Guevara, quienes se aprestaron a realizar la utopía: vivir en el socialismo y desafiar a la potencia hegemónica, Estados Unidos, no acatando sus disposiciones ni sus necesidades. Y para los jóvenes Cuba fue el horizonte, el ejemplo feliz, el “si se puede”, que alimentó los espíritus rebeldes a los que entristece la miseria circundante.

Los jóvenes universitarios buscaron, en algunos casos, sus tradiciones en la vena latinoamericana, en sus antepasados desheredados, como el caso de los negros norteamericanos, que en este pedazo de tierra son indios, campesinos mestizos, y también negros, pero con otras variantes musicales en su tradición, al nivel de la “canción”; y al nivel de la “acción”, la generación que fue joven en los 60 y principios de los 70 buscó un cambio económico y político en varios países latinoamericanos, como Uruguay, Chile, Argentina, Nicaragua y otros.

Empezaré con el caso de Argentina, donde durante el peronismo se le dio un auge a la música “nacional”, con un decreto que obligaba a las trasmisoras de radio a programar el 50% de su tiempo con música argentina, lo que propició que surgieran artistas que dieron a conocer tradiciones del interior del país, algunas con una acentuada influencia indígena. Tal es el caso de Atahualpa Yupanqui, quien con su peculiar estilo dotado de virtuosismo y de estudio de su instrumento, logró universalizar una tradición musical netamente latinoamericana, con influencia indígena. De Chile, analizaré los casos de Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Ilimani, representantes de la nueva canción Chilena, que fueron influidos por las ondas de radio provenientes de la Argentina cargadas de vena

Faltan páginas

N° 24-25

Una de las hipótesis principales en este trabajo es que existe una rica tradición de música en Latinoamérica, que se ha desarrollado a partir de los años sesenta, paralelamente a lo que se conoce como música comercial, que si bien en algunos momentos se ha mezclado con esta, ha marcado desarrollos auténticos, que no tienen que ver estrictamente con lo que se vende. Las obras de este tipo, comienzan por distribuirse de mano en mano, con casetes caseros grabados durante el recital, el cual es realizado en algún espacio ganado también por el avance de una conciencia colectiva hacia determinado gusto o idea, que se conllevan en la realización e interpretación de las canciones.

En fin. Buscaré crear-me una tradición que me pueda ayudar a comprender y mejorar mi realidad, compartiéndola con los demás buscando, lo que será el objetivo primordial de mi tesis, plasmar en mi trabajo un oasis grande de identidad para el hombre latinoamericano, que no necesita buscar en músicas cantadas en otros idiomas y basadas en otras tradiciones la veta para encontrar su personalidad, como sucede en la actualidad, donde los jóvenes de las ciudades buscan en grupos europeos y norteamericanos la originalidad que les es necesaria, siendo una cualidad la de esta música el que “no le guste a los demás”, cuando la identidad puede ser fuente de conocimiento interno y colectivo, que nos puede ayudar a resolver las eternas preguntas del ¿Quiénes somos? y el ¿Para qué venimos aquí?

Falta página

N° 27

“estético” también tuvo mutaciones y esto es notorio en la música, ya que se alejó de sus bases occidentales para basarse en ritmos y canciones creadas por los marginales.

Entre las causas que encontramos para explicar el movimiento de “rebeldía juvenil” a nivel mundial encontramos en primer lugar el proceso histórico del mundo, en el cual tras la segunda Guerra Mundial se produce un movimiento pacifista que tuvo su causa en los horrores derivados de la contienda, pero que duró muy poco ya que se inició la Guerra de Corea y la llamada “Guerra fría” que clasificaría al mundo en dos bloques ideológicamente antagónicos: el “capitalista” y el “comunista”, en tanto que las naciones más pobres de la tierra formaron el “Tercer mundo”, que se soñó en la emancipación con el triunfo de la revolución cubana y la independencia de casi todas las colonias africanas y latinoamericanas que quedaban.

La juventud sacrificada con la guerra no protestó con suficiente fuerza los horrores de la misma, debido tal vez al miedo de verla repetida, al afán de conservar la vida que habían visto ser masacrada en aras de los dueños del poder, del dinero. Pero vinieron sus hijos, los nacidos durante y después de la contienda, quienes no la vivieron en carne propia y se quitaron la mordaza, criticando el modelo de Estado autoritario que se vivía, donde la autoridad empezaba con Franco, Díaz Ordaz, Nikita Krushev pasando por el aparato burocrático hasta llegar al Padre de familia, último escalafón y mínimo coto de autoridad que un hombre agachado ante la tiranía necesita tener, siendo la familia el último eslabón de este modelo autoritario. Así pues, la rebeldía juvenil comenzó desde ahí, desde la autoridad del padre.

La segunda Guerra Mundial, pues, fue un factor importante para la realización de las Rebeliones Juveniles ya que por un lado marcó una diferencia muy grande en la manera de concebir el mundo entre la generación que vivió la Guerra y la que no lo hizo, marcando sus concepciones, además de que la juventud que fue sacrificada durante la guerra representó un vacío entre una generación y otra, marcando todavía más las diferencias generacionales. En términos de densidad los nacidos inmediatamente después de finalizada la contienda formaron una muy numerosa capa de la población, a causa de que los soldados pudieron volver con sus esposas, todos al mismo tiempo, lo que se conoce como el “baby boom” en Estados Unidos, aparte de que los progresos en materia de salud permitieron un descenso

en la mortalidad infantil, sin que cambiara todavía el comportamiento cultural de tener muchos hijos para que por lo menos alguno sobreviviera a las enfermedades de la infancia.

La Guerra de Vietnam fue el acontecimiento, o la causa, que aglutinó a la juventud en contra del orden de cosas establecido, que sacrificaba a la juventud y a pueblos enteros, en aras del poderío económico de unos cuantos, expresándose en su repudio toda la rabia y toda la protesta contenidas desde el final de la Segunda Guerra mundial.

Yéndonos más atrás, el periodo de entreguerras (los “Fabulosos años 20”) y su derroche de cultura nueva: el Jazz y las Grandes Bandas en Estados Unidos, el Muralismo y Nacionalismo mexicanos y el Surrealismo francés entre otros, sirvieron como antecedente a lo ocurrido en los 60, pero no llegaron a ser movimientos masivos, y pasaron a la historia como movimientos de élites intelectuales, a diferencia de la protesta juvenil de los 60, que tuvo la peculiaridad de su asombrosa internacionalización y popularización.

Otro de los factores que influyeron en los 60 está en el poder de consumo (que no adquisitivo) que tenía la juventud y del que se fueron dando cuenta las compañías comerciales, entre las que sobresalen las nacientes de cosméticos y otros artículos de limpieza para la mujer y las compañías discográficas donde floreció la “Industria del Rock” que se convirtió en todo un fenómeno comercial.

La nueva autonomía de la juventud, expresada en la frase de un líder juvenil que decía “no confíes en nadie de más de 30 años”, como estrato social independiente, quedó simbolizada por un fenómeno que no tenía parangón desde la época del romanticismo: el héroe cuya vida y juventud terminan al mismo tiempo. Esta figura, cuyo precedente en los años cincuenta fue la estrella de cine James Dean fue corriente en la música de Rock. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones de los Stones, Bob Marley, Jimmy Hendrix, Jim Morrison y una serie de divinidades populares cayeron víctimas de un estilo de vida ideado para morir pronto.¹⁰ Y por su lado la revolución cubana, con sus líderes jóvenes y rebeldes (Fidel Castro asumió la presidencia a los 32 años) tuvo gran impacto entre la población juvenil a nivel mundial.

La juventud pasó a verse no como una fase preparatoria de la vida adulta si no en cierto sentido, como la fase culminante del pleno desarrollo humano. Al igual que en el deporte, la vida iba cuesta abajo después de los 30 años y el que esto no se correspondiese

¹⁰ Hobsbawm, Erick *Historia del Siglo XX 1914- 1991* Barcelona, Ed. Crítica, 1995 p. 326.

con una realidad social en la que el poder, la influencia y el éxito, además de la riqueza, aumentaban con la edad, era una prueba más del modo insatisfactorio como estaba organizado el mundo.

El deporte cobró mayor significación al ser jóvenes los que triunfan en estas cuestiones. El 1,2 estadounidense en el podio de premiación de las olimpiadas de México 68 alzando las manos negras envueltas en guantes negros símbolo de las Black Panthers, me parece un símbolo de que la juventud triunfante, con el himno sonando, tuvo el valor de reivindicar valores propios, diferentes a los de los viejos defensores de la patria y sus instituciones, que en ese mismo momento celebraban también su triunfo.¹¹

En Estados Unidos e Inglaterra la juventud occidental volteó la mirada hacia la música creada por los afro-norteamericanos, que desarrollaron un estilo de ritmo diferente al de sus demás hermanos afros repartidos en los otros países debido a la prohibición de los ingleses para tocar el tambor en sus contadas fiestas, ya que no les dejaba dormir (les provocaba pesadillas). Así, desarrollaron el Blues, más vocal, donde la guitarra sustituye al tambor y el Rithm and Blues, que como su nombre lo dice es más rítmico, más prendido. Que es propiamente Rock and Roll y sólo se le cambió el nombre en manos blancas. B.B. King, Mudy Waters, John Lee Hooker entre otros, fueron de las inspiraciones del Rock. La juventud, harta de escuchar lo mismo, le cambió a la estación de radio que escuchaban los negros. Y descubrió en esa música su fuente de inspiración. Pero como los ídolos no podían ser negros pues fue Elvis y los Beatles, y no Chuck Berry y los WAR.

Por su parte, Bob Dylan y Joan Baez, voltearon los oídos hacia la música campirana, la desarrollada más allá de los centros de poder económico e intelectual; la música tradicional estadounidense, que sin ser creada por los negros también tenía su carácter marginal, surgiendo lo que se denominó como Folk-music.

En América Latina sucedió el mismo fenómeno: los oídos de la juventud occidental y católica se volvieron hacia la música de los marginales, sólo que en este caso, indios, afros (con libertad de tocar el tambor) y campesinos mestizos. Así surgió lo que se conoce como música folclórica, que fue también una especie de rechazo al Rock and Roll, que por aquel entonces se imponía como moda entre los latinoamericanos que se ocupan en copiar

¹¹ Organización que al no encontrar más que violencia por respuesta al método pacífico de Martín Luter King, se fue por el único modo de ejercer presión que permite la política estadounidense, es decir : la misma violencia.

mecánicamente lo que venga de Estados Unidos y Europa. (Las élites gobernantes que controlan los medios de difusión.)

Así pues, en los 60 la juventud en general se rebeló de los cánones establecidos por su familia y una parte de la juventud, universitaria en particular, se hizo con una nueva forma de expresión que incluía ritmos de todas las regiones de América, y estaba vinculada a un cambio más general que, se esperaba y se intentaba que se diera, como en Cuba, en el terreno político y social. Un cambio hacia una realidad que también incluyera a los marginales.

Así, tanto el Corrido Revolucionario de México como la música tradicional del área andina fueron buenos medios para que los nuevos autores expresaran sus sentimientos. Y, en estas latitudes, los sentimientos van más allá del “Por favor toma mi mano”, o del “No puedo satisfacerme” ya que el hambre y la pobreza son temas que conmueven más a cualquier hombre sensible que los deseos individuales reprimidos. La música de Protesta, o de Canto Nuevo, como se le conoció posteriormente, es un cantar, tanto en sus temáticas como en sus raíces, completamente americano. O latinoamericano pues, ya que los gringos nos han robado el derecho de llamarnos “americanos” a secas.¹²

En la llamada “protesta juvenil”, de América Latina, los jóvenes intentaron cambiar las estructuras político-económicas de sus respectivos países con poesía e ideas, pero al ser reprimidos, e inspirados por la revolución Cubana, alimentaron movimientos guerrilleros, políticos y sociales, que se unieron a la vanguardia rebelde-igualitaria ya existente en sus tierras, teniendo enfrentamientos con el poder cuerpo a cuerpo, bala contra bala. En América Latina las modas rebeldes provenientes de Estados Unidos e Inglaterra como el hipismo, el Rock and Roll y el consumo de drogas fueron fomentadas por la élites para aletargar y frenar el cambio radical que buscaba la vanguardia de la juventud y la música de protesta y su entorno rebelde fueron una alternativa a esta moda importada.

El movimiento estudiantil de América Latina fue más parecido al de Francia, donde la protesta de los estudiantes se unió a la de los obreros. Haciendo comparaciones entre los

¹² Rius, en un número de “Los agachados” dedicado a esta Canción de protesta, canción social o de testimonio, la define como aquella que no es hecha con fines comerciales y se difunde “en familia” por medio de recitales, discos intercambiados de mano en mano, con base en música del folclor latino y le da importancia a la labor de Joan Bae y Bob Dylan en Estados Unidos, que hicieron renacer la música *folk* de allá con temáticas en sus canciones comprometidas con las luchas sociales de su país como los derechos de los negros. Rius. *De músico, poeta y loco*. México Ed Grijalbo 1987 p. 22.

distintos países, vemos que en Estados Unidos e Inglaterra la protesta juvenil no pasó por lo regular del marco de los estudiantes universitarios, siendo allá una élite la que estudia, no mezclada con obreros y clases bajas, y su protesta terminó por alienarse, o mediatizarse en el establishment, incorporando sus peculiaridades en el vestir en nuevas marcas de ropa comerciales y sus peculiaridades en el sentir, en grupos musicales que hicieron más ricas a las grandes compañías discográficas.

En Francia si hubo vinculación con el movimiento obrero, gracias a algunos estudiantes que también eran obreros o hijos de obreros, y en América Latina, aunque por lo general son la clase media y la alta las que asisten a la Universidad, esta también recibe, aunque pocos, a hijos de la clase obrera, campesina o lumpen siendo la educación universitaria casi el único modo de ascensión social en sociedades tan polarizadas como las nuestras, existiendo el concepto de que la Educación es un Derecho, que debe ser satisfecho por el Estado.

Pero el fenómeno latinoamericano fue diferente también del francés ya que aquí no se contó con la relativa libertad de allá, siendo Francia un país soberano, ni con la sensibilidad de un De Gaulle. Aquí los jóvenes fueron mucho más reprimidos y por lo mismo, sus manifestaciones fueron más radicales, intentando ir más allá de la liberación individual ya que en nuestros países, gracias al colonialismo, eternizado con la nueva metrópoli: Estados Unidos, es evidente que primero debemos quitarnos las cadenas que nos ponen los extranjeros, para después arrebatar las que nos cuelgan nuestros compatriotas (ayudados por el extranjero), para finalmente aventar las cadenas que nos colgamos nosotros mismos y por fin llegar a ser libres.

*Vamos estudiantes,
Por calles y plazas
Vamos que la vida nos llama
Vamos compañeros
Con la frente alta
Quien lucha por algo lo alcanza
Hoy son brazos ¿Mañana que serán?
¿Que serán? ¿que serán?
Hoy son piedras, es cosa de pensar
De pensar, de pensar.
Vamos caminando, los puños cerrados
Y los corazones alzados
Vamos como un río
por calles y esquinas*

*Gritando lo que dijo Artigas
Los tiranos un día temblarán,
Temblarán, temblarán.
Viento frío les vamos a arrimar,
Arrimar, arrimar
Somos aire nuevo de la primavera,
contra nuestra voz no hay barrera¹³.*

En América Latina, la respuesta del Estado hacia la rebeldía juvenil volcada a nutrirse y nutrir la corriente nacional-socialista de sus países fue el fascismo, pero un fascismo ni siquiera inyectado de vena nacional si no extranjera. La Dictadura argentina, enfrentada al Movimiento Montonero y demás organizaciones, la Dictadura uruguaya contra los Tupamaros; la chilena contra el Presidente Allende y la Unidad Popular; la mexicana, realizando la masacre del 2 de octubre para frenar un complot comunista inexistente, la brasileña, guatemalteca, boliviana, colombiana, salvadoreña, nicaragüense, haitiana, dominicana; han actuado como estados de ocupación militar comandados por los nazis en un país extranjero con ordenes de realizar el Holocausto de comunistas. Y si, que así actúan nuestras élites apoyadas por el extranjero: como invasores, amos y señores de lo que ganan con el respaldo de la fuerza, de las armas; con ejércitos de ocupación, entrenados por Estados Unidos.

Pienso que la “Revolución Cultural”, desarrollada en Estados Unidos e Inglaterra pudo servir como detonador de la rebeldía juvenil en América Latina¹⁴, pero provocando dos vertientes de esta misma rebeldía: una, que copió y sigue copiando esta rebeldía ya mediatizada por las compañías de discos y las marcas de ropa, que no es más que la eternización de la dependencia y el subdesarrollo latinoamericano y otra, que desarrolló esta rebeldía juvenil haciéndola auténtica, no copiando los modelos importados como tales si no tomándolos como ejemplo, es decir, que si en Estados Unidos e Inglaterra se volvieron los oídos a la música de los marginales, aquí también lo hicieron, pero volteando a ver a los marginales de aquí, no a los de allá. Tomando ejemplo, no copiando. Huelga es decir que la primera corriente fue la que contó con más apoyo del mercado y, con el paso

¹³ Daniel Viglietti, *Vamos Estudiantes*

¹⁴ Aunque hay que matizar este tipo de afirmaciones, ya que por ejemplo, la revolución cubana también fue un detonador de la rebeldía juvenil en Estados Unidos e Inglaterra, así que las influencias son mutuas, aunque por lo general se suele afirmar que todas las modas iniciaron en los centros hegemónicos, tanto cultural como políticamente.

del tiempo, los “folcloristas” fueron perdiendo terreno ante los “rockers”. Pero esto no es más que una muestra de que en nuestros países seguimos viviendo una situación colonial, donde se dictan los gustos y las modas desde las metrópolis imperiales y no desde el fondo de nuestra esencia.

2.- Desarrollo del Movimiento de Canto Nuevo Latinoamericano.

2.1.- Argentina. Del Peronismo al Nuevo Cancionero Argentino.

Hijos de los barcos, la música popular que en las primeras décadas del siglo XX unió a los argentinos fue el Tango, canto de los desterrados, lleno de nostalgia, con influencia de la música popular italiana y de la milonga argentina, canto del puerto, de la urbe, del jovencito altivo que se engomina el pelo para conquistar a una mujer o conseguir un trabajo. Buenos Aires se poblaba desde finales del siglo XIX y principios del XX con extranjeros, gente desplazada por la pobreza de sus respectivos países, que vinieron con esperanzas, ilusiones, a realizar la nueva vida.

La música del Tango se popularizó tanto en América Latina que marcó uno de los fenómenos más grandes de expansión de la música popular en el continente durante los años 30. Sin embargo nuestra historia comienza en 1943 con el peronismo, que fue un régimen que llegó a poner en práctica alguno que otro postulado de algo que podríamos llamar “nacionalismo”, como aquel decreto que obligaba a las estaciones de radio a transmitir un 50% de su programación con música nacional, medida que nunca fue acatada por completo y que en muchos de los casos era cumplida con tangos, pero que ayudó a un renacimiento del Folclore argentino.

El peronismo se favoreció del comercio con los países en guerra que habían hecho sus antecesores, siendo la Argentina de la época el país latinoamericano con la industria más poderosa, lo que acarreó varios cambios al interior, ya que dejó de ser el país agrícola y ganadero que era, lo que intensificó las migraciones de campesinos a las ciudades. Se echaba a andar el famoso periodo de “Sustitución de importaciones”, que aparentemente ponía a algunos países de América Latina “en vías del desarrollo”. En fin...

Estos provincianos, llamados cariñosamente “cabecitas negras” por el Presidente Perón, trajeron a la ciudad muchas de sus costumbres y tradiciones, entre las que destacamos el gusto por cantar y tocar la guitarra. Primero con Antonio Tormo y luego con el conjunto los Chalchaceros, los “cabecitas negras” son los hacedores del éxito del “Folclore” en Buenos Aires. El acceso a la cultura del pueblo trabajador, es posible gracias al mejoramiento global de sus bienes económicos, su poder adquisitivo, lo que le permite

apoyar a los grupos representativos de las provincias, en desmedro de la música extranjera.¹⁵

En la mayoría de las provincias argentinas se venían gestando ya tímidamente movimientos renovadores de la música folclórica, pero es hasta que se viene la gente de las provincias cuando se da el movimiento. Al respecto, dice Atahualpa Yupanqui: “Nuestro país atraviesa una etapa fundamental : la industrialización. Un horizonte de chimeneas va invadiendo nuestro paisaje natural. Transformación necesaria, a la que no podemos oponernos. Pero hay todavía una geografía vegetal y sentimental argentina. Hay árboles que merecen un canto. Yo aspiro a eso: a dejar, antes que todo desaparezca, el testimonio de lo que fue la Argentina pastoril , ecológica, y con ella el hombre de este paisaje.”¹⁶

Atahualpa Yupanqui es el compositor e interprete que reúne en su obra todos los periodos del movimiento del Canto Nuevo Argentino. Fue tanto un investigador del folclore, como un campesino que sembraba la tierra y los domingos tocaba la guitarra, como un gaucho errante, como un estudioso de su instrumento, como un cantante bohemio, como un militante comprometido políticamente con el Partido Comunista y perseguido y encarcelado, curiosamente por oponerse al peronismo, entre otras tantas cosas. Con su estudio de la guitarra, no sólo sentó las bases de una depurada técnica sino que encontró un nuevo camino de desarrollo para el canto vernáculo del continente, uniendo los adelantos de la técnica interpretativa de la guitarra europea con los recursos expresivos y emocionales de aliento indígena.

Roberto Chavero, nacido en 1908, después se cambió el nombre por el de Atahualpa Yupanqui. Fue hijo de un empleado del ferrocarril con antecedentes gauchescos, que no había abandonado ni la guitarra, ni el caballo, amores que le inculcó a su hijo, a quien compró su guitarra y metió a clases de música con el maestro Bautista Almirón, quien años después fue un connotado compositor y a quien Atahualpa le escribió su nota mortuoria trabajando como periodista.

Atahualpa cambia, entre otras cosas, el punto de vista desde donde canta el cantor: el sujeto principal de la poesía será ahora el propio pueblo que cantará sus penas,

¹⁵ Isella, Cesar. *Breve historia del cancionero argentino* en Memoria del 1er foro de Canto Nuevo Latinoamericano. México, Ed. UNESCO, 1982, p. 119.

¹⁶ Revista *Crítica* 1954, tomado del libro: Boaso, Fernando *Tierra que anda, Atahualpa Yupanqui, historia de un trovador*. Argentina Ed. Corregidor 1993 p. 64.

esperanzas y alegrías. Su rebelión y su condición de explotado. La música de Atahualpa y sus canciones, a pesar de ser creaciones de un artista individual, corresponden a la conciencia que el hombre latinoamericano comienza a tener y viene a ser uno de los ejemplos más claros del encuentro que tiene lugar en el siglo XX de la definitiva raíz de la cultura latinoamericana que afirma, cada vez con más fuerza, su identidad.

Con el Che Guevara, Atahualpa comparte la nacionalidad y ese aprendizaje que se hace en los viajes, que se busca yendo a los rincones más insólitos de la tierra para encontrar finalmente lo que se había perdido. El Che lo buscó por Guatemala, lo encontró en Cuba y lo perdió en Bolivia. Atahualpa lo buscó en Tucumán, Salta, Entre Ríos, Rosario y cuantas provincias argentinas por donde anduvo. Lo encontró en Cerro Colorado, a 165 km de la capital de Córdoba, donde fue vecino del indio Pachi, “leyenda viviente del lugar entreverada de guitarras y coplas” Atahualpa se paseó por los rincones más insólitos de la provincia argentina proyectando películas de cowboys, “de a diez centavos por el lado de la sabana donde se veía derecho y de a 5 centavos del lado en el que se veía al revés”. Proyecciones que finalizaba Atahualpa cantando con la guitarra. Cuenta que en un viaje de esos le platicaron de un señor que gustaba de escuchar la guitarra, pero que no se podía transportar por qué estaba impedido de sus piernas. Así que va Atahualpa dos kilómetros andando a su casa y le dice:

-Buen día, ya que usted no puede venir le vengo a cantar yo. – y así lo fue a visitar varias veces a lo largo de su vida. Un día le dice Don Eustacio:

-Yo quiero agradecerle su generosidad de venirme a cantar estando yo impedido. Elija un rinconcito para levantar su rancho y venirse cuando quiera a descansar.¹⁷

Como esas, hay miles de anécdotas que contar sobre este personaje, que fue el pionero en este camino que anduvo la creatividad musical latinoamericana, inspirándose en la música creada aquí y cantándole al hombre, de igual a igual. En la disyuntiva de si lo que hace falta es un gran público para tener grandes poetas, o más bien lo que faltan son grandes poetas para tener un gran público, Charles Bukowski se inclina por esta segunda opción, y viendo el ejemplo de Atahualpa Yupanqui parece cierta esta afirmación ya que este compositor marcó un camino muy importante para los poetas e interpretes del Canto

¹⁷ Boaso, Fernando *Tierra que anda, Atahualpa Yupanqui, historia de un trovador*. Argentina Ed. Corregidor 1993. p. 108

Nuevo Latinoamericano, tan es así que podríamos decir de Atahualpa que es el padre de esta corriente artística. Es de él aquella frase que marca el inicio de una canción que ve en el hombre la interpretación de su paisaje:

Las penas son de nosotros,

Las vaquitas son ajenas.

Edith Piaf descubrió esa poesía unida a esa gran técnica interpretativa y le dio el espaldarazo ayudándolo a triunfar en París en el año de 1950, anunciando sus conciertos como “Edith Piaf acompaña a Atahualpa Yupanqui” y donde ella sólo lo presentaba al público, los cuales fueron un éxito indiscutible. Atahualpa Yupanqui fue el iniciador del gusto por la música Latinoamericana de los franceses, lo que sentó las bases para que varios conjuntos y artistas pudieran ganarse la vida en París durante ciertos periodos, como fue el caso de Violeta Parra, María Elena Walsh y de Inti Ilmani en el exilio, y lo que ayudó también a la aceptación del Folclore por parte de la burguesía argentina, quienes le dan mucha importancia a las modas de las potencias hegemónicas, y aunque parezca contradictorio, tal vez por copiar a los franceses, las élites argentinas se interesaron en el folclore argentino, lo que produjo una serie de “artistas de moda” que se ponían el traje de gaucho y salían en televisión y en la radio cantando algún tema del folclore nacional.

En febrero de 1962, un grupo de jóvenes; compositores intérpretes y poetas, fundaron en la Ciudad de Mendoza, el Movimiento Nuevo Cancionero Argentino que es una proclama solemne que pide regresar a los consejos del Martín Fierro: cantar con fundamento. Es un llamado tácito a que el Folclore centre el sujeto de sus melodías en el hombre y no en el paisaje. El manifiesto inicial lo firman, entre otros Oscar Manuel Matus, Tito Francia, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa y Eduardo Aragón. Se propone, luego de denunciar el estado actual de la “Canción del Pueblo”, renovar en forma y contenido las expresiones urbanas del canto popular.

Este llamado se funda en el estado en el que se encuentra la misma, ya que después del auge que tuvo con el peronismo, había pasado por el cáliz de la mercadotecnia y no había salido muy bien librada ya que, como dice Armando Tejada Gómez, autor del manifiesto, “los fabricantes hurtan del tesoro del pueblo y le devuelven, con sus mismos ritmos y melodías, un producto cultural que envenena nuestro gusto y nuestra conciencia:

nace ese engendro llamado “La Canción Comercial” auxiliado y promovido por poderosas corporaciones cuya meta es el lucro liso y llano.”

“Los ídolos no nacen ya espontáneamente, también se les fabrica . En una verdadera orgía, la máquina de la canción comercial devora intérpretes, autores, géneros, modos, modas, en un manoseo escandaloso que no se detiene ante nada y nos deja inermes ante el aluvión de la ñoñería, mediatizando el gusto y la conciencia de pueblos enteros que, inexorablemente , son despojados de sus identidades raigales y caen al vacío musical más atroz: ya no recuerdan su música. Bailan al son que les toquen.”¹⁸

Así pues, el movimiento de “Nuevo Cancionero Argentino” surge como una reacción ante esta música “nacional”, o “popular” convertida en un producto comercial por los medios de comunicación masiva, que como tal pierde la fuerza transformadora del arte comunicado de hombre a hombre, ya que al tener que pasar el producto artístico por una cadena de complacencias que implica al cazatalentos, al productor, al dueño de la disquera, etc, llega al público como un producto que ya de ante mano tiene que gustar ya que, agrade o no, se transmitirá por la tele, el radio, habrá grandes carteles anunciándolo y la gente, quiéralo o no, lo asimilará en sus vidas, lo hará parte de su cultura.

El “Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino”, ejemplifica una toma de partido con respecto al camino que se proponía seguir una corriente de cantantes y compositores influidos por este boom de la música Folclórica en Argentina, que buscaban que su obra no sólo fuera un “producto” si no también un vehículo de comunicación entre los hombres, que comparten anhelos, carencias y malos gobiernos.

Cuenta Cesar Isella, ex integrante del conjunto “Los fronterizos”, que en el año 1961, mientras realizaban una gira por Mendoza, un grupo de poetas, músicos y cantores les hicieron conocer el manifiesto del “Nuevo cancionero argentino”, y todavía recuerda el fuerte impacto que le provocó después escuchar las canciones del poeta Armando Tejada y el músico Oscar Matus, interpretadas por Mercedes Sosa junto al guitarrista Tito Francia y Manuel Tejón, quienes fueron los divulgadores de esta convocatoria que acentuaba la preocupación por crear, a partir de las experiencias del Folclore, una canción testimonial, volviendo a los preceptos del Martín Fierro.¹⁹

¹⁸ Tejada Gomez, Armando. *El Nuevo Cancionero Argentino en Memoria del Foro Internacional de Canto Nuevo Latinoamericano* México, Ed. UNESCO, 1982, p. 119.

¹⁹ Isella, Cesar. *Breve historia del Nuevo cancionero*. En *Memoria del Primer Foro de Canto Nuevo...* p. 119.

Con la desintegración del gobierno peronista del 76 y el inicio del periodo de dictaduras militares, el movimiento de Nueva Canción Argentina se encontró en una situación muy grave, ya que por un lado inició una censura solapada en los medios a través del proceso selectivo de emisiones radiales y televisivas, y por otro lado comenzaron las amenazas directas a los artistas con mayor notoriedad por parte de grupos terroristas allegados a las fuerzas militares como las tres A, que realizaron una campaña de abierto complot a los conciertos, llegando hasta a poner bombas en algunos teatros, lo que obligó a numerosos artistas a abandonar el país, como Mercedes Sosa y Horacio Guarany.²⁰

Platica Cesar Isella de su experiencia en estos momentos: “La caza de brujas se expandió por los medios de comunicación y fuimos muchos los compositores e interpretes que asistimos a prohibiciones nunca aclaradas con una autocensura devastadora y una creciente stupidización del repertorio. Numerosos conjuntos se desintegraron por la falta de trabajo o estímulos y el movimiento se fue debilitando al mismo tiempo que las canciones en ingles iban poblando el aire”.²¹

Al igual que en Chile, Brasil, Uruguay, Bolivia, Guatemala, las élites tradicionales argentinas utilizaron el terror ante el temor de perder alguno de sus privilegios. Y el ejercito actuó como una maquina al servicio de intereses mezquinos, para aplastar al hombre que enarbole proyectos que nos hagan a todos vivir mejor. Se vivió la violencia, la muerte, el terrorismo de estado. Los artistas que se quedaron en el país vieron reducirse su campo de trabajo, al mismo tiempo que la censura en los medios de comunicación iba haciéndose cada vez más abierta, situación que puso en peligro la existencia misma del movimiento de nueva canción argentina, debido a la falta de apoyo aunada a las penurias económicas de los artistas.

Sin embargo, como canta Atahualpa Yupanqui en “El payador perseguido”:

*Se puede matar a un hombre,
Pueden su rancho quemar.
Su guitarra destrozar,
¡Pero el ideal de la vida,
Es leñita prendida*

²⁰ Carrasco Pirard, Eduardo. *La nueva canción en América Latina*. En *Memoria del 1er Foro de Canto Nuevo Latinoamericano*. México, Ed. UNESCO, 1982. p. 22.

²¹ Isella, Cesar. *Breve historia del Nuevo cancionero*. En *Memoria del Primer Foro de Canto Nuevo*, p. 121.

Que naides ha de apagar!

El movimiento argentino prendió una mecha, marco un camino, que se recorrería por sus respectivas brechas en Chile y Uruguay, países limítrofes, que se influenciaron por las hondas de radio que traspasaban las fronteras. En Argentina podemos marcar el nacimiento de esta corriente de “Nueva Canción Latinoamericana”, cuyos ecos se propagaron de una u otra manera por toda la región, siendo una manifestación artística con claros matices políticos, que estuvo unida a movimientos sociales que, con uno u otro tinte, imprimieron su huella en la historia reciente del Sub-continente.

2.2.- Uruguay. Del MLN al Frente Amplio.

*Yo nací en Montevideo
Principio y fin de la mar
Me enamoré de la senda
Destino de buen juglar
Y en una noche de mayo
Con mi guitarra me fui
Y el viento me enseñó coplas
Que al viento le devolví
Y el viento me enseñó coplas
Que al viento le devolví.*

Roberto Darwin.

Para hablar del movimiento de Nueva Canción Uruguaya, es indispensable hacer algo de historia de su país ya que sus canciones van muy ligadas al Movimiento Tupamaro, posteriormente Frente Amplio y su desenvolvimiento que por cierto da para mucha poesía. Intentaré resumir brevemente esta historia, que también es la de Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, los Olimareños y otros.

Después de la guerra de Corea (1954), Uruguay dejó de percibir divisas y cayó en una severa crisis, empezando a dejar de ser la “Suiza de América Latina”, es decir, un país donde se vivía una democracia burguesa, con todas las limitaciones que este sistema tiene, pero con algunas de sus bondades. La clase media era numerosa y gozaba de una seguridad social promovida por el Presidente Batle, quien ayudó a que en su país los súbditos pasaran a tener un cierto carácter de ciudadanos y culturalmente, la clase alta era muy parecida a la clase media, con la diferencia de que unos salían del partido de fútbol en grandes automóviles y los otros lo hacían en reducidos camiones y unos llegaban a su gran casa, y los otros lo hacían a su apartamento.

Sin embargo, los precios de la carne a nivel internacional fueron en descenso y Estados Unidos dejó de comprar la carne uruguaya, lo que llevó al país a la depresión económica, que se sintió por la población a través de sucesivas devaluaciones de la

moneda²², aumento de precios y estancamiento de los salarios. La clase pudiente en alianza con el gobierno, no iba a asumir las pérdidas y se hizo lo que en todos los países de América latina: se socializaron las deudas y se privatizaron las ganancias.

Las clases medias resintieron esto pauperisándose cada vez más; el estado descuidó los servicios de salud, educación y asistencia social y fueron creciendo en tamaño y en pobreza los Cantegriles, nombre con el que se conoce en Uruguay a los cinturones de miseria que se forman alrededor de las grandes ciudades. Ante esto, se fue gestando un movimiento que tuvo su inicio en la provincia de Artigas, en el Uruguay rural donde se vive igual que en la época de este luchador social, quien fue la influencia de los Tupamaros y de la juventud uruguaya que intentó liberar-se. Es decir, liberar para ser, encontrando en el pasado un gran ejemplo y símbolo que poder enarbolar.

Raúl Sendic, un líder del Partido Socialista, fue con los trabajadores de la caña de azúcar que trabajaban para una compañía estadounidense y luchó junto a ellos por unas condiciones más justas de trabajo; jornada de ocho horas y contratación por todo el año, no sólo durante la zafra, además de pelear por obtener para los campesinos unas de las mejores tierras del Uruguay que estaban en manos de viejecitas aristócratas que vivían en Montevideo y que no las daban a producir.

*Yo pregunto a los presentes
Si no se han puesto a pensar
Que esta tierra es de nosotros
Y no del que tenga más
Yo pregunto si en la tierra
Nunca habrá pensado usted
Que si las manos son nuestras
Es nuestro lo que nos den
A Desalambrar a Desalambrar
Que la tierra es nuestra es tuya y de aquel
De Pedro y María de Juan y José
De Pedro y María de Juan y José
Si molesto con mi canto
A alguno que venga a oír
Le aseguro que es un gringo
O un dueño de este país
A Desalambrar a Desalambrar
Que la tierra es nuestra es tuya y de aquel*

²² En menos de 10 años la moneda pasa de 2.50 a 250 pesos por dólar.

De Pedro y María de Juan y José
*De Pedro y María de Juan y José*²³

El movimiento vivió la represión, la violencia. Se intentó cooptar a sus líderes, pero no se vendieron. Hicieron marchas de hambre: 700 Kilómetros recorridos desde la provincia hasta Montevideo sostenidos sólo por las ansias de justicia y la solidaridad de los demás uruguayos, pobres como ellos.

Esta marcha sirvió también para unir el movimiento campesino con el urbano. Con el tiempo, y ante los fracasos de las vías pacíficas por la intransigencia de los poderosos, se fueron forjando los Tupamaros o Ejército de Liberación Nacional que funcionó como una guerrilla urbana formada por personas que llevaban una vida normal trabajando como burócratas o cualquier oficio por un lado y como soldados en este ejército secreto, por otro, esto debido a las condiciones físicas del Uruguay que en el campo es pura pampa que no permite escondrijos para los guerrilleros, y alentados por el triunfo de la revolución cubana.

Los Tupamaros, que tomaron su nombre del último cacique inca que se reveló contra el poder español y que bautizó a los movimientos de reivindicación social desde la época de Artigas en sentido despectivo, formaron una organización que dio severos dolores de cabeza al sistema establecido, asaltando bancos, secuestrando a importantes colaboradores del gobierno, realizando acciones con mucha imaginación, como aquella en que irrumpieron en una estación de radio y pusieron a transmitir en la cabina un mensaje que se repitió diecisiete veces antes de que se atrevieran los policías a entrar ya que había un letrero que advertía sobre una bomba si se abría la puerta. Cuando por fin se atrevieron sólo detonaron fuegos artificiales.

Los Tupamaros fueron un grupo de vanguardia que se radicalizó ante la intransigencia del orden establecido que no acepta los cambios con métodos pacíficos e intentó cambiar las cosas a través de las armas, la violencia, siendo este también el método utilizado por el poder, en su detentación de los bienes materiales en manos de unos pocos. Sus acciones se encaminaban a obtener recursos para su propio movimiento: asalto a los bancos, al casino de Punta del Este, (a donde devolvieron parte del dinero para que se pagaran los salarios de los trabajadores) y secuestro de magnates para pedir recompensa y a realizar propaganda a través de las acciones, como la toma de una pequeña ciudad cercana a

²³ Daniel Viglieti *A Desalambrar*. Citada de memoria.

Montevideo, el día del primer aniversario de la muerte del Che Guevara, de donde salieron con el dinero del banco y con la alcaldía y el cuartel de policía controlados.

Su estructura, siendo una guerrilla urbana, era la de guardar el secreto hasta del nombre propio con los mismos compañeros. Los Tupamaros no se conocían ni entre ellos, o se procuraba que no lo hicieran para, en el caso de caer en manos de la policía, no denunciar a los compañeros ni aun siendo torturados. Se creó toda una mística y un orden de valores que enaltecía al que no soplaba, al que no denunciaba, aun a costa de su propia vida y la de su familia en algunos casos.

Sin embargo, el crecimiento de este movimiento le conllevó también la ruina ya que al aceptar más adeptos y al salir hasta cierto punto de la clandestinidad fueron más proclives a la infiltración y el aparato represivo no tuvo piedad con estos soldados del bien, del amor a los semejantes.

*Escucha, yo vengo a cantar
Por aquellos que cayeron.
No digo nombre ni seña
Sólo digo: compañeros.
Y canto a los otros a los que están vivos
Y ponen la mira sobre el enemigo.
Ya no hay más secretos mi canto es del viento
Y exijo que sea todo movimiento
No digo nombres ni seña
Sólo digo compañeros
Nada nos queda y hay sólo
Una cosa que perder
Perder la paciencia y sólo encontrarla
En la puntería camarada
Papel contra balas no puede servir
Canción desarmada no enfrenta un fusil
Mira la patria que nace entre todos repartida
La sangre libre se acerca ya nos trae la nueva vida.
La sangre de Tupac, la sangre de Amaru
La sangre que grita libérate hermano
La sangre de Tupac, la sangre de Amaru
La sangre que grita libérate hermano²⁴.*

²⁴ Daniel Viglietti *Sólo digo: compañeros*. Citada de memoria.

La estructura política y represiva del Uruguay fue cambiando. En 1966 el terror a la subversión hace crear a los políticos una nueva carta constitucional que modifica totalmente la forma de gobierno. Se elimina el consejo nacional de gobierno (una cámara compuesta por nueve hombres, integrantes de los dos partidos políticos mayoritarios que sólo podían tomar decisiones por mayoría) para volver al sistema presidencial otorgando al titular facultades dictatoriales.²⁵

Es elegido Oscar Gestido, un ex-militar que no puede hacer frente a los retos y muere el 6 de diciembre de 1967 tomando posesión su vicepresidente, Jorge Pacheco quien rompe con todas las tradiciones democráticas del Uruguay clausurando tres periódicos y poniendo fuera de la ley a tres agrupaciones políticas. Este presidente, que no contaba con apoyo popular ya que anteriormente había perdido unas elecciones en las que se había lanzado para Senador y que representaba a la clase más aristocrática del Uruguay por sus lazos familiares, provoca la polarización del país, creciendo el número de habitantes que quitan sus esperanzas de los ya existentes partidos políticos.

El tradicional bipartidismo democrático uruguayo se fragmenta con la emergencia de una nueva fuerza: la "izquierda", representada por varias agrupaciones con distintos ismos (comunistas, trozkistas, castristas, socialistas, etc) que finalmente liman sus diferencias y se unen en el Frente Amplio, donde también se agrupan los tupamaros intentando llevar sus acciones dentro del orden "legal". Pero esto ya no fue tolerado, y en 1973 se impone el terror militar, alentado por la política estadounidense en toda la zona (Chile, Argentina, Brasil, etc)

"El discurso militar aparece trascendiendo las nociones habituales del país como organización social para llegar a "la nación", noción ahistórica, intemporal, suprema más allá de las instituciones, de la sociedad civil y de las estructuras organizativas. Para "salvar la nación" (y no la sociedad, el pueblo o el Estado) es que se presentan las fuerzas armadas en la escena política. La acción del poder militar estuvo destinada al ataque sistemático a todas las fuentes posibles de elaboración ideológica: la guerrilla fue diezmada militarmente, la izquierda legal perseguida y desarticulada, los partidos burgueses debieron replegarse en espera de vientos favorables, los centros habituales de elaboración intelectual (como la

²⁵ Torres, Miguel. *Los Tupamaros México*, Ed. Costa Amic, 1970, p. 37.

Universidad de la República) fueron desmantelados o reconvertidos, las individualidades fueron censuradas y muchos creadores debieron marchar al exilio o fueron encarcelados.

Esta necesidad de desmantelamiento de los productores ideológicos marchó pareja con el virtual arrasamiento de las instituciones civiles como tales: desde los ministerios hasta las asociaciones industriales, pasando por clubes deportivos, centros religiosos de reflexión y entidades meramente recreativas, en todos los niveles se produjo una ocupación militar de puestos clave”.²⁶

“En el tiempo de la dictadura, rigen las leyes del silencio. La ciudad está habitada por rehenes. Cualquier comentario puede tomarse como ‘un llamado contra la fuerza moral de las fuerzas armadas’ y se paga con tres a seis años de prisión. Soldados, policías y espías abarcan la cuarta parte de la población económicamente activa. Los gastos de represión consumen la mitad del presupuesto nacional. Hay orejas en las calles, en los ómnibus, en el café ¿Quién es el que está en la mesa de al lado?”

“La capucha a devenido en el símbolo de esta hora triste. De cada setenta uruguayos, uno ha conocido ese trazo negro que te separa del mundo y te convierte en cosa. El encapuchado, sin cara y sin nombre marcha rumbo al plantón, el caballete, el submarino, la picana... Pero, ¿Y los demás? ¿No se ponen la capucha cada día aunque no lo sepan? Quién dice lo que dice o piensa, está perdido. ‘Lo peor’ me escribe un amigo desde Montevideo ‘es aprehender a mentir y enseñar a mentir’”²⁷

El movimiento de “Nueva Canción Uruguaya” nace muy ligado a lo que sucede en la Argentina, aunque manteniendo sus distancias, que están definidas, aparte de por las características propias del folclore “oriental”, por los acontecimientos políticos y sociales ya mencionados, en los que se creó una polarización de fuerzas cada vez más aguda, que culmina en una política oficial agresiva y represiva. Así pues, los años 60 están marcados por fuertes corrientes de politización de la vida nacional, acompañados por una depreciación económica cada vez más marcada, que da al movimiento de Nueva Canción uruguayo una radicalización mayor que la del argentino, aparte de que fue menos chauvinista, enfocándose más claramente en la idea bolivariana de la liberación de Latinoamérica, idea y anhelos enmarcados en el triunfo de la revolución cubana, que

²⁶ Butazzoni, Fernando *Una visión cultural del Uruguay de los ochenta*. En Zemelman, Hugo *Cultura y política en América Latina*, México, Ed. Siglo XXI, 1990 p. 71.

²⁷ Galeano, Eduardo. *Nosotros decimos No*. México, Ed. Siglo XXI, 1995 p. 260

generó un espíritu de liberación latinoamericana, que hacía que numerosas personas de los sectores más radicalizados de la población vieran en la isla un modelo cultural y social.

La Nueva Canción Uruguaya tiene, en dos de sus intérpretes la más clara representación de las dos vertientes que sigue en general el desarrollo del canto nuevo en América Latina: una más basada en la música tradicional, utilizando al folclore nacional para la creación artística, sin casi renovación en su interpretación ni en su propia creación, cuyo representante más connotado en el Uruguay es Alfredo Zitarrosa y otra línea que es de una poesía más “moderna”, ya que si bien se nutre de la tradición folclórica o popular, toma una distancia de esta, debida también a la lejanía de los creadores con el paisaje que da origen a esta música: el campo, la provincia, los paisajes ecológicos, recreándola para una realidad diferente, la de la urbe, la ciudad, donde se dan los contactos al exterior y al interior de los países, y donde las creaciones artísticas conllevan un cierto sello de universalidad, al estar influidas del “mundo”, con el que se entra en contacto a través de este paisaje, donde también se observan fehacientemente las contradicciones y aberraciones de este “sistema”, de este “mundo” inventado por el hombre, que destruye al mundo natural. Esta segunda vertiente es la más allegada a la definición de “Canto Nuevo” y su mejor representante, en el caso uruguayo es Daniel Viglietti.

Alfredo Zitarrosa, nació el 10 de marzo de 1936. Cuenta que cuando tenía 10 años vivía en el campo, donde aprendió a vivir de la tierra, y andaba en su bicicleta que acababa de comprar hacia pocos meses cuando se le empareja un tipo en una moto y nuestro niño recuerda que la había adquirido en pagos y sólo había podido dar los primeros tres. Se bajó y el hombre se llevó la bicicleta. Su infancia en la provincia de Artigas, lo llenó de conocimientos de hombre de campo y le dio esa sensibilidad que le fue tan útil en el camino que se trazó. Dice Saúl Ibargoyen en su texto sobre Zitarrosa que los poetas no tienen biografía, tienen un destino, parafraseando a León Felipe, y que este es el caso de Zitarrosa, quien siempre pobre se busca ganar la vida con mil oficios, cuando encontró que el de poeta le podría servir ya que aunque en su época, (y en cual no) la situación para los artistas era lamentable ya que los dueños de los medios siempre ven con mejor agrado lo proveniente del extranjero que lo que brota en el país, basado en el país, aún así aquella era una época en la que el pueblo estaba moviéndose, y Alfredo Zitarrosa, con sus guitarristas, no faltaba a cualquier tablado, mitin, asamblea o concierto público en el que lo invitaran.

Apoyó así al Frente Amplio y tras el golpe militar tuvo que exiliarse por ocho años en España y México. A su regreso a Montevideo fue recibido como un héroe.

En 1967, cuenta uno de sus mejores amigos, recibió una llamada a deshoras de Alfredo urgiéndolo a que lo fuera a ver. Durante el largo trayecto en el taxi, iba pensando si le pasaría algo, estuviera enfermo o algo así. Llegó a la casa preocupado pero encontró todo en su lugar. Simplemente Alfredo Zitarrosa acababa de componer el **Adagio a mi país** y estaba muy emocionado, con los ojos lagrimosos, y quería que su amigo la escuchara.

*En mi país, que tristeza
La pobreza y el rencor
Dice mi padre que ya llegará
Desde el fondo del tiempo otro tiempo
y me dice que un sol brillara
sobre el pueblo que el sueña
labrando su verde solar
En mi país que tristeza
La pobreza y el rencor
Tu no pediste la guerra, madre tierra, yo lo sé
Dice mi padre que un sólo traidor
puede con mil valientes
el siente que el pueblo en su inmenso dolor
hoy se niega a beber en la fuente clara del honor
Tu no pediste la guerra, madre tierra, yo lo sé
En mi país somos duros, el futuro lo dirá
Canta mi pueblo una canción de paz,
Detrás de cada puerta esta alerta mi pueblo
Y ya nadie podrá, silenciar su canción
y mañana también cantará
En mi país somos miles y miles
De lágrimas y de fusiles
Es un puño y un canto vibrante
Una llama encendida, un gigante
Que grita Adelante, adelante
En mi país brillará
Yo lo sé
El sol del pueblo arderá
Nuevamente alumbrando mi tierra.*

Esta canción, escrita tres años antes de la dictadura, fue un canto de esperanza y de resignación rebelde, para los uruguayos que la padecieron. Alfredo Zitarrosa murió en

Montevideo víctima de una peritonitis a la edad de 53 años. Se le lloró en Uruguay, en México, en Perú, en España, a este uruguayo que logró ser Latinoamericano, como varios otros de sus paisanos, quienes tal vez por qué su tierra es chica buscan la nacionalidad en la Patria Grande, realizando la esencia de su identidad siendo latinoamericanos. Ni argentinos ni brasileños, ni uruguayos, ni mexicanos, concibiendo que todo aquel que ame estas tierras y le duela como es maltratado este pedazo del mundo es un Latinoamericano y esta identidad es un grito de guerra, que si se hacen muchos pues... ¿quién sabe? Se realiza el sueño de Bolívar, la identidad del Che, la poesía de Mario Benedetti, la política de Fidel, la Historia de Eduardo Galeano. La Guitarra de Zitarrosa.

Daniel Viglieti es el mejor ejemplo del cantante nuevo uruguayo, insertado dentro de la corriente rebelde y de esta historia que le tocó vivir. Nacido en Montevideo el 24 de julio de 1939 en el seno de una familia con gran cultura musical, ya que su madre era pianista, su padre guitarrista y un gran estudioso del folclor y tenía un tío de esos trasnochadores que tocan el piano en un hotel y se ejecutan cualquier melodía, desde vals hasta canciones populares.

Estudiante serio de la guitarra, tomaba clases en el conservatorio, pero sus propias inquietudes y la realidad política que le tocó vivir lo llevaron por un nuevo camino de expresión artística, en el que hizo de la canción un instrumento de comunicación para anhelos de liberación económica y política.

Daniel Viglieti no rechaza ninguna influencia dentro de su creación artística y acepta la importancia tanto de los Beatles, como de Stravinski, como de Antonio Tormo, artistas que han dejado huella en su sensibilidad artística. En 1966 se difunde su primer disco *Canciones al hombre nuevo*, el cual es paulatinamente sacado de la circulación (canción por canción). **A DesalambRAR** es un tema que causó polémica ya que escandalizó a los uruguayos que ven en la propiedad privada el valuarte del “progreso”.

Aunque sus canciones contuvieran un fuerte contenido político, Daniel Viglieti nunca realizó militancia para ningún partido, aun que la circunstancia histórica que le tocó vivir politizó o partidizó ampliamente a los uruguayos (no por nada la agrupación partidista más importante que se formó fue llamada “Frente Amplio”) pero Viglieti mantuvo su postura de artista, que crea y se relaciona con su realidad individualmente, sin necesidad de pertenecer a algún grupo político.

“En mayo de 1972 Daniel Viglieti estuvo preso. ¿Motivos? Sus canciones. Sólo eso. En un momento en el que los jóvenes uruguayos vivían una etapa de singular desánimo, como explicable corolario a un acto electoral en que las fuerzas políticas más reaccionarias habían obtenido el triunfo (mediante fraude, claro), Daniel cumplió una gestión valiente y enaltecedora: noche a noche recorrió los barrios montevideanos y en plazas y esquinas, parques y baldíos, fue dando un mensaje a estos mismos jóvenes tratando de extraer una provechosa lección de aquel fracaso”.²⁸

Cuando estuvo en la cárcel, como ya era un personaje público no lo torturaron. Los estudiantes hicieron un volante que decía: “En San José están torturando a un patriota”. Las protestas por su encarcelamiento llegaron hasta la pluma de Jean Paul Sartre, que fue el principal motivo por el que lo sacaron hacia un enjambre de periodistas a que le retrataran y le filmaran las manos, ya que se había corrido el rumor de que se las habían dejado inservibles a este virtuoso guitarrista. Y el régimen se dio golpes de pecho ya que no era cierto, los habían difamado, diciendo que lo habían torturado. Si sólo lo tenían detenido. Pero por confesiones de Viglieti sabemos que era cierto que “En San José están torturando a un Patriota” ya que fue testigo de que casi matan a un compañero, y de que había varios más, con huellas visibles de la tortura. No era sólo uno, si no varios los patriotas los que estaban torturando.

Salió de la cárcel, pero ya no había libertad en su país. Los pocos recitales que se organizaban terminaban en redada judicial. Decidió marchar al exilio. Junto a la libertad de su gente murió también una parte de él. Se convirtió en un juglar sin patria, que entonaba donde lo pudieran escuchar las malas nuevas que traía de su tierra, e intentaba transformar el desaliento en coraje, y el coraje en esperanza.

Y en su andar no se encontró sólo. En el sendero aprendió que no es del Río de la Plata hasta Brasil donde se encierra la patria en que nació pues, como dice la Canción, América Latina es su país. Descubrió el gran hogar lleno de hermanos que luchan por la libertad de nuestros pueblos. Y a ellos les cantó, comprendiendo que la liberación es de todos, o de ninguno.

En 1967 asistió al festival de Canción de protesta organizado por la Casa de las Américas de Cuba, donde vivió unos meses, que fueron para él una experiencia muy

²⁸ Benedetti, Mario *Daniel Viglieti* España, Ed. Jucar, 1974, p. 47 y 48.

valiosa, trascendental en su vida, episodio que refleja de manera individual lo que se afirma de manera colectiva para todos los representantes del Canto Nuevo Latinoamericano, de que la Revolución Cubana fue un evento fundamental en sus vidas.

Años después, junto a **Mario Benedetti** organizó unos recitales, este con poemas, aquel con canciones, que guardan un paralelo entre si, una coincidencia recurrente, de la que se dieron cuenta los dos autores. Mario, sin ser cantante ni músico, tuvo su importancia dentro de la canción de protesta ya que varios de sus poemas, realizados para cantar, se convirtieron en clásicos de este género, interpretados por Nacha Guevara, Amparo Ochoa, Pablo Milanes y otros. La canción *Te quiero*, se convirtió en el himno amoroso para las parejas que se identificaron con esta corriente o mística socialista que existió en los años 60 y 70.

*Si te quiero es porque sos
Mi amor mi cómplice y todo
Y en la calle codo a codo
Somos mucho más que dos
Tus manos son mi caricia
Mis acordes cotidianos
Te quiero por qué tus manos
Trabajan por la justicia
Tus ojos son mi conjuro
Contra la mala jornada
Te quiero por tu mirada
Que mira y siembra futuro
Tu boca que es tuya y mía
Tu boca no se equivoca
Te quiero porque tu boca
Sabe gritar rebeldía
Y por tu rostro sincero
Y tu paso vagabundo
Y tu llanto por el mundo
Por qué sois pueblo te quiero
Y por qué amor no es aureola
Ni cándida moraleja
Y por qué somos pareja
Que sabe que no esta sola
Te quiero en mi paraíso
Es decir que en mi país
La gente viva feliz
Aunque no tenga permiso
Si te quiero es porque sois*

*mi amor, mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos
somos mucho más que dos*²⁹.

En los comienzos de la década del 70 la situación interna obligará a muchos artistas a salir del país, algunos después de haber pasado por la prisión, la persecución o la tortura. Las más grandes figuras de la canción uruguaya se instalan en un principio en Buenos Aires hasta que la propia situación argentina los obliga a ir en busca de nuevos horizontes, produciéndose la situación del canto exiliado, y donde ayer se cantaba con esperanza, hoy se canta con nostalgia de la patria.

Finalizaremos este apartado del Uruguay como lo empezamos, con la segunda parte de la canción de Roberto Darwin, *Fronteras*, que ejemplifica ese renacimiento ya mencionado que hubo de la idea bolivariana, en muchas de las canciones del Canto Nuevo Uruguayo y Latinoamericano en general, que llamaban a la unidad de los pueblos, encontrando una patria común desde el Río Bravo hasta la Patagonia, achacada por los mismos males, alimentada por los mismos anhelos.

*Y me desmintió el camino
lo que en la escuela aprendiera
No era cierto que mi patria
Terminara en la frontera
En cambio es cierto que al hombre
Lo separan con banderas
Y así fue que en el sendero yo aprendí
Que no es del Río de la Plata hasta Brasil
Donde se encierra la Patria en que nací
Por qué América Latina es mi País
Que ya viene amaneciendo por mis pagos
Desde la tierra del fuego al Río Bravo
Que en el aire llega un canto americano
Que yo habré de cantar junto a mis hermanos
Soy Latinoamericano, soy latino
Traigo nueva la canción y alegre el vino
Se a donde quiero llegar y se el camino
Soy el dueño de mi suerte y mi destino.*³⁰

²⁹ Mario Benedetti *Te quiero*. *Canciones del Folclore Latinoamericano*. Álbum de Guitarra Fácil, México, Ed. Muñoz, s/f, p. 48.

2.3.- Chile.

Desarrollo de la Nueva canción hasta la caída de Allende.

*Chile limita al norte con el Perú
Y con el Cabo de Hornos limita al sur,
Se eleva en el oriente la cordillera
Y en el oeste luce la costanera(...)
Mucho dinero en Parques municipales
Y la miseria es grande en los hospitales
Al medio de la alameda de las delicias
Chile limita al centro de la injusticia.*

Violeta Parra.

En Chile se vivió un claro ejemplo de cómo la juventud se unió a la vanguardia rebelde igualitaria de su país durante la campaña política del presidente Salvador Allende y su breve mandato presidencial ya que la música de protesta fue pieza fundamental para sensibilizar al pueblo y muchos de sus intérpretes vivieron este proceso en carne propia, que intentó realizar el socialismo de manera democrática en un país de América Latina, es decir, subsanar a través del estado las aberrantes diferencias que existen entre ricos y pobres.

Entre las razones que encontramos para comprender el triunfo de Salvador Allende están: **a)** que el movimiento obrero organizado y políticamente más beligerante estaba agrupado tras los partidos marxistas: socialistas y comunistas, **b)** que la línea de escisión entre clases sociales no enfrenta en términos excluyentes a la gran masa de trabajadores y sectores populares, y **c)** de la mayor trascendencia fue la inexistencia de una línea de escisión en torno a las creencias y valores religiosos, ya que la izquierda chilena se respetaba con las iglesias –sobre todo la católica- y estas respetaban a la izquierda.

Entre los católicos, las directrices emanadas del concilio Vaticano II originaron, en un medio tan politizado como el chileno, movimientos cristianos de metas económico sociales revolucionarias con participación abierta de ministros de la iglesia católica. Nadie

³⁰ Roberto Darwin. *Fronteras de Canciones del Folclore Latinoamericano*. Álbum de Guitarra Fácil, Ed. Muñoz, México s/f. p. 36.

se asombró en Chile de que el ateo y masón Salvador Allende, tras la ceremonia de transmisión del mando el 3 de noviembre de 1970, asistiera a un Tedeum en la catedral.

De no menos importancia había sido el que 40 años antes del ascenso de Salvador Allende, las fuerzas armadas no habían sido un factor de poder ya que con todas las limitaciones que le son inherentes al sistema sociopolítico chileno había sido lo suficientemente flexible para no propiciar la intervención de las fuerzas armadas en materias civiles, ni siquiera su arbitraje. Y por último, las libertades políticas más amplias – en un contexto liberal y pluralista- fueron una realidad. La interacción de estos factores permitieron que las fuerzas populares legitimaran su lucha política y sus aspiraciones de superación del sistema capitalista de producción.³¹

El movimiento chileno de la canción surge en un momento de asenso de las luchas populares y se transforma paulatinamente en la expresión artística popular por excelencia, alcanzando una influencia masiva, logrando formas organizativas que no se habían visto en otros países, las cuales se basaron en su vinculación a los organismos de masas tanto de campesinos como de trabajadores y estudiantes, a partir de sus propias estructuras culturales, logrando la difusión masiva de esta música, sólo alcanzando el acceso pleno a los medios de comunicación durante el periodo del gobierno popular.³²

La evolución en Chile se da por un lado académicamente con el Coro de la Universidad de Santiago, que apoyó la investigación de Margot Loyola, Violeta Parra, Héctor Pavés y Gabriela Pizarro, quienes lograron acumular una enorme cantidad de canciones, versos, leyendas y danzas provenientes del campo y de las zonas indígenas de Chile, recopilando las canciones populares directamente con las personas vivas.

De la obra de los investigadores fue surgiendo en ellos mismos y en otros artistas interesados, la necesidad de crear una nueva canción que, partiendo de las bases folclóricas, respondiera de mejor manera a las necesidades culturales actuales

En este trabajo estuvo también posteriormente Víctor Jara, quien siempre fue alentado por Violeta Parra, quienes después de conocer esta música yendo a las provincias, preguntando por las canciones y los cancioneros, hicieron las suyas propias. Padres simbólicos de la “Nueva Canción Chilena, empezaremos hablando de la madre: la poeta,

³¹ Garcés, Joan E. *Chile, el camino político hacia el socialismo* Barcelona, Ed. Ariel, 1972 p. 11 – 14.

³² Carrasco Pirard, Eduardo *La nueva Canción en América Latina*. En *Memoria del Primer foro de Canto Latinoamericano*. México, UNESCO, 1982, p. 26.

mujer fuerte que lo mismo componía canciones como criaba a los hijos, como bordaba los telares, como pintaba la cerámica. Nacida en San Carlos, provincia de Chile, en el año 1917, a los tres años su familia se trasladó a Santiago. Hija de un maestro y folclorista y de una campesina humilde que en la ciudad se ganaba la vida cosiendo. Desde muy niña, a los seis años, Violeta comenzó a ganarse la vida cantando en los “circos”, pequeñas carpas donde le daban comida a cambio de su actuación, y comenzó a aficionarse con la que sería su eterna compañera: la guitarra.

A finales de los años cuarenta grabó sus primeros discos, temas conocidos y vales, por los que manifestó preferencia. En 1952 formó, junto con otros artistas la compañía “Estampas de América” comandada por la ya mencionada Margot Loyola, con los que recorrió gran parte del país y pudo profundizar en las esencias de los cantares campesinos³³. En unas ocasiones, durante sus avatares por las provincias chilenas tuvo la oportunidad de transmitir canciones durante algunos programas, que llamaron mucho la atención entre la población campesina que se arremolinaba junto al radio ya que le habían dicho que iban a transmitir sus propias canciones, por un aparato que había sido siempre ajeno a sus propias manifestaciones culturales.

Extraordinaria poeta, se embriagó de su alrededor y nos contagió de su embriagues a través de sus cantos, que reflejan un mundo donde la religión católica es una droga que aletarga la rebelión y que no cumple sus más mínimos principios. Violeta Parra fue una cristiana que criticó la dinámica del catolicismo que en el discurso dice que sólo los pobres entrarán en el paraíso pero en la práctica les abre las puertas a los ricos y sus dineros, enriqueciéndose a la par de ellos y dejando a los desheredados sólo con la promesa del Paraíso. Fue influida de la nueva posición que adoptó la iglesia tras el Concilio Vaticano II en que se volvió la vista a los pobres tras siglos en que las instituciones religiosas estuvieron asociadas al poder ejercido en beneficio de minorías locales y extranjeras, y que en Chile tuvo su manifestación en el Partido Demócrata-Cristiano, de gran influencia en los campesinos.

*Miren como nos hablan de libertad,
cuando de ella nos privan en realidad.
Miren como pregonan tranquilidad*

³³ Información extraída de la Enciclopedia Microsoft Encarta 2001. 1993-2000 Microsoft Corporation.

*Cuando nos atormenta la autoridad
Miren como nos hablan del Paraíso,
cuando nos llueven penas como granizo.
Miren el entusiasmo por la sentencia
Sabido que mataban a la inocencia.
El que oficia la muerte como un verdugo
Tranquilo esta tomando su desayuno
Bonito se pusieron la soga al cuello
El quinto mandamiento no tiene sello
Mientras más injusticias señor fiscal
Más fuerzas tiene mi alma para cantar
Listo a segar el trigo en el sembrado
Regado con tu sangre Julián Grimao
¿Que dirá en Santo Padre que vive en Roma
que le están degollando a su paloma?³⁴*

Viajó por Europa donde dio a conocer su música y ayudó al reconocimiento internacional de la cultura latinoamericana, reconocimiento gracias al cual se le dio más importancia aquí, ya que en América Latina es muchas veces necesario el gusto de los europeos por lo nuestro para que nosotros lo valoremos.

La importancia de Violeta Parra en el arte popular de América Latina es un hecho indiscutible. Su obra es una de la que más ha suscitado seguidores y hay que considerarla como una de las más germinales semillas de la canción y poesía del continente, ya que junto con Atahualpa Yupanqui logró transformar la canción en una de las más altas formas de la canción latinoamericana.³⁵

En 1966, poco antes de su muerte grabó *Carpas de la Reina y Últimas Composiciones*. Violeta no aguantó más este mundo de hipocresías y se quitó la vida dándole las gracias por todo lo que le había dado. Porque, a pesar de todo en este mundo existe la bondad, el amor. Violeta se dio un tiro en la cabeza dentro de su carpa, que había puesto en un lujoso barrio de Santiago, donde no fue buena idea poner un espacio en el que se escucharan “canciones de protesta”. El lugar no pegó, estaba vacío. Más en julio que hace un invierno maldito en Chile y siendo una carpa imposible de calentar. Violeta estaba sola. Se sentía enferma. Tenía una alergia en la piel que hacia varios días que la molestaba al dormir. Ya anteriormente había intentado cortarse las venas, perderse en el mar. Pero

³⁴ Violeta Parra *¿Que dirá el Santo Padre?* Del Álbum de Guitarra Fácil *Canciones del Folclore Latinoamericano*. México Ed. Muñoz. p. 64.

³⁵ Carrasco Pirard, Eduardo *La nueva Canción en América Latina*. En *Memoria del Primer foro de Canto Latinoamericano*. Ed UNESCO, México, 1982 p. 25.

ahora no falló. Un tiro la alejó de nosotros. Mandó a esta extraordinaria poeta, extraordinaria mujer, al otro lado del silencio, siempre cantando.

*Gracias a la vida
Que me ha dado tanto,
Me ha dado el sonido y el abecedario,
Con el las palabras
Que pienso y declaro
Madre, amigo, hermano
Y luz alumbrando
La ruta del alma del que estoy amando
Gracias a la vida
Que me ha dado tanto
Me ha dado la risa
Y me ha dado el llanto
Así yo distingo
Dicha de quebranto
Los dos materiales
Que forman mi canto
Y el canto de ustedes
que es mi mismo canto
y el canto de todos
que es mi propio canto.³⁶*

Pasaremos a la vida del Padre simbólico de la Nueva Canción Chilena: Víctor Jara. Nacido el 28 de septiembre de 1932, de origen campesino, a la muerte de su madre ingresó en el Seminario Redentorista de San Bernardo, donde aprendió Canto Gregoriano. En 1953 se unió al Coro de la Universidad de Chile donde inició su trabajo de investigación y recopilación del folclore. Entre 1956 y 1962 estudió teatro en la Universidad y participó en diversas producciones de la compañía de dicha institución. A partir de entonces su pasión por el mundo de la escena le llevó a trabajar en varias ocasiones como asistente de dirección y a montar sus propias obras. Por su destacada labor en este campo obtuvo prestigiosos premios y asumió importantes cargos culturales, aunque sin desatender en ningún momento sus inquietudes musicales. En 1957 ingresó en el Conjunto de Danzas folclóricas de Cucumén y dos años más tarde grabó con este grupo dos Villancicos de Violeta Parra, quien siempre lo había animado en su carrera como cantante. En 1961 inició su trabajo de creación musical y poética con el tema “Paloma quiero contarte”.

³⁶ Violeta Parra extracto de *Gracias a la vida*. Citado de memoria.

Entre 1966 y 1969 fue director artístico del grupo musical Quilapayun, a quienes los influyó tanto musical como teatralmente. Su primer álbum como solista *Víctor Jara* data de 1966 al que le siguió *Pongo en tus manos abiertas* (1969). Fruto de un intenso periodo de creatividad grabó *Canto libre* (1970), *El derecho de vivir en paz* (1971) y *La población* (1972), álbumes de gran belleza y fuerza poética que lo convirtieron en uno de los máximos exponentes del resurgimiento y la innovación de la canción popular en América Latina.

En palabras de Víctor Jara: “Nuestro deber es luchar segundo a segundo para darle a nuestro pueblo su propia identidad, su identificación con el folclore, que es el lenguaje más autentico que posee el pueblo y, a través de la canción popular, ayudarlo a entender la realidad, la de sus amigos y enemigos y, a través de la música, ayudar a nuestro pueblo a desenmascararlo todo, a transformarlo todo: no con profecías paternalistas si no junto a ellos.”

Canciones como *Te recuerdo Amanda* que trata de la novia de un obrero que lo iba esperar siempre a la salida del trabajo, hasta que un día el no llega por haberse ido a la guerrilla, *El derecho de vivir en paz* inspirada en Vietnam, “donde revientan la flor con genocidio y NAPALM”, la *Zamba al Che* o *El Padre Camilo Torres* se convirtieron en himnos en una época donde los latinoamericanos intentamos cambiar ya sea por las armas, por los votos o por los sentimientos, la realidad de América Latina.

Durante toda su trayectoria, Víctor Jara se mantuvo fiel al proceso social y político que se venía gestando en Chile desde la época de 1960 y culminó con el triunfo de la Unidad Popular. En el marco de este compromiso ofreció recitales por todo el país en apoyo de la candidatura de Salvador Allende, así como por otros países de Latinoamérica y Europa en calidad de Embajador Cultural del gobierno socialista.

El 11 de septiembre de 1973 se dirigió a la Universidad Técnica del Estado, su lugar de trabajo, para difundir su protesta y mostrar su oposición al golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet. Fue detenido tras unas horas de asedio, tras ser tomado este centro de estudios por las tropas militares, junto a cientos de alumnos y profesores.

Víctor Jara se consagró en el santuario de los héroes latinoamericanos aparte de por su vida, por su muerte: consecuencia directa de esta. Como Jim Morrison, Jimy Hendrix y Janis Joplin que murieron jóvenes oponiéndose, de alguna manera a su sociedad, Víctor Jara lo hizo. Pero no de un pasón de drogas como estos héroes de una sociedad consumista.

Fue apresado en el Estadio Nacional de Santiago de Chile junto con miles de sus compatriotas, convertido en campo de concentración por las fuerzas del orden, de la civilización y el progreso, alentadas por Estados Unidos. Las butacas estaban a reventar en el estadio, pero no para ver un partido de fútbol. Los hombres, callados, silenciosos observaban a los milicos, que derrocaban a mansalva un gobierno establecido con todas las de la ley. Que asesinaban al Presidente Allende, que bombardeaban el Palacio Nacional...

Cuando de pronto, de la nada, de ve tu a saber dónde, surgió una guitarra que, de preso en preso, (que era en lo que se habían convertido los ciudadanos), a escondidas, llegó a las manos de Víctor Jara. Quien la blandió contra el enemigo.

Haciéndola sonar, cantando sus canciones, las canciones de todos. Poco a poco, la cárcel se convirtió en Estadio y donde minutos antes se escuchaba la caída de un alfiler, se fueron oyendo sus canciones como en una sola voz:

Soldado, no me dispares
Soldado.
Yo se que tu mano tiembla
Soldado no me dispares,
Soldado.
¿Quién te puso las medallas?
¿Cuántas vidas te han costado?
¿Dime si es justo soldado?
Con tanta sangre ¿Quién gana?
Si tan justo es matar
¿Por qué matar a tu hermano?
Soldado no me dispares³⁷...

Con lo que los militares fueron derrotados en su afán de quitarle a los hombres su libertad, sus esperanzas. Dos sardos (y no les digo gorilas por no ofender a nuestros primos de la escala evolutiva) fueron mandados a callar la guitarra. Se acercaron a él exigiéndole que se callara. Siguió tocando. Dispararon al aire, no sabiendo como derrotarlo, como callar esa voz que se multiplicaba en millones de gargantas. Hasta que lo atacaron, como buenos militares. Cuenta la leyenda que le cortaron las manos a punta de bayoneta. Y la guitarra seguía tocando. Que le golpearon la cabeza con la culata del arma. Y su voz seguía sonando. Que le dispararon dos veces y ahora sí hubo silencio...

³⁷Rodríguez Musso, Oswaldo. *La Nueva Canción Chilena* Cuba, 1988, Ed. Casa de las Américas. p. 193.

Un minuto de silencio por este héroe de la lucha por la libertad de América Latina. Por este artista comprometido con su realidad, en el más bello de los sentidos. Pero pasados los 60 segundos el pueblo estalló en una melodía de esperanza, vengando la muerte de este poeta y de tantos otros que nos han dejado. Y los militares, por más que torturaron, por más que amputaron, y por más que fueron apoyados por los gringos, no pudieron callar esta canción, que se entona con la boca muy cerrada y la mirada fija. Han pasado treinta años y la canción sigue sonando. Y el pueblo espera. Actúa y espera. Canta.

*Yo no canto por cantar
Ni por tener buena voz
Canto porque la guitarra
Tiene sentido y razón.
Tiene corazón de tierra
Y alas de palomita
Es como el agua bendita
Santiguadora de penas
Aquí se encajó mi canto
Como dijera Violeta
Guitarra trabajadora
Con olor a primavera.
Que no es guitarra de ricos
Ni cosa que se parezca
Mi canto es de los andamios
Para alcanzar las estrellas
Que el canto tiene sentido
Cuando palpita en las venas
Del que morirá cantando
Las verdades verdaderas
No las lisonjas fugaces
Ni las famas extranjeras
Si no el canto de una alondra
Hasta el fondo de la tierra
Ahí donde llega todo
Y donde todo comienza
Canto que ha sido valiente
Siempre será canción nueva
Siempre será canción nueva³⁸.*

Víctor Jara murió el 16 de septiembre de 1973 pocos días antes de cumplir 41 años. Su cuerpo fue encontrado en la morgue como “no identificado”. Su muerte, consecuencia

³⁸ Víctor Jara *Manifiesto* tomado del Álbum de Guitarra Fácil *Canciones del Folclore Latinoamericano*. México Ed. Muñoz, s/f, p. 52

directa de su vida, nos sirve para crear un mito de su persona, y realizar con esto algo que nos es a veces tan necesario: tener mitología propia, latinoamericana, que nos ayude a llevar la vida por un mejor camino, buscando igualar nuestros pasos con los de estos seres a los que se les reviste de divinidad y pueden funcionar como punto de unión, al formar parte del imaginario colectivo.

El movimiento de Canto Nuevo Chileno tuvo sus características peculiares ya que sin contar con los medios de distribución comerciales de su lado, creó sus propios medios, como las "Peñas": casas, terrenos o recintos universitarios convertidos en espacios donde la población podía disfrutar de esta música, donde se vendían bebidas y comida disfrutando a los cantantes. Lugares que se llegaron a poner de moda en otros países de América Latina como México, donde los artistas podían desarrollar su creatividad en contacto con el público. También se creó una compañía de discos: EDICAP, que tuvo gran actividad dentro de su corta vida, ya que fue desmantelada tras el golpe militar, editando un promedio de un disco por mes. Y durante el mandato del Presidente Salvador Allende, algunas estaciones de radio, allegadas al Estado, fueron trasmisoras de este tipo de canciones.

Fue un movimiento que tuvo su desarrollo a la par con el proceso político que llevó a un presidente de un Partido Socialista al poder. En sus dos anteriores postulaciones y respectivas campañas, el Presidente Allende había contado con el apoyo de artistas e intelectuales. Pero en esta ocasión contó con los integrantes de la Nueva Canción Chilena que amenizaban los mítines, mientras los pintores de las brigadas Ramona Parra realizaban un mural. El 15 de agosto de 1970, a un mes de las elecciones presidenciales, como prelude del triunfo de la Unidad Popular se estrena en el Estadio Chile de Santiago la "*Cantata popular Santa María de Iquique*" del músico "culto" Luis Advis, interpretada por Quilapayun, dos músicos de la orquesta sinfónica y el actor Marcelo Romo bajo la dirección del propio Advis. A juicio de Oswaldo Rodríguez esta es la obra más importante de la Nueva Canción Chilena ya que intelectualmente es la más complicada en su realización³⁹.

Luis Advis recrea un hecho histórico: la matanza de trabajadores del Salitre, con sus mujeres y niños, por qué osaron hacer una huelga y luego marchar al puerto en defensa de sus derechos y con esta obra inicia el desarrollo de la cantata popular en la que se pone a

³⁹ Rodríguez Musso, Oswaldo. *La Nueva Canción Chilena* Cuba, Ed. Casa de las Américas, 1988, p. 83, 84.

jugar a la canción misma, sustituyendo al aria, con recitativos hablados o cantados, con interludios instrumentales y coros, es decir los componentes de la cantata barroca pero con las raíces de la Nueva Canción Chilena, siendo interpretada con Quena, Zampoña, Charango, guitarra y percusiones pequeñas. Fue interpretada varias veces durante el gobierno popular de Salvador Allende, una de ellas interpretada bajo la dirección artística de Víctor Jara con mineros verdaderos del Salitre, traídos desde su provincia para tal fin. En el momento de la matanza todos morían, representando la matanza de 3600 de sus ancestros a cargo del ejercito. A Víctor Jara le costó un montón de trabajo hacerlos entender que tenían que quedar algunos vivos para retirar los cadáveres.

*Quizás mañana o pasado
O bien en un tiempo más
La historia que han escuchado
de nuevo sucederá.
Es Chile un país tan largo
Mil cosas pueden pasar
Si es que no nos preparamos
Dispuestos para luchar.
Tenemos razones puras
Tenemos por qué pelear.
Tenemos las manos duras,
Tenemos con que ganar
Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá
Si quieren esclavizarnos
jamás lo podrán lograr.*⁴⁰

Hubo dos agrupaciones artísticas que ejemplifican el desarrollo de este movimiento: Quilapayun e Inti Ilumani, que se formaron como una necesidad de realizar colectivamente, como un grupo y ya no tan sólo como solistas, los ideales de este movimiento. Esto de la formación de “grupos”, de “conjuntos” musicales, me parece de suma importancia, ya que refleja una evolución en el movimiento de “Nueva Canción Chilena” en el sentido de que se lograron articular las voluntades de varios artistas dentro de una idiosincrasia cultural, o una mística específica, que era necesaria de antemano para que esto ocurriera, logrando florecer con estos grupos. Por ejemplo, se dio al interior de estos el problema de cómo irían vestidos en sus presentaciones, buscando que su vestuario representara esta mística ya

⁴⁰ Extracto de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, de Luis Advis. En Rodríguez Musso... p. 207.

mencionada. Se contaba con el ejemplo de los cantantes de “música popular” chilena, quienes salían vestidos a la usanza de los habitantes de las provincias, pero de los habitantes ricos, o dueños: hacendados, caciques, con espuelas de plata y adornos finos, lo que no entraba en los parámetros que esta “nueva canción” quería representar. Y así, se resolvió utilizar el “poncho”, especie de zarape utilizado por casi todos los campesinos pobres de la región andina, como indumentaria de los conjuntos musicales.⁴¹

El grupo **Quilapayun** (Tres Barbas en Mapuche) floreció en los primeros meses de 1965. Su primera presentación tuvo lugar en la Peña Universitaria de Valparaíso y su éxito en el ambiente estudiantil no tardó en extenderse al pueblo, en unas circunstancias políticas y sociales que lo convirtieron en el principal representante de la nueva canción Chilena. El núcleo del grupo lo formaron en un principio Julio Carrasco, Julio Numhuser y Eduardo Carrasco y a los pocos meses entró Patricio Castillo. Pero fue Víctor Jara, como director artístico del conjunto quien, hasta el año 1969, en que emprende su camino como solista, impuso su línea de actuación y arraigo popular⁴². Quilapayun rescató, concienzudamente, ritmos, canciones y hasta instrumentos olvidados de toda América Latina. Realizaron algunos discos con antologías de canciones realizadas en determinados momentos de la historia de Latinoamérica, que son testimonio de las ansias por cambiar la situación. En sus presentaciones y en su forma de vestir, algo traían de esta formación teatral que les influyó, seguramente, Víctor Jara,

Durante el mandato del Presidente Allende, Quilapayun fue el portavoz musical más representativo de los avatares por los que estaba pasando la Unidad Popular en el poder. De su viaje a Cuba trajeron una canción, *La batea* con la que a ritmo de Cha-cha-cha le decía a los ricos sus verdades a la cara, amparados por el gobierno de la Unidad Popular.

El Gobierno va marchando
¡Que felicidad!
La derecha conspirando
¡Que barbaridad!
El momiaje ya se espanta
Que felicidad.
Los riquillos hacen trampa
¡Que barbaridad!

⁴¹ Rodríguez Musso, Oswaldo. *La Nueva Canción Chilena* Cuba, Ed. Casa de las Américas, 1988, p. 72.

⁴² Op cit.

Pero el pueblo ya conoce la verdad

También, junto a Sergio Ortega crearon la canción de *Las ollitas*, que se burlaba de las señoras de clase alta que salieron a protestar golpeando cacerolas por la calle, con motivo de la visita de Fidel Castro a Chile, y junto a Carlos Puebla compusieron la canción *A comer Merluza*, con el objetivo de alentar a la población para que cambiara su dieta alimenticia, ya que en Chile se gastaba mucho en importar carne, cuando sus amplios litorales podían satisfacer de Merluza y otros peces a la población, para lo que el gobierno soviético prestó dos buques con la capacidad de congelar el pescado, que la derecha decía que eran espías, mientras desprestigiaba las propiedades alimenticias de la merluza.⁴³ Y presintiendo el golpe de Estado, realizaron el Himno: *El Pueblo Unido Jamás será Vencido*.

Aunque no son de elogiarse todas las realizaciones de la Nueva Canción Chilena vinculadas al triunfo de la Unidad Popular, ya que hubo ocasiones en las que se les pasaba la mano a los autores en sus letras, como la del *Enano Maldito que dice*:

*¡Patéalo Carabinero,
al momio chueco y cahuinero!
Patéalo carabinero,
Mientras más duro será mejor.*

El grupo **Inti Limani**, (Sol de la montaña en Quechua) fue formado en 1967 en Santiago de Chile por Pedro Yáñez, Jorge Calén, Horacio Durán, Max Berru, Ciro Retamal, Óscar Guzmán, Luis Espinosa y Luis Cifuentes, quienes realizaron su primera presentación el 6 de agosto del año citado en la cafetería de la Universidad Técnica del estado. Las canciones y la música del grupo han estado enraizadas en la cultura popular latinoamericana por lo que han utilizado instrumentos de cuerda, viento y percusión típicos de su país y de las tradiciones populares de Europa, África y América. Sus letras expresan las esperanzas, los sueños y los anhelos de amor, trabajo, libertad y Derechos humanos del pueblo, para lo que se han servido de poemas de Neruda, Alberti, Víctor Jara, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui entre otros.

⁴³ Rodríguez Musso, Oswaldo... p. 92.

Durante el mandato democrático del Presidente Allende el grupo publicó una carta abierta en una publicación de izquierda en la que criticaba las obras de los representantes de la Nueva Canción que atacaban directamente a los partidarios de la derecha, o que se metían en asuntos políticos convirtiéndose en panfletos, perdiendo la poesía, y perjudicando, más que ayudando al desarrollo del gobierno de la Unidad Popular. Argumentaban que con la pura realización de su trabajo, como debe ser, es suficiente para vencer a las fuerzas derechistas ya que de ellas es sumamente difícil que enanen obras tan bellas como por ejemplo *Gracias a la vida*, o *La cantata popular Santa María de Iquique*.

“Cuando en 1973 el Presidente Allende fue derrocado, el grupo se encontraba de gira fuera de Chile y sin pasaporte ni nacionalidad se instalaron en Italia ya que por su filiación política el régimen de Pinochet les impidió regresar a su país. Con la edición en 1996 de su disco *Arriesgaré la piel* Inti Limani se embarcó en una gira para celebrar su 30 aniversario, años durante los cuales han recorrido el mundo con sus canciones y han editado 30 discos que avalan el rigor y la profesionalidad de su trabajo. El 8 de septiembre de 1998, cuando se cumplían 25 años del asesinato de Víctor Jara, el grupo ofreció un concierto homenaje en el que participaron músicos como Paco Peña, John Williams y Peter Gabriel”.⁴⁴

Pablo Neruda fue otro que murió tras el golpe militar. Sólo, en su casa, de tristeza. Los poetas caen cuando triunfa la felonía de igual modo que brillan cuando triunfa la justicia. Se desangran, se desintegran. Se suman, se hacen uno. Los arroya la mala onda fluyendo alrededor Los arroya el pueblo, gritando su libertad. Y caen. Como José Martí, como García Lorca, como Pablo Neruda. Y brillan, como brilló Víctor Jara, Nicolás Guillén, Silvio Rodríguez. Siempre a la par de la tristeza y de la libertad de su pueblo.

En las últimas palabras pronunciadas por Salvador Allende, estando acorralado en el Palacio de la moneda con invitación de los milicos a abandonar el país que el denegó, con dos de las tres estaciones de radio que tenía a su disposición bombardeadas y esperando que los traidores vinieran por su vida dijo:

“Es este el momento definitivo, el último en el que yo pueda dirigirme a ustedes. Pero aprovechen la lección. El capital foráneo, el imperialismo unido a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, víctimas del mismo sector

⁴⁴ Información extraída de la Enciclopedia Microsoft Encarta 2001. 1993-2000 Microsoft Corporation.

social que hoy estará en sus casas esperando con mano ajena conquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios. Me dirijo sobre todo a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la obrera que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la patria, a los profesionales patriotas que desde hace días están trabajando contra la sedición auspiciada por los colegios profesionales, colegios de clase para defender también las ventajas de una sociedad capitalista.

Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha, me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual. A aquellos que serán perseguidos, por qué en nuestro país el fascismo ya estuvo desde hace muchas horas presente, en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de los que tenían obligación de proceder. La Historia los juzgará. (.....)

*Trabajadores de mi patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo, donde la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que mucho más temprano que tarde, se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!*⁴⁵

Al finalizar este discurso se escuchó la canción *Venceremos*.

*Desde el hondo crisol de la patria
Se levanta el clamor popular
Ya se anuncia la nueva alborada
Todo Chile comienza a cantar
Recordando al soldado valiente
Cuyo ejemplo lo hiciera inmortal
Enfrentemos primero a la muerte
Traicionar a la patria ¡jamás!
Venceremos, venceremos,
Mil cadenas habrá que romper
Venceremos, venceremos
La miseria sabremos vencer
Campesinos, soldados, mineros
La mujer de la patria también
Estudiantes, empleados y obreros*

⁴⁵ Garces, Joan E. *Allende y la experiencia Chilena*, Barcelona, Ed. Ariel, 1974, p.392.

*Cumpliremos con nuestro deber
Sembraremos las tierras de gloria
Socialista será el porvenir
Todos juntos seremos la historia
A cumplir, a cumplir, a cumplir
venceremos, venceremos
mil cadenas habrá que romper
Venceremos, venceremos
La miseria sabremos vencer.⁴⁶*

⁴⁶ Autor: Sergio Ortega. Canta Inti limani del Álbum de Guitarra fácil *Folclore Latinoamericano México* Ed Muñoz s/f. p 48.

2.4.- Cataluña. Raimón y el movimiento de Nueva Canción Catalana.

Hay ejemplos en España que ayudan a explicar la situación vivida en América Latina. Recordemos que el reino de Castilla en alianza con el de Aragón lograron la unificación de la Península para expulsar a los moros, y de ahí en adelante la monarquía con su poder central gobernó y sojuzgó a todos los pueblos que dominaba en la península: Vascos, Catalanes, Gallegos, siendo castizos los dueños del poder, y recordemos también la guerra civil española, que fue un enfrentamiento sangriento entre el ejercito apoyado por las fuerzas fascistas y las élites más atrasadas en contra de la República, de la democracia, del pueblo. La dictadura de Franco fue un antecedente de las dictaduras argentina, chilena, uruguaya, etc en América Latina. Raimón creció con el franquismo, y para los años 60 sus canciones fueron símbolo de los anhelos de libertad del pueblo español, aplastados por el franquismo. Creo que lo sucedido en la “Madre Patria” sirve de ejemplo para lo que pasó en América, ya que han sido los mismos poderes “transnacionales”, los beneficiados de la situación de opresión económica y política de los pueblos de España y América Latina.

Al dominar América, el reino español no destruyó por completo a los hombres dueños de culturas diferentes si no que los dominó, como hacía con los no castizos de la península, claro que con sus diferencias. En el siglo XVII la independencia de Portugal va ligada a la no independencia de Cataluña. Es decir que el poder central tiene que decidir entre tomar Portugal o tomar Cataluña y toma Cataluña.⁴⁷

El dominio neocolonial ha funcionado en el mundo de tal forma que las clases dominantes de la sociedad o pueblo dominado pactan con los poderosos y dan entrada a los dineros, funcionando como aliados del poder central o metrópoli, así que la “causa nacional” queda en manos de las clases bajas u oprimidas por estos poderes.

Durante la República, Cataluña obtiene su autonomía en el 31, votándola masivamente, pero se la quitan en el 32 en las cortes de Madrid. En el 36 se la conceden rápido al País Vasco, para tenerlos de su lado en la guerra que se viene. Aún así, la República era la gloria en comparación con lo que fue el franquismo, siendo este régimen

⁴⁷ Galeano, Eduardo. *Conversaciones con Raimón. Y el silencio se hizo canto*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1987, p. 49.

un antecedente con muchas similitudes a los golpes de Estado y consiguientes Dictaduras militares de Chile, Argentina y Uruguay, donde también los militares hicieron uso de la fuerza para contrarrestar la democracia de su país, que incomodaba a los amos extranjeros. Franco, en su causa, fue apoyado por Alemania y Italia, los países fascistas, ante la mirada cómplice de Estados Unidos, Rusia e Inglaterra. Y los franquistas tomaron España como ejercito de ocupación, bombardeando ciudades, matando civiles, encarcelando personas por el delito de ser “comunistas”, “anarquistas”.

Con la implantación del franquismo se fusila al presidente de la Generalitat. Se prohíbe publicar en Catalán. Se prohíbe hablar en catalán. Despiden funcionarios públicos por este motivo y hay multas hasta de 50 pesetas por hablar en catalán dentro del transporte público.

Raimón nace por esos días y aprende el idioma materno, el que se mama en la casa, el catalán y el paterno, el castizo, el de la autoridad, en la calle, en la escuela. Cuenta su madre que lo llevaba de brazos a ver a su padre en la cárcel. Desde muy pequeño percibió sensación de pertenecer a una cultura derrotada. De parte de su madre eran socialistas y de parte de su padre anarcosindicalistas. En su canción *Quan jo vaig nàixer* (Cuando yo nací) describe este clima de conversaciones entre sus padres que salían del miedo y volvían al miedo. Las medias palabras, la sensación de la derrota⁴⁸:

*En el año 40, cuando yo nací
No todos habían muerto todavía.
Muchos se quedaron, habían ganado, dicen
Muchos se quedaron, habían perdido, dicen.
Y otros conocieron el exilio y sus caminos.
En el año 40, cuando yo nací,
Yo creo que todos, todos habíamos perdido...
Yo no he visto aquellos muertos de rabia,
Yo no he visto aquellos muertos de hambre,
Yo no he visto aquellos muertos en el frente,
Yo no he visto aquellos muertos en las prisiones.
No, yo no los he visto y todo me lo han contado,
Y todavía hoy lo cuentan en mi pueblo
Y todavía hoy lo cuenta la gente que lo ha visto
No, yo no lo he visto ni quiero verlo nunca,*

⁴⁸ Galeano, Eduardo. *Conversaciones con Raimón. Y el silencio se hizo canto*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1987 p. 62.

*Ni en el año 70 ni en el año 40
Ni en ningún año de los años.
En el año 40, cuando yo nací,
yo creo que todos, todos habíamos perdido*
(1966)⁴⁹

Esta canción refleja la sensación de la juventud de ese entonces tras los horrores de la guerra, vividos de una forma u otra en cada país, y podría también muy bien reflejar el sentimiento de mi generación, hija de los sesentas, que nacimos también en un clima de derrota, con tantos padres desaparecidos o callados, con sus esperanzas por los suelos, acribilladas por el poder. Con el mundo vuelto a la miseria con la política neoliberal impuesta en nuestros países a partir de los 80, por las potencias hegemónicas.

Raimón va a la escuela oficial donde le enseñan Literatura Española, escrita en español, por supuesto, y Historia de España, que desde los Reyes Católicos es la historia de la nobleza y el poder central, sin tomar en cuenta siquiera a las clases bajas castizas. Desde niño estudia música y toca en la orquesta sinfónica del pueblo donde tocan también su padre y sus hermanos. Estudia la universidad gracias a una beca que obtiene por su buen desempeño académico. Y le da por hacer canciones en Catalán, que se van abriendo público dentro del estudiantado. Logra publicar su disco *Al vent* por qué el régimen, debido a la presión popular, estaba obligado a hacer concesiones de ese tipo, y por qué los censores lo catalogaron como Rock and Roll, y pensaron que no era tan peligroso, ya que este ritmo se estaba poniendo de moda en países como Inglaterra y Estados Unidos, los que, para los censores, eran modelos a seguir.

En 1963 le ofrecieron cantar en el Festival del mediterráneo con cobertura internacional si compartía créditos con una tal *Salomé*. Raimón se lo pensó, finalmente aceptó y ganaron el tal Festival, organizado en Barcelona, donde por primera vez se aceptaban canciones interpretadas en Catalán.

Pero poco a poco sus recitales en las universidades se fueron convirtiendo en manifestaciones públicas donde se ejercía algo de libertad, con el propósito de obtener más libertad. Su canción *Diguem no* (Digan no) logró ser grabada, pero el régimen la censuraba en todos los recitales, por lo que el público acostumbraba cantarla al finalizar los mismos.

⁴⁹ Op. cit. p. 121.

Había recitales en algunos lugares donde le prohibían cantar ocho de diez canciones, por lo que tenía que repetir algunas.

*Ahora que estamos juntos
Diré lo que tu y yo sabemos
Y que a menudo olvidamos:
Hemos visto al miedo ser ley para todos.
Hemos visto a la sangre
-que sólo hace sangre-
ser ley del mundo.
No,
Yo digo no, digamos no.
Nosotros no somos de este mundo
Hemos visto al hambre
ser pan para muchos.
Hemos visto que han hecho
Callar a muchos
Hombres llenos de razón.
No,
Yo digo no,
digamos no.
Nosotros no somos de este mundo (1963)⁵⁰*

Raimón también rescató a poetas catalanes del siglo XV y XVI, como Ausias March y Anselm Turmeda, realizando canciones con sus poemas, en una labor que tiene que ver con la búsqueda de las raíces, parecida a la que realizaron Víctor Jara, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Los Folcloristas y otros autores e intérpretes latinoamericanos basándose en el folclore, o música popular de América Latina, pero siendo de raza y de cultura occidental, hablando en Español estudiando en universidades occidentales, sin pertenecer a la raza de los oprimidos, más que en algunos casos a diferencia de Raimón, quien, aunque también universitario, forma parte de la raza, de la lengua oprimida y se diferencia de los latinoamericanos, en que la búsqueda de sus raíces tiene que ver con una lengua, con la que él habla y piensa, y que ha sido reprimida, mientras que los latinoamericanos buscan las raíces mirando hacia la cultura creada y disfrutada por una clase social, la marginal, a la que no necesariamente pertenecen socialmente, pero que buscan hacer suya a través del espíritu, que es donde se puede encontrar la raíz de lo nacional en América Latina, tomando en cuenta lo visto con anterioridad con respecto a los extractos sociales altos de la sociedad

⁵⁰ Op cit p. 121

que, al pactar con el extranjero para dar entrada a los dineros, dejan en manos de las clases bajas u oprimidas por estos dos poderes conjuntados, la causa de lo "nacional".

A Raimón le ofrecieron salir en televisión, y la difusión de sus canciones dentro de España y en América Latina, pero si cantaba en español, y él se negó a hacerlo. Su labor estaba en el Catalán. A Joan Manuel Serrat le ofrecieron lo mismo y aceptó. Raimón se duele de que se haya perdido este talento para la cultura Catalana. Pero los que hablamos español nos alegramos, ya que Serrat ha enriquecido enormemente con sus canciones nuestra cultura, rescatando autores como Antonio Machado y Miguel Hernández, además de componiendo sus propias canciones.

La lucha de Raimón y de su pueblo, tiene más que ver, en el sentido de defender una lengua y una forma de pensar distinta, con la lucha del EZLN y los pueblos indígenas de México, que se ocupan del respeto y de la autonomía de hombres que hablan otro idioma y tienen el derecho de concebir el mundo de manera distinta. Marcos no está mal al querer vincular la lucha del EZLN con la del País Vasco o la de cualquier nacionalidad oprimida por el eje del mal: España-Inglaterra-Estados Unidos. Si ellos tienen derecho a articularse ¿Por qué los demás no?

Lee la canción hecha por Raimón para el País Vasco y piensa que se la hizo al Pueblo Maya. Dime si notas la diferencia.

*Todos los colores del verde
Bajo un cielo de plomo
Que el sol quiere romper.
Todos los colores del verde
En aquel mes de Mayo.
Traía el viento la fuerza
De un pueblo que ha sufrido tanto.
Traía la fuerza del viento
de un pueblo que nos han escondido.
Todos los colores del verde
Bajo un cielo bien cerrado.
Y el agua es siempre vida
Entre montañas y valles.
Y el agua es siempre vida
Bajo la grisura del cielo.
Todos los colores del verde
En aquel mes de mayo
Es tan viejo y arraigado
Tan antiguo como el tiempo,
El dolor de aquella gente.*

*Es tan viejo y arraigado
como todos los colores del verde
en aquel mes de mayo
Todos los colores del verde,
Gora, gora, dicen fuerte,
La gente, la tierra y el mar
Allá en el País Vasco. (1967)⁵¹ (Allá en el País Maya.)*

⁵¹ Galeano, Eduardo. *Conversaciones con Raimón. Y el silencio se hizo canto*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1987. p. 123.

2.5.- Nicaragua. El FSLN y La Nueva Canción Nicaragüense.

*Se perdió en Nicaragua
Otro hierro caliente
Se perdió en Nicaragua
Otro hierro caliente
Con que el águila daba
Su señal a la gente
Con que el águila daba
Su señal a la gente.*

Silvio Rodríguez

La Revolución Sandinista fue la otra revolución triunfante en América Latina, aparte de la cubana, que conquistó el poder con las armas contra una férrea dictadura apoyada con divisas y armas estadounidenses. Los inicios de la dinastía Somoza se remontan al decenio de 1930 cuando Anastasio mató a traición a Augusto Cesar Sandino, el nicaragüense que enarboló las banderas de soberanía y justicia social en contra de los designios de la potencia imperial que tenían a Nicaragua intervenida militar y políticamente desde que el mercenario Walker invadió y proclamó la vuelta a la esclavitud y el uso del inglés como idioma oficial, poniendo a Nicaragua como una estrellita más de la bandera estadounidense, siendo expulsado por una coalición centroamericana.

Sandino significa, para Nicaragua y para el resto de Latinoamérica un símbolo. Un personaje que realizó con su vida el ejemplo de lo que se debe de hacer, hasta sus últimas consecuencias. Sandino, como Zapata, como el Che Guevara significan el ideal humano de no corromperse, y darlo todo por la liberación de todos. Sandino fue la fuente de inspiración para la Revolución Sandinista y con él se marca el inicio de esta.

Los marines gringos volvieron al país en 1912 para calmar la guerra civil suscitada entre liberales y conservadores por la sucesión de los poderes. Estados Unidos no había dejado de detentar el poder en Nicaragua organizando una serie de gobiernos títere, confabulándose con las elites locales que aparentaban una situación de soberanía, y no les importaba dejar de aparentar esa situación cuando las circunstancias lo requerían.

En 1926 regresó Sandino a Nicaragua, después de una temporada en que estuvo trabajando para compañías petroleras yanquis en México, Guatemala y Honduras desde donde vio de cerca el modo como saqueaban los recursos de nuestra América, dejando sólo

miseria e injusticias en estas tierras. Tras la revuelta de los liberales, en la que Sandino ascendió al puesto de comandante, se pactaron unas elecciones de las que salió victorioso Moncada, del partido liberal, quien acató el que los Estados Unidos siguieran detentando el poder de las fuerzas armadas nicaragüenses a través de la Guardia Nacional, un cuerpo creado y entrenado por los marines.

Sandino se internó en la sierra, seguido por algunos de sus camaradas, y desde ahí inició un movimiento que se opondría a los designios estadounidenses abogando por la soberanía y la justicia social del pueblo nicaragüense. Al principio no se le dio importancia a este, y se confió en que la guardia nacional y los marines dieran cuenta del “bandolero”, pero su movimiento fue creciendo, siendo apoyado por los campesinos de la región de Nueva Segovia, Jinotega y Zelaya, provincias apartadas y llegó a ser el símbolo mundial, en aquel momento, de la oposición latinoamericana al poderío de los Estados Unidos.

En 1932 accedió al poder Juan Sacasa, liberal que anteriormente tuvo vínculos con Sandino, lo que le dio a este buena espina para tener acercamiento con el poder para llegar a un acuerdo de deponer las armas que sorprendentemente no incluyó la salida de las tropas estadounidenses, si no simplemente un programa de asistencia gubernamental para las provincias subversivas, el derecho a una guardia personal de 100 hombres para Sandino y el acceso a tierras estatales a lo largo del río Coco. Más adelante, Sandino afirmaría que había accedido a firmar ese tratado para que Estados Unidos no tuviera pretexto de invadir por tercera ocasión.

A los pocos días se registraron choques entre la guardia y ex-miembros del EDSN y Sandino se negó a entregar el resto de las armas alegando que la Guardia Nacional no era una autoridad constituida legítimamente. La tensión aumentó en 1934 y los oficiales de mayor graduación capitaneados por Anastasio Somoza, su jefe director, acordaron aprovechar un viaje que tenía planeado Augusto Cesar hacia Managua para asesinarle, junto a sus seguidores. Las cooperativas agrícolas fueron arrasadas y esto borró virtualmente la lucha de Sandino por muchos años. Sólo dos miembros de su ejército interpretaron un papel importante en la lucha guerrillera a finales de los años 50 y se da la circunstancia irónica de que había que recurrir a un libro escrito en calidad de “negro” por Somoza para acceder a algunos de los escritos de Sandino.

Tomando como inicio el episodio de Sandino, los primeros en interpretar canciones de lucha y esperanza, de género épico, fueron los trovadores Pedro Cabrera (Cabrerita) y Tranquilino Jarquin, ambos soldados y Guitarristas del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional. Las canciones eran de aliento a la lucha y musicalmente estaban basadas en algunos corridos revolucionarios de México, y a lo largo de la lucha sandinista fueron saliendo muchas piezas musicales, producto de compositores nicaragüenses, dedicadas a

Sandino y su lucha contra la intervención norteamericana. Para Wilmor López aquí nació la Nueva Canción Nicaragüense, como una voz de aliento y solidaridad para la heroica lucha sandinista. Después del asesinato del general, surgieron otras canciones, denunciando el crimen y repudiando al gobierno de los vende patrias Moncada, Sacasa y Somoza.

Las lecciones del episodio de Sandino fueron claras para un reducido grupo de nicaragüenses –principalmente estudiantes– que estaban decididos a mantener vivo su recuerdo: en primer lugar, la defensa de la soberanía nicaragüense no podía limitarse a poner fin a la intervención militar estadounidense y en segundo lugar, que no podía confiarse a la élite política tradicional de los partidos liberal y conservador la tarea de defender el interés de la nación.⁵²

En 1955-56 se conocen clandestinamente algunas canciones antisomocistas, una de ellas una especie de marcha que se convirtió en un himno de combate para los revolucionarios nicaragüenses. Su autor era el patriota Cornelio Silva Arguello y la letra era original del poeta Ramón Orozco Arburola.

A raíz de que Rigoberto López, poeta estudiante, mata a Anastasio Somoza mientras este iba a visitar a su amante, en un acto con el que pretende arrancar de raíz el mal que cunde a su país, Ramón Orozco es asesinado por la Guardia Nacional y Silva Arguello es hecho preso y posteriormente asesinado por órdenes de los hijos del fallecido Anastasio que fundan la Dinastía Somoza, ya que Luis Somoza Debayle, hijo del fallecido Anastasio asume la presidencia mientras que “Tachito”, el otro hermano, es ascendido en el escalafón militar de la Guardia Nacional, para después revelar a su hermano en la presidencia.

El Frente Sandinista de Liberación Nacional toma su nombre y su ejemplo en este connotado personaje. Integrado en un principio, como comienza todo por cinco, seis miembros de tendencia comunista, el Frente adoptó la teoría, inspirados en la revolución cubana, de que sólo las armas podían realmente derrotar a la dictadura de Somoza. Como todas las asociaciones guerrilleras, actuaban con seudónimos, con grupos pequeños que se conocían entre sí, algunos de tendencia maoísta, otros castrista, leninista, trozquista que poco a poco se fueron articulando teniendo en común el método de acción (tomar las armas) y el objetivo (derrocar a la dictadura).

⁵² Bethell, Leslie ed. *Historia de América Latina T. 14 América Central desde 1930*. Barcelona, Ed. Crítica, 2001. p. 156.

Al principio, estos grupos tenían poca articulación en común pero su movimiento fue creciendo, yendo a la sierra, al campo, platicando con el obrero, el campesino. La vida en Nicaragua era difícil para el hombre común, aquel que busca ganarse la vida honradamente, y más lo fue para ellos, que buscaban transformarla. Adoptaron la situación del mártir, sin recursos, pobres entre los pobres, sembrando semillas con el ejemplo. Y fueron cayendo compañeros, pero uniéndose otros.

El Frente Sandinista de Liberación Nacional, ya como organización articulada, fue fundado en 1963 bajo la jefatura de Carlos Fonseca Amador, quien fue el alma del movimiento en su primer etapa, quien buscaba que se predicara con el ejemplo y quien fue el principal defensor del nombre de Sandino como bandera, ya que no faltaron las discusiones entre la izquierda nicaragüense sobre si Sandino había sido marxista o tan sólo reformista. Y poco a poco las puertas del Frente Sandinista fueron abriéndose para dar entrada a compañeros con otra ideología, que no estaba inspirada propiamente en el marxismo si no en el cristianismo, pero en aquel que se pone del lado de los pobres y no de los ricos. Algunos hijos de "buenas familias" se fueron sensibilizando, renunciando a sus privilegios y abrazando una "vida descalza" al amparo de padres jesuitas y de curas jóvenes influenciados por el Concilio Vaticano II que llevó hasta la cúpula de la Iglesia Católica una serie de ideas que venían fluyendo desde sus bases, dándose cuenta de que su prole más neta eran los pobres, y no los ricos que por un lado explotan a los hombres y por el otro dan una limosna, utilizando a la iglesia sólo para lavar sus culpas hipócritamente.

*Por el cerro de la iguana
Montaña dentro de las Segovias
Se oyó un resplandor extraño
como una aurora de medianoche.
Los maizales se prendieron
Los quiebraplata se estremecieron
Llovió luz por Mollogalpa,
Por Telpaneque, por Chichigalpa.
Cristo ya nació en Palacagüina
De José Pavón, pavón
Y una tal María
Ella va a planchar muy humildemente
La ropa que goza la mujer hermosa del terrateniente
Las gentes para mirarlo
Se reunieron en un molote
El indio Joaquín le trajo*

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

*Quesillo en trenza de Nagarote
 En medio de incienso y mirra
 le regalaron según yo supe
 Cajetillas de Celaya
 Y hasta Buñuelos de Guadalupe
 Cristo ya nació en Palacagüina
 De José Pavón, pavón
 Y una tal María
 Ella va a planchar muy humildemente
 La ropa que goza la mujer hermosa del terrateniente
 José pobre jornalero
 Se mecatella todito el día
 Lo tienen con reumatismos
 Los tequios de la carpintería
 María sueña que el hijo
 Igual que el tata sea carpintero
 Pero el sepotiyo piensa
 Mañana quiero ser guerrillero
 Cristo ya nació en Palacagüina
 De José Pavón, pavón
 Y una tal María
 Ella va a planchar muy humildemente
 La ropa que goza la mujer hermosa del terrateniente⁵³*

La juventud universitaria fue también caldo de cultivo de este movimiento contra la dictadura, que con el transcurrir de los años iba apoderándose de más posiciones de poder político y económico, dejando menos oportunidades de desarrollo a los que no fueran parte de la familia Somoza.

El terremoto que sacudió a Managua en 1972 provocó una situación en la que la dictadura mostró abiertamente de lo que estaba hecha ya que la Guardia Nacional, en vez de significar un apoyo para la población, se dedicó al robo y al pillaje en los edificios caídos y no se frenaron a robar ni siquiera los productos que la solidaridad internacional mandó al pueblo nicaragüense (casas de campaña, comestibles, lonas etc) que pasaron del aeropuerto directamente a tiendas comerciales para ser vendidos. Somoza tampoco dejó pasar la oportunidad y acaparó el negocio de la reconstrucción de Managua y se hizo de más propiedades, aprovechando la muerte de sus antiguos dueños.

⁵³ Carlos Mejía Godoy. *El Cristo de Palacagüina*. Del Álbum de Guitarra Fácil *Lo mejor del Folclore*. México, Ed. Muñoz, s/f, p. 31.

Esto, hizo que una buena parte de la élite se alejara de la dictadura y buscara agilizar el cambio de poderes. En 1974 Somoza decidió aspirar (e inevitablemente a conseguir) otro mandato presidencial de siete años, y esto fue un catalizador para la reagrupación de las fuerzas de la oposición. El resultado fue la Unión Democrática de Liberación (UDEL) cuyo líder era Pedro Joaquín Chamorro, formando el grupo de oposición más amplio que hasta el momento se había enfrentado a la dictadura, excluyendo de él al FSLN, lo que significó una amenaza tanto para la dictadura como para el Frente Sandinista quienes respondieron organizando un secuestro durante una fiesta en casa de Chema Castillo, yerno de Somoza, de donde salieron al aeropuerto en camiones escolares con todos los detenidos, miembros de la élite más allegada a la Dictadura, para volar en un avión con destino a Cuba, tras negociar un rescate millonario y la liberación de varios de los presos pertenecientes al FSLN, entre ellos Daniel Ortega. Los miembros de la organización se identificaban con un seudónimo y con un número, siendo el de más alta gradación el “Comandante cero”, de nombre Eduardo Contreras, quien causó gran impresión entre la “buena sociedad” secuestrada gracias a sus buenos modales y a su dominio del inglés y alemán. Esto de darle al de más alta gradación el número cero tuvo el sentido de que, hasta cierto punto, todos eran iguales, siendo el número sólo una forma de identificarse. Algo así como el adjetivo de “Subcomandante”, que tiene Marcos en el ejército zapatista, un grado por debajo del de los “Comandantes”.

Este golpe del FSLN provocó en el humillado dictador el que desatara la más feroz represión vivida hasta entonces en Nicaragua. Se declaró el Estado de Sitio, la ley marcial y la censura de Prensa, reprimiéndose a la población matándola y encarcelándola con el simple argumento de que resultaba “sospechosa”. La juventud fue la que principalmente llevó las de perder ante esta ola de violencia, y el régimen se fue quedando cada vez más sólo ya que sus flagrantes violaciones a los derechos humanos fueron condenadas internacionalmente, entre otros por el Presidente Carter quien asumió la presidencia de Estados Unidos en 1977.

La oleada de represión debilitó también al FSLN, que se escindió en tres grupos, llamados “tendencias”. Dos de estas (la “Tendencia Proletaria” y la de “Guerra Popular prolongada”), daban por sentado que la revolución nicaragüense sería una lucha larguísima que llevaría aparejada una paciente labor ideológica entre las masas urbanas (opción de la

TP) y rurales (opción de la GPP). La tercera tendencia opinaba que el poder de la dictadura se había deteriorado tanto que ya era posible intentar derrocarla, aunque haciendo alianzas con sectores no marxistas de la sociedad. Esta postura, capitaneada por Daniel y Humberto Ortega recibió un nuevo empuje con la formación, en octubre de 1977, de un grupo de doce distinguidos nicaragüenses (los Docce) que insistieron en que el FSLN participara en el régimen que se formara después de Somoza.

Presionado por Jimmy Carter, Somoza se vio obligado a aflojar las riendas y levantar el Estado de sitio, lo que fue la señal para que comenzaran una ola de protestas contra el régimen. Pero la gota que derramó el vaso fue el asesinato, realizado por sicarios allegados al hijo del dictador, de Pedro Joaquín Chamorro, importante personaje de la lucha por la Democracia y dueño del principal periódico de oposición al régimen. Los días de la dictadura estaban contados y el FSLN tomó nuevos bríos con la ayuda de gobiernos como el de Venezuela con Carlos Andrés Pérez, Panamá con Omar Torrijos y Costa Rica, aparte de Cuba que ya proporcionaba ayuda desde los inicios de la formación del frente. Nicaragua fue para Fidel Castro, el país donde las esperanzas de Revolución anti-yanqui al interior de Latinoamérica se vieron materializadas, y fue pieza importante de su desenvolvimiento, tan es así que sirvió como mediador para que las tres tendencias en las que se había escindido el Frente no se separasen y siguieran actuando unidas, lo que se logró en el otro gran secuestro de personajes somocistas, esta vez en el palacio legislativo, con las cámaras de diputados y senadores, aparte del ministerio de Gobernación, repletas, como nos podremos imaginar, de parientes y amigos de los Somoza.

El rescate conseguido fue de 5 millones de dólares y los presos rescatados también fueron bastantes y no sólo del Frente Sandinista. Y tras una negociación de dos días, tras los cuales los guerrilleros ya no sabían ni donde estaban, por el cansancio, rehenes y guerrilleros partieron rumbo al aeropuerto, siendo vitoreados en el camino, por compatriotas que ondeaban improvisadas banderas del Frente Sandinista y sonaban las bocinas de sus automóviles en lo que más pareció un carnaval que un escape luego de un secuestro. En esta ocasión el avión partió rumbo a Panamá, y no hacia Cuba. Edén Pastora, el "comandante cero" de este operativo, cometió el error de quitarse el paliacate al subir al avión, y su foto recorrió los periódicos del mundo entero, dándole importancia a su

persona, lo que no fue perdonado por la dirección del Frente Sandinista, partidarios de que la colectividad quede muy por encima de la individualidad.

Después de esto, la Dictadura, herida de muerte, dio sus últimos coletazos, demostrando de que estaba hecha. La última ofensiva del FSLN fue respondida con bombardeos indiscriminados a la población civil, con la ley marcial y el Estado de Sitio. Lo que sucedió en el pueblo de Belén, últimos de los territorios por donde pasó la Guardia Nacional, es representativo de la actitud de esta, ya que yendo en retirada con los del FSLN pisándoles los talones, llegaron al pueblo y a través de altavoces hicieron un llamado a la población para que se unieran a las filas del FSLN. Llegaron 17 jóvenes a la plaza, los que fueron ejecutados sumariamente.

Casos así se repitieron por todo el país, con uno u otro grado, lo que obligó al Presidente Estadounidense Jimmy Carter y su política del respeto a los Derechos Humanos a cortar al dictador la ayuda en armamento, lo que dejó sólo a Somoza y le obligó a renunciar, dejando en su lugar a un desconocido, de apellido Urcuyo, títere del Dictador, a quien dejó instrucciones de no abandonar el poder, lo que finalmente ayudó al FSLN a su acceso a este, ya que si el tal Urcuyo hubiera entregado el poder por la vía pacífica a la coalición del FAO, que incluía a todas las fuerzas de oposición al régimen, incluyendo al grupo de "los Doce", otra cosa hubiera sido del futuro Gobierno nicaragüense. Pero esto no fue así y gracias a eso llegaron al poder los sandinistas quienes vencieron militarmente a los restos de la dictadura y formaron una junta de gobierno que si bien incluía a la viuda de Chamorro (Violeta Chamorro) y al empresario Alfonso Robelo, líder del FAO, tenía preponderancia del FSLN.

Los primeros años del gobierno Sandinista fueron difíciles, ya que tenían un país deprimido económicamente por el subdesarrollo y por la guerra, la que lo dejaba con la economía colapsada y con una deuda externa gigantesca, pero gracias a la ayuda internacional, sobre todo de México y Cuba, fueron saliendo adelante, llevando a cabo la tan ansiada Reforma Agraria, que repartió las tierras de los Somoza y allegados, y una Campaña Nacional de Alfabetización que fue un éxito, reconocido a nivel mundial.

Sin embargo, los restos de la Guardia Nacional somocista se reagruparon en Honduras y contaron con el apoyo estadounidense, formándose la Contrarrevolución, lo que provocó que muchos de los recursos que pudieron ocuparse en otras cuestiones se

gastasen en guerra otra vez, siendo imperativo para la revolución su sobre vivencia, dejando para después la realización de la misma. Se buscó el apoyo de los soviéticos, a semejanza de Cuba, pero este duró poco tiempo y no fue tan grande como en aquel país debido a las contradicciones al interior de la superpotencia socialista que tenía ya sus días contados.

En 1984 se llevaron a cabo elecciones, las que ganó el Frente Sandinista con el 60% de los votos lo que, pensaban, les iba a dar un respiro en la situación de guerra en la que se asfixiaban, pero no fue así, ya que la CIA siguió articulando el apoyo a la Contra nicaragüense, aun con operaciones ilícitas y abajo del agua, como la venta de armamento a Irán y el tráfico de cocaína, de donde salían los recursos para continuar la guerra. A Nicaragua le falló ser una isla como Cuba, para que los señores de la guerra tuvieran que enfrentar con soldados y bombas de su propio país, a todo un pueblo que va a defender a la Patria por qué está cansado de tantas vejaciones cometidas por el yanqui. Con la contra, teniendo sus bases en Honduras y sólo siendo financiada, se hizo el circo de que los nicaragüenses se mataban entre ellos, siendo en realidad una guerra entre mercenarios financiados por Estados Unidos y el pueblo nicaragüense.

Finalmente, en 1990 se organizaron unas nuevas elecciones, esta vez con observadores internacionales que las legitimaran a los ojos de todos para ver si así los Estados Unidos dejaban de apoyar a la Contra, pero los sandinistas, con Daniel Ortega como candidato, quien vestía de negro con paliacate rojo y cuya canción de campaña era "El gallo de pelea" las perdieron ante Violeta Chamorro, que aparecía en su campaña vestida de blanco, que significó la Paz para los nicaragüenses, que prefirieron terminar con su revolución nacionalista y soberana, a cambio de finalizar la guerra, que la potencia del norte no iba a dejar de hacerles. En América Latina esta prohibido el que un pueblo intente guiar los rumbos de su destino. Y ahí están los yanquis para comprobarlo. Si no me creen, pregúntenles a los sandinistas.⁵⁴

⁵⁴ Información extraída de los libros:

Leslie Bethell. *Historia de América Latina*. Vol. 14. *América Central desde 1930*, Barcelona 2001. ed. Crítica p. 144-186.

Ramírez, Sergio *Adiós Muchachos. Una memoria de la Revolución Sandinista*. México Ed. Aguilar, 1999, 316 p.

Ramírez, Sergio *Estas en Nicaragua* Barcelona, Ed Muchnik, 1987, 145 p.

Lo que pasó después, cuando los sandinistas tuvieron que entregar el gobierno, fue lamentable pero comprensible. Los gobernantes no quisieron entregar algunas casas donde vivían, que se habían apropiado de los somocistas y que ocupaban como funcionarios de gobierno, entre otras cosas, y se inventaron leyes para legitimar esto. A esta operación se le conoció como "La piñata", y rompió con los preceptos sandinistas pregonados por Carlos Fonseca Amador, pero los sandinistas se justificaron ideológicamente diciendo que si se quedaban con las manos vacías muy fácilmente iban a ser aplastados por las fuerzas gobiernistas apoyadas por Estados Unidos.

Los hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy fueron de los artífices de la liberación de Nicaragua de la dictadura. Partidarios del Frente Sandinista para la Liberación Nacional vivieron la algarabía de ver libre a su pueblo tras décadas de la ignominia de un régimen que no tenía escrúpulos ni para robar la ayuda internacional que se le envió al pueblo de Nicaragua tras los terremotos de 1972. Que mantenía en la miseria más escandalosa al país, mientras sus gobernantes se enriquecían con el apoyo de los Estados Unidos.

Carlos Mejía Godoy, nacido en la provincia de Sotomoto al año de 1944 empieza a figurar en el panorama de la canción en 1969-1970, primero con sus parodias de Corporito, personaje inventado por él mismo que representaba a un trovador viejecito que a diario cantaba unas coplas sobre los sucesos de actualidad, lo que le costó varios disgustos durante la dictadura somocista, el más sonado de todos una multa por 150,000 córdovas que tardó 5 años en pagar. Comenzó a componer para otros artistas hasta que se atrevió él mismo a cantar, reconociendo sus carencias en cuanto a sus facultades vocales. La primera canción que popularizó fue *María de los Guardias*. Después vinieron canciones de contenido político como *Rompe el arado rompe*, *Los entierros*, *No se me raje mi compa*, *Las campesinas del Cua* y otras.

Luis Enrique, su hermano, empieza cantando canciones románticas. Viaja a San José de Costa Rica con el fin de estudiar una carrera profesional y se hermana con la música, primero con el canto juvenil romántico y definitivamente después con el testimonial.⁵⁵

⁵⁵López, Wilmor. *Reseña de La Nueva Canción Nicaragüense en Foro Latinoamericano de Canto Nuevo*, México, Ed. UNESCO, 1982. p. 73

En 1973 toma fuerza la canción popular y comienza una recopilación con carácter divulgativo con el objeto de decir a Nicaragua que tenía música, y buena música y que tenemos que poner un alto a la mala canción extranjera, como dice Willmor López quien, junto a Carlos Mejía Godoy y Otto de la Rocha, quienes a parte de músicos eran médicos, forman el grupo “Los bisturis armónicos” quienes realizan un programa radial llamado “El son nuestro de cada día” en el que se aplican a dar a conocer música nicaragüense. Rescataron canciones y música de su gente. Convivieron con sus paisanos durante la lucha por la liberación y dieron a luz sonidos y sentimientos que provenían de lo más recóndito del corazón de sus compatriotas quienes aún eran capaces, a pesar de su vida de miserias, de entonar la alegría, de cantarla.

En materia de recopilación, ya contaban con un gran material recogido por Salvador Cardenal Argüello, Carlos Mántica, Erwin Krüeguer y antecediendo a estos trabajos de recopilación, ya se poseía el trabajo realizado por Anselmo Fletes Bolaños. Sin embargo aún faltaba mucho por conocer y a través de este programa se dieron a la luz canciones de tipo testimonial como *El Jornalero*, corridos sandinistas etc, a su vez que se descubrieron a los grandes recopiladores y artistas de la canción popular nicaragüense como fueron “*Los soñadores de Sarawasca*” (músicos ciegos de Jinotega), a *Tata Beto* en el viejo Chinandenga, a *Mundo Sandoval* en Tapacalí, etc.

En 1977 La Nueva Canción Nicaragüense es fundamento principal para adelantar el proceso revolucionario. Se creó “Gradas”, movimiento de diversas expresiones culturales, “La brigada de salvación del Canto Nicaragüense” y el “Taller de Sonido Popular”, organización que se mantuvo hasta la caída de la dictadura. En el mes de julio de 1978 viaja a la Habana, Cuba, una delegación completa de los “Talleres de sonido Popular” para participar en las actividades del XI Festival Mundial de la Juventud, entre los que se encuentran a Pablo Martínez Téllez, el Grupo Pacaya, Luis Enrique Mejía Godoy, que viaja desde Costa Rica y Carlos Mejía Godoy quien llega desde España. Esta experiencia sirve para afianzar la canción revolucionaria y los artistas nicaragüenses conocen a muchos compositores y cantantes latinoamericanos, con los que intercambian ideas y experiencias.⁵⁶

⁵⁶ López, Willmor. *Reseña de la Nueva Canción en Nicaragua*. En *Primer Foro Latinoamericano de Canto Nuevo...* p. 74.

Al final de 1978 las composiciones toman coyuntura del momento histórico que se vivía y ya le cantaban a la patria nueva que se formaría en el momento del triunfo revolucionario. Por ejemplo las canciones: *Cuando crezcas pueblo mío* de Luis Enrique Mejía Godoy, “*Se está forjando la patria nueva*” del Grupo Pancasán, “*Buenos días, pueblo mío*”, de Mario Montenegro, entre otras. En 1979 los Talleres de Sonido Popular se integran por completo a la lucha del Frente Sandinista y conjuntos musicales completos, como “Pancasán”, “Igni Tawanka” y “Nueva América”, entre otros, pasan a integrar las filas que combaten al régimen somocista, y los que no cambian por completo la guitarra por el fusil empiezan a atender peticiones del pueblo para ir a cantar en los actos públicos que se efectúan en algunas plazas, colegios, barrios, etc.

Para ese entonces, ya los solistas y grupos de los Talleres de Sonido Popular habían integrado en sus repertorios melodías de la Nueva Canción Latinoamericana, sobre todo Chilena, Uruguaya, Argentina y Venezolana, con melodías como *El Pueblo Unido, No nos moverán, La plegaria de un labrador, A Desalambrar, Techos de Cartón*, etc. La canción revolucionaria nicaragüense y latinoamericana estuvo presente en las barricadas que el pueblo organizó durante la lucha contra la dictadura, ya que después de cada triunfo, de cada combate, de la toma de un barrio o un poblado, los combatientes terciaban a un lado el fusil y tomaban la guitarra para dejar oír canciones de aliento a la guerra, así como al triunfo y a la construcción de la nueva sociedad que ya sentían cerca.

El grupo de Carlos Mejía Godoy “Los de Palacagüina” surge a raíz de lo que se denominó “Brigada de salvación del canto popular nicaragüense”, que fue un movimiento, consecuencia directa del trabajo de “Los bisturis armónicos” por rescatar la música nicaragüense recorriendo diversas regiones del país donde hallaron personas que no habían olvidado las viejas canciones, “las de antes de la radio” Humberto Quintanilla, voz, guitarra, requinto y mandolina con “Los de Palacagüina” comenta: La mayor parte de los nicaragüenses sostenían que la música tradicional de nuestro pueblo se limitaba a unas pocas cancioncitas, pobres de música y letra. Con la llegada de los transistores nuestros campesinos fueron olvidándose de las canciones del Folclore nacional. Nosotros fuimos recordándoselas.⁵⁷

⁵⁷ Información sacada del álbum *Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Sus tres mejores discos en CBS*. Documentación realizada por José Ramón Pardo. Sony Music Madrid, 2000.

Milciades Herrera, que estuvo hasta 1978 con el grupo, comenta su experiencia: “Al principio no me pareció muy atractivo eso de ir cantándole a la gente sin ganar dinero. Yo estaba acostumbrado a cobrar en el grupo donde empecé a tocar, pero Carlos Mejía Godoy me convenció de la necesidad urgente de salvar el folclore de nuestro país y dar a la canción nicaragüense la categoría cultural que las clases dominantes le habían negado”.

Aunque pudiéramos decir que Carlos Mejía Godoy era el alma del grupo, él siempre sostuvo que la canción era una creación colectiva y que todos sus elementos eran igual de importantes. Humberto Quintanilla cantaba ya desde chico en una cantina que regenteaba su madre. Después se estableció en Managua donde se ganó la vida como panadero, portero, vendedor de seguros, hasta que hizo trío con “Los Brillantes”, luego con “Los girasoles”, se integró a la “Brigada de Salvación” y de ahí a “Los de Palacagüina”. Enrique Duarte ordeñaba vacas desde temprana edad. Montaba a caballo y junto con otros amigos daba serenatas a las muchachas. Se fue a vivir a Managua, cantó en la radio y de ahí pasó a formar parte del grupo. Y Silvio Linarte, que fue zapatero, pintor de brocha gorda, aprendiz de sastre, integrante de un trío, del que saltó a nuestro grupo al que nos estamos haciendo referencia.

“Los de Palacagüina” lograron un considerable éxito comercial insertando en las radios una de esas canciones pegajosas, cachondonas, que repiten una estrofilla hasta el cansancio, que se sigue repitiendo infinitamente en la cabeza del público después de que la escuchó:

*Son tus perjúmenes Mujer,
Los que te sulibellan,
Los que te sulibellan
Son tus perjúmenes Mujer.
Tu boca cántaro de Miel
Ay como me almareya
Ay como me almareya.
Son tus perjúmenes mujer.*

Canción que llevó términos del habla del pueblo nicaragüense al uso común de numerosos españoles y latinoamericanos, que se sulibellan por sus respectivas paisanas. Éxito con 5 semanas consecutivas en el número uno de las listas de popularidad en España en el año de 1977, llevó de gira a los de Palacagüina de gira por la Madre Patria, donde cobraban 300,000 pesetas por sus recitales, dinero con el que contribuían a la causa del

Frente Sandinista. Anteriormente, Carlos Mejía Godoy había tenido un éxito en la música española como compositor, ganando la OTI con su canción “Quincho Barrilete” interpretada por Eduardo González, así como con “Maria de los guardias” que un tiempo formó parte del repertorio de la cantante Masiel y el “Cristo de Palacagüina” que tal vez fue el más grande éxito de Elsa Baerza⁵⁸.

Al triunfo del Frente Sandinista, la Nueva Canción en Nicaragua se define a sí misma como “popular, democrática y antiimperialista” como lo es en general la cultura nicaragüense de esta época. Al igual que antes, en que se cantaba a la coyuntura histórica, al triunfo de la revolución se le canta a las nuevas realidades, como por ejemplo la Campaña de Alfabetización, sobre la que se escribieron alrededor de 25 temas, así como a las milicias populares sandinistas, las jornadas populares de salud, etc.⁵⁹

Finalizaremos con una anécdota, escuchada oralmente, sobre Carlos Mejía Godoy, quien junto con su grupo “Los de palacagüina”, llegaron a ser invitados al programa televisivo “Siempre en Domingo”, con gran audiencia en los países de habla hispana donde el público los aclamó merecidamente como los grandes artistas que son y Raúl Velasco se comprometió a invitarlos para el siguiente domingo, debido al éxito obtenido. Pero sucedió que durante esa semana Los de Palacagüina encabezaron una manifestación realizada en la Ciudad de México hacia la embajada norteamericana, en contra de las políticas yanquis hacia los países de la región, entre ellas el apoyo a la “contrarevolución” nicaragüense y algún periódico dio testimonio de este acto. Raúl Velasco se olvidó de su invitación y hasta de que alguna vez tocó en su programa el gran artista Carlos Mejía Godoy con los de Palacagüina.

⁵⁸ Información sacada del álbum *Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Sus tres mejores discos en CBS*. Documentación realizada por José Ramón Pardo. Sony Music Madrid, 2000.

⁵⁹ Wilmor López. Op cit. p. 75.

2.6.- México. De Judith Reyes a Amparo Ochoa.

*A que le tiras cuando sueñas mexicano
A hacerte rico en loterías con un millón.
Mejor trabaja ya levántate temprano
Con sueños de opio sólo pierdes el camión
A que le tiras cuando sueñas mexicano
Con sueños de opio no conviene ni soñar.
Sueñas un hada y ya no debes nada
Tu casa esta pagada ya no hay que trabajar
Ya esta ganada la copa en la olimpiada
Soñar no cuesta nada, que ganas de soñar.*
Chava Flores.

Continuando hacia el norte con la geografía musical de nuestra América llegamos a México que, hasta cierto punto, fue el oasis para este tipo de canciones ya que en este país se exiliaron muchos de los que escaparon de las dictaduras militares de América del sur: Argentina, Uruguay y Chile principalmente, aparte de que con el régimen bautizado por Vargas Llosa como "Dictablanda" se le dio una relativa libertad de expresión a este tipo de música y hasta apoyo gubernamental a partir de 1975 (claro que, siempre y cuando, no hiciera estallar la olla) y preferentemente, si los cantautores eran extranjeros (conocí a un veterinario que fue de esta corriente musical y se hacía pasar por argentino, para ser mejor aceptado en su propio país).

En México existía para los sesenta una amplia tradición de "Corrido Revolucionario", enaltecida por el régimen surgido de la misma revolución. Pero estas eran canciones muertas, archivadas, sin actualidad, mediatizadas por el gobierno, que se decía surgido de la gesta revolucionaria. Sólo corridos que exaltaran a Zapata o a Villa contaban con alguna fuerza contestataria que incomodaba al régimen, pero se aceptaban como un mal necesario.

Entre los músicos que podemos identificar como pertenecientes a una corriente a la que se le pudiera identificar como Canto Nuevo Mexicano, existen dos generaciones muy definidas, una representada por Judith Reyes, José de Molina, Oscar Chávez y otros que hicieron composiciones desde principios de los sesenta, y marcaron una pauta, o un ejemplo, enfrentándose al poder dictatorial del PRI, generación separada de la que le siguió

por la masacre del 2 de octubre, que significó un cambio de condiciones, ya que por un lado radicalizó a algunos grupos de la oposición, y por el otro ablandó al gobierno, quien después acogió a muchos de estos “Rebeldes juveniles”, repartiéndoles un pedazo del presupuesto, ya fuera a través de los partidos de “oposición” o de los organismos del Estado.

Pero volvamos a antes del 68 y enfoquemos la mirada en la música que en esos momentos se hacía que pudiéramos englobar dentro del término de “Canto Nuevo” por alguna de sus características y observaremos que sí había autores que denunciaban o que daban testimonio de la realidad con un sentido crítico en sus letras, pero no formaban un movimiento en sí ni política ni musicalmente hablando, ya que cada quien actuaba bajo los dictados de su propia conciencia, y la música que se utilizaba para decir las cosas seguía siendo la de los corridos revolucionarios.

Hubo una célebre, mística autora que no se quedó en la época revolucionaria y que escogía sus temas de la época que le tocó vivir. **Judith Reyes**, cuyos discos fueron poco difundidos y sólo se encontraron cintas magnetofónicas para rescatar sus canciones en el libro *¡Basta!*⁶⁰ de Meri Franco Lao. Sus canciones no fueron del agrado de las compañías comerciales, que se dedicaron a promover un nacionalismo que no cuestionara en manos de quien estaba la riqueza, el poder.

*Con dinero y sin dinero
Hago siempre lo que quiero
Y mi palabra es la ley
No tengo trono ni reina
Ni nadie que me comprenda
Pero sigo siendo el Rey.*

Los corridos de Judith Reyes cuestionaban y reflejaban la situación político económica de los “sin voz”. La realidad de los herederos de Zapata y de Villa. La de los campesinos que entonaron los corridos cuando fueron libres, cuando “hicieron” la revolución. Y que volvieron a su jacal con promesas, con las manos vacías. A volver a ser víctima del “sistema”, que ellos no entendían pero que sabían que era para beneficiar al que mandaba, al dueño de las leyes.

⁶⁰ Meri Franco Lao *Basta*. México, Ed. Era, 1970, 356 p.

*Solicitando Parcela, los años fueron pasando
 Cárdenas daba la tierra y Alemán la iba Quitando
 Inafectabilidades que nos mandaron al cuerno
 A mi me dejó sin tierra este bárbaro gobierno
 Cuando invadí latifundios me echaron los federales
 Y a punta de bayonetas me vaciaron los morrales
 Luego fui caravanero descalzo en la carretera
 Con cientos de compañeros solicitantes de tierra
 Pasaron cuatro sexenios y otros tantos presidentes
 Y todavía en el agrario consultan los expedientes
 Soy campesino y conozco la ley por muchas razones
 Pues la política agraria la han hecho puros bribones
 Como aquellos que en chihuahua valiente me conocieron
 Y por pelear mis derechos a la cárcel me metieron
 Mi madre me dijo entonces ¡Deja la reforma agraria!
 Le contesté que no fuera ¡Anti revolucionaria!
 Traigo chamarra de cuero y todavía uso guaraches
 Mi sombrero es de petate y mi cantar de Mariachi
 Dicen que quieren matarme y les parece sencillo
 Pues que preparen la tropa que ayer mató a Jaramillo
 Constitución mexicana ¡Válgame tanta belleza!
 Ya me cansé del gobierno que hoy paga por mi cabeza
 Vuela paloma ligera, ya sabes de que se trata
 Si he de morir que me muera gritando viva Zapata
 Si he de morir que me muera gritando ¡Viva Zapata!*

Judith Reyes fue víctima de esta dictadura, y no contó con apoyo para difundir su música en México. Sus únicas grabaciones fueron hechas en Francia y no tuvo apoyo oficial ni comercial en México. Ella sola, con su guitarra a cuestas, daba a conocer su trabajo en pueblos, ejidos y rancherías del interior de la República, lo que le costó la cárcel, según palabras de Federico Arana.⁶¹

Los corridos de Judith Reyes reflejan el carácter de una compositora, que no tenía miedo a la censura ni a las consecuencias de cantar con la verdad, aunque esta no guste a los que le pudieran pagar en dólares o en moneda nacional; al contrario, Judith Reyes denuncia los abusos de los poderosos, con un valor que muy pocos compositores mexicanos han tenido. En el *Corrido de la Salinidad* denuncia el caso de Mexicali, Baja California, donde se secó la tierra gracias a que los Estadounidenses contaminaron con una enorme cantidad de desperdicios industriales un río que desemboca en México, y de cuyas

⁶¹ Ver Federico Arana *La música dizque folclórica* México, Edit. Posada, 1980, p. 108 y 109.

aguas florecía la agricultura de más de 300 familias, las que se quedaron con una tierra salinizada gracias a la buena vecindad de los Estados Unidos, problema que después los mismos estadounidenses se ofrecieron reparar, eso si, con las debidas firmas de empréstitos y de más endeudamiento con sus bancos.

Durante el movimiento estudiantil, Judith Reyes se encargó de ser la juglar de los acontecimientos, imprimiéndole su lírica narrativa al movimiento, con corridos como *La ocupación militar de la Universidad, Del desagravio, De los combates del politécnico y Del 2 de octubre.*

*Jóvenes manos en alto,
Con la V de la victoria.
V de Vallejo nos dicen,
Los de la preparatoria.
Piras de muertos y heridos,
Sólo por una protesta,
El pueblo llora su angustia
Y el gobierno tiene fiesta.
¡Que cruenta fue la matanza
hasta de bellas criaturas!
Como te escurre la sangre
Plaza de las tres culturas
Y por qué en esto murieron
Hombres y mujeres del pueblo
El presidente le aumenta
Al ejercito los sueldos.⁶²*

El régimen priísta se aceptaba, en general, como un mal necesario. Alguien tenía que gobernar y el poder pervierte, el dinero corrompe. Nuestros pobres políticos sólo eran víctimas del poder, ya que se usaba la Filosofía Popular del “tu que harías en su lugar ¿A poco no robarías?” La “Democracia” Priísta, con los métodos y la estructura de una dictadura “Populista”, era criticada pero con humor, ese que le es tan propio al Mexicano y que utiliza para decir la verdad a la cara, sin ser crucificado. Como cuando en 1968 la burocracia fue convocada para el desagravio de la bandera, la que había sido mancillada por qué los jóvenes habían colgado la bandera de huelga en el lugar del lábaro nacional durante la concurrida manifestación al zócalo del 6 de septiembre de 1968.

⁶² *Corrido del 2 de Octubre.* Judith Reyes. En Avitia Hernández Antonio *Corridos de la capital.* México, Ed. CNCA, 2000. p. 226

Y los burócratas menores, muchos de ellos padres de estos mismos jóvenes iban gritando, el día que los sacaron de sus trabajos y los llevaron al zócalo para apoyar al Presidente:

-No vamos, nos llevan, Beeeeee.

Una canción de José de Molina refleja este clima:

*Las elecciones se acercan,
Hay que votar de volada
O votamos por el PRI
O nos lleva la tostada.
El candidato es muy bueno
Lo alimentan con cebada.
Hay señores que no creen
Que nuestro voto es sincero
Pos pa que no anden creyendo
Por él nos dieron Dinero
Pulque y una tamalada
¿Que más querías camarada?
Hay delirantes que piensan,
que en México hay Dictadura
Mienten los falsos traidores
¡Lo que hay es pura basura!
Del tapado hasta los galos
Son tumores que supuran.
Yo me río de los que dicen
Que el PRI es pura imposición
Pos, -Por si no lo sabían-
Tenemos oposición
Y aunque no les toque mucho
Tienen su diputación. (...)
Ya con esta me despido
Corriendo me voy de aquí.
Llegaron los Granaderos
¡Hay que votar por el PRI!
Juro, no voy obligado
Cumpló mi deber civil.*

Para la juventud mexicana, la masacre del 2 de octubre de 1968 fue un antes y un después en sus relaciones con el Estado, al que se le había salido de las manos, es decir, no había logrado cooptar por completo un movimiento estudiantil que era nuevo para la Gerontocracia, “hija de la Revolución mexicana”. Las cosas se estaban calmando, el movimiento estaba pactando, pero al Estado se le ocurrió aplicar un tormento. Un ejemplo,

una guerra florida. Un ejercicio de poder bárbaro, que nos remite a los consejos de Tlacaetli. Pero por lo menos, aquel decía que era para beneficio de los dioses. El 2 de octubre, ¿Cuáles eran los Dioses? Las Olimpiadas, los extranjeros, “lo trasnacional”. La masacre de Tlatelolco fue la capucha uruguaya, el golpe de estado chileno, que inyectó de miedo los corazones de los mexicanos. El Estado había demostrado de lo que era capaz, de hasta donde podía llegar. E impuso el silencio, los susurros, las conversaciones que surgen del miedo y vuelven al miedo.

El régimen de Echeverría fue el borrón y cuenta nueva, el apapacho, el –Ya vieron de lo que soy capaz. Ahora recibiremos a los argentinos y chilenos exiliados por las “sangrientas” dictaduras de América del Sur. Para que vean como soy democrático.- El gobierno mexicano ayudó a muchos de los exiliados a colocarse en puestos de la Universidad y de otras instancias del estado, teniendo la ventaja de que como extranjeros no podían inmiscuirse en política mexicana. Y a decir verdad, muchos de ellos huyeron más por el clima de terror desatado en sus países, que por qué la policía los estuviera buscando específicamente a ellos. Al que buscaban pues lo agarraban, no lo dejaban salir del país. Y al llegar a México, todos eran recibidos con el aura de “Perseguidos políticos”.

Pero en México también hubo interpretes mexicanos que dieron a conocer gran parte de la amplia diversidad musical del país, así como otros que le entraron a la música andina que no tenía que ser mexicana para que la encontraran como parte de sus raíces. Se formaron muchos grupos, entre la juventud universitaria, formados por Guitarra, Charango, Quena, zampoñas y bombo, a semejanza de “Los Folkloristas” quienes fueron el modelo a seguir entre estos y ayudaron a la fundación de “Discos Pueblo”, la compañía que logró ser el canal de difusión para la música nueva, que antes de ella no encontraba cabida en las firmas comerciales que por ese entonces estaban muy ocupadas promoviendo el Rock and Roll. En los Folkloristas vemos también la influencia de una moda en cuanto a la ropa, que incluía vestimentas realizadas por grupos indígenas mexicanos, que cada vez son más aceptadas entre un tipo de clase media.

José de Molina, con su canción *A partir Madres Latinas, a partir más guerrilleros*, creó un himno que inspiró a la juventud que soñaba con una sociedad más justa y la intentó crear a través de la teoría foquista de Ernesto el “Che” Guevara. Dentro del clima político y social de la “Dictablanda” mexicana se le llegó a acusar a José de Molina de tener vínculos

con la policía debido a la desaparición de muchos de sus compañeros, vinculados por el gobierno a la “Liga 23 de septiembre”, pero esto no nos es suficiente para condenarlo ya que en un régimen basado en el terrorismo de Estado la acusación de “policía” nos puede caer a casi todos ya que nadie está exento de ayudar, de una o de otra forma, al fortalecimiento de la tiranía, aún sin quererlo.

Por su parte, Oscar Chávez ha sido el interprete que por más años se ha mantenido en el medio artístico con canciones rebeldes provenientes de la tradición popular mexicana. Canciones de amor y desamor, de aliento y desaliento, de rebeldía y esperanza.

Chava Flores es un caso parecido en México al del argentino Atahualpa Yupanqui ya que es un compositor perteneciente a una generación anterior a la de los sesentas pero sus canciones son de gran arraigo popular que lo ameritaron para ser inspiración de este movimiento. Chava Flores, con sus temas urbanos referidos a la clase popular, a las colonias proletarias y al tipo de mexicano marginal, es un vínculo entre la tradición rural que cantaba las cosas cotidianas, adaptado a la urbe, y sigue siendo un maestro para los compositores, por su gran ingenio e inteligencia.

Después del 2 de octubre, como ya dijimos, hubo algunos cambios en México. El régimen de Echeverría, quien era Secretario de Gobernación con Díaz Ordaz y a quien se le atribuye gran responsabilidad en la masacre, quiso sacudirse la imagen de fascista, y brindó apoyo al “Canto Nuevo Latinoamericano” brindando foros y apoyo para los exiliados de Chile, Uruguay y Argentina, y a los mexicanos que se pudieran acomodar en este intento estatal por embellecer su imagen, a partir de 1975 y hasta principios de los 80’s con López Portillo.

Amparo Ochoa fue la interprete femenina mexicana con mayor éxito. De padres campesinos y estudiante para maestro en una Escuela Normal, dio a descubrir su peculiar estilo de voz agudo que, no se explica uno bien como, pero lo podía entonar armoniosamente. Su disco “*El Cancionero Popular*” es una más que excelente antología de música popular mexicana que refleja varias etapas de la historia de opresión y rebeldía de nuestro pueblo, como la Conquista (*La maldición de Malinche*) la colonia (*El Negro Manuel Antonio*), la Reforma, (*Mi Abuelo*), El Porfiriato (*El Barzón*), la Revolución (*El Corrido de la muerte de Emiliano Zapata*) y el Priismo (*A que le tiras cuando sueñas mexicano*).

Sin embargo, el movimiento de Canto Nuevo mexicano, con un relativo apoyo estatal, sufrió también las consecuencias de los cambios en las políticas culturales y no logró desarrollarse autónomamente, lo que le ocasionó su debacle. Quedaron algunas Peñas desperdigadas y algunas grabaciones, poco difundidas y de difícil acceso. En México, tal vez el apoyo estatal y partidista (a través del PCM) dado a este movimiento, perjudicó, más que ayudó en la imagen y en la publicidad de este, ya que los jóvenes fueron más atraídos por la corriente del Rock, que tenía un aura más marginal y mal vista por el poder. Más sin embargo, en México existe una rica tradición musical de lo más diversa, lo que en si es un hervidero de Canto Nuevo.

2.7.- Cuba. De Carlos Puebla a Silvio Rodríguez.

*Oye tu que dices que la patria no es tan linda
Oye tu que dices que lo tuyo no es tan bueno
Yo te invito a que busques en el mundo
otro cielo tan azul como tu cielo
otra luna tan brillante que esa
que se filtra en la dulzura de las cañas
Un Fidel que brilla en la montaña
Un rubí, cinco franjas y una Estrella.
Cuba; que linda es Cuba
Quien la defiende la quiere más
Cuba que linda es Cuba
Ahora sin Yanquis me gusta más.*

Domínio Público

Aquí se vivió un proceso muy distinto al del resto de los países Latino americanos ya que en la isla (Dios bendiga a Fidel Castro) hubo una revolución triunfante que se opuso y se sigue oponiendo a los designios de Estados Unidos y (el diablo le jale las patas a Fidel) la revolución se hizo régimen. Un régimen necesario, indispensable, dirán sus defensores. Una sanguinaria dictadura, sus detractores. Pero el caso es que Cuba es el único país de la América Latina donde no mandan los Yankis y esto es una Utopía para los músicos de protesta del resto de los países.

Esta "Revolución triunfante" se logró gracias a múltiples factores que se conjugaron a favor de la misma.⁶³ Parece de novela el que 12 supervivientes de la expedición que partió de México a bordo del "Granma" hallan realizado la labor de titanes que implica levantar a un pueblo en armas y derrotar al tirano en turno que contaba con el apoyo yanqui. Pero Batista, el dictador, ya tenía sus días contados tras un prolongado periodo de ejercicio de poder que había sumido a los cubanos en una situación de miseria y abandono, sólo importándole al gobierno los beneficios que pudiera dejarle la inversión extranjera en hoteles y casinos, convirtiendo a la isla en el gran prostíbulo de Estados Unidos.

⁶³ Resultado tan imposible en el resto de América Latina, a veces me ha hecho pensar que tal vez los gringos se conjugaron con Fidel Castro y le dejaron la cancha libre con tal de que no ayudara a otras revoluciones latinoamericanas y asumiera la posición de dictador, para así tener un enemigo cómodo que los ayudara a tener pretexto para gastar en defensiva y ofensiva militar. Pero este es un racionamiento muy simplista y las cosas no sucedieron así. Cuba adoptó un régimen socialista a pesar de los gringos. Eso sí, con la suerte, Dios o como se le quiera llamar, de su lado.

Por otro lado, las ansias de libertad de los cubanos venían desde mucho antes. Recordemos que Cuba fue la última colonia española en América Latina y que logró su independencia después de todo un siglo de enfrentarse con la tiranía borbónica, en aquel momento, que no aprendió nada de las independencias de los países continentales y quiso seguir gobernando a la isla con el absolutismo más rampante. El rey Fernando VII, la agarró contra las cortes de Cádiz y contra los liberales, de los que pudieron escapar algunos para la isla, donde España gobernaba con absoluta torpeza.⁶⁴

Dice Noam Chomsky que los Estados Unidos no permitieron la independencia de Cuba de España, ejerciendo enormes presiones sobre México, Colombia y otros, lo que dolió mucho a Bolívar, para lograr que Cuba pasara a la hegemonía yanqui como “fruta madura”, lo que de hecho sucedió ya que a finales del siglo XIX invadió la isla con el pretexto de liberarla de España, siguiendo después funcionando efectivamente como colonia estadounidense, hasta que el gobierno de Fidel Castro llegó al poder en 1959⁶⁵.

Todos los cubanos que han soñado y soñaran en la libertad son, sin excepción, poetas. Plácido, Céspedes, Perrucho Figueredo, José Martí son ejemplos en el siglo pasado de estos hombres de imaginación que, cuando van a hablar, suelen cantar.⁶⁶ Plácido fue el primero que cayó, o callaron ya que era el más incomodo: además de Poeta era negro. A latigazos le sacaron la confesión y como al negro Pimienta, el músico, y sus demás compañeros, es de los negros libres que mueren por buscar la libertad de sus hermanos esclavos.

Céspedes es el abogado fino y linajudo que unas veces escribe amorosos poemas y otros sonetos donde el paisaje de su tierra, Bayamo, queda tan bien pintado que las muchachas se lo saben de memoria.

Perrucho Figueredo es también, como Céspedes de Bayamo y al igual que él, rico y linajudo. Sueña con la revolución y satiriza a la tiranía en caricaturas. Compone una melodía que se hace célebre, una marcha que él concibe como su propia Marsellesa y que, sin saber su intención se toca en todos los pianos, se silba en las calles, la susurran los negros esclavos en la hacienda. Perrucho se lanza a realizar la independencia con todos sus

⁶⁴ Castelar dirá que los reyes que eran constitucionales en España, eran absolutistas en Cuba; que los ministros que eran responsables en España eran arbitrarios en Cuba.

Arcienegas, Germán. *Biografía del Caribe* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1973. p 399

⁶⁵ Noam Chomsky en *La Jornada México*, Ed. Demós, 2002. p. 133.

⁶⁶ Arcienegas, Germán. *Biografía del Caribe* Buenos Aires Ed. Sudamericana, 1973. p. 398.

recursos y, en el fragor de la batalla, su marcha suena en el corazón de los bayameses. Se hace un silencio en la guerra que obliga a Poner letra a la Marcha:

*¡A las armas corred Bayameses,
que la patria os contempla orgullosa:
No temáis una muerte gloriosa,
Que morir por la Patria es vivir...!*

Se viene la persecución, la larga guerra y Perrucho es atrapado y juzgado en un consejo de Guerra. Escribe a su mujer: *como el resultado no puede ser dudoso me apresuro a escribirte para aconsejarte la más cristiana resignación.*⁶⁷

José Martí es un poeta que, al entrar a la cárcel escribe una estrofa que recuerda la de la marcha:

*La Patria así me lleva. Por la Patria
morir es gozar más.*

Cualquier día, un hombre piadoso e influyente lo saca de la cárcel a la que estaba condenado por 35 años y lo mandan desterrado a España, desde donde pronuncia airados discursos en protesta de la muerte y el presidio de sus compatriotas, principalmente estudiantes, jóvenes, que son el flanco de la represión. Es bautizado el “apóstol”, este personaje pequeñín y flacucho, que cuando pronunciaba un discurso estremecía a su auditorio. De España a México, a Guatemala, a New York. Es el itinerario de una vida realizando palabras amorosas que despierten los corazones de toda América. José Martí, José Martí, José Martí. Decir ese nombre, repetir José Martí, es hablar del aliento a la libertad de nuestros pueblos. Es decirlo todo. El poeta que pone el pecho en la línea de ataque. El personaje sensible que quiere ver mejor su alrededor. Sus versos sencillos se convirtieron en una de las canciones más populares e inspiradoras. Guantanamera, señoras y señores.⁶⁸

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma
Mi verso es de un verde claro,*

⁶⁷ Op cit p. 400, 401.

⁶⁸ Arcienegas, Germán. *Biografía del Caribe*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1973 p. 402, 403.

*y de un jazmín encendido,
mi verso es un siervo herido
Que busca en el monte amparo
Con los pobres de la tierra
Yo quiero mi suerte echar
El arroyo de la sierra
me complace más que el mar.*

Se logra la independencia de España pero se viene la dictadura de los yanquis. Peor, más domestica. Cuba era como que el traspatio de la casa, donde se manda lo peor que tiene la potencia norteamericana. La dictadura de Batista y la situación de Cuba era parecida a la de Nicaragua con Somoza's Company. Las personas con algo de humanidad se opusieron a la Dictadura, incluida la burguesía nacionalista del interior de la isla, que no se había vendido completamente, todavía, a los intereses de Estados Unidos.

Y sí, también había burguesía vendida a los intereses estadounidenses pero esos, gracias a Dios, se fueron de la isla. Intentaron invadir en Bahía Cochinos pero fueron derrotados. El Presidente Kennedy se negó a mandar Aviones bombarderos que arrasaran con la población civil y la Revolución cubana siguió adelante. Dicen algunas teorías que Kenedy perdió la vida , tal vez, por esta razón.

Otro ejemplo de los poetas cubanos que se entregaron de cuerpo y alma al Amor a la patria es Julio Antonio Mella, quien en su tiempo fue de las principales figuras del Partido Comunista Cubano, y fue asesinado por ordenes del dictador Machado en México durante 1928.

Fidel Castro, Camilo Cienfuegos, el Che Guevara, y cuantos cubanos y latinoamericanos que se les sumaron realizaron la Utopía, el sueño. La Revolución, el Socialismo, la Soberanía de América Latina. Pusieron el ejemplo feliz, el horizonte a seguir. En Cuba se instauró un gobierno socialista, apoyado por la URSS, que tuvo la ventaja de estar muy lejos de su metrópoli imperial y de ser una isla, lo que implica que tendría que ser invadida por mar o por aire, y los gringos no pudieron mantener una "contra" como la nicaragüense, en algún país limítrofe. Hasta a los gusanos, o cubano-norteamericano les fue bien ya que recibieron apoyo del gobierno estadounidense y no se lo gastaban en guerra directamente más que haciendo trabajo sucio, más cómodo que la guerra.

Faltan páginas

N° 102-103

instrumento político y el músico debe estar identificado con la revolución. Y c) El estado es en consecuencia el árbitro supremo para decidir que música es buena y cual no.”⁷²

Bajo estas condiciones, el primero que asumió concienzudamente la labor de cantar a la Revolución fue Carlos Puebla, quien se convirtió prácticamente en el juglar oficial de la misma pues así como hacia falta quién escribiera novelas sobre la revolución, poemas a la revolución, quien filmara películas sobre la Revolución, se necesitaba también quien la cantara. Quien entonara las proezas de sus héroes. Antes del 59, Carlos Puebla era un cantante que se ganaba la vida honradamente en el antiguo régimen, es decir, tocando en algún restaurante de lujo para la élite. En su caso, él trabajaba en el bar que hiciera famoso Hemingway, “La bodeguita de en medio”

Pero cambiaron las circunstancias de su público y hasta el público mismo y el artista supo adaptarse y triunfó como tal vez nunca lo hubiera hecho en el otro régimen. Sus canciones, que llegan a ser panfletarias, tienen el encanto de lo sincero, de lo bien intencionado. Algunas de sus melodías, como la clásica *Hasta Siempre* fueron hechas ex profeso para un momento histórico, y cumplieron su labor intrínsecamente al hecho sucedido ya que por ejemplo, cuando el Comandante Fidel leyó ante el pueblo cubano la Carta de Despedida del Ché Guevara, Carlos Puebla escribió su canción; en el mismo mitin. Con el paso de los años, *Hasta Siempre*, es la melodía con que más recordamos al Che, y vaya que hay muchas, por lo menos cuatro del propio Carlos Puebla: *Que pare el son*, *Lo eterno* y *Un hombre*, aparte de la ya mencionada, con lo que completa la saga de la vida del Che. Yo pienso que el objeto de inspiración y la obra misma van juntos, y no por nada *Hasta Siempre* es, desde mi punto de vista, la mejor canción de Carlos Puebla.

*Aprendimos a quererte
Desde la histórica altura
Donde el sol de tu bravura
Le puso un cerco a la muerte
Aquí se queda la clara,
la entrañable transparencia
de tu querida presencia
Comandante Che Guevara.*

⁷² Op.cit. p. 280-281.

El Che merece mención aparte entre las influencias a la música de protesta, ya que fue la inspiración de múltiples canciones siendo el personaje de su época que escribió con su vida la poesía más revolucionaria. Que realizó el ideal del hombre más puro: aquel que se arranca las cadenas del egoísmo y se conduce de la miseria ajena. Víctor Jara, Daniel Viglietti, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, Pablo Milanes, Miguel Ángel Filippini y un largo etcétera han realizado canciones basadas en este personaje que, por el simple hecho de mencionarlo sabemos que nos está remitiendo al ideal de Bolívar, al latinoamericanismo más puro. A la poesía más difícil. La que se hace con hechos y no con palabras. Por qué como canta Pablo Milanes:

*Si el Poeta eres tu
Como dijo el poeta
Y el que ha tumbado estrellas en mi noches
De lluvias coloridas eres tu
¿Que tengo yo que hablarte comandante?
Si el poeta eres tu...*

Después de Carlos Puebla vinieron los interpretes que, en los 60, eran jóvenes. Una generación que debía de ser la primera remesa de "hombres nuevos". De juventud revolucionaria que defendiera y superara a la revolución misma. La Nueva Trova Cubana, se influyó de la vieja trova que tuvo un cierto empuje con la creación en Santiago de Cuba en 1966 de la "Casa de la trova", que se trató de un local donde se reunieron los viejos trovadores a tocar y a cantar y que tuvo sus símiles en otras partes de la isla, más sin embargo no tuvo continuidad este movimiento ya que no se dio el siguiente paso que hubiera sido grabar las canciones, entrevistar a los interpretes y etc. Pero si se cumplió un objetivo: el de devolver el viejo vocablo de trovadores a una nueva generación de cantantes.

En el año de 1967 tiene lugar el Primer Encuentro de la Canción Protesta auspiciado por la Casa de las Américas y con intervención de cantantes de toda Latinoamérica, donde jóvenes que habían estado componiendo individualmente, como Pablo Milanes, Noel Nicola y Silvio Rodríguez empiezan a tomar conciencia de similitudes en el enfoque de la

creatividad musical, medios y formas, enriqueciéndose así el movimiento de la Nueva Trova Cubana.⁷³

El canto nuevo cubano, o Nueva Trova Cubana, como le dicen allá, fue una manifestación que se dio a la par del proceso revolucionario y latinoamericano en sí. Los intérpretes de la Nueva Trova tenían diez u once años al momento del triunfo revolucionario y fueron los que expresaron más fielmente este nuevo sentir surgido de la revolución.

Para Noel Nicola, la Nueva Trova surge como un hecho de creación para un grupo de jóvenes que asumen como suya la Revolución. O sea que la Nueva Trova existe y se enmarca dentro de la política cultural de la Revolución misma, y entonces tiene un perfil amplio, ya que tiende a proyectar en su política cultural muchas formas del canto, incluso de toda Latinoamérica, introducidas a Cuba a través de este movimiento, y eso modifica al movimiento mismo, es decir, lo hace abierto a más influencias.

Se dice del movimiento de la Nueva Trova que siempre contó con el apoyo del estado, pero eso no fue siempre así, ya que según testimonio de Silvio Rodríguez hubo un momento en el que hasta lo botaron de la Revolución, diciéndole que ya no podía trabajar en ella, y él protestó por qué en Cuba todo era la revolución y entonces pensó en irse del país, al ya no tener oportunidades en Cuba. Pero Silvio Rodríguez perdona a la revolución, ya que está conciente de que la revolución la realizan hombres, que son capaces de cometer muchos errores en nombre de ella, pero que lo importante es saber que la Revolución la hacemos todos.

Porque los Cantantes de la Nueva trova también criticaban a su régimen, con canciones como *Resumen de Noticias o Debo partirme en dos* de Silvio Rodríguez o *No vivo en una sociedad perfecta* de Pablo Milanes, canciones en las que se refleja que las críticas a la revolución eran realizadas de buena fe. Como dice Silvio Rodríguez: "Cuando uno critica algo que quiere, el amor se sale. Por eso cuando nosotros hablábamos, en los primeros años, de nuestras canciones críticas, siempre decíamos que eran canciones autocríticas. Era como criticar a la Familia. Son críticas que implican un desgarramiento,

⁷³ Díaz Ayala Cristóbal. *Música Cubana, del Areíto a la Nueva trova*. San Juan de Puerto Rico, Ed. Cubanacan, 1981 p. 301, 302.

una aflicción. Tu no criticas en los mismos términos a un hijo que a un extraño. Por algunas razones uno tiende a ser más cuidadoso con el hijo”.⁷⁴

Silvio Rodríguez fue un rebelde en su tierra, pero su rebeldía con el régimen, como él lo dice, era como la del hijo, el adolescente que busca su espacio en el mundo, a diferencia de los cantantes que se enfrentan a su Estado, no como hijos si no como huérfanos, abandonados del padre y clamando venganza. Al principio sus canciones, con florida poesía, hacían entrever una crítica al régimen y un “no estar completamente de acuerdo”, al grado de que algunos ideólogos contrarrevolucionarios (Montaner, Valladares y otros) dicen que Silvio se enfrentaba a la revolución en las primeras canciones, y hasta se da el caso de profesores en Letras de la Universidad de la Habana, que dicen que Silvio es un traidor a su generación.

Lo cierto es que la suerte cambió para Silvio el día que “El Comandante” lo escuchó cantar *El Mayor* ante una multitud reunida en una gran plaza de la Habana y de ahí en adelante contó con el apoyo del régimen lo que, ciertamente, algo cambió de su vida, más no lo fundamental, ya que el siguió haciendo canciones, que era lo suyo, lo que si muchas de ellas por encargo de la “Revolución”, para una fecha determinada, alguna celebración, pero no perdió por completo su rebeldía ya que, como cubano, era un rebelde en el mundo. Cuba era donde se gestaba el experimento social en el que se le daba más importancia a la igualdad que a la libertad y Silvio es un claro ejemplo de que funciona. De que se puede ser libre y fraterno, con la condición de ser iguales. Y sus canciones nos hablan del hombre libre, que vive en un país libre y ama a una mujer clara que ama y lo ama sin pedir nada, o casi nada, que no es lo mismo pero es igual y les pide perdón a los muertos de su felicidad ya que en su plenitud ni se acuerda de ellos. En su poesía no hay rencores, ni en su mundo, y sus cantares son revolucionarios, pero en el más alto sentido de la palabra ya que su revolución se da en el sentido de SER MÁS que maneja Paulo Freire, aquel que se da cuando el hombre ya está liberado y ahora se apresta a ser mejor, es decir, más libre.

Silvio no canta la represión, la cárcel, el exilio; las ansias de tomar las armas como lo hacen Daniel Viglietti y otros. No. Él le canta a la mujer, a amores libres. A mundos imaginarios y personajes de otra realidad. A un Unicornio, a un Extraterrestre, o al Rey de

⁷⁴ *Mamá yo quiero saber. Entrevistas a músicos cubanos*. Cuba, Ed. Letras Cubanas, 1999 p. 183.

las Flores. A la Revolución, pero no vista como un anhelo sino como una Madre. Al estado totalitario en el que vive, que el acepta como mejor a lo vivido anteriormente.

*Hoy mi deber era cantarle a la patria
Alzar la bandera sumarme a la plaza
Hoy era un momento más bien optimista
Un renacimiento sobre conquista
Pero tu me faltas hace tantos días
Que quiero y no puedo tener alegrías
pienso en tu cabello que estalla en mi almohada
y estoy que no puedo dar otra batalla
Hoy yo que tenía que cantar a coro
Me escondo del día susurro esto sólo
Hoy mi deber era cantarle a la patria
Alzar la bandera sumarme a la plaza
Y creo que acaso al fin lo he logrado
Soñando tu abrazo volando a tu lado*

A mi entender, Silvio Rodríguez es merecedor al Premio Nóbel de Literatura por su poesía hecha canción, reflejo incandescente de una Sociedad más sana que otras, le pese a quien le pese. Es verdad que Silvio ha sido un compositor allegado al régimen. A la Dictadura, como pronuncian los que se creen las noticias que se inventan para tener contentos a los Señores de la Guerra, y aunque esto en lo general significa que el artista pierda sus musas, en el caso de Silvio no ha pasado ya que estar con el poder, en su país, no necesariamente significa estar en contra del pueblo.

3.- Otros desarrollos de la Canción Latinoamericana. Reggae, Salsa y Rock and Roll.

3.1.- Jamaica. El Reggae y el movimiento Rastafari.

La importancia de esta isla en el desarrollo de la música latinoamericana ha sido muy grande, y la razón de esto la encontramos, desgraciadamente, en la influencia y trascendencia de la Música Jamaicana en el Rock and Roll y demás ritmos desarrollados en el interior de los países hegemónicos, como el Punk y el Rap. La música Reggae, bandera con la que se le conoce a este país, ha tenido un desarrollo sostenido en varios países de América Latina, llegando a colocarse entre las opciones musicales que tienen los jóvenes urbanos para realizar música e identidades.

En Jamaica, que aunque se hable en Inglés se comparte con América Latina el lastre del imperialismo, se dio un desarrollo auténtico. Separada por los propios imperialismos de los países hispanos sin embargo existe una influencia mutua y semejanzas en los sentimientos. Allí, se desarrolló el Reggae, una música que implica y revela toda una filosofía vital, creada por los descendientes de los africanos vendidos en Jamaica quienes, como en cualquier otro país caribeño, tuvieron una vida impresionantemente triste, inhumana y castrante, por no buscar más términos que la definan. Fueron arrancados de su natal África para ser convertidos en algo peor que bestias de trabajo. Se les arrancó su dignidad humana y se les convirtió, al paso de los siglos, en seres con una carencia de cultura e identidad propias.

Hasta principios de este siglo esta situación empezó a cambiar debido a circunstancias socio-económico-políticas como la primera guerra mundial que propició que muchos jamaicanos fueran a trabajar a Estados Unidos e Inglaterra debido a la falta de mano de obra propiciada por la guerra y algunos, incluso, formaron parte de los ejércitos aliados. Al regresar a sus terruños después de la confrontación bélica, estos hombres habían conocido mundo y ahora veían la situación de desigualdad e injusticia en su país ya no como una fatalidad inevitable, si no como algo que podría ser mejorado con la organización de sus coterráneos. Marcus Garvey tuvo mucha influencia en esta época con sus doctrinas de reivindicación de la raza negra. Planteaba que Dios es negro y la vuelta a África como

vía de liberación. Organizó en Estados Unidos empresas productivas manejadas por negros y vivió como un profeta para sus semejantes. Vio que la religión, bautista, católica o protestante, había servido durante mucho tiempo como válvula de escape para la frustración y las condiciones de vida de la raza negra, pero que no llegaba tampoco a llenar ese vacío de los esclavos por liberarse del amo blanco, cuya religión les era inculcada.

Por otro lado, en 1936 se vivía en Etiopía un estado independiente con sus reyes negros y sus modos de proceder tradicionales, hasta que el fascismo de Musolini acabó con él en una guerra de armas modernas contra lanzas tradicionales, con la complicidad del resto de las naciones industrializadas que no hicieron nada por impedirlo. Su rey, Haile Selasie, que había sido coronado en 1930, vivió su exilio en Inglaterra sin que la sociedad de Naciones hiciera algo por regresarle su dignidad política. Algunos Jamaquinos lo tomaron como símbolo de su propia frustración y utilizaron su nombre de pila "Rasta Fari", para su movimiento de reivindicación, tanto política como religiosa. Necesitaban crearse una idiosincrasia que los diferenciara de los blancos. No querían nada proveniente de la cultura del amo.

Leonard Homel, por ejemplo, al salir de prisión a la que había sido condenado junto con otros líderes, compró una hacienda llamada Pinnacle, a la que se fue a vivir junto con un grupo de partidarios. Se dedicaron a sembrar marihuana (Ganja), y a vivir según sus propios esquemas. La hacienda fue tomada por la policía, pero algunos de sus miembros lograron escapar y difundir su doctrina por las calles de Kingston. Los Rastafaris se dejaban encrespar el pelo para resaltar sus características negroides, fumaban marihuana y vivían una vida con sus propios esquemas, entrando al sistema económico de manera marginal. Algunos se enfrentaban con la policía directamente, con pistola en mano. En los 50s, este movimiento se vio nutrido por muchachos provenientes del interior de la isla y que, llegados a Kingston, se identificaron con los Rastafaris. La música de Reggae empezó a definirse, y se convirtió en la principal arma que difundió, dentro y fuera de las fronteras jamaquinas, este movimiento con exponentes como Jimi Clif, Bob Marley y Peter Tosh, que provenían de esta generación de nuevos Rastafaris que venían del interior de la isla, herederos de esta cultura contestataria, cuyos métodos no eran tomar las armas o ingresar a algún partido político si no cambiando interiormente, sacando al imperialismo en primer lugar de dentro de uno, no consumiendo sus bebidas alcohólicas, cambiándolas por

marihuana, y buscando realizar una actividad que, si no lo destruye, por lo menos no ayude al imperialismo.

El Reggae, tuvo gran influencia en la música en inglés, y algunos de sus intérpretes se convirtieron en estrellas, tanto así que Bob Marley llegó a tener una enorme influencia política en Jamaica, al grado de molestar a los dueños del poder, quienes le perpetraron dos atentados contra su vida y lo obligaron a vivir en el extranjero, por peligrar su integridad personal en su natal Jamaica. Marley siguió los postulados de Marcus Garvey, y se fue de gira a África, encontrando las raíces, buscando desenmarañar la madeja desde el principio. Su disco Zimbabwe es testimonio de esta experiencia. Bob gozaba de gran carisma. Donde estuviera era querido por el público. Una estrella incandescente cuyo resplandor sólo pudo ser apagado por la muerte. Marley funda una mística y deja una gran herencia con sus canciones y con el ejemplo de su vida.

Para él su familia era una cosa muy importante, amaba a sus hijos y los incluía al final de sus conciertos, cantando con ellos y con su esposa, que era su corista. Esto, se hizo una tradición en el Reggae, no relegando a la familia del “grupo”, costumbre que se ha conservado en muchos de los cultivadores del género, que no sucede por cierto, casi por lo general en los que se expresan a través del Rock and Roll, cuyos grupos están compuestos prácticamente o por puros hombres, o, últimamente también, por puras mujeres, realizándose el club de machos, o de hembras, no mezclando por lo regular a la familia en la actividad musical, siendo mal visto el que esto suceda, tomando como ejemplo la desintegración de los Beatles, ocurrida en gran parte por la presencia de Yoko Ono durante la grabación del disco “Let it be”.

Por su lado, Jimmy Cliff salió joven de Jamaica y se lanzó a Nueva York, donde gracias a su gran talento pudo grabar discos y se hizo leyenda. La película *The harder they Come* es el gran testimonio de esta música Reggae, protagonizada por Jimmy Cliff quien es un joven que migra desde el interior de la isla a la ciudad de Kingston, llegando con unos mangos que le mandó la abuela, un saco de esperanzas y un papel con la dirección de su padre, lugar donde siembran marihuana los Rastafaris enfrentados con la Policía. Le roban los mangos en la terminal, se pierde, por fin llega, le dan asilo por un tiempo, intenta conseguir trabajo. Lo humillan, lo acusan de ratero. Tiene una canción que es buenísima, que le podría dar buen dinero. Va a grabarla. El estudio de grabación vuela con la preñez

de esta canción, que dice más o menos traducida que los opresores te prometen un virote en el paraíso, pero de aquí a que te mueras nada será tuyo, pero yo quiero lo que es mío. *Caiga quien caiga* que es el nombre que le dieron a esta cinta los traductores.

La Canción es buenísima, tiene ritmo, pasión. Será un éxito. El dueño de la disquera le ofrece 20 dólares, como todo pago por sus regalías y él se opone. Intenta llevar su canción a las estaciones de radio pero son controladas por el dueño de la disquera. Finalmente, acepta los 20 dólares. Y consigue una pistola y mata policías. Es perseguido e intenta escapar del país. Al final, está a punto de alcanzar un barco con destino a Cuba pero lo matan antes de conseguirlo.

3.2.- Panamá. Rubén Blades y su contribución a la música “Salsa”.

Ahora pasaremos a otro cantante y a otro país. Rubén Blades, nacido en Panamá en 1944, quien desde joven gustó de la música, del ritmo que une a la región caribeña. Cuenta Rubén que a él, como a todo muchacho de su generación, le gustaba todo lo proveniente de Estados Unidos y pensaba que era este el mejor país de la tierra y que deberíamos de vivir como ellos, que ser como ellos. Pero sucedió que al año 1964 a un grupo de estudiantes se le ocurre colgar la bandera panameña en vez de la estadounidense en el canal, lo que provocó la furia de los marines, quienes mataron a 25 estudiantes. Ese hecho, cambió la visión de Rubén Blades, muchacho de 20 años, para con los estadounidenses.

Era cantante de un grupo en su natal Panamá, donde permaneció hasta terminar la carrera de Derecho, cuando se fue a probar suerte a Nueva York, esa nueva Babilonia, donde tuvo la suerte de ser aceptado en un trabajo como mensajero de la naciente empresa Fania Records, donde conoce y se relaciona con las nacentes estrellas de la música salsa, que esta compañía de discos se prestaba a lanzar al gran mercado. Quiso la suerte que una de las Bandas perdiera a su vocalista y convocara a audiciones para ocupar el puesto y Rubén Blades fue e inmediatamente fue aceptado, dejando su trabajo como mensajero pero agarrando el de interprete en la misma compañía.

La onda de la Salsa neoyorquina, en un principio, iba muy enfocada hacia el barrio, la calle, enalteciendo valores contrarios a los considerados “buenos”. Santificaba a los delincuentes, estando en contra de la policía, en una violencia callejera sin sentido. Tiempo después, Rubén Blades conoció a Willie Colón, quien anteriormente sacó un disco en cuya portada aparecía como criminal buscado por el FBI, y cuentan que hubo varias llamadas para dar la pista de que lo habían visto, y pasó a formar parte de su banda. Juntos empezaron a cosechar éxitos. Grabaron un primer disco, donde se incluyen dos composiciones de Rubén, que ya perfilaban su peculiar estilo. Su disco **Siembra** con la canción que da nombre al disco, *Pedro Navajas* y *Plástico*, entre otros temas, marca un hito en la música salsa, ya que demuestra que este ritmo bien puede ser el portador de letras que reflejan la realidad latinoamericana, en forma crítica y constructiva.

Pedro Navajas, el gran éxito de Rubén, número uno en Estados Unidos y en la mayoría de los países latinoamericanos, es el epitafio de un latinoamericano que realizó “el sueño americano”, pero en el terreno del hampa, del barrio bajo, a diferencia de Rubén, que “realizó la América”, pero a través del arte. Y *Pedro Navajas* se convierte en una leyenda, tanto así que Rubén lo tuvo que revivir en una posterior canción.

Pero, desde mi punto de vista, la mejor canción de Rubén Blades, que refleja críticamente nuestra realidad y hace un llamado para transformarla es la de *Plástico*, la cual describe primero a una chica que sueña casarse con un doctor, pues él puede mantenerla mejor, después a un muchacho de los que prefieren el no comer, por las apariencias que hay que tener, pa andar elegante y así poder una chica plástica recoger. La siguiente parte de la canción es la pareja “plástica”, de esas que veo por ahí. Él pensando sólo en dinero, ella en la moda en París. Aparentando lo que no son, viviendo en un mundo de pura ilusión. Diciendo a su hijo de cinco años, no juegues con niños de color extraño. Para llegar a la ciudad de Plástico, esa que no quiero ver. Donde en vez de un sol amanece un dólar, donde nadie ríe donde nadie llora, con gentes de rostros de poliéster, que escuchan sin oír y miran sin ver, gente que vendió por comodidad su razón de ser y su libertad.

Para finalizar haciendo un llamado al latino, al hermano, al amigo, a no vender su destino por el oro y la comodidad. A no descansar pues nos falta andar bastante para juntos terminar con la ignorancia que nos trae sugestionados con modelos importados que no son la solución.

Esta canción, que transcribí casi entera, me parece la que más efectivamente le pega al problema de la realidad latina actualmente, y es incómoda, para quien le queda el saco, pero es liberadora, para los que de una u otra forma no queremos que se transformen en plástico las ciudades y las personas de nuestra América.

Posteriormente, Rubén hizo canciones que retratan casos específicos que han dejado huella en nuestros pueblos, tales como *El Padre Antonio*, que está basada en el asesinato de Monseñor Romero, Obispo que puso en práctica los preceptos cristianos de estar del lado de los pobres y *Desaparecidos*, que canta de lo vivido en todos los países de América Latina, con uno u otro grado. El secuestro, la tortura y la muerte, dados a tantos hermanos que se han opuesto, de una u otra forma al maldito sistema. Y los agarra la policía y los asesina, con maldita la impunidad, y después los desaparece, es decir se le ordena al cabo

que quemé el expediente. Que arrase hasta, si puede, con el acta de nacimiento. Y sus cadáveres son arrojados en avionetas al fondo, allá sobre las oías. En el mar. Entonando su canto. Nuestro canto.

*¿Adónde van los desaparecidos? Pu tum pata pu tum pe te.
¿Y por qué es que se desaparecen? Por qué no todos somos iguales.
¿Cómo se le habla al desaparecido? Con la emoción apretando por dentro.
Que alguien me diga si ha visto a mi madre
Ella es un alma de dios, no se mete con nadie.
Se la han llevado de testigo
Por un asunto que es nomás con migo.
Vine a entregarme, hoy por la tarde.
Y ahora me dicen que no saben quien se la llevó
Del cuartel..*

Pero Rubén Blades no se quedó nada más en la música, y intentó cambiar las cosas en el terreno político organizando un partido en su natal panamá y conteniendo como candidato a presidente para las elecciones de 1998, obteniendo un gran porcentaje de los votos pero no pudiendo “ganar” la presidencia en estas democracias de “winers” y “losers”.

Actualmente espera trabajar en el Gobierno de Torrijos, si es que este se hace presidente y retirarse de la música por un tiempo para dedicarse a la política. Su último disco, lo sacó por internet, sin intermedio de ninguna compañía de discos, a través de su página con una leyenda que dice: “Cópialo, y si crees que la elaboración de este trabajo merece una retribución, mándamela.” De esta manera, Rubén rompe con las compañías de discos y busca acercarse al mercado pirata, con el que los artistas, finalmente, deben de tratar y de llegar a acuerdos.

3.3.- Rock Marginal. Three Souls, Rockdrigo González y León Chaves Texeiro.

Hemos venido pensando sobre músicos, movimientos, que intentaron no sólo criticar nuestra realidad si no transformarla. En primer lugar cambiando las bases; dándole importancia a la influencia india, al cantar del campesino, al ritmo de los de abajo. En segundo lugar y siendo consecuentes, cantando con temáticas que intenten cambiar la situación. Y en tercer lugar realizando en la practica lo que cantan las canciones: buscando el cambio en el terreno político, con Partidos o con las armas. En este sentido, las canciones fueron derrotadas. Politicamente, los partidarios de la canción de protesta sólo vieron triunfos en Cuba y en Nicaragua, pero a esta segunda le faltó la presencia de misiles rusos apuntando a Estados Unidos para que los gringos no invadieran. No se gastaran su dinero en matar nicaragüenses. El Frente Sandinista fue derrocado en una de las elecciones más libres que se hallan dado en América Latina y Nicaragua volvió al yugo estadounidense gracias al voto de terror a la guerra del pueblo. Los Partidos Comunistas, enemigos en primer lugar de las demás organizaciones de izquierda, se derrotaron solos, sin poder nunca vencer al autoritarismo, su principal enemigo interno. Sólo Cuba sobrevivió, pero más como la excepción que confirma la regla, que como ejemplo para la liberación de los demás pueblos. Se intentaron guerrillas por todos lados, pero los ejércitos fueron mejor entrenados. Estados Unidos acogió a oficiales y los entrenó en tácticas antiguerrilla. Los mejores hombres se fueron cayendo, o se fueron callando. Y de esto sólo nos quedó el recuerdo. Las canciones que se hicieron, que son ejemplo de los mejores anhelos. Que ahí quedaron, como la semilla de un árbol que fue talado. Como testimonio. Como promesa de futuro.

La industria discográfica ni se diga. Nunca acogió estas propuestas ni les dio publicidad ni tiempo en el radio más que en algunos excepcionales casos. Y los chavos nos quedamos escuchando Rock and Roll, que si era transmitido y tenía unos grupazos como Pink Floyd, Led Zepelin, Iron Buterfly y algunos otros, sólo para conocedores. Por qué era una música que no le gustaba a cualquicra, sólo a algunos que no éramos nacos y andaban cantando Ranchero y tonterías por el estilo.

*"En los años 60 las utopías fueron el fundamento y el cimiento de los grandes movimientos sociopolíticos. Las identidades se construyeron sobre la fe en un futuro. Proliferaron los grupos revolucionarios permeados del entusiasmo que había provocado la revolución cubana. Fueron años de hiperideologización de los movimientos sociales, en que las doctrinas dieron su cohesión a los grupos. Pero los 80 están marcados por la derrota, en la mayoría de los países, de este voluntarismo revolucionario y por la pérdida de las grandes utopías. Los movimientos sociales parecen estrechar sus alcances y sus miras. La construcción de identidades se restringe a la comunidad, a la banda, al barrio, al pequeño grupo cohesionado por relaciones interpersonales."*⁷⁵

El Rock and Roll se inserta en Latinoamérica por arriba de la pirámide social, al revés de la música de protesta que surgió de lo de abajo, de lo marginal. El Rock and Roll prendió primero en lo más alto. En los niños bien: hijos de las élites de nuestros países. Los que viven en una casota y sólo visitan casotas, donde se arman las fiestas de "sociedad".

Y como la moda en Estados Unidos era la rebeidía juvenil y tocar música de los negros y traer chamarras de piel y andar en motocicleta, pues en México ¿por qué no? Se hicieron bodrios y bodrios de Películas cuyo tema era la rebeldía juvenil, pero huera, vacía, sin sentido. Donde los chavos se la pasan en los yates, en Acapulco o en reventones a todo dar, o paseando en autos de lujo sobre ciudades a las que se borra la miseria, las manos sucias.

El Rock surge en América Latina como una mera copia, mal hecha por cierto, de lo que se hacía en Europa y Estados Unidos. Así surgieron los "Ídolos del Rock": Enrique Guzmán, Cesar Costa y Alberto Castro en México. Y en algunos de los demás países latinoamericanos también se dieron, pero fueron intrascendentes, al igual que los mexicanos. Sus canciones eran meras traducciones, sin alguna creatividad, de los temas en inglés. Y así, llenaron nuestros oídos con auténtica basura, en el afán de nuestras élites por copiar, sin imaginación y sin alguna dignidad, las nuevas corrientes gringas.

Pese a todo el Rock and Roll se fue introduciendo, de arriba para abajo, poco a poco, dentro de América Latina. Fue pasando de ser la música de los "Rebeldes sin causa", niños bien que se dejaban el pelo largo, y niñas bien que usaban minifalda, a la de los

⁷⁵ Paris Pombo Ma. Dolores. *Crisis e identidades colectivas en América Latina*. México, Ed. Plaza y Valdes y UAM, 1990 p. 86 y 87.

“Rebeldes con causa”, jóvenes que vivían en la pobreza, en los barrios bajos, en las ciudades perdidas de la ciudad.

Por la nacionalidad propia del autor, situaremos nuestro acontecer del Rock and Roll en México, donde el concierto de Valle de Avandaro fue el climax de este movimiento juvenil donde convivieron jóvenes de todas las clases sociales unidos por el Rock and Roll. Como copia de Woodstock, el festival de Avandaro fue masivo, realizado en el campo, a las afueras de la ciudad, donde los jóvenes se debrayaran más libremente. Organizado por Luis de Llano y el hijo del Presidente Díaz Ordaz, al concierto de Avandaro llegaron jóvenes en carros del año, en camiones de pasajeros y hasta hubo algunos que se lo aventaron a pie. El concierto fue una orgía de música y sustancias que alteran los sentidos. Los que podían pagar: LSD, la mayoría: marihuana y otros: solventes. Al finalizar quedó aquello como el final de una batalla, con cadáveres que resucitaban y se encaminaban a su casa. Para algunos, el concierto estuvo bien; fue un enorme desahogo ante esta situación que nos oprime. Para otros fue horrible mezclarse con la naquiza. Y después de ese concierto el Rock and Roll pasó a ser prohibido por el sistema establecido. Entró en la lista de cosas nacas y los grupos mexicanos dejaron de tener aceptación entre las élites, las cuales se convencieron de que el buen Rock se hace en inglés, y lo más que puede hacer un latino es tocar igual que los virtuosos, norteamericanos o ingleses.

Al ya no tener perspectiva económica, los grupos que había se desintegraron o sus integrantes buscaron algún otro medio de ganarse la vida ensayando sólo los domingos en el garage del baterista, y a los pocos que siguieron tocando para un público lo hicieron en restaurantes tocando covers en inglés, o en los barrios marginales, en terrenos baldíos de ciudades perdidas donde se podía realizar lo prohibido, siempre y cuando no llegara la policía y se organizara la redada. Pequeños avandaros cuyos asistentes eran “chavos banda”, jóvenes que encontraron en la cultura del Rock and Roll una forma de evadirse y de estar en contra, aunque sólo fuera superficialmente, del maldito sistema; los hoyos funquis.

El grupo que mejor que ejemplifica esta evolución es *El Tri* de México cuyos integrantes pertenecían a una clase social con posibilidades económicas para comprarse una guitarra eléctrica o una batería y cuyos primeros conciertos fueron en casonas del Pedregal o de la Narvarte, con canciones en inglés. El *Three Souls in my mind*, cerró el concierto de

Avandaro tocando a las seis de la mañana ante una multitud recién despertada o recién dormida en un concierto que cerraron por ser de los grupos más novatones en comparación con *Peace and love* y la *Revolución de Emiliano Zapata*, auténticas leyendas para mi generación pues sólo conozco sus nombres más ninguna de sus rolas, ya que desaparecieron para el Rock después de Avandaro.

El TRI siguió tocando, pero se fue a los hoyos funquis y Alejandro Lora, Sergio Mancera y Carlos Hauptvogel, convivieron con la banda gruesa, la de a de veras. Los que viven el Rock and Roll hasta sus últimas consecuencias pues de verdad en su vida no existe el futuro más que como un sirviente, un obrero o un desocupado en esta sociedad que les reparte sólo a unos pocos. La represión de Tlatelolco había sido sólo un aviso, por si a alguien se le ocurría llevar las protestas más lejos. Y las dictaduras de América del Sur no les cuento.

El sistema, es decir el gobierno sólo dejó a la juventud la posibilidad de liberarse autodestruyéndose y permitió veladamente la drogadicción. Después del 68 no por casualidad la universidad se llenó de marihuana. Pero los hoyos funkis eran más gruesos. Ahí se metían solventes: thinner, chemo. También mota y alcohol, pero eso cuando había con que. Se desarrolló toda una cultura de la autodestrucción donde los ídolos son Jim Morrison, Jimmy Hendrix, la Janis Joplin, puros muertos de un pasón. Sólo se es grande si se muere joven y se vive en el desmadre. El código de valores dentro de esta subcultura es completamente al revés que el establecido como decente ya que entre esta pequeña sociedad el mejor es el que aguanta más droga y todavía no se vuelve loco. En cierto sentido, esta subcultura es también heredera de la Música Ranchera y su ícono José Alfredo Jiménez, quien en sus letras proclama el alcoholismo como forma de liberación de esta vida de miserias. Su primer disco en Español⁷⁶ contiene la canción *Three souls boogie*, que es una especie de declaración de principios de una vida dedicada al Rock and Roll. Las canciones del Three Souls reflejan esta realidad donde la policía es el peor enemigo

*En este país existe una enfermedad,
los más gandallas son la autoridad*

⁷⁶Tercero en la carrera del Three Souls ya que los dos primeros fueron con covers en inglés y algunas canciones del propio Alejandro Lora, pero en el idioma de los gabachos, ya que eran de la época en la que se pensaba que sólo en inglés se podía componer Rock and Roll.

*Y no los molestes. No los molestes.
No los saques de onda.
Están cumpliendo su deber,
Están cumpliendo su deber,
Nada más andan viendo a quien fregar
Y abusando de su autoridad
Pues son más que huitres
Con placas de agentes.*

*Muchos azules en la ciudad
a toda hora queriendo agardallar, no,
ya no los quiero ver más,
y las tocadas de Rock,
ya nos las quieren quitar
ya sólo va a poder tocar
el hijo de Díaz Ordaz*

Sin darle la importancia a los ricos como responsables entre los enfrentamientos entre banda y policía que en ultimadas cuentas es un pleito entre hermanos enfrentados por el sistema. También en sus rolas, el Three Souls nos habla de una vida sin futuro. Con un presente jodido.

*Soy un perro negro y callejero
sin hogar sin hembra y sin dinero.
A nadie le importa mi porvenir
Esta escrito que tengo que sufrir,
Tengo que rodar y rodar y rodar y rodar,
no tengo presente ni tengo edad,
Soy un perro negro y callejero,
Sin hogar sin hembra y sin dinero*

Y se expresaba una de tantas realidades en sus letras. Algunos de los chavos que le entraban a los hoyos funkis, hijos del pueblo en una época donde la clase media veía reducidas sus posibilidades económicas y la clase baja las percibía nulificadas, llevaron hasta sus últimas consecuencias este no futuro. Esta frustración. Esta falta de libertad. Y en vez de transformar la realidad la asumían. Pero con una mona de chemo junto. Con un toque de mota. Con alcohol. Con lo que fuera. Con Rock and Roll.

Y de agarrar el trapo rociado con solvente durante alguna rocanroleada y de llegar a la conclusión filosófica de que esta vida es una basura, compartida con los amigos, se pasaba a hacer de las drogas el centro de la vida para siempre estar en honda, en una

situación de evasión de la realidad. Y se podía robar y hasta matar para conseguir el vicio. Y el Three Souls era influenciado por esta realidad. Y él a su vez influenciaba. Y llegó el momento en que ya no sabías si los jóvenes se clavaban en el vicio por qué escucharon una canción de Alejandro Lora, o si Alejandro Lora escribió esa canción por qué conoció a unos chavos que le metían. El arte se influye de su realidad y a su vez la influye. En el mejor de los casos haciendo este mundo más bello para los que lo reciben.

Tal vez me estoy viendo muy severo con los ídolos de mi juventud, pero lo que sí es que dentro de estos parámetros se desarrolló una cultura del Rock, latinoamericano-marginal con canciones que hablan de una realidad vivida aquí. Con tanta policía y poca diversión. En la ciudad. Mundo al que se puede acceder con dinero. Creado por y para el dinero. Donde los desposeídos son un estorbo, una mancha, en un lugar donde no tienen espacios, más los que se crean, se apropian. Las vecindades, antiguas casonas habitadas por una "buena" familia, donde ahora viven 10 o 20, cada familia en un cuartito, con el patio en común..

Las ciudades perdidas de México, favelas de Brasil, villas miseria de Argentina y cantegriles de Uruguay, colonias populares que surgen de un día para otro, sin más apoyo que el viejo anhelo de los latinoamericanos por hacerse con un pedazo de tierra. Casas improvisadas en las afueras de la urbe, en lugares donde antes había campo, bosques. Donde viven los obreros de las fábricas, los intendentes de las oficinas y los sirvientes de las casas ricas. Los albañiles, que con su trabajo crean un espacio que no es para ellos si no para el de los dueños del dinero. La ciudad, Hogar del Rock and Roll, donde se vive esta música y existe una especie de religión, en la que entran muchísimas sectas, cada cual para su santo, pero englobados en la misma honda. La cultura del Rock tiene muchísimas subdivisiones en la urbe, pero muchas de ellas copian lo que se hace en el exterior, aun cuando sean desarrolladas en América Latina.

A partir de una investigación realizada con varias bandas de la Ciudad de México, Sergio Sermeño comenta la existencia, entre ciertos grupos, "de un tipo de principios valorativos que pueden llegar al extremo de "elevar" al rango de admiración y respeto el auiquilamiento del otro, la violencia, la crueldad prepotente del asaltante, el machismo, la violación, la aparente indiferencia por las indispensables marcas o mutilaciones que sobre el propio cuerpo denotan la violencia pasada o reciente. La violencia en grupo y el afán

destrutivo se expresan en las tocaditas de Rock pesado. Vestimenta agresiva, cadenas y otros símbolos de violencia, demostraciones de fuerza entre las bandas; músicos que incitan a la audiencia a la autodestrucción. Las palabras de las canciones denotan cinismo y nihilismo; el mundo es presentado como una mierda o es situado al borde de la catástrofe”.⁷⁷

El Rock vivió, pues, pero habitando el underground, sin apoyo de las compañías disqueras, ni apoyo gubernamental, alimentado sólo de su público, en cafés restaurantes, en los ya mencionados hoyos funkis o en tocaditas, 15 años, bodas u lo que fuera. Esto, que no es bueno para el estómago, sí lo es para el espíritu libre y se desarrollaron compositores e intérpretes, que si llegaron a las disqueras fue por auténtico tesón y no por meritos en la cama con el productor, ni con “talentos heredados” como funciona en Televisa.

Grupos como Trolebús, Banda Bostick, Tex-tex y El Haragán son de este estilo, y se dieron a conocer discográficamente en el mercado “Pirata”, tan denostado últimamente por copiar lo de las disqueras, pero que en sus inicios funcionó para dar a conocer propuestas que no eran del gusto de la Mafia que controla los medios. El tianguis Cultural del Chopo se consolidó como el punto donde se juntaba la banda rocanrolera, y se podían conseguir las grabaciones, vendidas o dadas a consignación, en algunos casos, por los propios intérpretes a los tianguistas.

Rockdrigo González, fundador con su vida y obras del movimiento Rupestre, que en sus características fundamentales es obra de cantautores que toman una guitarra de palo para comunicarse con su sociedad sin importar su virtuosismo con el instrumento o la melodiosidad de su voz, pero que tienen algo que transmitir y lo realizan a través de la canción. Este movimiento, tiene alguna familiaridad e influencia con el Punk, en el sentido de que no necesita ni la gran voz ni el gran instrumento para expresarse.

Rockdrigo era provinciano, del estado de Tamaulipas y heredó de su padre el gusto por tocar huapangos. Se vino joven a la ciudad de México, la que lo fascinó. Lo encantó. Y se hizo “Chilango”, pero de los que lo son por elección propia y no nada más “por qué nacieron aquí”. Rockdrigo se empapo de este lugar, tan impresionantemente loco e infinito.

⁷⁷ G. Campero 1984 en París Pombo Ma. Dolores. *Crisis e identidades colectivas en América Latina*. México, Ed. Plaza y Valdes y UAM, 1990. p. 138.

Rockdrigo vivía de talonear sus rolas por la calle. De compartir sus sentires con el público directamente; en el metro, en el pesero, en el restaurante. Pidiendo unas monedas para el cantante. En la glorieta del Metro Insurgentes era el hombre orquesta, tocando guitarra, armónica y tambor. Y componía canciones que gustaran a su público, que hablaran de esta realidad que nos une, para que le dieran más monedas.

Y le cantó a la *Vieja Ciudad de Hierro, de cemento y de gentes sin descanso; al Metro Balderas donde hace 4 años que a mi novia perdí, en esas muchedumbres que se forman aquí; a las Ratas paseándose por mis ojos, enredadas entre mis pestañas*. Se convirtió en el gran cronista del sentir urbano. Hizo canciones con un gran sentido del humor, que provocaran la risa, que es de los sentimientos más difíciles de hacer sentir. **Oye yo no se por qué no me las prestas, si te hago regalos y te llevo a fiestas** o sus **Aventuras en el distrito Federal**, donde de una alcantarilla salió un dragón, lo envolvió una nube de smog, lo violaron tres mujeres en un cine, llegaron los panchitos, luego la policía y le amaneció en la cárcel.

Una vez fue invitado a un programa de la televisión estatal, donde el cantautor sólo seguía cantando si el público hablaba por teléfono, y el Rockdrigo se aventó las dos horas del programa y hasta quedó de ser invitado para la semana siguiente. Todo un éxito en escena, Rockdrigo se comunicaba con el público haciéndolo reír, diciendo tarugadas entre canción y canción.

Grabó sólo un disco, en el que él se ejecuta toda la instrumentación, con gran virtuosismo, pero dentro de la onda rupestre, con pura guitarra y armónica. Salió en la película *¿Cómo ves?* Alternando créditos con Three Souls y Cecilia Tousaint, que salen cantando en conciertos al aire libre, mientras Rockdrigo lo hace dentro de un antro. En el periódico La Jornada se publica una entrevista con él, de dos partes, de cuando vivía con una francesa en un edificio de la colonia Roma. Poco después de eso, su muerte salió en primera plana en todos los periódicos, junto a la de miles de compatriotas que se nos fueron en el terremoto del 19 de septiembre de 1985. Cuenta la banda a modo de guasa que se murió por una sobredosis de cemento, ya que se metió como 30 toneladas.

Así se escribió la leyenda de Rockdrigo González, artista del que se dieron a conocer sus canciones póstumamente, gracias a grabaciones caseras y en vivo, recolectadas de aquí y de allá. Se han grabado 4 discos, incluyendo el que Rockdrigo vio en vida, y se

dice que aún quedan canciones del Rockdrigo por conocer. Su influencia en el Rock mexicano ha sido la del “Profeta del Nopal”, de esos personajes que dejan huella y marcan un antes y un después de su vida y obra. Padre intelectual del movimiento Rupestre que ha tenido un sin fin de seguidores, desde Enrique Meza hasta el joven que se aprende una rola del Rockdrigo con la guitarra y se va a cantarla por las calles para talonear unas monedas. José Agustín menciona que con Rockdrigo se realizó por vez primera, un Rock and Roll mexicano por sus cuatro costados. Nadie mejor que Rockdrigo González para expresar el resultado de los procesos de neoliberalización de los estados latinoamericanos, unido a la crisis de modernización con su Canción *Tiempo de híbridos* que en palabras de Ma. Dolores Paris es la enorme expansión del sector de la población que vive en una frustración permanente, viendo la modernidad como un espejismo, sin poder alcanzar nunca sus beneficios. Paradójicamente, la sociedad latinoamericana persigue la imagen de la inmodernidad como el orden racional de la política y del mercado, como el acceso al consumo masivo y a la participación política de todos los “ciudadanos” pero al perseguir esa imagen proyectada desde el “mundo desarrollado” y sobre todo desde los medios transnacionales de comunicación, se va hundiendo en el desorden y en la desintegración la mayor parte de la población se ve excluida del “consumo moderno” y alejada de los canales de participación política.⁷⁸

*Era un gran Rancho electrónico
Con nopales automáticos
Con sus charros cibernéticos y zarapes de neon
Era un gran pueblo magnético
Con Marias ciclo tropicas
Tragafuegos supersónicos
Y su campesino sideral
Era un gran tiempo de híbridos
Era medusa anacrónica
Una rana con sinfónica
En la campechana mental,
Era un gran sabio rupéstico
De un universo domestico
Pitecantropos atómico era, líder universal.
Había frijoles poéticos y también
garbanzos matemáticos*

⁷⁸ Paris Pombo Ma. Dolores. *Crisis e identidades colectivas en América Latina*. México, Ed. Plaza y Valdes y UAM. 1990 p. 122 y 123.

*en los pueblos esqueléticos con sus
Guías de pedernal
Era un gran tiempo de híbridos
De salvajes y científicos,
panzones que estaban físicos
en la campechana mental,
en la vil penetración cultural
en el agandalle trasnacional
en lo oportuno norteno imperial
en la desfachatez empresarial
en el despiorre intelectual
en la vulgar falta de identidad.*

A León Chávez Texeiro también lo podemos meter dentro de la onda Rupestre; aunque siguió un camino paralelo al de Rockdrigo González, y más bien se juntaba con los de la onda de protesta, pero en sus bases rítmicas se influye del Blues, más que de otra cosa y usa guitarra de palo y carece de una gran voz, aunque sus canciones se oigan mejor con el que con cualquiera. Las canciones de Texeiro no se rien de la urbe. La reflejan, haciendo hincapié en lo ya Marx marcó como más importante: la economía, con temas que retratan la vida de hombres y mujeres pobres. De los obreros, de las esposas de los obreros. Su rola *Se va la vida compañera* es todo un clásico, que grabaron varios interpretes incluidos Amparo Ochoa y Gabino Palomares.

*Abrió los ojos, se echó un vestido
Se fue despacio para la cocina
Estaba oscuro, sin hacer ruido
Prendió la estufa y a la rutina
Sintió el silencio como un apuro
Todo empezaba en el desayuno...
Se va la vida, se va al agujero
como la mugre en el lavadero.*

Habla de la huelga y de sus consecuencias en la panza de los hijos. De accidentes laborales y dolencias del alma. Las Canciones de Texeiro no son divertidas ni complacientes. De tan reales, a veces son deprimentes, ya que nos platican situaciones que no deberían, pero que existen. León Chávez, hijo de un trabajador ferrocarrilero que participó y fue detenido en la huelga de 1959, liderada por Demetrio Vallejo, apoyó al Partido Comunista Mexicano, en los tiempos en que lanzaron de candidato independiente a

Valentín Campa, intentando cambiar las cosas no sólo con canciones, pero lo desalentó la aplastante burocracia y los demás vicios que conocemos de los partidos políticos, creo yo.

Sus grabaciones, al igual que las del Rockdrigo se realizaron en “Discos Pentagrama”, una disquera que no cuenta con aparato publicitario ni acceso a la televisión, así que el trabajo de este gran compositor lo conoce sólo un selecto público. Actualmente vive en Londres, donde fabrica y vende Mascaras, según las últimas noticias que tuve de él, y sólo cada año viene a la Ciudad de México, para complacer a sus selectos fans con un par de conciertos en el Foro Alicia de este cantante, que toca donde más le duele al sistema. En lo económico, denunciando las carencias diarias del pueblo trabajador y alentándolo a rebelarse, a quitarle la riqueza a los pocos que la tienen para repartirla entre todos procurando hacer así un mundo más habitable, menos injusto, más humano.

3.4.- El Underground y el Boom de los 80.

La onda "underground" fue creciendo entre la juventud, lo que significaba no escuchar la música "comercial", esa basura que escupen los radios, que a las compañías disqueras no les quedó más remedio que darse cuenta de que existía el Rock en español, e inició el llamado "Boom de Rock en Español", con intérpretes Españoles y Argentinos, ya que por supuesto en México se le da prioridad a lo extranjero. Después de que los locutores de WFM afirmaban que no transmitían Rock en español simplemente porque no había Rock en español, el mercado de este se empezó a abrir. "Los hombres G", Miguel Ríos, Laureano Brisuela o Miguel Mateos llenaban los aparadores de las tiendas de discos. Canciones como "Sufre mamón" (que en algunas estaciones de radio era censurada) o "Nenenenenene ¿que vas a hacer?" mostraron que podía hacerse Rock en español.

La proliferación del Rock, en países como España y Argentina yo la atribuyo en gran parte a las dictaduras militares ahí vividas, que desarticularon casi todas las formas de expresión colectiva dejándole al Rock un cierto parámetro de manifestación gracias a la mentalidad de las élites gobernantes que copian mecánicamente el exterior, siendo el Rock una expresión proveniente de los "países desarrollados". En estos países es amplio el desarrollo de esta corriente musical y cultural, convirtiéndolo en casi el único vehículo de expresión para denunciar, aunque sea veladamente, esta realidad jodida. Ejemplo de esto es la canción de Charly García *Nos siguen pegando abajo* que fue la primera rola que se convirtió en éxito comercial, que significó una revancha, aunque sólo fuera poética, para los argentinos que sufrieron la época de Dictadura.

*Ella es menor y miren nomás
Y lo que están haciendo es un pecado mortal
Ella se quedó sin cola ni arroz
Y al novio lo agarraron entre muchos más que dos
Miren lo están golpeando todo el tiempo
Lo vuelven vuelven a golpear
Nos siguen pegando abajo
Estaba en un club no había casi luz
La puerta de salida tenía un foco azul
El se desmayó delante de mi
No fueron las pastillas*

*Fueron los hombres de gris
Y lo están golpeando todo el tiempo
Lo vuelven vuelven a golpear
Nos siguen pegando abajo
Ma, ma ma estoy yéndome
Soy como una luz apagándose
Desde el sexto piso los pude ver
Locos de placer alejándose
Y lo están golpeando todo el tiempo...*

Así pues, el Rock and Roll tuvo un amplio desarrollo en Argentina y España, de donde se exportaron éxitos comerciales hacia el resto de los países hispanos en los años 80, época en la que descubrió, el circuito comercial, que era posible realizar Rock en español, como ya lo mencioné. Gran secreto para los grupos mexicanos que seguían habitando el underground. *Los Caifanes*, que en aquel momento se llamaban “Las insólitas imágenes de Aurora”, realizaban sus pininos degustando a jóvenes clasemedieros en antros de Coyoacán, principalmente. Tiempo después firmaron con una disquera y salieron en la tele, aceptando incorporar como bajista a Sabo Romo. Salieron en Televisa, en el programa de Verónica Castro junto a Los Enemigos del silencio, que ya llevaban más tiempo en escena. Esto, fue un quemón para los preceptos del underground pero ¿Que otra? ¿Dónde más se puede promocionar un artista más efectivamente que en la televisión? En Televisa hubo una apertura, ya que se estaban perdiendo muchos clientes y por Verónica Castro pasaron (en el buen sentido), grupos como El Tri y La maldita Vecindad, e interpretes como Silvio Rodríguez, de los que significó toda una novedad el que salieran en la tele.

Así pues, la industria del “entretenimiento” fue acogiendo a músicos y cantantes con verdadero talento y, no es por nada pero algunos interpretes pierden cierto encanto cuando consiguen el respaldo de las grandes compañías, como *Cecilia Tousaint*, cuyo primer disco “*Arpia*” es una maravilla de la temática urbana con canciones como *Ámame en un hotel*, *Viaducto Piedad* y *Prendedor* y autores del calibre de Jaime López y José Elorza. Distribuido por Discos Pentagrama, el disco es una joya del Rock and Roll mexicano.

Sin embargo en sus siguientes discos, ya distribuidos por una compañía comercial, Cecilia no alcanzó la calidad de *Arpia*, y no por falta de talento, ni por qué no contara con los mismos compositores (por lo menos sé que siguió trabajando con Jaime López), si no que yo creo que los distribuidores de cultura comerciales (que no funcionan desde su propia

concepción ya que la cultura no es un ente comerciable) todo lo que tocan lo hacen mierda, salvo sus contadas excepciones. Así que Cecilia, con sus producciones “comerciales”, no pudo superar lo realizado en un garaje, y la culpa no es de ella completamente.

3.5.- Movimiento “Radical Mestizo.” Fabulosos Cádilaes, Maldita Vecindad.

Dentro de esta evolución entra una corriente, que en su momento era indefinible y se le daba el calificativo de “Alternativo”, “New age” o de fusión por ser su música una mezcla de ritmos, ya fuera Reggae con Punk, o Rock and Roll con ranchero o hasta con música árabe. Con el tiempo, esta corriente se ha definido a sí misma como “Radical Mestizo”, pero pasaron algunos años para que esto sucediera. A mi modo de ver las cosas, los radicales mestizos son herederos tanto de los intérpretes que he denominado de “Música de protesta”, así como de los del “Rock latinoamericano marginal”, ya que buscan realizar su música mezclando ritmos latinoamericanos con Rock, o como que se llamen las últimas tendencias musicales, y nos transmiten con sus letras sentires que llegan a esa fibra latinoamericana que algunos llevamos dentro, que sufre por la masacre del indio, por la tortura del negro.

En Argentina, el Rock nacional puede ser considerado como una práctica continua de contestación y de denuncia durante el régimen dictatorial y como una práctica de creación de identidades juveniles. De los mejores intérpretes de esta tendencia es el grupo *Los Fabulosos Cádilaes*, quienes con su gran ritmo proveniente de una banda que se conforma al estilo de las de música salsa, con metales y doble percusión, realizando una música que le pega al punk pero con ritmos caribeños, sean salsa o Reggae.

La canción *Matador*, que les dio más éxito, incluyéndolos por primera vez en las listas de popularidad, menciona directamente a Víctor Jara en su final y en general la temática latinoamericana es abrevadero de su inspiración como en *V Centenario no hay nada que festejar*. Con los Cádilaes se podría decir que se realizó un Rock latinoamericano por sus cuatro costados.

Y aunque se han realizado plenamente en este sistema económico-cultural saliendo en Mtv y convirtiéndose en producto de consumo, los Cádilaes han procurado no perder su rebeldía, tan indispensable en todo artista. No se han vendido por completo. Por ejemplo, en un concierto organizado en México por una empresa comercial, los Cádilaes se sacaron de honda por el trato dado al público por el personal de seguridad y pidieron que se retiraran de su concierto, lo que después sufrieron un poco ya que tuvieron que aguantar al

mal portado público mexicano, que con tantos años de tiranía a veces olvida como utilizar la libertad, y Vicentico, el vocalista, ya mero se agarra a golpes con un chavo, que fue a hacérsela de tos por qué no había pelado a una chavita rocanrolera guapa mientras él estaba cantando.

Tienen una canción que, según yo la entiendo, evoca a los cantantes de protesta que intentaron con sus canciones realizar un mundo más justo y que fueron sangrientamente reprimidos por la dictadura. El *Gallo Rojo*, para todos ustedes:

*Hubo un tiempo en que eras fuerte
Y peleabas como un gallo
Gallo rojo tan valiente
Comandante de este barrio
No importaba si eran diez, si eran veinte o eran mil
Tu eras grande sol de mayo
Y es por eso que te pido
Que nos vuelvas a la vida
Que despiertes a toda la sangre que esta dormida
Algún día esta cuadra
Va a ser como vos querías
Y mañana será todo el barrio el que te siga
Cuando suba la marea
Yo me quedo en este barrio
Porque llevo tus zapatos
Y tu sangre caminando
Y mañana serán diez, serán veinte o serán mil
A tu lado sol de mayo
Hubo un tiempo en que peleabas
Y ese tiempo va llegando.*

La Maldita Vecindad es la mejor de las bandas que nos sirve para ejemplificar este movimiento en México. Alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México, su primer concierto "Masivo" se dio en una marcha de la huelga de 1986, cuando por primera vez el neoliberalismo quiso imponerle cuotas a la UNAM, pero nadie los conocía e iban sobre un camión de redilas con un improvisado equipo, nada más haciendo ruido. Siguieron desarrollándose y a base de tesón y talento lograron hacerse de su público, a través de la honda underground, por supuesto, con rolas que reflejan a la urbe en sus bellezas y sus contradicciones.

Morenaza de mi alma, por qué tan sola vas.

*Con este peloncito te puedes consolar.
Chaparrita preciosa, dime en que pensó Dios,
cuando en vez de naranjas, dos melones te dio ¿que te dio?⁷⁹*

*No tengo ninguna idea por qué quiero hoy salir
Lo último de mis ahorros me lo gastaré en ti
En la fábrica dijeron ¡Ya no sirves más tu aquí!
Para no perder dinero nos corrieron a dos mil
Hoy es viernes por la noche todos salen a bailar
Yo me apunto en el desmoche tengo ganas de gritar
No aguanto más quiero bailar.⁸⁰*

La grabación de su segundo disco: *El circo* los consagró en el gusto del público, reflejando esta ciudad en la que la miseria se convierte en este circo de personajes que deambulan por las calles, por los coches, haciendo algo, vendiendo algo, implorando algo, con el afán de conseguir una moneda. Pero la Maldita no sólo hizo un gran disco, que refleja esta fea película que vivimos diariamente, si no que además lo promocionó por todos lados, tocando cada fin de semana en distintos antros de la ciudad de México, que a finales de los 80 y principios de los 90's constituían un circuito bastante amplio. En la rola final de sus tocaditas, se hizo costumbre que los integrantes de la Maldita se aventaran uno por uno a bailar slam con el público, rompiendo la barrera que separa a los artistas de su público. Aquí dos estrofas de sus canciones *Un poco de sangre* y *El circo*.

*Un poco de sangre roja, sobre un gran auto nuevo,
Un poco de sangre roja, sobre un gran auto blanco.
José trabaja en una esquina con otros niños limpiando parabrisas.
Corre a un carro, corre a otro, jabón y trapo y muy pocas monedas.
(Un poco de Sangre).*

*Difícil es caminar en un extraño lugar
En donde el hambre se ve como un gran circo en acción
En las calles no hay telón así que puedes entrar
Como vivo espectador te invito a nuestra ciudad.
(Un Gran circo)*

Después se tomaron unas merecidas vacaciones y organizaron su gira por Europa denominada "Pata de Perro" la que los llevó a conocer a compañeros en el mismo dolor (o

⁷⁹ Morenaza Maldita Vecindad y los hijos del 5to patio. Citado de memoria.

⁸⁰ Bailando Maldita Vecindad y los hijos del 5to patio. Citado de memoria.

en la misma alegría) que realizan música influenciados por ritmos latinos, que también hablan en sus canciones de esta realidad jodida, que no por vivirla en Europa es otra ya que sólo es la cara de una misma moneda. Regresaron a México y actualmente siguen haciendo de las suyas, siendo ya parte de la leyenda por qué son un grupo que la ha hecho gacha y no a vendido (al menos no que yo sepa) las nalgas al inicuo.

El año de 1994 fue bueno para la música. Con la toma de San Cristóbal de las Casas y otras cabeceras municipales en el Estado de Chiapas de la guerrilla indígena comandada por el E.Z.L.N, que daba en el blanco con respecto al más grave problema de México, que es el de la segregación económica que sufren los hombres que pertenecen a la cultura heredada de los pueblos que descubrieron América hace 10,000 años. Y el E.Z.L.N traía un discurso diferente, que superaba el problema de los partidos políticos y los rebasaba como movimiento con su lema "mandar obedeciendo". Y habían tomado las armas. En cualquier momento pudieran derrotar al ejercito.

Los conciertos en C.U de 1994 se dieron en un momento en el que la juventud mexicana se encontraba muy prendida políticamente, debido al ya mencionado E.Z.L.N. De pronto, surgía una luz que pretendía transformar la situación en la que nos desenvolvíamos. Una situación que, en general, no nos gustaba. Por las cabezas de muchos, pasaron ideas encaminadas a buscar la manera de unirse a los indios chiapanecos en la lucha por un mundo más justo. Pero es tal la individualidad y la inercia en la que nos tiene este sistema, que los actos no pasaron de pronunciarse en manifestaciones por las calles, algunas pintas y opiniones aisladas en contra del orden de cosas establecido.

Los conciertos de C.U fueron un desfogue de energías reprimidas. Significaron un escape que el propio sistema permitió, para que el descontento de la juventud no pasara de los límites permitidos: Rock and Roll, drogas y slam. Los poderosos, que controlan nuestras vidas, nos permitieron vivir en un paraíso artificial por un día. El rector de la Universidad, en coordinación con quien sabe quien, permitió que sus instalaciones se usaran para un aquelarre, para una orgía en masa que, en aquel momento, era indispensable. La explanada de rectoría se llenó de púberes de barrio, estudiantes y no estudiantes. Por un día, la universidad fue tomada por aquellos a los que les cierra sus puertas. Los jóvenes de 15 a 20 años que llenaban los eventos, por lo general estaban viviendo su etapa de vagancia: cuando son rechazados de la prepa, o fueron reprobados en la secundaria y pasan

un tiempo de sus vidas en la expectativa, sin querer ni siquiera pensar en el negro futuro que les espera. Son los que engrosan las "bandas" en los barrios marginales, los que pasan por su época de desenfreno en la que deben de probarlo todo y en exceso. En la que los valores de la calle, que no los de la familia, son los que rigen la vida.

La banda, se prendió bastante y se organizaron varios conciertos en Ciudad Universitaria de a un kilo de granos por cooperación y de entrada libre. En fin. Incluiré una crónica del primero de estos conciertos, escrita anteriormente, pero que me parece que podría cuajar en este escrito.

*"La protesta parece tener un sentido de liberación de tensiones y se vive como un hecho, o un día extraordinario más allá de los objetivos de presión social. La protesta tiene el sentido de la fiesta, del estallido como respuesta explosiva a la frustración cotidiana. Entre muchos jóvenes, el recital de Rock cumple esa misma función de catarsis, se transforma en un ámbito privilegiado de expresión, de comunicación y en la conciencia de un poder colectivo."*⁸¹

México D.F a 19 de Enero de 1994. Los revolcones del E.Z.L.N. movieron escombros en todos los sentidos. Apenas hacia unas semanas que habíamos amanecido de la cruda del año nuevo, con la noticia de que hay guerrilla en México.

-¿Que?

-Que hay guerrilla en México, se levantaron en Chiapas.

-No mames.

Y con mirada lagañosa y cabeza aturdida habíamos leído los titulares del periódico. Era cierto. Estas cosas no tan sólo sucedían en el Salvador o en Nicaragua. También aquí.

Tal vez nuestra primera reacción fue investigar donde se llenaban las solicitudes para ser guerrillero, y nos imaginamos a nosotros mismos cubiertos con un pasamontañas realizando maniobras en medio de la selva lacandona. Tal vez en las cuadras, las pandillas comentaron algo acerca de estar preparados para cuando el Subcomandante Marcos lo requiriera.

-Pues si es por la patria pues es por la patria.- Tal vez se dijo en algún brindis con cerveza.

-Ahora lo que falta ver es que va a hacer Salinas.

⁸¹ G. Campero 1984 en Paris Pombo Ma. Dolores. *Crisis e identidades colectivas en América Latina*. México. Ed. Plaza y Valdes y UAM. 1990 p. 129.

Como buenos mexicanos, espectábamos la acción del hombre fuerte. De ese semidiós en el que habíamos depositado nuestros poderes.

En la Universidad, la noticia provocó alteraciones en la efusividad política. Como en todos lados, no se hablaba de otra cosa.

-No, ora sí. Los del F.Z. van a tomar la Ciudad de México.

-Mínimo. Aquí los completamos y nos lanzamos para Washington.

-Eso después. Ya veremos.

Lo que era realidad era que este día, este glorioso 19 de enero, se realizaría un toquín con lo mejor del Rock mexicano, ni más ni menos que aquí, en Ciudad Universitaria. Con rectoría de fondo tocarían los mejores exponentes, las mejores rolas.

El templete y el sonido estaban colocados, la banda avisada. Todo un acontecimiento: Un concierto de Rock donde no se cobraba y no se cateaba. Se podían consumir las sustancias prohibidas que se antojaran, escuchando los redobles de la música. No iba a ser como en el Auditorio o el Palacio, donde había que estarse cuidando de los perros.

El Rock and Roll comenzó con los acordes de Branda. Una buena banda. El resto del personal apenas andaba afinando con unas cheías y unos toques para empezar a estar en forma. El grueso de la gente iba a tardar en caer; lo bueno iba a estar en la tarde: La Santa y La Castañeda. Con los Caifanes y con el Tri estaría completo el asunto.

-Chance y si vienen.- Se corría el rumor.

La mayoría de la población reunida eran chavos rocanroleros, a los cuales no nos gusta como está planteado el sistema, pero lo evadimos de la manera que el sistema permite cínicamente: drogas y Rock and Roll. Quisiéramos incluir al sexo, pero en la mayoría de los casos esto no es posible. La demás gente eran estudiantes que iban y venían de clases. La banda seguía llegando.

Tocaron otros 3 o 4 grupos que no recuerdo bien quienes eran. Seguramente los Nacos o algunos por el estilo. En los intermedios, los oradores pronunciaban discursos acerca de la situación actual o pasaban recados de gente perdida o intentaban calmar los chiflidos de la banda con consignas:

-A ver compañeros una Goya, una Goya: Cachún cachun ra ra, Cachun cachun ra ra Goya Universidad.

Como a las 3 empezaron a llegar los que salen de la chamba y los que acababan de clases. Se organizaron las vacas y se nombraron las comisiones para ir por más cerveza. La marihuana se podía conseguir con cualquier vivo que se hubiera traído un buen embarque. Regularmente no era difícil identificarlos, puesto que se la pasaban fume y fume. Los organizadores se distinguían con un gafete, con sus movimientos de ocupados y con la mirada de mandones. Algunos recolectaban los víveres y otros daban el rol. A las chavitas guapas es a las que habría que estar checando.

Tocaron: El juguete rabioso, Tijuana No, La maldita vecindad y algunos otros. Estaba de poca madre estar con tanta banda reuniéndose escuchando Rock and Roll y fumándote un toque o tomando unas chelas. Los bailarines de Slam se enardecían en su espacio apropiado. Se veía el fluir desorbitado de las cabezas, los golpes en la espalda y las caídas brutales. El ambiente era perfecto: todos los del barrio y algunos de la escuela reunidos por el Rock and Roll. Caminabas y no tardabas muchas bolitas en saludar a un amigo:

-¿Que honda? Desde la primaria que no nos veíamos.

-¿Que tal?

A algún cuate le comenté que esto pudiera ser para la generación de nosotros algo así como Avándaro. Se anunciaba para ya merito a la Santa Sabina.

-Santa vagina, Rita te amo.- Gritó una chava que se encontraba cerca de mí.

-¿Quiubole?- pensé. No lo dije fuerte, no me fuera a madrear. Tocaron los de la Santa. Salíó Rita, la dominadora del escenario. La que hace movimientos mágicos. La que juega con sus manos hasta conectarnos. Y canta, nunca deja de cantar. Con una voz divina.

Rita es una chava, que si la ves en el metro no das ni dos pesos por ella. En el escenario es otra cosa. Allá arriba es una diosa. La Santa hipnotizó a los presentes con sus rolas. Se siente loco estar con un resto de personal, todos muy clavados en el mismo acontecer.

-Mírale las Chichis.

Como que se renueva la fe. No recuerdo si fue antes o después que avisaron que si iban a venir los Caifanes. Cuando lo dijeron todo mundo corrió para los micrófonos:

-¿Que? ¡Los Caifanes!

-Si banda, cálmense. Al rato van a tocar.- La noticia significaba todo un acontecimiento. Algunos partieron a sus casas para pedir permiso de llegar más tarde (sobre todo las chavas) y, de paso, correr la voz. Hicieron ruido varias bandas más. Entre ellas Los de abajo y Los Rastrillos. El Reggae sonaba de poca madre. Caminabas entre la gente y no dejabas de mirar a chavitas preciosas con el ritmo en las caderas.

-Que lindas son las nenas rockanroleras- pensabas con una chela en la mano.

La batalla era campal y ya dejaba varios mártires en el camino. Los cuerpos se encontraban tirados al azar, donde los caprichos del alcohol lo indicaran. Se distinguían por tener una bolita de curiosos alrededor, deliberando acerca de la gravedad del muerto en cuestión.

-Esta chava se me hace que si es congestión.

-No manches, habrá que llevarla al hospital.

Y así observabas, con bebida en mano, los efectos de la borrachera. Algunos vomitaban, ayudados por algún alma bondadosa, otros se acostaban en el piso. Otros, simplemente se sentaban y escondían la cabeza entre las manos. Los que seguíamos con vida meábamos en las paredes y bailábamos algunos trastabilleos. También había los que, sanamente, simplemente escuchaban la música.

La expectación crecía, junto con la gente, conforme se acercaban Los Caifanes. No es que las otras bandas estuvieran mal, lo que pasa es que eran Los Caifanes. Cuando anunciaron que ya seguían los susodichos se compactó el contingente y se hizo un silencio de sorpresa y admiración; ya lo sabíamos pero no lo podíamos creer: íbamos a escuchar a Los Caifanes, interrumpido por las tonterías que decía el orador en turno.

-Chinga tu madre.- Gritó alguno del público.

-Sí, chinga tu madre.- Hizo eco la banda.

-Y con ustedes: Los Caifanes.

-Hasta que dijiste algo bueno cabrón.

Íbamos a escuchar al único grupo que traspasó la época del "Rock en tu idioma" y que es, indiscutiblemente, la mejor banda que se puede encontrar en México. Un guey dijo hace rato por el micrófono que ya nada más faltaba el Tri. Completamente de acuerdo, pero tampoco se le extrañaba. Con los caifas era más que suficiente.

Saúl se posesionó de la voz y cada integrante de su instrumento. La magia de la música se dejó fluir. Cuando una bolota nos sabemos la misma rola y tenemos ni más ni menos que al original enfrente, cantándola, no existe fuerza contraria para no formar un buen desmadre.

Aunque no sonaran los acordes igualito que en el estudio, la cosa era que tocaban las mismas rolas del disco que te habías ganado en el intercambio de la secundaria. Era que, de los grupos que salían en la tele es el que más se acerca a la neta en sus letras. En sus inicios, los siempre vestidos de negro. Los que ayudan a cantar los anhelos y las frustraciones. Los que, a veces, pasan gratis en el radio: Los Caifanes.

De las rolas que más se disfrutaron fueron la de: "Hasta morir", "Antes de que nos olviden", "No dejes que..." y más bien todo el repertorio. No es que yo sea fanático de los Caifanes. Lo que pasa es que son los jefes. Después de las dos rolas más de ley, se retiraron.

Continuó el intermedio, con los oradores de costumbre. Mucha de la gente se movió en este lapso: Los que sabemos de Rock and Roll, aguantamos otro poquito para licar a la Castañeda. Todos sabíamos que lo que presenciábamos iba a tardar en digerirse, así que no estaba de más un atascón.

Los pelones del manicomio porfiriano salieron a reventarse lo mejor de su repertorio. Se vació del espacio como la mitad de la gente, pero aun así era suficiente el público. El Slam fue constante con los redobles de la batería. Sobre todo cuando finalizaron con la rola de "Misteriosa". Esa canción yo la sentí como el punto más extasiante de la función. Claro que hay diferentes puntos de vista.

Terminó la Castañeda y transcurrieron los minutos del cambio de grupo. Eran cerca de las once y todavía faltaban tres bandas más. La mayoría de la gente se retiró en este intermedio. Casi todos los que se quedaron, lo hicieron por qué no sabían a donde ir. El estado mental que habían alcanzado sólo era aguantable en estos parámetros. Llegar a la casa significaría responder al

-¿Qué te pasó? Mira como vienes.

Más valía pedir perdón que pedir permiso. Por un día, el alimento espiritual había sido Rock and Roll. Los digestivos para asimilarlo comenzaban a presentar sus

características crudas pero no importaba. Nada importaba. La experiencia de sentir, aunque sea por un momento, que todo en esta vida es música y desmadre valió la pena.

Los cuerpos dopados que caminaban por las islas sin saber bien el rumbo, tal vez buscando a los amigos que ya se fueron, lo único que tenían claro era el deseo por seguir ahí. De no salir de C.U. para no enfrentarse a la tira, a los regaños del jefe, a las presiones de la chamba. Faltaba algo de música y sobraba alguna bachita. La noche aun era joven.

Decidí retirarme cuando me vi rodeado de puro individuo ausente. Las chavitas guapas habían desaparecido. Los acordes del grupo de Reggae me despidieron. Caminé agradeciéndoles mentalmente a los zapatistas. Hacia tiempo que necesitábamos un buen pretexto para el desahogo.

3.6.- Mano Negra y Manú Chao.

Finalizaremos este recuento de intérpretes de Música Latinoamericana con el grupo *La Mano Negra* y su líder *Manú Chao*, que aún siendo franceses, como ciudadanos del mundo han sentido el pesar y la alegría de América Latina y los han hecho propios, compartiéndolos con todos.

Manú Chao, hijo de españoles refugiados en Francia tras la masacre de la República perpetrada por Franco. De los que fueron recibidos en campos de concentración de la hermana República Francesa. De los que fueron parte del sueño de un mejor mañana, basado en la igualdad y la justicia, de una España llena de idealistas, desde anarquistas hasta liberales, que fueron “desaparecidos” por las fuerzas del orden. Del tipo de españoles que, al igual que los latinoamericanos, han sufrido las tiranías y el mal manejo de Reyes, Gobiernos y Cortes que sirven a los ricos y al comerciante extranjero.

La Mano Negra, agrupación heredera de ideales anarquistas, de cuya historia toma el nombre, ya que la mano negra fue un grupo, organizado por la policía a finales del siglo XIX, que perpetraba asesinatos contra militantes anarquistas o líderes incómodos de cualquier filiación, para después echarle la culpa de estos mismos crímenes a los propios anarquistas, matando así dos pájaros de un tiro, y dando la imagen a la opinión pública de que las fuerzas del orden están trabajando contra la amenaza que representan los disidentes a la civilización y el buen gobierno. “La Mano Negra” fue el nombre que se le dio a esta organización criminal, que ha funcionado como receta en los métodos para deshacer movimientos populares. Ver paramilitares en Chiapas y atentados terroristas de la ETA que, se presume, han sido realizados por agentes del gobierno.

Pero volviendo a la agrupación musical, La Mano negra se formó en la Babilonia del viejo mundo: París, con integrantes provenientes de varias partes. Latinos, franceses, españoles, musulmanes conformaron el grupo, que componía canciones en todos los idiomas (bueno, no en todos pero sí en varios) incluido el Español.

En México, la Mano Negra se dio a conocer gracias al Festival Internacional Cervantino, auspiciado por el gobierno, ya que anteriormente sólo se conocían sus canciones gracias al reducido mercado “alternativo” o “pirata”, siendo bien aceptados por

el público mexicano. Cuentan que cuando Manú Chao terminó el concierto con la canción de *¿Que pasa por las calles?* Diciendo *nada, no pasa nada* un chavo banda muy aireado le gritó “por qué no vives aquí”, con lo que Manú se quedó intrigado al respecto de la situación en México, intriga que profundizó con el paso de los años y que con el surgimiento del E.Z.L.N. se convirtió en toma de partido ante la situación de los indígenas y del pueblo en general, que avergüenza a cualquier miembro de la especie humana, sea hijo de españoles nacido en Francia.

En el año 2000, Manú Chao lanzó su primer disco como solista, *Clandestino*, que lo consolida en su carrera artística como el cantante que se compromete con los que no tienen. Con los que sufren por falta de recursos con canciones como *Clandestino*:

*Pa una ciudad del norte yo me fui a trabajar
Mi vida la dejé entre celta y Gibraltar
Soy una raya en el mar, fantasma de la ciudad
Mi vida va prohibida dice la autoridad
Correr es mi destino para burlar la ley.*

O Lágrima de Oro:

*Tu no tienes la culpa mi amor
de que el mundo sea tan feo.
Va por la calle llorando Lágrimas de oro.
Pachamama te veo tan triste
Pachamama me muero de Pena
Pachamama te veo tan triste
Pachamama me pongo a llorar
Va por la calle rodando Lágrima de oro*

Manú Chao ha sido parte de estas nuevas organizaciones humanas que se oponen a los gobiernos y sus apapachos a los ricos, denominadas sociedad civil u organizaciones civiles, que han buscado ser un contrapeso para las políticas y acciones de los dueños del dinero. Que a través del Internet se organizan y se juntan para oponerse al Fondo Monetario Internacional, a las cumbres internacionales de mandatarios que determinan la política económica, a la Guerra, realizada para saciar la avaricia de unos cuantos.

Y Manú a participado pero no como líder si no como parte de estas organizaciones horizontales, integrándose como ser humano, no como estrella de Rock, en las

manifestaciones callejeras o en las firmas para apoyar una causa noble. Estuvo en la toma simbólica de varias ciudades mexicanas que realizaron los zapatistas durante su caravana del 2001, pero no acaparó las cámaras ni le dio importancia a su participación ya que sólo fue una más de las buenas voluntades que han contribuido al desarrollo del E.Z.L.N. Finalizaremos este ensayo sobre La Canción Latinoamericana, con la crónica de un concierto de Manú realizado en el año 2000, que creo funciona bien para poner punto final a mis ideas, en este trabajo que pretendió abarcar el desarrollo de la música latinoamericana desde los años 60 hasta finales y principios de milenio.

31 de marzo del 2000. En año de elecciones, con una situación económica incierta y después de que los Cádillacs no tocaron de a grapa, el CGIH se desgastó, tras 10 meses de radicalidad despegada de las necesidades estudiantiles y el ejercito zapatista sigue escondido en la selva, ahora más olvidado que nunca, pocas razones había para que estuviéramos contentos los miles de jóvenes que hacemos de la música un refugio donde la vida marcha mejor. Donde se transguede, aunque sólo sea en ese efímero espacio que transforman los acordes, con aquello que nos molesta y que no cambiamos. Que lo hacemos a través de otra voz, que no es la nuestra pero que nos identifica. Que canta lo que sentimos y que siente lo que nos gustaría cantar. Que nos libera, aunque fugazmente.

La cita era a las 8:00 p.m en el punto más punto de la capital: el zócalo. Se preveía que toda la banda estaría reunida, desde púberes skatos hasta eternos jóvenes rockanroleros. Una fusión de rebeldía, como las canciones de Mano Negra. La música se inició con *Los de abajo*, una buena banda pero que no logró prender, ya sea por lo bajo del sonido, o por qué su disco no ha corrido lo suficiente, pero que sirvió como música de fondo para que los perdidos diéramos vueltas por entre la masa humana buscando algún conocido y para que se juntara, todavía más, la gente.

Con el *Panteón Rocoó* se inició, formalmente, la fiesta. Grupo de culto para las nuevas generaciones, cubiertos por pasamontañas, los del Panteón prendieron a una gran parte de los asistentes, que contagiaron a los demás en su entusiasmo. Traían buen show con personajes bailando en zancos canciones llenas de ritmo e irreverencia. Los que ya los conocían, por lo general los más jóvenes, tarareaban sus canciones y rompían esa barrera que separa al grupo del público formando, en toda la plaza, una sola voz. El Slam comenzó a provocar incomodidades en los presentes ya que los loquitos que reclamaban a golpes su

derecho de bailar daban empujones que llegaban hasta varios metros y unos cuantos miles de personas más allá de su radio de baile. La masa humana se hizo una y ya no importaba quien estuviera junto a ti, ya que a los conocidos los perdías en la bola y a los anónimos los conocías chocando contra ellos. Terminó el Panteón su actuación, cumpliendo sobradamente lo que se le exige a un grupo abridor: que prenda los ánimos.

Seguían los buenos, y los asistentes ya habíamos roto el record de más afluencia a un concierto en el zócalo: 150,000 se decía. Se conectaron los instrumentos y salió Manú, con su sencillez y con su fuerza. Vistiendo una camisa con las letras: E.Z.L.N., este personaje, chaparrito y escuálido al que parecía que la guitarra le quedaba grande, hizo vibrar a la gente con su música, mezcla de varios ritmos y de varias culturas que se hacen una; fusión de la rebeldía juvenil internacional que también es una y que, parece, tiene su centro y su ejemplo en Chiapas: en aquellas montañas del sureste mexicano donde los más olvidados han alzado su voz y su vida, para denunciar un sistema económico cínico y más que injusto. Manú, con su irreverencia, callo hasta a los restos del CGH, que querían aprovechar el concierto para la propaganda política. El "presos políticos libertad" del concierto de Sabina se quedó muy corto ante la presentación de Manú, que abogó por la libertad de los presos y por una educación gratuita, sin importarles ser extranjero. Era el más irreverente del lugar, poniéndonos el ejemplo a los demás: buenos mexicanos temerosos de la tiranía y sus instituciones, con canciones llenas de congruencia que denuncian esta realidad jodida. Como a la quinta canción los instrumentos callaron, las luces se apagaron y se escuchó la voz del Subcomandante Marcos, denunciando al sistema político mexicano que realiza lo contrario a lo que, se supone, debería.

La V de la victoria se dibujó en los puños, como una señal de esperanza e impotencia. De ahí en adelante el éxtasis no retrocedió ni un punto y todo fue baile, música y desmadre. La Revolución, vista como desahogo vano de los instintos reprimidos. El zócalo tomado por la música y el humo de la mota. *Wellcome to Tijuana: Tequila, Sexo y Marihuana* provocó que se intensificara el hormazo. Manú pidió desde el estrado que se legalizara esta planta, dando otro ejemplo a los ahí reunidos: fumadores aislados y complacidos con hacer lo prohibido, que consideran iraposible enviciarse libremente. Sólo ese día se pudo, aprovechando la mayoría de la banda. La música continuaba, como

requisito indispensable para que ese lugar siguiera siendo nuestro. El zócalo asaltado por un líder extranjero. Nuestra plaza hecha nuestra, gracias a Manú.

Esta ciudad es propiedad del señor Matanza cantó señalando al Palacio Nacional, provocando, otra vez en los presentes, ese acidito en la panza, mezcla de incredulidad y admiración; de descos reprimidos. Seguramente no faltó el que pensara en entrar en él y encuerar al presidente, aprovechando a la masa exaltada, pero la música seguía y no se trataba de eso. Por el momento estábamos liberados por esa energía, intensa pero efímera, de los acordes musicales. Nadie quería que se acabara el encanto, que finalizara el sueño. Como a las 11:30 pareció suceder lo inevitable: se callo la música y un pendejo se puso a decir babosadas acerca del horario de verano. Los presentes nos encaminamos a nuestra casa. El concierto había estado chingón. Lastima que se hubiera terminado. Al ir alejándonos, de repente, surgió otra vez la música. El sueño seguía. Los atascados regresamos rápidamente a disfrutar el mejor bloque de la noche: Manú con guitarra acústica; *Clandestino, Desaparecido, Lágrima de oro*. Parecía que no culminaría la magia. La música seguía, debería seguir, toda la noche. Pero no. Como todo, llegó su fin. Otra vez salió el pendejo con lo del horario de verano.

Muchos de los asistentes continuamos ahí, todavía encantados. Sonaban los tambores, que algunos de la banda habían traído. Algunos, teníamos la ilusión de que Manú otra vez saliera. Pero no, ni modo. Habría que volver a la cotidianidad. A las calles llenas de tira. A nuestro depa, propiedad del señor Matanza. Fue triste darse cuenta de que, finalmente, nada cambió. El Rock and Roll, como siempre, sólo sirvió de desahogo. No explotó nada, no inició nada. Terminada la música, cada quien para su casa igual de sólo, igual de aislado, igual de reprimido. Tal vez un poco más contento más aliviado, eso sí. Agradecido con el señor Matanza que nos dio permiso, bendito sea, de señalarlo y mentarle la madre a nuestro gusto.

Falta página

N° 145

Conclusiones:

Así pues, observamos en estas páginas una evolución de una música que no ha sido creada únicamente para venderse sino para buscar un sentido en las vidas tanto del que las crea como del que las consume, y así vemos que, poniendo como inicio a Atahualpa Yupanqui, de Argentina, como fundador de una estética cercana al alma indígena de América, podemos ver que se siguió un proceso dentro de la música denominada como de “Canto Nuevo”, siendo a veces unos y después otros, los países con sus respectivos intérpretes, los que han estado a la vanguardia en esta música, sin que en el resto del continente se hayan dejado de seguir realizando canciones.

Entonces, después de Argentina y su evolución de la música vernácula, que con el Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino marca muy claramente las dos corrientes que se observan dentro de la música popular latinoamericana (Música comercial vs Música comprometida) siguió la vanguardia Uruguaya, que no sólo buscaba cantar con fundamento, teniendo como interlocutor al hombre y no al paisaje sino que aparte de esto, sus intenciones tenían un claro matiz político, estando a favor de movimientos surgidos en el seno de las contradicciones sociales de su país, y dándole a la liberación de los pueblos un carácter latinoamericano para verdaderamente poder ser realizada.

El caso Chileno merece mención aparte, ya que en este país fue donde el movimiento de Nueva Canción se desarrolló con mayor amplitud, debido a que aquí esta expresión tuvo un gran desarrollo, creando foros y centros de distribución alternativos, como las famosas Peñas y la casa de discos EDICAP que funcionaron sin tener relación directa con los medios de distribución y difusión privados. La Nueva Canción Chilena se consolida como un movimiento que logra desarrollar sus propios medios, diferentes a los comerciales, y se sumerge en el movimiento de un pueblo, que finalmente logra llevar hasta la presidencia de su país a un presidente “alternativo”, “socialista”, “no comercial”.

El régimen de Allende, acompañado de sus músicos de “Canto Nuevo”, significó la consolidación histórica de un movimiento de carácter cultural y político, que logró articularse para arrebatar el poder a las clases altas, quienes hasta ese momento lo habían detentado ininterrumpidamente. La subsiguiente caída de Allende tras el golpe de Estado

hiere de muerte a este movimiento en el interior de Chile, pero a su vez propaga esta música afuera de sus fronteras con la gran cantidad de artistas que se fueron exiliados a diferentes países.

Después de Chile, sigue en mi trabajo el caso específico de Raimón de Cataluña, que me funciona como ejemplo de un cantante influido de su folclore “nacional”, que se manifiesta con canciones alternativas durante el ocaso de la Dictadura de Franco y que vive su caída, viendo como después del franquismo ya nadie había sido franquista pero seguían en el poder los mismos, detentando los bienes económicos a su favor y renegando a su conveniencia de su anterior filiación política. Raimón tuvo su influencia dentro de la música latinoamericana, sobre todo dentro de los ya mencionados países: Argentina, Chile y Uruguay, que fue donde más fueron escuchadas sus canciones.

El caso de Nicaragua es el de una revolución que duró cerca de 50 años y que fue comenzada por el caudillo Sandino, quien en su momento representó el estandarte de la revolución latinoamericana y a quien tomaron como bandera los seguidores de Carlos Fonseca, quienes formaron el Frente Sandinista tras largos años y distintos periodos de lucha, y quienes finalmente se articularon con la “Sociedad Civil” para derrocar a la dictadura de Somoza, proceso en el que estuvieron presentes, de una u de otra manera los cantantes, los artistas, quienes pusieron su granito de arena para lograr esta liberación del pueblo de Nicaragua del yugo de los Somoza, apoyados por los Estados Unidos.

Analizando estéticamente la aportación del Canto Nuevo Nicaragüense, vemos que su desarrollo se dio muy parejo al del Folclore de su país ya que si bien los representantes de este se inspiraron en la música proveniente del sur (Argentina, Uruguay y Chile), lo hicieron tomando ejemplo para rescatar lo propio, tan es así que se formaron las “Brigadas para el rescate del Folclore Nicaragüense” que fueron un esfuerzo por valorar la música y el habla del pueblo, que estaba siendo marginada por la entrada de los transistores en apartadas regiones de la provincia de Nicaragua, que hacían pensar a la gente que su música no valía la pena, por que no era transmitida por el radio.

El trabajo de Carlos Mejía Godoy y de tantos otros que colaboraron en este esfuerzo contribuyó a la valoración de este folclore tanto en Nicaragua misma como afuera de sus fronteras, tan es así que varias palabras provenientes del habla marginal de este pueblo se convirtieron en lenguaje de uso común para muchos latinoamericanos y españoles,

vocablos que finalmente han sido incluidos en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en mucho gracias a la labor de difusión internacional del sentir nicaragüense realizada por sus artistas.

Siguiendo con esta evolución vemos el caso de México donde su propio proceso histórico y cultural permitió el desarrollo de una corriente de cantautores que, basándose en los ritmos tradicionales del país, creó composiciones inspiradas en su realidad propia, como el caso de Judith Reyes, quien asumió la labor de cronista de los acontecimientos que sucedían en su entorno cimentándose en la tradición de corridos revolucionarios que tanto se desarrolló en México.

Es sintomático el nulo apoyo que recibió esta compositora, comparado con la solidaridad que recibieron algunos intérpretes provenientes del Cono sur, por parte del gobierno mexicano, quien actuó de una manera hipócrita con este movimiento, ya que algunos grupos mexicanos y extranjeros tuvieron apoyo, pero siempre y cuando no se enfrentaran directamente a él e intentaran cambiar las cosas al interior del país, dejando sus protestas en las atrocidades que se cometían en el sur y no al norte del río Usumacinta. Sin embargo, México funcionó como un gran foro para los exponentes del "Folclore Latinoamericano" de todas las latitudes, lo que permitió, en algunos casos, el que esta corriente siguiera con vida.

El caso de Cuba es especial, ya que por un lado la lucha de este pueblo fue inspiración para la realización de movimientos que intentaron transformar la situación de injusticia de muchos países, y por otro lado, sus artistas fueron receptivos a las corrientes que se manifestaron en los otros pueblos aunadas a dichos movimientos, influenciadas a su vez por la revolución en el interior de la isla. Es decir que en Cuba sucedió un fenómeno circular, de boomerang, que tiene su ejemplo en los cantantes de Nueva Trova, los cuales así como se insertan en una corriente ya existente en la isla (La vieja Trova) se influyen sobremano de los movimientos de Canto Nuevo latinoamericanos provenientes sobre todo de los países del cono sur (Chile, Argentina y Uruguay) a través de los festivales de Canción Protesta organizados por la Casa de las Américas durante los años 60.

Silvio Rodríguez significa desde mi punto de vista la cúspide del movimiento de Canto Nuevo Latinoamericano ya que por un lado se realiza en él este efecto boomerang que ya mencioné, siendo influenciado por los cantantes de otras latitudes, y por otro lado, el

es partícipe, forma parte de la única revolución socialista triunfante en el continente, educándose y formándose en ella, lo que le confiere un aura de hombre nuevo, lo que imprime a sus canciones un aire de libertad y de imaginación desbordada, no visto con los intérpretes de otras latitudes, realizando con sus canciones un severo aporte a la cultura universal, fruto del gran esfuerzo que se ha realizado en nuestros países por conseguir una liberación de los yugos coloniales que nos han aquejado desde que este continente fue “descubierto” y que ha dado su cosecha, por lo menos en el caso de Cuba, donde, digan lo que digan y urdan lo que urdan los señores de la guerra, se le ha dado mucha más importancia al hombre que al dinero, sirviendo este último mas como un medio que como un fin en la realización de la vida.

Así llegamos en este estudio al final de nuestra aproximación al Canto Nuevo Latinoamericano, el cual fue una corriente que intentó, a través del arte unido a manifestaciones políticas, realizar un cambio en las estructuras económicas y sociales de nuestro continente, que fue derrotado en la mayoría de los países pero cuyo ejemplo quedó, como una semilla que puede volver a ser abonada y regada pudiéndose convertir en un gran árbol, que nos ayude a llevar la vida por mejores caminos, como en el caso cubano.

Por otro lado, la música latinoamericana que ha buscado realizar un cambio en las conciencias de las personas, y por lo tanto de sus realidades, ha seguido muy diversos caminos. En mi trabajo me aboqué a reflexionar sobre algunos de ellos: el Reggae, la Salsa, el Rock and Roll y el movimiento Radical Mestizo, expresiones musicales que de una o de otra forma han marcado un camino, una forma diferente de expresar el dolor y la alegría, la realidad y la utopía.

El Reggae tuvo también, como la Nueva Trova Cubana, un desarrollo boomerang, pero en su caso fue influenciado por el Rock and Roll, en sus inicios llamado Rithm and Blues, que llegó a Jamaica gracias a las ondas de radio provenientes de Estados Unidos, influencia que después el Reggae devolvió al Rock and Roll, para los grupos de los años 80 y 90, como *The Police* y *The Clash*. El Reggae se convirtió en una opción musical para los jóvenes urbanos que buscan a través de la música una liberación a su situación de falta de identidad y de expectativas de libre desarrollo dentro de esta sociedad en la cual parece necesario tener que doblegar la voluntad personal y los principios ante los intereses de los dueños de los medios necesarios para llevar la vida en este mundo.

El Reggae, hay que decirlo, no ofrece realmente una oposición ante esta realidad de opulencia y de miseria, ya que dentro de sus principios de paz y armonía con la tierra no cabe la opción de la confrontación violenta, que parece ser la única posibilidad que ofrecen los detentadores de la riqueza para que pueda ser posible la vida de millones de personas en este planeta, mas sin embargo, y creo yo que es este el gran mérito del movimiento Rastafari, si ofrece una alternativa para llevar la vida sin ser parte o por decirlo de otro modo, sin ser cómplice de este maldito orden de cosas que les da a unos quitándole a los demás el derecho a la vida, al dinero, a los bienes materiales.

Por su parte, el movimiento de Salsa, que tuvo como escenario a la ciudad de New York, y como escaparate a la compañía "Fania Records", en sus inicios fue una expresión del sentir latino que habitaba en la ciudad mas cosmopolita del mundo, y que no por vivir dentro de las fronteras del primer mundo gozaba de los beneficios que este ofrece a sus habitantes. La realidad de los barrios latinos, expresada en muchas de las letras de este movimiento musical e ideológico estaba muy lejos de los parámetros de justicia y de bienestar social del que se jactan los países ricos, con condiciones sociales y económicas del tercer mundo en una ciudad que es considerada un icono del desarrollo del mundo capitalista, que alberga la sede de la ONU y de los grandes movimientos financieros y que sin embargo no puede borrar de sus entrañas las contradicciones humanas inherentes al desarrollo de dicho sistema social y económico.

Si bien es cierto que la música "Salsa", musicalmente hablando, es prácticamente Son Cubano con muy mínimas diferencias, a veces casi imperceptibles, también es cierto que se diferenció de este, sobre todo en sus inicios, en la temática de sus letras que abordaron problemas sociales como el de la delincuencia en las calles del Bronx y temas políticos y de identidad latinoamericana, sobre todo en el caso de Rubén Blades, quien se convirtió en el principal intérprete de lo que se conoció como "Salsa Conciencia", que si bien fue un movimiento que no salió de los parámetros comerciales, tuvo como gran mérito el que fuera posible la transmisión, a través del gran mercado de la música, de ideales y denuncias que antes de esto no habían tenido cabida dentro de los medios de distribución masiva.

El disco de "*Siembra*" de Rubén Blades y Willie Colón marcó un hito en la historia de la música, y no solo debido a su éxito de ventas si no también por la calidad y sobre todo

la temática de sus letras. Y si bien es cierto que el desarrollo posterior de la música salsa se ha alejado de estos parámetros, yéndose por los caminos de la salsa erótica o romántica, también es una realidad que la semilla sembrada por "*Siembra*", aunque suene redundante, fue posteriormente regada y cuidada por compositores de otros géneros musicales, como es el caso de los pertenecientes al Radical Mestizo, como "*Mano Negra*" y "*El Sargento García*", quienes han incluido dentro de su repertorio melodías del propio Rubén Blades, haciendo evidente la influencia que este ha ejercido dentro del ámbito de sus inclinaciones artísticas.

Continuando con el desarrollo de mi trabajo, nos encontramos ahora con lo que yo denominé Rock Marginal, que fue una corriente artística que se desarrolló teniendo como público a las clases sociales urbanas mas marginadas de nuestra América Latina, que alimentan sus gustos musicales a partir de las modas a las que tienen acceso a través de los medios de comunicación pero que, dentro de su limitado radio de posibilidades, también han creado una estética alimentada de un sentir autentico que ha permitido la realización de una manera diferente de concebir el Rock and Roll, con características que lo diferencian de lo realizado en los países del primer mundo de donde provienen las grandes "estrellas" que han internacionalizado este tipo de música.

Así, las aportaciones de autores como Alejandro Lora, dentro del universo de la canción que podríamos catalogar como de "protesta" vienen inscritas en un ámbito que no está dado tanto por las intenciones propias del autor por inscribirse dentro de un movimiento que revolucione el orden de cosas establecido si no que mas bien las condiciones de su público (chavos banda, de barrio marginal) obligaron a este tipo de autores a realizar cantos que "protesten" en contra del orden establecido, aunque fuera quedándose dentro de los límites del desahogo, sin proponer realmente una alternativa, ni aun en el terreno de la identidad, para salvar el "maldito sistema".

Por su parte, Rockdrigo González fue un autor que si bien no inscribió su creación artística dentro de algún movimiento político, algunas de sus composiciones si se abocan al rastreo o realización de una identidad mexicana que se ha extraviado o difuminado en este país en el que los intereses económicos de unas minorías han prevalecido por encima de las necesidades vitales de la mayoría, provocando en consecuencia que se tergiversen o en algunas ocasiones se pierdan, los valores que unen a una comunidad, siendo financiados en

primer lugar los artistas que de una u otra forma apoyan, o por lo menos no perjudican, este orden establecido.

Es paradójico que Rockdrigo González halla realizado su búsqueda de la identidad mexicana dentro de los terrenos del Rock and Roll, pero esto es explicable debido a que este tipo de música, en el momento que le tocó vivir a Rockdrigo, ya se había enraizado en el gusto de una amplia parte de la juventud mexicana que lo llegó a hacer parte muy importante de su vida y de su expresión idiosincrática, así que para Rockdrigo González fue posible aportar elementos, a través de una música con raíces en los Estados Unidos, de una identidad mexicana que se encuentra cada vez mas permeada por las influencias extranjeras, pero que es posible expresarla, como lo hizo Rockdrigo González, aún con sus contradicciones humanas, políticas, económicas y sociales.

El caso de León Chávez Texeiro es el de un artista que buscó plasmar en sus canciones sobre todo las contradicciones económicas de este sistema capitalista que convierte a los obreros en bestias de trabajo y a sus familias en un estorbo para la "producción" y en un gasto extra que el patrón no está dispuesto a asumir. Su trabajo fue poco difundido y poco comprendido en México, por obvias razones tan es así que actualmente vive en Europa y sus discos se venden poco, mas sin embargo a mi me parecen sus aportaciones de suma importancia para la música que pretende crear un dique a las ambiciones desmedidas de los dueños de la acumulación capitalista, a favor de los que realmente crean la riqueza con sus manos y su trabajo diario, y que no obtienen la justa recompensa por sus esfuerzos.

Ahora me toca concluir con el apartado respectivo al boom de los 80 y el movimiento "Underground" que significó para América Latina que el Rock and Roll realizado en estas latitudes perdiera su carácter marginal para convertirse en parte de la música comercializable. Esto, gracias en buena medida a la moda "underground", que ejercieron un gran número de jóvenes que implicaba entre otras cosas el que sus gustos musicales no provinieran de los artistas de las compañías de discos, lo que dio amplios vuelos al mercado informal de grabaciones en vivo, o de los propios artistas en su garaje y en algunos casos de compañías de discos pequeñas e independientes, lo que le estaba haciendo perder muchos clientes a los grandes sellos discográficos.

Otro factor que pudo influenciar en el auge del Rock en español fue que dentro del Rock en inglés se vivió una crisis durante esos años ya que con la moda de la música “disco” se convirtió a la música en un producto completamente comercial, sin un ápice de comunicación humana dentro de su creación y difusión, aparte de que los grandes virtuosos de los años 70 tipo Pink Floyd comenzaban a anquilosarse sin proponer algo nuevo. Sin embargo, este boom de Rock en español no significó por completo una creación de identidad latinoamericana ya que muchos de sus exponentes pretendieron copiar los estilos y las modas de los países hegemónicos como los Caifanes y Soda Stereo que en sus inicios quisieron ser una copia mal hecha del conjunto inglés “The Cure”, entre otros conjuntos y solistas que tenían sus miras, sus influencias y pretensiones en artistas del “mundo desarrollado”.

En el último apartado de mi trabajo, en el que pretendí retratar las aportaciones del Movimiento Radical Mestizo, intenté llegar a una conclusión histórica de la expresión cultural, que yo llamo “Canción Latinoamericana” que se acercara lo más posible hasta el momento actual, aunque sé que en realidad no llegué hasta sus últimos momentos, lo cual era prácticamente imposible, mas sin embargo creo que el Movimiento Radical Mestizo me sirve para redondear el proceso de la canción latinoamericana de la que inicié su devenir histórico con el movimiento de Canto Nuevo y la continúe con otras manifestaciones artísticas como es el Reggae, la salsa y el Rock marginal, que finalmente conjunta sus influencias en este movimiento “Radical Mestizo” que, como digno representante de su época (la posmodernidad), conjuga en su manufactura las mas variadas influencias que se funden en una expresión artística llena de vitalidad que yo la siento heredera de todas las corrientes mencionadas y aún de algunas otras, realizando una expresión artística que utiliza tanto ritmos como expresiones idiosincráticas contenidas a lo largo y ancho de la historia de la canción latinoamericana, realizadas hasta el momento en que surge como expresión musical.

Es decir pues, que desde mi punto de vista, el movimiento Radical Mestizo funciona por si mismo para darle un sentido a mi trabajo, ya que justifica, por sus mismas influencias, la inclusión de tan variadas expresiones musicales, como son el Canto Nuevo, el Reggae, la Salsa, el Rock Marginal, el Underground y su consiguiente comercialización, en un trabajo que pretendió dar un panorama de la canción latinoamericana en general, que

concluye con un movimiento que conjuga todas estas expresiones, dándoles en su última expresión artística, que es la trasmisión de ideas o de pensamientos, un carácter latinoamericano, que sufre por la masacre del indio, el sufrimiento del negro y busca catapultar estos sentimientos a la realización de un mejor presente y por consiguiente de un mejor futuro, mas humano, menos mercantilista.

Ya para finalizar, si me preguntaran, como creo que me lo pueden preguntar en el examen profesional: ¿Cual es el rumbo que seguirá la canción comprometida en Latinoamérica? Respondería: no sé. Puede seguir muchos caminos. En todo caso, podría dar el panorama más optimista y el más pesimista que se me puedan ocurrir.

Empezaremos por el pesimista: se le cierran las puertas a los artistas que de uno u otro modo buscan cambiar esta realidad de desigualdades, y sus creaciones no son escuchadas por nadie, más que a veces por sus vecinos y de mal humor. El radio, la televisión, el auditorio, los walkman y cualquier espacio colectivo e individual son acaparados por la ñoñería y la música en otros idiomas. Viviremos enajenados, cada quien con sus gustos, sin identidades colectivas que nos muevan a realizar cosas en común, para bienestar de todos, por lo que seguirá siendo este mundo tan de unos pocos, quienes podrán seguir gozando de el y destruyendo la vida a su antojo, convirtiéndola en dinero para sus bolsillos.

Ahora vamos con los buenos augurios: los artistas con ideas de carácter igualitario se abren paso en las conciencias de los seres humanos y logran hacer entender a los detentadores del poder económico que no se puede ser feliz donde otros sufren, y realizamos todos juntos, con las mejores intenciones con respecto al bienestar colectivo, tomando en cuenta el derecho a la vida de todas las criaturas que habitan este planeta, y utilizando la ciencia y la tecnología para obtener benefactores de tal forma que no se afecte a nuestra madre tierra, dejando de hacer armas, bombas y bienes económicos demasiado suntuosos, de tal forma que la mayoría de los seres, en este sistema, tengan la oportunidad o al menos la posibilidad de ser felices.

Políticamente, en América Latina actualmente sólo existen buenos augurios, o por lo menos buenas intenciones, en los casos de Venezuela y Cuba, con Hugo Chávez y Fidel Castro. En cuanto a los cantantes de música comprometida, de los más talentosos y los que más siguen triunfando (es decir: vendiendo), estando a su manera haciendo algo por hacer

más bella la realidad, están Silvio Rodríguez, Manú Chao y Rubén Blades, quienes dentro de su individualidad buscan la realización de sus ideales como todos mal lo hacemos, sin organizaciones eficaces en esta posmodernidad, que realmente se opongan a la clase pudiente, la cual si se encuentra organizada a través de los aparatos de poder para la defensa de sus intereses mezquinos

Creo muy importante la labor de los artistas, para lograr un cambio en la conciencia de las personas, cambio que sería el primer paso para intentar llevar a cabo una sociedad donde, si bien no sería posible extirpar la muerte y el dolor, si fuese posible exaltar la vida, apreciando el derecho que tenemos todas las criaturas de realizar plenamente este milagro. Y creo que la canción, sin menospreciar a ninguna otra de las expresiones artísticas, es el vehículo que mejor se presta para transmitir al alma humana este tipo de mensajes, y por lo tanto la considero un elemento fundamental en la realización de cualquier utopía colectiva, contando en la actualidad con variados medios de distribución y difusión, tanto por internet como por las ya anticuadas ondas de radio y televisión.

En fin. Quisiera ser optimista. Pero me es difícil viendo que la implantación de nuevas tecnologías para el disfrute de las creaciones musicales, lo que provoca es una atomización más grande en las personas y su incapacidad para articularse en proyectos donde no necesariamente exista el dinero de por medio. Sin embargo tengo fe. Todavía tengo fe en que es posible construir, aquí en la tierra y no en el más allá, un gran hogar donde la ciencia y la tecnología no sean enemigas de la naturaleza y de los seres humanos, donde no sean pecado los placeres y donde no se le niegue el derecho a la vida plena a ninguna criatura. Tengo fe, y dicen que la fe mueve montañas. Que así sea. Vaya este trabajo como un granito de arena, transportado de un lado a otro, de esa gran montaña que tenemos que mover para que siga la vida, que muera la guerra y entiendan todos los George Bush del mundo que no vinieron a destruir, enfrascar y vender este planeta para lo que ellos creen que es su beneficio propio.

Como epílogo para este trabajo quisiera incluir una canción de mi propia autoría, que pienso que puede quedar bien para poner punto final a mis ideas, ya que en ella se expresa el poder comunicativo que pudiera tener una simple melodía para influir conciencias y articular voluntades. Para todos ustedes *El Cantante Callejero*.

*Había una vez un cantante callejero,
Que iba predicando de camión en camión,
Una idea de justicia y libertad
Una idea de anarquía e igualdad.
Hasta que por fin una vez lo logró
Se subió en un camión y cantó su canción,
Los pasajeros la escucharon atentos
Y cuando terminó la lucha comenzó
El chofer cambió el letrero de la ruta
Y juntos se fueron a cambiar las cosas
Dieron vuelta a la esquina, vieron a un niño tirado
Tirado en la calle sin que lo mirara Dios
Se acercó un pasajero, lo despertó de su sueño
Le explicó de la ruta del autobús
El niño se enderezó, se unió a la ruta
Tuvo una familia y una comunión
Siguieron su camino, vieron mas gente tirada
Ahí en la calle sin que los mirara Dios
Vieron el problema, que unos cuantos tienen todo
Dejándoles nada a los demás
Se encaminaron a las casas de los ricos
Y encontraron que muchas de estas estaban vacías
Se metieron en ellas para vivir
Los niños al fin tuvieron un hogar
Con camas y cocina donde poderse amar
Los ricos quisieron defender su interés
Los gringos amenazaron con bombardear
El gobierno mandó a los granaderos
Pero una canción los hizo cambiar
Que si no existe el amor no hay vida ni esperanza
Y que amar es luchar por un mundo mejor
Los niños vivieron con los granaderos
En una situación de justicia e igualdad
Los ricos se tuvieron que aguantar
El gobierno al fin hizo algo por la dignidad
Los gringos dejaron de bombardear
Y los pasajeros aprehendieron a amar.
Y había una vez un cantante callejero
Que iba predicando de camión en camión
Una idea de justicia y libertad
Una idea de anarquía e igualdad...*

Bibliografía consultada:

- Arana, Federico *La música dizque folclórica* México, Ed. Posada, 1985, 157 p.
- Arcienegas, Germán. *Biografía del Caribe* Buenos Aires Ed. Sudamericana, 1973, 457 p.
- Avitia Hernández, Antonio *Corridos de la capital* México, Ed. CNCA, 2000, 249 p.
- Benedetti, Mario *Daniel Viglietti* Barcelona, Ed. El Jucar, Colección Los Juglares, 1974, 112 p.
- Bethell, Leslie ed. *Historia de América Latina* 14 tomos, Barcelona, Ed. Crítica, 2001.
- Boaso, Fernando *Tierra que anda, Atahualpa Yupanqui, historia de un trovador*, Argentina, Ed. Corregidor, 1993, 191 p.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Música Cubana, del areíto a la Nueva trova*. San Juan de Puerto Rico, Ed. Cubanacan, 1981, 379 p.
- Díaz, Clara *Pablo Milanés*. La Habana, Ed. Letras, 1999, Cubanías, 82 p.
- Dujovne, Alicia. *María Elena Walsh* España, Ed. Jucar, 1982, 201 p.
- Galeano, Eduardo. *Conversaciones con Raimón. Y el silencio se hizo canto*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1987, 153 p.
- Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra* México, Ed. Gobierno del D.F. col Para leer en libertad, 2000. 219 p.
- Galeano, Eduardo. *Nosotros decimos No. Crónicas (1963-1988)* México, Ed. Siglo XXI, 1995, 392 p.
- Garcés, Joan E. *Chile, el camino político hacia el socialismo* Barcelona, Ed. Ariel, 1972 325 p.
- García Canclini, Nestor *Arte popular y sociedad en América Latina*. México, Ed Grijalbo, 1977, 287 p.
- Gilio, María Esther *La Guerrilla tupamara*, Cuba, Ed. Casa de las Américas, 1970, 247 p.

- Hobsbawm, Erick *Historia del Siglo XX 1914- 1991* Barcelona, Ed. Crítica, 1995, 612 p.
- Leymarie, Isabelle *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente* Barcelona, Ed. B., 1997, 128 p.
- Lombardi Satriani *Apropiación y destrucción de la cultura*, México, Ed. Nueva imagen, 1978, 245 p.
- Mamá yo quiero saber. Entrevistas a músicos cubanos*, Cuba, Ed. Letras Cubanas, 1999
198 p.
- Memoria del foro del 1er festival de Canto Nuevo latinoamericano*, México, Ed. UNESCO, 1982, 168 p.
- Meri Franco Lao *Basta. Canciones de testimonio y rebeldía en América Latina*, México, Ed. Era, 1970, 356 p.
- Moreno Rivas Yolanda *Historia de la música popular Mexicana*. México, Ed. Alianza Editorial Mexicana y CNCA, 1989, 279 p.
- Monsivais, Carlos *Días de guardar México*, Ed. Era, 1971, 380 p.
- Monsivais, Carlos *A ustedes les consta México*, Ed. Era, 1980, 366 p.
- Paredes Pacho, José Luis *Rock Mexicano, Sonidos de la calle México*, Ed. Ayotla, 1992,
144 p.
- Pomar, Jaume *Raimón*, España, Ed. Jucar, 1983, 223 p.
- Ramírez, Sergio *Adiós Muchachos Una memoria de la Revolución Sandinista*, México, Ed. Aguilar, 1999, 316 p.
- Regula Burckhardt Qureshi (coord.) *Music and Marx: ideas, practice, politics*. Nueva York/ Londres, Ed. Routledge, 2002, 238 p.
- Rius. *De músico, poeta y loco*. México, Ed. Grijalbo, 1987.

Rodríguez Musso, Oswaldo. *La Nueva Canción Chilena*, Cuba, Ed. Casa de las Américas, 1988, 224 p.

Romero, Luis A.. *Breve Historia Contemporánea de Argentina*. México, Ed. FCE, 2001, 330 p.

Torres, Miguel. *Los Tupamaros* , México, Ed. Costa Amic, 1970, 134 p.

Zemelman, Hugo. *Cultura y política en América Latina*, México, Ed. Siglo XXI, 1990.

386 p

Otros documentos:

Álbum de Guitarra Fácil *Canciones del Folclore Latinoamericano* México, Ed. Muñoz, s/f, 76 p.

Álbum de Guitarra Fácil *Lo mejor del Folclore* México, Ed. Muñoz, s/f, 74 p.

Revista: *Convergencia Socialista* Año VI Num. 18 Septiembre- Octubre del 2003.

Álbum *Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Sus tres mejores discos en CBS* .

Documentación realizada por José Ramón Pardo. Madrid, Sony Music, 2000.