

La “canción protesta” en Venezuela: Una aproximación a su origen y auge (1967-1977)

Isaac López

ESCUELA DE HISTORIA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA-VENEZUELA
Isaacabraham75@gmail.com

Resumen

El artículo presenta una panorámica sobre los orígenes de la llamada canción protesta en Venezuela en el contexto de los años finales de la década de los sesenta del siglo XX. En este período se evidencian sus primeras manifestaciones y su auge cuando se multiplican las comparecencias públicas de sus principales protagonistas. En este trabajo se realiza un acercamiento al contexto histórico en el cual surge esta manifestación, a su definición, a sus propuestas y temáticas, a sus influencias y difusión.

Palabras clave: Venezuela en la segunda mitad del siglo XX, Nueva Canción, Canción Protesta.

The “songs of protest” in Venezuela: an approach to its origin and heyday (1967-1977)

Abstract

This article shows a panorama of the origins of the so-called canción protesta (Song of Protest) in Venezuela. This movement starts to develop at the end of the 1960's and then experiences a boom, which is evident in the 1970's when the public appearances of its main protagonists increase and proliferate. In this paper, it is carried out an approach to the historical context in which these manifestations arose, to its definition, tendencies, proposals, influences and diffusion.

Keywords: Venezuela in the second half of the 20th century, New Song, Protest Song.

1. Introducción

Difícil emprender la reconstrucción, análisis y reflexión del surgimiento y evolución de una expresión estético-política que en Venezuela fue rápidamente rotulada por los medios de comunicación y por los receptores de su momento, como *la canción protesta*, lo cual estableció una convención y consecuente encasillamiento al momento de tratar la misma. Difícil por la falta de repertorios bibliohemerográficos sobre el tema, por la escasa bibliografía, y por el limitado acceso al repertorio de principales exponente, grabado en discos de acetato y casetes, que no volvieron a reeditarse. Difícil por la mitificación y automitificación de sus protagonistas.

No hay trabajos de investigación que sistematicen la evolución de *la canción protesta* en Venezuela, ni grandes síntesis explicativas, reconstrucciones articuladas y coherentes sobre su desarrollo. La historiografía sobre el tema ha privilegiado la biografía o el recuento vital de algunos de sus primordiales voceros, destacándose y desprendiéndose de esa visión de conjunto los trabajos de Gloria Martín, *El Perfume de una época* (1996) y de Darwin Cañas, *La Nueva Canción en Venezuela. La Canción Protesta como registro histórico. 1967-1985* (2010), los cuales aunque abundan en información, establecen líneas fundamentales de recuperación y análisis, y ofrecen valoraciones críticas, adolecen el primero de un afán de justificación del fenómeno y de exaltación de su repercusión en la sociedad venezolana, y el segundo de una marcada devoción por figuras señeras que anula cualquier intento crítico. Sin embargo, son investigaciones fundamentales para entender y comprender a la *Nueva Canción* en Venezuela en su desarrollo y proyección.

En el devenir de la *Canción de Protesta* o la *Nueva Canción* en el país pueden distinguirse varias etapas o momentos, así como un panorama diverso de individualidades y agrupaciones, intérpretes y compositores, poetas y arreglistas, desigual y heterogéneo en sus orígenes, motivaciones, planteamientos y difusión. La *Canción de Protesta* se inició en el país como una expresión personal, como el resultado de las búsquedas de individualidades que en un momento dado llegaron a coincidir, de allí otro problema para la investigación al no poder considerarlo como un movimiento cohesionado, con directrices y pautas de actuación homogéneas, que se expresaran —como en otros casos de América Latina— a través de manifiestos, proclamas o declaraciones. Aunque ello no quiera decir que en otros momentos no se ensayaran y logran espacios de unidad, entendimiento y actuación común. Este primer ciclo que abordaremos aquí —el de su origen

y auge- se inicia en medio de la irrupción de un arte irreverente volcado en la pintura, la poesía y el teatro, que tuvo como escenario principal a la Universidad Central de Venezuela, en cuyos espacios se escuchó por primera vez *la canción protesta* en guitarras y cuatro de Soledad Bravo y Alí Primera en 1967 (Martín, 1996: 32).

Desde los años finales de la década de los sesenta del siglo XX cuando se perfilan las expresiones iniciales en el país con nombres como los de Gloria Martín o Xulio Formoso; hasta esta década inaugural del siglo XXI con agrupaciones como Lloviznando Cantos o Dame pa'mátala, solistas como Alí Alejandro Primera, José Alejandro Delgado o Amaranta Pérez; fundaciones o asociaciones como La Canción Primera, el Frente Revolucionario de Cantores, La Cantera o el Colectivo Cultural Jesús Gordo Páez; han pasado cuarenta años de efervescencia, rebeldía, contradicciones y luchas. Un mapa donde convergen nombres reconocidos como los de Lilia Vera, Cecilia Todd, Esperanza Márquez, Los Guaraguao, el grupo Ahora, la Chiche Manauere o Goyito Yépez, con experiencias de las que apenas queda registro como las de Alí Kó, Santiago Villar, Belinda Vivas, Edgar Ojeda o los grupos Irakara, Patria Nueva, 28 de Enero, Cantos del Pueblo, Grupo Cultural Pro-Patria, La Patria y su Gente, o Venezuela Libre; pasando por otros que desde las regiones y lejos del núcleo difusor del centralismo caraqueño –que al igual que con otras expresiones también funcionó para la nueva canción– siguieron trabajando dentro de la concepción de *la canción necesaria, solidaria o militante*, como Carlos Ruiz, José Montecano, Orangel Lugo, Araucara, Mestizo, Ivén, o Texere. Trataremos a continuación presentar los hitos esenciales del origen y auge de esa historia.

2. Tengo una guitarra herida

“Yo vengo de donde usted no ha ido,
yo he visto las cosas que no ha visto...”

Alí Primera

“Mi ciudad, quién te ha puesto detrás de cada flor un policía”.

Gloria Martín

La *canción protesta* surgió en Venezuela en el tiempo de consolidación del régimen democrático, cuando las elites dirigentes del país apostaron a una modernización más adquirida que producida, gracias a los ingentes recursos económicos de la explotación petrolera; tiempo en el cual se generó una marcada emigración del campo a la ciudad, fortaleciendo los espacios urbanos y

promoviendo aglomeraciones humanas en grandes barriadas, pero también una clase media de importante poder adquisitivo de bienes de consumo (Cova Maduro, 1985:158-167). El auge de esa expresión se produjo entre los inicios de la década de los setenta y la mitad de los ochenta del siglo XX, coincidiendo con las propuestas de Alí Primera, quien a la postre terminó siendo su ícono más representativo. La *canción protesta*, que en la mayoría de sus registros tuvo un carácter de canto de denuncia, de himno radical y de marcha de gesta, era un discurso perteneciente a los sectores políticos de Izquierda, sectores políticos que se presentaban derrotados al final de la década de los sesenta luego de casi diez años de pretender tomar el poder a través de grupos guerrilleros urbanos y rurales. Uno de los *conhacedores* de la *canción protesta* venezolana, el poeta y articulista Aníbal Nazoa, quien fungió como presentador en muchos de sus actos, señalaba sobre esa manifestación que "...fue un movimiento muy claro porque, evidentemente, es un movimiento de carácter socialista, lo que busca es eso, enfrentarse al sistema con miras a lograr la implantación del socialismo en nuestros países." (Martín, 1996: 152).

La lucha armada sucedida entre 1961 y 1969, dirigida por el Partido Comunista de Venezuela (PCV) y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) –y sus subsiguientes fracciones–, enfrentó a los gobiernos del partido político Acción Democrática dirigidos por Rómulo Betancourt y Raúl Leoni. En un tiempo de radicalismos e indocilidad, con la influencia de la Revolución Cubana, la propuesta de la Izquierda tuvo a los jóvenes estudiantes universitarios como principal sector de atracción, mientras que la receptividad fue menor en sectores obreros y campesinos, que se veían representados en los debates y ofertas de los partidos de Derecha luego de diez años de dictadura (1948-1958). La derrota política y militar de la Izquierda mostró su desvinculación de las masas venezolanas, errónea lectura de la realidad nacional y falta de conexión de su propuesta con los problemas del país (Valsallice, 1979, 187-190). Esa épica, sin embargo, ofreció a los idearios de la *Nueva Canción* la actuación valiente, honesta y noble de muchas figuras, por eso al revisar los repertorios correspondientes a 1967-1977 encontramos nombres como los de Fabricio Ojeda, Alberto Lovera, Argimiro Gabaldón, Livia Gouverneur, Chema Saher o Toribio García, junto a los de otros que en distintos lugares de América Latina y el mundo lucharon por la misma causa como Camilo Torres, Abel Santamaría, Tamara Bunke, Salvador Allende, Ho Chi Minh, Nguyen Van Troi o Julius Fucik.

Las universidades fueron los núcleos destinatarios de esa Izquierda cuya derrota político-militar provocó deserciones, acusaciones y fraccio-

namientos, los cuales generaron un ambiente de discordias expresado en la profusión de agrupaciones partidistas que se conformaron en los años setenta: Partido de la Revolución Venezolana-Ruptura, Grupo de Acción Revolucionaria, Liga Socialista, Vanguardia Revolucionaria, Causa R, y Bandera Roja, entre otras, lideradas por jefes guerrilleros pacificados por el gobierno socialcristiano de Rafael Caldera a partir de 1969, siendo el Movimiento al Socialismo (MAS) –surgido de la división del PCV y dirigido también por exguerrilleros- el que logró mayor ascendencia en la población. Los asuntos que determinaban la discusión política de la Izquierda en esos años eran los de reforma y revolución, cambio o reacción, violencia o participación en los espacios democráticos formales (Heydra, 1982: 142-209). Dos procesos marcaron a la Izquierda, a la universidad y a *la canción protesta* en aquellos años: La Renovación Universitaria de 1969 y el Congreso Cultural de Cabimas de 1970. Fueron esos, espacios de revitalización frente al fracaso de la lucha armada. En ellos se pretendió cambiar las bases de la práctica educativa universitaria y reflexionar sobre el país y su situación. Nombres como los de Alfredo Chacón, José Rafael Núñez Tenorio, Pedro Duno, Domingo Alberto Rangel o Simón Sáez Mérida, fueron parte de una vanguardia intelectual que lideró las discusiones en ambos procesos. Los temas fueron entre otros: Política, Dependencia, Universidad, Autonomía, Masificación y Poder Estudiantil, Cultura y Neocolonialismo. En tales escenarios, que buscaron esbozar un *modelo venezolano de socialismo*, estuvo presente –como convocante y acompañamiento– *la nueva canción* en voces y guitarras (Roa y Núñez Tenorio, 1971: 13-98).

Así, ese canto se inscribe en el ideario y discurso político de la Izquierda del país. Menos que un planteamiento artístico-político, oscila entre esto y la idea de arma, de instrumento al servicio del cambio revolucionario. Sus intérpretes sienten y actúan en medio de las tensiones de una época exigente de un repertorio que mueva masas, convoque y concientice, haga propaganda a favor del cambio planteado por los llamados *sectores progresistas*. En un contexto signado por la arrogancia, la desobediencia y la sensación triunfalista del advenimiento de la revolución, los jóvenes cantores venezolanos –nacidos entre 1941 y 1949–, rechazaban la etiqueta “de protesta” para sus composiciones e interpretaciones, exponiendo en sus primeras comparencias en periódicos y revistas *la necesidad de crear conciencia en el pueblo sobre sus problemas*, e indicando que su música iba dirigida a eso. El canto era concebido así como guía, *arma de la revolución*, instrumento de combate de un proyecto político alternativo. El cantor era maestro y faro, conciencia iluminadora, alentador de la movilización, aunque sin que se le

señalara directamente. Los cantores venezolanos asumían que el pueblo al cual iban dirigidos sus temas estaba sumido en un contexto de alienación, producto de la situación neocolonial del país y que su misión era la de *concientizar, despertar, sensibilizar* (Planas en Marroquí y Castillo: 2008, 73; T.A, 1972, sp; IVCA, 1973: 13). Así lo señalaba Alí Primera en 1969 a Livia Planas, en lo que debe ser la primera entrevista al cantor, cuando aún no había grabado:

La protesta debe deslastrarse de formalismos convencionales, llevar al público un mayor contenido de seriedad y un mensaje que sensibilice más al público ante los problemas de la humanidad (...) Yo sé que el pueblo conoce y padece, pero da la impresión de que todavía no ha tomado conciencia de ello. (...) La canción de protesta mal concebida puede que la mixtifique, por eso el verdadero cantante de protesta (no el profesional) debe tratar de despertar en el público el deseo de luchar para que no existan realidades que nieguen lo humano, lo justo. (...) En Venezuela no existe un movimiento de canción protesta... (Planas en Marroquí y Castillo, 2008: 73)

El estatuto del cantor comprometido se había esbozado en discursos como el del Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino de 1963, el Encuentro de la Canción Protesta de 1967 y otras reuniones propiciadas por Casa de las Américas, la institución cultural cubana, en la misma época. Algunos de los iniciadores de *la Canción Protesta* en Venezuela provenían de la universidad, otros surgieron en un ambiente marcado por la *moda de la protesta* en locales nocturnos caraqueños o en los propios medios de comunicación dominantes (Martín, 1996: 93-94; Cordero en Tirso, 2008: 8-22).

Los planteamientos de la *Nueva Canción* se muestran al revisar los repertorios iniciales de los principales exponentes, que fueron grabados entre 1968 y 1977, los cuales contienen en sus letras asuntos como: la recriminación por la extrema pobreza y el rechazo a la venta del capital del país al extranjero; el repudio a la injusticia, las desigualdades sociales y la represión policial; el cuestionamiento a la banalización de la discusión político-ideológica; o la crítica a la simulación del ejercicio democrático; también el cuestionamiento a las acciones del imperialismo norteamericano; la dignificación de la gesta de combatientes de la revolución latinoamericana; la solidaridad con la causa vietnamita, los movimientos de reivindicación como el Poder Negro y la Revolución Cubana. Son canciones de lucha y denuncia, de irreverencia y anticlericalismo; canciones de liberación femenina y de reivindicación del indígena, de invocación a la alianza latinoamericana; de cuestionamiento al orden establecido y a la docilidad del sujeto frente

a él. Temas polémicos de una época donde la *canción protesta* molestaba al poder y auspiciaba un tiempo mejor por venir. Las letras de esos cantos fluctúan entre el panfleto y la creación poética, entre la composición que busca conciliar mensaje y exigente elaboración literaria, y el libelo contestatario, inconsistente y demagógico. Por su propio origen, la canción nueva en el país fue incapaz de ejercer la crítica hacia hechos como el aplastamiento brutal de la Primavera de Praga, la intolerancia del régimen chino o la creciente persecución a la disidencia cubana.

Por otra parte, la influencia de esa *cancionística* va desde exponentes del *protest song* y el *folk* norteamericanos como Peter Seeger, Joan Báez y Bob Dylan hasta los argentinos Atahualpa Yupanqui y Nacha Guevara, la chilena Violeta Parra, el boliviano Benjo Cruz y el colombiano Pablus Gallinazo, pasando por los cantos de la Guerra Civil Española y de la resistencia al franquismo –Bravo, Martín y Formoso nacieron en España–, los temas de Paco Ibañez y de Joan Manuel Serrat, y las propuestas de *La Nueva Trova Cubana*, en especial de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Entre los intelectuales venezolanos que influyeron y participaron en el hacer de los intérpretes de la *Nueva Canción* en el país podemos nombrar a Aquiles y Aníbal Nazono, César Rengifo, Luis Britto García, Pedro León Zapata, Luis Cipriano Rodríguez, y Víctor Valera Mora, entre otros. Fundamental también para entender esta expresión en estos años en Venezuela, es la consideración de la importante emigración que se dio en el país de argentinos, uruguayos, paraguayos y chilenos, producto de las condiciones políticas de sus países, muchos de los cuales fueron absorbidos en el campo universitario.

En cuanto a sus discos, estos fueron grabados con limitaciones, pero también con *los avances* de la época, en Estudios Larraín, Estudios del Este o en La Discoteca, participando en ellos talentosos músicos del país como Alí Agüero, Juan Carlos Núñez, Isaías Urbina, Arnoldo Nali, Chuchito Sanoja, Roberto Girón, Julio César Anidez, Leo Quintero, Carmelo Rodríguez, Roberto Todd, Emiro Delfín, Jesús Franquis o José Velásquez. La *música protesta* venezolana vendía en los años setenta, amplios sectores juveniles de las clases medias de la población adquirían sin problemas acetatos y casettes producidos o distribuidos por sellos discográficos como Velvet, Balboa Records, Yare, Suramericana del Disco, Polydor, Promus, Palacio del Disco, Top Hits, o Phillips, que veían en ella *el negocio de la rebeldía*. Las portadas de esos discos llevan motivos diversos, en diseño gráfico de Mariano Díaz o Simón Guerrero, imágenes de intérpretes realizadas por fotógrafos como Luis Brito, CAULA, Pedro Laya, Francisco Seijas o Jacobo Lezama, o composiciones realizadas por pintores como Regulo Pérez.

Al analizar los problemas para la difusión, cabe apuntar cómo en Venezuela el papel que debió tener el Ministerio de Cultura en cinco décadas de ejercicio político democrático, lo llevaron los medios de comunicación y en especial los dos canales de televisión que dominaron en ese tiempo: Venevisión y Radio Caracas Televisión (Hernández, 1999: 12). Esos medios en el país conformaron imaginarios, determinaron opiniones, modelaron gustos, y establecieron identidades. La difusión encontró términos desiguales entre unos y otros *cantantes de protesta*. Así en la televisión podían escucharse en la primera mitad de los setenta voces como las de Soledad Bravo y Gloria Martín, la primera en los canales del Estado en programas de Carlos Rangel y Sofía Imbert –considerados por los sectores de Izquierda entre los periodistas más sectarios de la Derecha del país–, y la segunda en espacios de Radio Caracas Televisión como Festivales de la Canción o el Show de Renny Ottolina, con quien entraría la cantora en controversia a cámara abierta por el texto de su canción “Bachilleres”, por lo cual se le rescindió el contrato con la planta en 1972. En mayo de 1974 Soledad Bravo al anunciar a la prensa un viaje a Argentina señalaba las razones por las cuales no actuaba en los canales comerciales venezolanos. Alegaba la intérprete de “Hasta siempre”, “Palabras de Amor”, “El Violín de Becho” o “Canción del Elegido”, como argumentos para su renuencia: 1. La mala calidad de los programas; 2. La imposición de temas a interpretar; y 3. Mejor pago a los extranjeros que a los venezolanos. Indicaba además que los canales del Estado tenían menos imposiciones que los comerciales. (*El Nacional*, 12 de mayo de 1974: B-16). Esos y otros ejemplos muestran cómo la participación en los espacios televisivos fue centro de no pocas polémicas, discusiones y debates entre los ejecutantes de la *canción nueva*.

En la década del setenta, en los medios impresos, se destacaron como periodistas que difundieron *la canción mensaje*, *la canción social* o *la canción militante* –como ellos también la denominaron en sus trabajos–, firmas como las de: Aquilino José Mata, Edith Guzmán, Raúl Vallejo, Rómulo Rodríguez y Nabor Zambrano (Diarios El Nacional y Meridiano); Alicia Herrera (Revista Páginas); Yolanda Herrera (Periódicos El Mundo y Últimas Noticias, y revista Elite); o Jesús Bustindui (El Mundo), entre otros. En la radio, por su parte, fueron eficientes *amigos de la cantoría* el periodista y locutor Napoleón Bravo, quien fue el primero en programar y difundir a los *intérpretes de protesta* a través de Radio Capital, en Caracas, o el chileno Carlos Ricardo Cisterna con su programa Latinoamérica, en Radio Barquisimeto. (Martín, 1996: 42-43; Martínez, Morales y Rojas, 2009: sp; Cañas, 2010: 148-170). Sin lugar a dudas la consecuencia de los cantores

hizo que los medios abrieran sus espacios a una canción que la gente hizo suya. En este sentido, fue fundamental también el trabajo de Alí Primera. El trovador falconiano, con su convicción y esfuerzo sostenido, visitó cada ciudad del país llevando y promocionando discos en estaciones de radio, haciendo contactos con los dueños, pero principalmente con operadores, programadores y conductores de programas. Así temas como “Mamá Pancha”, “La Canción de Luis Mariano”, “Canción mansa para un pueblo bravo”, o “Coquivacoa”, llegaron a los primeros lugares de radiodifusión.

De esta popularidad dan cuenta también ejemplos como el ocurrido en julio de 1975, cuando Los Guaraguao y su “Jota Margariteña” se mantuvieron varias semanas entre las favoritas de los radioescuchas venezolanos, de acuerdo al Control de Medición de Publifon (*El Nacional*, 22 de julio de 1975: B-1), compitiendo en los primeros puestos de aceptación con la Dimensión Latina, Freddy Fender, Juan Galea y su grupo, y el mismísimo Julio Iglesias y su versión del tema “Corazón, corazón”. Igual ocurrió con Lilia Vera y sus “Coplas” para junio de 1976, sólo superada en el *estilo popular* por Serenata Guayanesa, y destacándose por encima de intérpretes como Julio Iglesias, Ismael Miranda, Raphael, Los Melódicos e Iris Chacón (*El Nacional*, 08 de julio de 1976: B-23). Esta aceptación la ratificaría la cantora con temas como “El Becerrito” y “La Culebra”, que resultaron entre los más radiados para el año 1978 (*El Nacional*, 04 de junio de 1978: B-1). En la década del setenta Lilia Vera recorrió varias veces el país con el patrocinio de fundaciones del Estado, así como asistió a los Estados Unidos a una presentación especial bajo los auspicios de la Fundación de Becas Gran Mariscal de Ayacucho (*El Nacional*, 08 de abril de 1976: B-1).

Esta vertiente folklórica y popular de la *Nueva Canción* encontró estímulo y aliciente en medidas como la tomada en 1975 por el Ministerio de Comunicaciones de incluir obligatoriamente 50% de música criolla y popular venezolana en las radioemisoras del país (*El Nacional*, 02 de julio de 1975: B-1). Es indudable que la Nueva Canción o la Canción Protesta en Venezuela era un objeto de consumo en especial para sectores medios y estudiantiles de la población. Aunque sus discursos y propuestas insistieran en que era *la canción del pueblo*, es evidente que ese *pueblo* –entendiendo como tal a las grandes masas venezolanas sometidas a los designios de los medios de comunicación– consumían, disfrutaban y se identificaban para los años setenta antes que con los temas de *la canción protesta*, con las canciones de Ismael Rivera y Cortijo, Celia Cruz y Jhony Pacheco, Oscar D’León y su *Salsa Mayor*, o de Willy Colón y Rubén Blades, quienes para 1977 vendieron en el país 53.000 copias de su disco *Metiendo mano* (*El*

Nacional, 09 de diciembre de 1977: B-1). Lamentablemente, no se manejan datos estadísticos sobre las ventas de discos de los exponentes de la *canción protesta* o nueva canción de Venezuela. De 1977 es la creación de la Cooperativa Cigarrón, que agrupó a la mayoría de los *nuevos cantores* para dar respuestas a problemas de grabación, distribución y difusión de su trabajo, lo cual evidencia las acciones por crear una plataforma unitaria que se consolidó en años inmediatos. Sin embargo, también fueron comunes los desconocimientos, extrañamientos y alejamientos entre representantes de la *Nueva Canción*.

La *canción protesta* tenía espacio en el país, donde muchos grupos seguían pensando y actuando en términos de un radicalismo nostálgico y agresivo, que surtía efectos en liceístas y universitarios de una nación que se autodefinía como “La Gran Venezuela”. El país tenía dinero para que se presentaran aquí con cierta frecuencia en la década de los setenta cantores como Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Carlos Puebla, Facundo Cabral, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Quilapayún o el Inti-Illimani. Ellos alternaron en esos años con los principales exponentes de la *canción protesta* venezolana en centros como el Aula Magna de la UCV, el Teatro Nacional, el Teatro Municipal, y el Poliedro de Caracas, así como también en la Maestranza de Maracay, la Plaza de Toros de Mérida, la Plaza Monumental de Valencia o el Estadium Luis Aparicio de Maracaibo, patrocinados por el Instituto de Cultura y Bellas Artes, el Consejo Nacional de la Cultura, el Ateneo de Caracas, Fundateatro o Fundarte, pero también por marcas de cigarrillos como Belmont y Astor, o por La Vivienda, entidad de ahorro y préstamo.

Entre mediados y finales de la década dirigía a Venezuela Carlos Andrés Pérez (AD, 1974-1979), quien apoyado en el manejo de un presupuesto nacional como ningún otro presidente en la historia del país había tenido, adelantó políticas desarrollistas, paternalistas y populistas que le granjearon las simpatías populares, pero también su afán de liderazgo *tercermundista* lo llevó a acercamientos con la Revolución Cubana y con la Revolución Sandinista de Nicaragua, lo que de alguna forma hace comprensible el apoyo de entes e instituciones del gobierno a recitales y conciertos de *la cantoría*. Sin embargo, a pesar de esa apertura, los gobiernos de los partidos Acción Democrática y COPEI siempre concibieron a *la Canción Protesta* como parte de la acción desestabilizadora de la Izquierda. Por eso también la censura que directa o indirectamente se ejerció en la radiodifusión de las canciones más politizadas de Alí Primera, o las detenciones por los cuerpos de seguridad del Estado que sufrieron Soledad Bravo en 1968 y Gloria Martín en 1976,

por sus simpatías y militancia con organizaciones de Izquierda, por actividades de solidaridad con los presos políticos o por presumir participación en acciones políticas radicales.

Al revisar el tema de su compromiso político, debemos señalar que el llamado explícito de los cantores en Venezuela era a la unidad de los sectores de Izquierda del país, de allí que durante la década de los setenta agrupaciones e intérpretes participaran sin distinción en actividades de diversos partidos, siendo en 1973 cuando coincidió la mayoría de ellos en el respaldo a la candidatura unitaria de José Vicente Rangel. Fueron las elecciones de ese año las primeras en las cuales participó la Izquierda luego de la capitulación guerrillera. El tema musical de la campaña para el Movimiento al Socialismo fue compuesto por Mikis Theodorakis, e interpretado por el grupo Ahora se titulaba "Si podemos". La acción política de la *canción protesta* en los años setenta fue la de acompañamiento en actos, convocatorias y mítines, hasta que hacia el final de la década intérpretes, compositores y grupos se apartaron de los partidos, resintiéndose la mera utilización que se hacía de ellos.

El final de este primer período que arbitrariamente hemos marcado para la *Nueva Canción* en Venezuela, coincide en nuestra opinión con la apertura de Alí Primera a la incorporación de sonoridades y ritmos tradicionales de las regiones del país en sus composiciones, así como de mayor poesía y musicalidad, mostradas en temas de su disco *La Patria es el hombre*, como "Pío Tequiche", "La canción de Luis Mariano", "La canción del tiple" o en "Amor en tres tiempos". También con la realización del disco de Soledad Bravo junto al poeta español Rafael Alberti, quizás su última producción marcada por la militancia izquierdista. Y con la compilación y regrabación de sus temas que hizo Gloria Martín para Cigarrón en el disco *La ternura al viento*, todos de 1977.

Para octubre de 1979, la periodista Ludmila Vinogradoff se preguntaba "¿Murió la canción protesta?", a lo cual respondía uno de sus más entusiastas promotores que al contrario, evolucionaba en sus formas creativas y en la profundización de su combate social (*El Nacional*, 14 de octubre de 1979: B-1). El auge de la *Canción Protesta* en Venezuela -como expresión de los ideales e imaginarios de la Izquierda política de los años sesenta- disminuyó hacia el final de la década del setenta e inicios de los ochenta, para replantearse luego proyectos y retos que trascendieran la militancia partidista y ampliaran el espectro de su recepción.

3. Conclusiones o intento de conclusión

Consideramos que este primer ciclo de la canción protesta en Venezuela –de 1967 a 1977– no puede entenderse sin comprender los conflictos que en la Izquierda del país provocó la derrota guerrillera y la inserción en el modelo de partidos, en cuyas discusiones, razonamientos y propuestas se verían implicados los exponentes de esa expresión artística. La protesta se amansó. Aquella canción combativa devino en retrato nostálgico de una época, en recuerdo y añoranza de un tiempo en el cual los jóvenes se sentían convocados a cambiar el mundo. Con la década de los ochenta vendría en Venezuela la despolitización y el rechazo a los partidos. Surgirían grupos y solistas que cuestionaban a *los políticos paralíticos* y corruptos que transitaban *por estas calles*, pero sin compromiso militante como era exigencia en el tiempo precedente. Esa etapa de la vida que fueron los años setenta cerraría sus urgencias, franquezas y violencias tras una mediocre balada pop. Pero también estaban los que *entre la rabia y la ternura* seguirían en el empeño de unir voces plurales, de recoger estrofas y versos populares despreciados, de seguir soñando con *la patria buena*.

Referencias

- A.T. (1972). Prefiero cantar las injusticias: es lo que vivimos aquí (Entrevista a Soledad Bravo). *Imagen*, 39-40 (Caracas, marzo-abril), sp.
- Cañas Betancourt, Darwin Dikó (2010). *La Nueva Canción en Venezuela. La Canción Protesta como registro histórico. 1967-1985*. Mérida: Universidad de Los Andes (Tesis de Grado para optar al título de Licenciado en Historia).
- Cova Maduro, Antonio (1985). Los procesos migratorios, las políticas sociales y la búsqueda de mejores niveles de vida. En: Fundación Universidad Metropolitana: *Apreciación del proceso histórico venezolano*. Caracas, pp.158-167.
- Heydra, Pastor (1981). *La Izquierda una autocrítica perpetua*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Hernández, Tulio (1999). Presentación general del diagnóstico venezolano. En: *Cultura, Democracia y Constitución*. Caracas: Monte Ávila Editores-Consejo Nacional de la Cultura, pp. 3-22.
- IVCA (1973). Entrevista con Gloria Martín. *Boletín de Música*, Casa de las Américas, 36 (La Habana), pp. 12-16.
- Martín, Gloria (1996). *El Perfume de una época*. Caracas: Alfadil Editores.
- Marroqui, Grisel y Andrés Castillo (2008). *Alí Primera a quemarropa*. Caracas: Consejo Nacional de Universidades.
- Morales, José David, José Miguel Zerpa y Néstor David Rojas López. (2009). *La Nueva Canción Latinoamericana en el diario El Nacional. 1967-1974. Informe*

- de Arqueo de Investigación*. Mérida: Universidad de Los Andes, Escuela de Historia. (Material Inédito).
- Roa, Pedro y J.R. Núñez Tenorio (1971). *En torno a la Renovación Universitaria*. Caracas: Editorial Nueva Izquierda.
- Tirso, Alberto (Compilador) (2008). *Gloria Martín*. Mérida: Ministerio del Poder Popular para Energía y Petróleo.
- Valero, Salvador y otros (1972). *Cultura, Universidad y Dependencia*. Caracas: Editorial Cabimas.
- Valsalici, Luigi (1979). *La guerrilla castrista en Venezuela y sus protagonistas. 1962-1969*. Caracas: Ediciones Centauro.



Caracas cumple año

y
LILIA VERA
le canta...

Lilia Vera, celebrada divulgadora de nuestros aires folklóricos y populares, rinde homenaje a Caracas en sus 410 años.

Miércoles 27 de Julio - 8 p.m.
Plaza Bolívar

Auspiciado por el Concejo Municipal del Distrito Federal.

CM DF