

La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido.

Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960- 1970)

Hirmarys Pérez Flores

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
hirmarysnc1968@hotmail.com

Resumen

El movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, emergió y se fue consolidando durante los sesenta y setenta del siglo XX; fue una manifestación cultural configurada sobre la base de una ideología caracterizada por el espíritu revolucionario, el rescate del acervo musical latinoamericano, la lucha antiimperialista y el anticolonialismo. Todos esos aspectos ideológicos de la Nueva Canción, permitieron el debate acerca de las denominaciones, mote y calificativos con los que fue identificado este movimiento musical. Nuestro artículo, ha sido elaborado en torno al análisis de los diversos nombres y definiciones que recibió la canción como promotora de un mensaje social.

Palabras clave: música revolucionaria, canción protesta, años sesenta y setenta, fundamentos ideológicos.

The latin American “Nueva Canción” Ideological bases, principles and proposals for social order (1960-1970)

Abstract

The “Nueva Canción” movement of Latin America emerged and became stronger and stronger during the ‘60s and ‘70s of the twentieth century. It was a cultural manifestation based on the ideology of a revolutionary spirit, the rescue of the Latin American musical heritage, a struggle against imperialism and anti-colonialism. All these ideological aspects of the “Nueva Canción” brought about the debates on the names, nicknames and epithets that characterized this musical movement. Our paper was developed based on an analysis of the various names and definitions that these songs were given as promoters of this social message.

Keywords: revolutionary music, protest songs, ‘60s and ‘70s, ideological bases.

Recibido: 27-09-12 / Aceptado: 29-10-12

“Mi canto es un canto libre

*que se quiere regalar
a quien le estreche su mano
a quien quiera disparar”.*

Víctor Jara: “Canto libre”, *Canto libre*.
Santiago de Chile, Odeón, 1970

1. Introducción

La Nueva Canción Latinoamericana fue un movimiento artístico ideológico que emergió en el contexto de una diversidad de realidades sociales, políticas y culturales desarrolladas en América Latina alrededor de los años sesenta y setenta del siglo XX, las cuales constituyeron una forma de expresión de las problemáticas de la sociedad de la época. Tal manifestación ha quedado plasmada en un valioso cancionero que hoy conforma un testimonio importante como fuente susceptible de ser aprovechada para el análisis histórico. Un registro afectivo, una propuesta artística y política. Como movimiento, la Nueva Canción, lógicamente poseía una estructura erigida sobre la base de lineamientos y preceptos que definían de forma clara su accionar, dirigido a la construcción y difusión de un mensaje combativo y de denuncia. En correspondencia con sus principios ideológicos, el movimiento recibió diversas denominaciones para diferenciarse de las expresiones artísticas predominantes de la época en la industria de la radiodifusión y del disco; así como también, la adopción de esas nomenclaturas formaba parte de la búsqueda tanto particular como colectiva, de una identidad caracterizada por el compromiso y el espíritu revolucionario. Por ello, nos planteamos una caracterización y análisis de conjunto de las diversas denominaciones y definiciones que tuvo el llamado movimiento de Nueva Canción Latinoamericana.

2. La canción revolucionaria

Uno de los epítetos más utilizados para nombrar a la canción fue el de revolucionaria. Esta denominación se dio por la atmósfera de cambio que generó la Revolución Cubana en Latinoamérica, ya que ésta significó la inspiración para que el resto de países del continente llevara a cabo sus propias luchas; las cuales estuvieron encaminadas hacia el derrumbamiento de la opresión, que según los cantores, ejercía los Estados Unidos mediante la penetración cultural. Por lo tanto, la canción acompañada de ese sentido revolucionario estaba relacionada con el ideal de la liberación de América Latina del colonialismo norteamericano. El espíritu de combate debía estar albergado en cada cantor, quien tenían como armas de lucha la guitarra y la

voz. Esta explicación puede ser reforzada con las palabras propias de cantores como Víctor Jara quien manifestaba lo siguiente (S/A, 1974 febrero 3: 5; Contreras Lobos, 1978: 22):

La canción de contenido revolucionario surge con ímpetu poderoso, vitalizando los valores esenciales del canto. Con su canto, los pueblos oprimidos por países extranjeros se revelan, combaten y denuncian a los culpables de su opresión. Esta canción les habla de su tierra y de la necesidad de recuperar todo aquello que les había sido robado (...) Por eso en su temática aparece el pueblo cubano, como estrella guía de la revolución que vive actualmente la América Latina...

La actitud revolucionaria en el canto dependía fundamentalmente del compromiso asumido por cada cantor. Este perfil del intérprete daba como resultado, según sus convicciones, que la música cumpliera con la función de convocar al obrero, al campesino y en general a los hombres oprimidos por la penetración cultural a romper esos lazos de dependencia, es decir, la canción actuaba como el instrumento de liberación generador del despertar de una conciencia y una acción combativa desprovista de elitismos y paternalismos. En este tipo de canto hubo una dinámica de pertenencia grupal, de reconocimiento de los cantores entre sí como luchadores al servicio de las clases obrera, campesina y los sectores que según su lectura de la realidad política, representaban al *pueblo*, a quienes persistentemente debían llevarles un mensaje enraizado en los valores culturales propios, concentrado en la música que ellos llamaban *genuina*, que combatía la enajenación cultural. Como lo expresaba el trovador cubano Noel Nicola (Nicola, 1975: 11):

Es a través de una profunda revalorización, de nuestras tradiciones, de nuestro acercamiento despreciado y crítico a los valores más genuinos de nuestro acervo cultural, como podremos desarrollar un arte verdaderamente revolucionario, afinado a nuestra identidad nacional, para que sirva de contén y respuesta a los intentos de penetración cultural por parte del imperialismo.

En definitiva, en la expresión *canción revolucionaria* observamos la necesidad de fomentar en el *pueblo* una identidad propia y de reconocimiento de lo que les pertenece. En el mensaje es notoria la exhortación a combatir el llamado colonialismo cultural y por ello es constante escuchar en los cantores, que lo auténticamente revolucionario se encuentra detrás de la guitarra, porque ésta actuaba como instrumento de lucha y en el mejor

de los casos, podría disparar como un fusil. Así en *Canción por el fusil y la flor*, César Isella canta (Isella, S/D):

no sé si el tiempo de vivir vendrá
en el tallo de un rosal, vendrá
en el cañón de un fusil, no se si en el
grito o en la oración.
Pero si se de un hondo mal
que hace inútil la canción,
que escupe al pan y al corazón...
Y si me matan por decir que
hoy en una mesa falta el pan
será el cañón y no el rosal el que
repita la canción...
Escúchenme, quiero ser flor,
pero si no seré fusil

Otra razón por la cual la canción fue considerada revolucionaria, la encontramos en el hecho de innovar en cuanto a técnicas musicales. En ella se permitió la incorporación y rescate de elementos propios de las expresiones folklóricas, este trabajo de enriquecimiento dio como resultado un arte de calidad expresado en una temática revolucionaria vinculada con la realidad, aunque de desiguales aportes en la técnica y el contenido.¹ En este sentido, debemos destacar las recopilaciones pioneras en los respectivos cancioneros populares de cantores como Violeta Parra en Chile, Atahualpa Yupanqui en Argentina y Carlos Puebla en Cuba, labor que continuaron exponentes de los años setenta como Víctor Jara, Mercedes Sosa o Albita Rodríguez. Así como la recopilación de temas populares o del folklore de Nicomedes Santacruz y Susana Baca en el Perú, Soledad Bravo, Cecilia Todd y Lilia Vera en Venezuela, Amparo Ochoa en México, o Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy en Nicaragua, entre otros. Susana Baca, influenciada en su canto por los afrodescendientes del Perú entona (Baca, 1990):

Abandonao a su dolor
ya Belén murió
muerto está
ni muerto acaba su penar
no, no hay libertad.
He cocorico kayenká kayenká
sencebo roko que no se
acaba esta pena...

3.- La canción comprometida

El compromiso con el hombre, significó también el compromiso con la estética de la canción. Si bien el lenguaje mediante el cual los cantores se comunicaron con las masas debía ser inteligible y popular, también tenía que contar con una realización de calidad tanto en la música como en los textos.² Por esta razón, es común encontrar la musicalización de poetas, labor que significó la familiarización con la literatura comprometida políticamente y constituyó la divulgación de muchos autores. Ejemplo de ello son los discos de Daniel Viglietti, en los que hallamos poemas y obras musicalizadas de Juan Capagorry, Mario Benedetti, Washintong Benavides, Idea Vilariño y Juan Cunha en Uruguay; en el Perú hallamos el trabajo de Susana Baca con textos de César Vallejo y Nicomedes Santacruz; en Cuba descaron las producciones de Pablo Milanés y Amaury Pérez sobre textos de Martí y Nicolás Guillén, Dulce María Loinaz y otros; de Soledad Bravo en Venezuela con la poesía de Federico García Lorca, Blas de Otero, León Felipe, Rafael Alberti, Caupolicán Ovalles y Aníbal Nazoa; de Gloria Martín tomando temas de Víctor Valera Mora y de Brasil hallamos el trabajo sobre la obra poética de Vinicius de Moraes en producciones discográficas de Chico Buarque, Toquinho y Joao Gilberto.

Por otro lado, debemos destacar, que la popularidad de los exponentes de la Nueva Canción no era lo que Pedro de la Hoz llamaba una *popularidad prefabricada*, como la de los cantantes del mundo del *Star system*, sino que más bien el reconocimiento de los artistas revolucionarios se encontraba al reverso de este sistema que se hallaba al servicio del espectáculo sensacionalista. Es importante señalar que la Nueva Canción tenía un público que buscaba sus discos y hacía suyas estas composiciones. Así se entiende el interés de sellos discográficos como POLIDOR, Philips, TH-Record, COLUMBIA, Sony Music o PROMUS, entre otros, en la comercialización de sus exponentes. La actitud de compromiso de los representantes de la llamada *canción comprometida*, era una actitud ética y humana que hacía posible la denuncia, la confrontación ante las injusticias y tenía una fuerte capacidad de convocatoria sobre todo entre los jóvenes. Según la perspectiva de los cantores, la canción comprometida en toda su expresión, estaba estrechamente unida con el *pueblo*, provenía de éste y se encontraba a su servicio, sin ningún lazo de dependencia. Además, el canto comprometido compartía con el *pueblo* tanto sus desesperanzas como sus triunfos y lo instaba a intensificar la lucha por la liberación (Hernández, 1978: 8; Piñeiro, 1973: 119; Reyes, 1987: 27; De La Hoz, 1997: 139).

4.- La canción política

El compromiso del cantor, en la mayoría de los casos, fue malinterpretado al relacionarse solamente con su posición política. Es decir, el compromiso fue entendido en el sentido político militante, de allí que la canción también recibiera el rótulo de *canción política*. Los contenidos de las canciones estaban vinculados a la realidad social de los pueblos latinoamericanos, en ellos era apreciable la denuncia, la crítica, pero también existía una notoria parcialidad política que respondía a intereses de tipo partidista. Así lo vemos en diversos cantores, entre los que podemos mencionar a Alfredo Zitarrosa quien en 1971, culminó su trabajo con una casa disquera y se incorporó de lleno en el trabajo de promoción del Frente Amplio en Uruguay.

En Chile, Víctor Jara, los Parra, Quilapayún, Cuncumen e Inti-Illimani, entre otros, participaron en la campaña electoral de 1970 de la Unidad Popular; también ocurrió lo mismo con los trovadores cubanos Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Pablo Milanés, Sara González, Vicente Feliú y Augusto Blanca integrados a las actividades organizadas por la Unión de Jóvenes Comunistas para conformar la Nueva Trova Cubana, que se convirtió en un movimiento al servicio político de la Revolución. Además podemos citar el caso venezolano donde los cantores Alí Primera, Soledad Bravo, Gloria Martín, Los Guaraguo y el grupo Ahora se unieron en 1973, a la campaña política de muchas agrupaciones de izquierda en apoyo a la candidatura de José Vicente Rangel. (Hernández, S/F: 8; S/A, 1974: 5; Contreras Lobos, 1978: 23; S/A, 1975: 2; Martín, 1998: 30-33; Fernández, 2005: 141)

El concepto de canción política en la percepción de los cantores, en la época de los sesenta y setenta, era equivalente al de compromiso y revolución. Esta visión dejaba de lado la espontaneidad del movimiento, que a su vez perdía también su esencia cultural y social, pues, en muchos casos los cantores pensaban que toda canción que narrara la realidad social ya era de por sí una canción con contenido político. Nos parece llamativo que dentro de un cuadro de valores enfundados en el humanismo, el movimiento de la Nueva Canción cayera en la politización y lo que es peor, en la partidización que vendría generando entonces una contradicción dentro del movimiento, ya que éste propugnaba la igualdad en contra del elitismo y la exclusión. Respecto a esta contradicción existen opiniones de cantores del propio movimiento de la Nueva Canción quienes consideraban que la esencia de la canción no debía ser el asunto político, sino el compromiso social guiado por el espíritu de humanidad, lo que significaba en cierto modo el acercamiento

del cantor a la dimensión política, pero esto no implicaba el hecho de que la canción partiera de premisas políticas exclusivamente (López Barrios, 1976: 63-64; S/A, 1992: 3-28; Bolívar, 1994: 124 y 138-139; Borzacchini, 2002: S/P). El grupo Ahora de Venezuela, entonaba (Ahora, S/D):

Sólo llenos de amor, poseídos
de amor, se puede luchar junto
a nuestro pueblo. Pero hay que
amar y tener valor capaz para
esa lucha por amor al pueblo.
Los blandos no recorrerán
ese camino, hay que ser bien duros
para acabar al enemigo...

En la canción como movimiento había una clara parcialización con los grupos políticos de izquierda, esto lo podemos notar en la militancia política de cantores como Alí Primera en Venezuela, quien perteneció a la Juventud Comunista y apoyó con su canto la campaña de 1968 a la fórmula UPA y en 1973 pasó a integrar las filas de la Liga Socialista; Alfredo Zitarrosa en Uruguay, perteneció a los grupos sindicalistas de izquierda y luego tuvo una marcada militancia en el Frente Amplio; Víctor Jara en Chile, al igual que otros cantautores y agrupaciones musicales, perteneció al Partido Comunista y otros partidos políticos chilenos de orientación marxista; Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, desde su adolescencia se encontraban en las filas de la Juventud Comunista cubana y admitían que la Nueva Trova estaba focalizada en la tarea de mantener con su apoyo la popularidad de la Revolución;³ Chico Buarque en Brasil, pese a no pertenecer ni al Partido Comunista, ni al Partido de los Trabajadores, siempre asumió que era de izquierda y que en su canto se reflejaba ese apoyo y simpatía.⁴

Luego notamos que el compromiso fue entendido en la mayoría de los casos como compromiso político y partidista. Existían diversas temáticas de tipo social dentro de la canción, pero si bien estas estaban dedicadas al hombre en general, también eran puestas al servicio de los partidos en los cuales militaban los cantautores. Entonces, esa idea de compromiso con el *pueblo* sin exclusiones de ningún tipo, se quedaba sólo en un plano teórico, ya que en la práctica lo que ellos consideraban como *pueblo*, era esa fracción que se encontraba en comunión con la ideología socialista. Aquí observamos como el movimiento sucumbía en el elitismo o la exclusión que los cantores expresaban críticamente. Sin embargo, también podríamos señalar que el

canto iba orientado a aquel pueblo *alienado* por los vehículos de la cultura de masas que reproducían ideas para consolidar el sistema capitalista. Así se pretendía *despertar conciencia* en ese pueblo sobre su situación. Gloria Martín precisaba lo siguiente (Martín, S/D):

Decimos socialista y liberada,
la patria es herejía a largo plazo,
y que el amor es sólo una estrategia.
... Quien puede conocer mejor el nido,
que el pájaro de luz que lo
construye el que no ha renunciado.
El que no huye...

Acerca del canto al servicio de la política encontramos producciones discográficas como *Canto al programa* de la agrupación chilena Inti-Illimani. Este disco producido en el año 1970, contiene canciones que refrendan las medidas propuestas por el llamado *gobierno revolucionario* de Salvador Allende (Inti-Illimani, 1970). El disco está constituido por una introducción musical, once relatos y once canciones de estilos musicales que oscilan entre cuecas, tonadas y vales, cuyas letras hablan de temas como el poder popular, la profundización de la democracia, homenaje a las Fuerzas Armadas y el reconocimiento de la nueva Constitución; también son exaltadas las propuestas de reforma agraria, la ley de propiedad social y privada y el sistema de tareas sociales. Otros temas tratados en las canciones del disco son el establecimiento del plan para el desarrollo de lo que la Unidad Popular llamó *la nueva cultura* y la educación para todos. Este trabajo de Inti-Illimani está claramente emparentado con el desarrollado por Carlos Puebla en Cuba, acerca de los logros de la revolución liderada por Fidel Castro.

5.- La canción protesta

Ahora nos corresponde detenernos en otras formas de denominación de la Nueva Canción. Uno de ellos nos remite a la revisión de un evento que marcó significativamente la actividad de esa cancionística y a partir del cual se generalizó el uso del nombre que ha sido de particular conflicto para el movimiento. Nos referimos al *Primer Encuentro de la Canción Protesta* del año 1967, realizado en Varadero, Cuba. Por iniciativa de la Casa de las Américas fue llevada a cabo esta actividad que se convirtió en el espacio pionero donde fue posible congregar a los diversos cantautores, compositores, poetas y artistas que en América Latina, Norteamérica y Europa, estaban

sensibilizados con la canción de contenido social, con el arte revolucionario y apoyaban a la Revolución Cubana. La representación de la isla estuvo a cargo del trovador Carlos Puebla, para ese momento aún no era conocida la obra musical de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. En el encuentro participaron representantes de alrededor de dieciséis países, quienes dieron sus impresiones acerca de la canción y discutieron aspectos fundamentales como el carácter colectivo, analítico, político y social de la canción, la preservación del canto popular, generalizar un nombre para la cantoría manteniendo las denominaciones propias de cada país y perfilar una ética y estética para la canción. (Casaus y Nogueras, 1984: 225).

Uno de los propósitos fundamentales debatidos en la cita musical fue el nombre que debía recibir la canción, siendo sometido a discusión, el de *canción protesta*. Sobre esta denominación se dijo que no era muy apropiada, debido a la existencia de muchos movimientos que utilizando el rótulo *protesta* formaban parte de los medios de comunicación masivos, por lo que cumplían con los mandatos de la industria comercial del disco. Por esta razón, a la llamada canción de contenido social había que darle un sentido de compromiso para diferenciarla del resto de los movimientos que utilizaban la palabra protesta asociada a la moda. Además, debe destacarse que el término protesta resultaba muy estrecho para un trabajo conformado por una gama extensa de manifestaciones culturales.

El término protesta no gozaba de la aceptación de los cantautores que participaron en el Encuentro por múltiples razones; a saber, el calificativo era muy limitante, insuficiente y ambiguo, pues ya estaba industrializado y hacía referencia a una canción conformista. Estos debates en torno a los términos, calificativos o nombres de la canción se intensificaron con el paso del tiempo en otros eventos similares al *Primer Encuentro de la Canción Protesta* (S/A, 1974: 4). Pese al disgusto que los cantores manifestaban hacia el calificativo *protesta*, el uso de la expresión *canción protesta* se generalizó en toda Latinoamérica y en los otros lugares en donde se desarrollaba el movimiento.

Paradójicamente, el nombre con el que más se popularizó el movimiento cancionístico se emparentó con el surgido en los Estados Unidos en los años sesenta denominado *Protest Song*. Así, recorriendo las calles de Mérida-Venezuela en estos días encontramos entre los buhoneros de la ciudad una “venta de discos piratas” en la cual, entre las producciones de moda como el regeetton, vallenatos y merengues, localizamos un CD titulado *Los siete de la protesta (52 grandes éxitos de la música social)* que incluía temas de Alí Primera, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Facundo Cabral,

Pablo Milanés, Joan Manuel Serrat y Piero. Esto podría sugerirnos que la “canción protesta” sigue vendiendo.

La penetración cultural que vivía Latinoamérica, fue otro de los temas principales discutidos en el *Primer Encuentro de la Canción Protesta*. Los cantores coincidieron, en que ésta era un arma con la que se debía enfrentar el enajenante capitalismo. El canto servía para denunciar los daños que estaba ocasionando el imperialismo en América Latina, y siempre contaría con una estructura artística de calidad, porque al ser una canción de virtuoso trabajo musical y de composición, ya demostraba la existencia de la actitud revolucionaria del movimiento.

En Varadero, luego de varios días de actividades, los cantautores y demás artistas asistentes dieron a conocer una declaración, en la que se puntualizaba el compromiso con el trabajo de enriquecimiento de la canción protesta, la búsqueda de la calidad artística, solidaridad por la lucha de Vietnam, apoyo a la Revolución Cubana y al trabajo de los pueblos latinoamericanos, africanos y asiáticos por sus respectivos procesos de liberación. La declaración era una expresión no sólo de tipo artístico, sino político. La resolución final firmada por todos los asistentes señalaba lo siguiente (Ossorio, 1987: 139-155):

Los creadores, intérpretes y estudiosos reunidos en este Primer Encuentro de la Canción Protesta, efectuado y realizado en Cuba, primer territorio libre de América, saludamos la iniciativa de la Casa de las Américas que nos ha permitido conocernos, intercambiar experiencias y comprender el alcance de nuestra labor, así como el importante papel que cumplimos en la lucha de liberación de los pueblos contra el imperialismo norteamericano y el colonialismo. Esperamos que esta experiencia se repita en bien de la unión de todos aquellos países que combaten a través de la canción. En consecuencia, la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos. Los trabajadores de la canción de protesta tienen el deber de enriquecer su oficio, dado que la búsqueda de la calidad artística es en sí una actitud revolucionaria.

Entre los asistentes a este *Primer Encuentro de la Canción Protesta* destacaron Angel Parra y Rolando Alarcón de Chile; Raimon de España, Ewam Mac Coll, Peggy Seeger y Sandra Kerr de Inglaterra, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Yamandú Palacios y Daniel Viglietti de Uruguay; Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos, Ramón Ayala y Amada Aida Caballero de Argentina; José Gonzalez y Oscar Chávez de México; Claude Vinci de Francia; Mari Franco Lao, Leoncarlo Settimelli, Elena Morando,

Giovanna Marini e Ivan della Mea, de Italia; por Perú asistió el reconocido folklorista Nicomedes Santacruz y de Paraguay el grupo Los Guaranís. En representación de los Estados Unidos asistieron Barbara Dane e Irwin Silber; también participó Haití con el canto de Jean Claude. Y el país anfitrión fue representado por Rosendo Ruiz, Alberto Vera y el cantor de la revolución Carlos Puebla. (*Ibid*: 144)

6.- La canción como arma de lucha revolucionaria

Todas las denominaciones que tuvo la canción nos remiten a una de las ideas fundamentales del movimiento, es decir, la canción era un *arma de lucha*, necesaria para alcanzar la liberación de los pueblos oprimidos por el imperialismo norteamericano. El manifiesto de la reunión de 1967, nos ilustra en sus últimas líneas ese sentido que en la gesta revolucionaria debía tener la canción. El canto como arma simboliza el combate del hombre que ha empuñado el fusil para batallar por su dignidad y por la del resto de los hombres. En este caso el cantor con guitarra en mano lo que hace es llamar a Latinoamérica a participar de esa batalla por la dignificación; la canción, actúa en la conciencia de los pueblos poniendo de manifiesto los valores máspreciados de su acervo cultural.

La canción vista como un arma de lucha al servicio de los pueblos generó todo un lenguaje en el que ésta era definida como una canción anti-imperialista y antioligárquica, que se levantaba en contra de la injusticia y la explotación extranjera. Esta arma de lucha, según los cantores, no nació de discusiones intelectuales, ni artísticas, surgió de la necesidad del *pueblo*, de todos los campesinos, de los mineros, de los sectores obreros, de los espacios estudiantiles; en definitiva la canción como arma de lucha, emergió de la necesidad de los pueblos oprimidos, para reivindicarlos utilizando sus expresiones folklóricas y para destruir los falsos valores que aislaban al hombre de su dignidad y deformaban los lazos de comunicación entre los pueblos.

La idea de que la canción actuaba como un arma de lucha al servicio de los pueblos, en realidad nos demuestra la utilización de un discurso romántico y exaltatorio de los logros obtenidos por la Revolución Cubana, pues la lucha antiimperialista fue avivada por esta experiencia.⁵ Al respecto podemos citar composiciones como *A Cuba* de Víctor Jara, en la cual el cantor manifestaba que (Jara, 1970 citado en Contreras Lobos, 1978: 73-85):

Si yo a Cuba le cantara,
le cantara una canción
tendría que ser un son,

un son revolucionario,
pie con pie, mano con mano,
corazón a corazón,
corazón a corazón.

Otra canción representativa de la apología a la experiencia revolucionaria cubana, lo constituye *Cuba es un paraíso* de Alí Primera, quien habla del logro cubano como un ejemplo inspirador para que el resto de la América Latina se sumara a la llamada lucha de liberación. Primera entonó el siguiente canto a Cuba (Primera, 1973):

Allí se trabaja duro
pero el cubano está alegre
ahora trabaja pal pueblo
no trabaja pal señor
lo vagabundo está fuera
lo echó la revolución.

También hallamos el tema *Pequeña serenata diurna*, del trovador Silvio Rodríguez, quien desde su evidente compromiso político y de su formación revolucionaria expresaba (Rodríguez, S/F):

Vivo en un país libre
cual solamente puede ser libre
en esta tierra, en este instante,
y soy feliz porque soy gigante.

Planteamientos ideológicos y políticos del régimen socialista, se hacen visibles en el discurso amplio de la lucha a través de la canción, haciéndose notoria la exclusión de otros pensamientos y tendencias.⁶ Además, se dejaba de lado el sentido humanista y de reivindicación social, el cual en última instancia se quedaba en un superficial discurso. En tal sentido, consideramos que el movimiento de la Nueva Canción no formulaba planteamientos político-estéticos autosuficientes, ya que en éste prevalecían las concepciones ideológicas preponderantemente de naturaleza político partidista ligadas al socialismo.

La lucha revolucionaria, como una de las primordiales consignas del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, estuvo presente en muchas de las composiciones musicales de diversos cantores y agrupaciones. Ejemplo de ello es la canción *No nos someterán* de Inti-Illimani (1977), en la

que se logra identificar con claridad un mensaje de aliento a Latinoamérica para que no desmaye en el combate por la liberación. La canción de hecho comienza así:

Nuestra será la tierra
latinoamericanos
las manos que surcaron
por siglos campo ajeno.
Hoy despertando están
firmes combatirán
todas las tiranías
una tras otra derrotarán.

También podemos citar *Canción para mi América*, del cantautor uruguayo Daniel Viglietti (1968), en la que América es representada con ímpetu de combate y de unidad entre sus hombres para luchar por la llamada liberación de la opresión imperialista (Viglietti, 1968):

América está esperando
y el siglo se vuelve azul
pampas, ríos y montañas
liberan su propia luz
la copla no tiene dueño
patrones no más mandar
la guitarra americana
peleando aprendió a cantar.

7.- Conclusión

Como pudimos apreciar el movimiento de la Nueva Canción fue concreto en sus planteamientos ideológicos y propuestas. En primer lugar, resaltan aspectos como el llamado a la concientización, el compromiso con las diversas realidades sociales de Latinoamérica; el desarrollo de la lucha revolucionaria, la libertad para expresar y emitir juicios de descontento con las injusticias, la opresión y la discriminación. En segundo lugar, la confrontación a la penetración cultural, el abierto y permanente combate al imperialismo y a la guerra en el mundo. Todos estos principios estaban dirigidos, de acuerdo con los planteamientos políticos-ideológicos de la izquierda en las décadas de los sesenta y setenta, a la formación del *Hombre Nuevo* que sería representante de la llamada lucha revolucionaria por la liberación. Partiendo de esta actitud romántica, la canción cumplió con

la propagación de las ideas revolucionarias y fomentó el resurgimiento del hombre en una sociedad *nueva*.

Notas

- ¹ S/A: “Víctor Jara asesinado por el fascismo. Así había hablado de sí mismo, del pueblo, de la liberación y de la canción”..., pp. 4-5; Carlos Piñeiro Loredó. Música y liberación, mesa redonda, en *Casa de las Américas*, 76 (La Habana, enero-febrero, 1973), pp. 117-118; José Ossorio: “Encuentro de la canción protesta”, en *Casa de las Américas*, 45 (La Habana, noviembre-diciembre 1987), p. 141.
- ² La discusión sobre estos aspectos de la Nueva Canción puede seguirse a través de textos ya citados como los de José Ossorio, Carlos Piñeiro Loredó, Antonio López Sánchez o Francisco López Barrios.
- ³ Revítese la entrevista en la cual Silvio Rodríguez dice: “*La nueva trova, y dentro de ella mi canción, también, (...) es un producto de la revolución de Fidel.*” (Casaus y Noguera, 1984: 225)
- ⁴ La razón por la cual Chico Buarque no se adhirió a ningún partido fue el *enfriamiento político* que experimentó cuando ocurrió el golpe de 1964. Hecho ante el cual, Buarque esperaba que la población se resistiera y luchara, pero por el contrario, hubo una actitud pasiva y de aceptación del régimen militar. Ante esta falta de acción, el cantor tuvo una actitud política más discreta y la efervescencia revolucionaria la imprimió en sus composiciones (Zappa, 2001: 104-106). Esta decepción le haría reflexionar sobre la visión del *pueblo* como totalidad homogénea en cuanto a sus preferencias políticas e ideológicas. Pues, con la actitud de los sectores populares ante el suceso antes mencionado quedó demostrada la heterogeneidad de éstos, la cual depende de la variabilidad de las necesidades sociales de los mismos. (Respecto a este planteamiento consúltese Velasco, 2007: 147-148).
- ⁵ De hecho, a inicios de los años ochenta Radio Habana-Cuba transmitía un programa bajo ese lema: “La canción es un arma de la Revolución” en el cual se difundían los intérpretes de la Nueva Canción.
- ⁶ Lo cual se expresaría crudamente en la intolerancia del gobierno cubano a cualquier tipo de disidencia y crítica de importancia. Ya citamos algunos casos de cantores, a los cuales podrían sumarse los destacados escritores y artistas como Heberto Padilla, Reynaldo Arenas, Gastón Baquero, Jesús Díaz o Iván de la Nuez.

Referencias

- Bolívar Cano, John Franklyn (1994). *Entrevista a la nueva canción latinoamericana*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Casuas, Víctor y Luis Rogelio Nogueras (1984). *Silvio: Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Contreras Lobos, Roberto (comp.) (1978). *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas.
- Fernández Zurín, Luis (2005). *Biografía de la Trova*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- López Barrios, Francisco (1976). *La Nueva Canción en castellano*. Madrid: Ediciones Júcar.
- López Sánchez, Antonio (2001). *La canción de la Nueva Trova*. La Habana: Atril Ediciones Musicales.
- Martín, Gloria (1998). *El perfume de una época*. Caracas: Alfadil, ediciones de la UCV.
- Zapata, Sandra (1996). *Silvio para letra y orquesta*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Zappa, Regina (2001). *Chico Buarque*. Barcelona: Gedisa, Editorial Biografías.

Hemerografía

- Borzachini, Chefi (1990). Entrevista a Pablo Milanés: Escuchando el susurro interior, de Pablo Milanés, Quiero ser más libre. Caracas: *El Nacional*.
- Borzachini, Chefi (2002) Soledad Bravo. “liberarse de Chávez es una obligación histórica”. Caracas: *El Nacional*.
- De La Hoz, Pedro (1997). Nueva canción treintañera. La Habana-Cuba: *Casa de las Américas*.
- Hernández, Ramón (1979). Joan Manuel Serrat se define políticamente. Caracas: *Suplemento Cultural. Diario Últimas Noticias*.
- Hernández, Ramón (1978). La Nueva Trova y la eterna canción. Caracas: *Suplemento Cultural. Diario Últimas Noticias*.
- Hernández, Amelia (S/F). Alfredo Zitarrosa: En mi guitarra no encuentro más que milongas. Caracas: *Suplemento Cultural. Diario Últimas Noticias*.
- Malaver, Manuel (1973). La canción como manifestación de la cultura actual. Caracas: *Suplemento Cultural. Diario Últimas Noticias*.
- Nicola, Noel (1975). ¿Por qué Nueva Trova? La Habana: *El Caimán Barbudo*.
- Ossorio, José (1987). Encuentro de la canción protesta. La Habana: *Casa de las Américas*.
- Piñeiro Loredó, Carlos (1973). Música y liberación. Mesa redonda. La Habana: *Casa de las Américas*.
- Reyes Mata, Fernando (1987). Nueva Canción Latinoamericana. Veinte azarosos años de búsquedas y compromisos. Caracas: *Imagen*.

- Velasco Garípoli, Fabiola (2007). La Nueva Canción Latinoamericana: notas sobre su origen y definición. Mérida: *Presente y Pasado*.
- S/A (1974). Víctor Jara asesinado por el fascismo. Así había hablado de sí mismo, del pueblo, de la liberación y de la canción. Caracas: *Suplemento cultural. Diario Últimas Noticias*.
- S/A (1992). Entrevista a Facundo Cabral: Ya no me interesa la protesta. Caracas: *El Universal*.
- S/A (1975). Del Buró Nacional de Jóvenes Comunistas al Movimiento de la Nueva Trova. La Habana: *El Caimán Barbudo*.
- S/A (1971). Un arma contingente contra la penetración cultural, Quilapayún. La Habana: *El Caimán Barbudo*.

