

Humania del Sur

**Revista de Estudios Latinoamericanos,
Africanos y Asiáticos**

ISSN: 1856-6812
ISSN Electrónico: 2244-8810

La Nueva Canción Latinoamericana

Universidad de Los Andes
Centro de Estudios de África y Asia
“José Manuel Briceño Monzillo”
Mérida – Venezuela
Año 9, N° 16, Enero – Junio, 2014

Humania del Sur

Revista Semestral de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos

Editores

Universidad de Los Andes / FUNDACITE, Mérida

Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes

© Centro de Estudios de África, Asia y Diásporas Latinoamericanas y Caribeñas

“José Manuel Briceño Monzillo”

Imagen de portada

Imagen tomada de Google.com

Toni Demuro, 2011

Imágenes internas

Imágenes tomadas de Google.com

Imágenes de archivos del editor invitado

Diseño y diagramación:

Centro Editorial La Castalia C. A.

José Gregorio Vásquez

Hecho el Depósito de Ley:

Depósito Legal: PP200602ME2418

Depósito Legal Electrónico: PPI200602ME3836

ISSN: 1856-6812

ISSN Electrónico: 2244-8810

Impresión:

Editorial Venezolana C. A.

Mérida, Venezuela

Versión electrónica:

Web site: <http://saber.ula.ve/humaniadelsur/>

<http://www.human.ula.ve/ceaa/>

Direcciones electrónicas:

humaniadelsur@ula.ve

humaniadelsur@yahoo.com / ceaaula@hotmail.com

Tabla de contenido

PRESENTACIÓN	pp. 7-8
EDITORIAL	pp. 9-11
DEBATE	
La Nueva Canción Latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas <i>Hirmarys Pérez Flores</i>	pp. 15-26
Notas para pensar la “Nueva Canción” Mexicana. De “Los Folkloristas” a Alejandro Filio <i>Tanius Karam</i>	pp. 27-39
Causas y azares de la Nueva Trova Cubana <i>Rogelio Ramos Domínguez</i>	pp. 41-50
A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982) <i>Marcos Napolitano De Eugenio</i>	pp. 51-63
La canción protesta en Venezuela. Una aproximación a su origen y auge (1967-1977) <i>Isaac López</i>	pp. 65-77

Estrofas en las luchas por las significaciones:
La canción comprometida en la Argentina pp. 79-100
Carlos Eduardo Gassmann

CALEIDOSCOPIO

Presiones cruzadas en la Organización de las Naciones Unidas
para la Alimentación y la Agricultura.
El caso de los biocombustibles pp. 103-118
Cristian Lorenzo

Cultura y emergencia en África Central:
Una aproximación teórica pp. 119-130
Jean-Arsène Yao

Las relaciones diplomáticas Venezuela – Israel (1958-1964) pp. 131-142
Edduar El Khuffash Álvarez

La idea de cultura en la investigación educativa:
Hacer ciencia y enseñar ciencia en Venezuela pp. 143-157
Diógenes E. Álvarez

DIÁLOGO CON

Carlos Ricardo Cisterna.
Difusor de la Nueva Canción a través de Latinoamérica
“Poner acento en la esperanza” pp. 161-168

RESEÑAS pp. 171-178

DOCUMENTOS pp. 181-187

NUESTROS COLABORADORES pp. 188-184

Summary

PRESENTATION	pp. 7-8
EDITORIAL	pp. 9-11
DEBATE	
The New Latin American Song. General Balance and New Proposals <i>Hirmarys Pérez Flores</i>	pp. 15-26
Notes to think the Mexican “New Song”. From “The Folklore” to Alejandro Filio <i>Tanius Karam</i>	pp. 27-39
Causes and fortunes of the New Cuban Trova <i>Rogelio Ramos Domínguez</i>	pp. 41-50
Formation of the Popular Brazilian Music (MPB) and its historical trajectory (1965-1982) <i>Marcos Napolitano De Eugenio</i>	pp. 51-63
The “songs of protest” in Venezuela: an approach to its origin and heyday (1967-1977) <i>Isaac López</i>	pp. 65-77
Verses in the struggle for the meanings: the politically committed song in Argentina <i>Carlos Eduardo Gassmann</i>	pp. 79-100

KALEIDOSCOPE

Cross-pressures in the Food and Agriculture Organization
of United Nations. The case of biofuels pp. 103-118

Cristian Lorenzo

Cultura and emergency in Central Africa:
A theoretical approach pp. 119-130

Jean-Arsène Yao

Diplomatic Relations Venezuela – Israel (1958-1964) pp. 131-142

Edduar El Khuffash Álvarez

The Idea of Culture in Educational Research:
“making science” and “teaching science” in Venezuela pp. 143-157

Diógenes E. Álvarez

DIALOGUE WITH

Carlos Ricardo Cisterna.

Propagator of the New Song through Latinamerica

“Higghlighting the hope”.

pp. 161-168

BOOK REVIEWS

pp. 171-178

DOCUMENTS

pp. 181-187

OUR COLLABORATORS

pp. 188-184

Presentación

La canción en una perspectiva histórica ha representado la cosmovisión de los pueblos. El canto de las esperanzas, realidades y denuncias son las mayores evidencias que la humanidad ha sembrado en su tiempo. No hay temporalidades para la canción, su naturaleza es eterna ya que trasciende sus propias matemáticas de creación y apunta el presente y futuro.

Iniciamos el año 2014 en medio de conflictos y retos de toda índole en la Venezuela de hoy. Muchas son las dificultades que vivimos, resultantes de los desajustes estructurales a nivel económico, político y social, consecuencias de intentonas fallidas, formulas demenciales para cambiar un gobierno, radicalismos y diálogos de paz que aspiramos no sean falsos ni tardíos. Alto ha sido el costo sociopolítico e hiperinflacionario que hemos vivido en lo que va de año. El pueblo venezolano observa las violencias cotidianas y asume su propia responsabilidad de crítica ante los sectores gubernamentales a nivel nacional, regional y municipal. Esperamos que la rectificación y equilibrio por recuperar espacios de paz den sus frutos y así evitar el colapso final que nadie desea.

El Consejo Editorial de *Humania del Sur*, en esta ocasión presenta ante ustedes su N° 16 (enero-junio 2014) cuyo tema central es: La Nueva Canción Latinoamericana, una edición para el debate de esta y cualquier ribera del Atlántico y espacios caribeños, por aquellos que dieron sus vidas en este proyecto de lucha, para los cantores que asumieron el compromiso de reafirmar viejas y nuevas querellas, para los estudiosos de esta dimensión amorosa, llena de alegrías y lágrimas que van en búsqueda de razones, proyectos y cantatas hacedoras de huellas y memorias colectivas, militantes de causas míticas, sociales, religiosas, ecológicas y políticas en *Nuestra América*.

En fin, un tema necesario en el derecho a la rebelión referencial que Latinoamérica vive y seguirá viviendo.

EDITOR



Editorial

El 11 de febrero de 1963 desde el salón del Círculo de Periodistas de Mendoza, Argentina, un grupo de compositores e intérpretes dio a conocer un manifiesto por el cual se iniciaba la labor del Nuevo Cancionero Argentino. Esa propuesta, que criticaba la invasión de formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos, sentó las bases de un movimiento estético-político que influiría en toda América Latina, siendo uno de los pilares esenciales de lo que después se conoció como La Nueva Canción Latinoamericana. A cincuenta años de aquel suceso, la Nueva Canción constituye un registro extraordinario de las luchas, derrotas y desencuentros de amplios sectores de nuestros países. De la Nueva Canción Chilena al Nuevo Canto en Uruguay, de la Nueva Trova Cubana a la canción protesta en Venezuela, podemos hablar de un repertorio que expresa las angustias y preocupaciones, críticas y demandas de varias generaciones de latinoamericanos.

El Consejo Editorial de *Humania del Sur*, revista de estudios latinoamericanos, africanos y asiáticos, ha querido conmemorar la efemérides y reflexionar sobre estos cincuenta años de una expresión estético política que considera de la mayor importancia en la comprensión de la historia contemporánea de nuestro continente híbrido y plural, diverso y multicultural. Gracias a la confianza depositada en nosotros por el editor de la revista profesor Hernán Lucena Molero, se ha convocado a estudiosos y dedicados de varios países para dialogar y discutir sobre los orígenes, evolución y alcances de La Nueva Canción Latinoamericana.

En “Debate”, Hirmarys Pérez Flores nos acerca a un panorama general del surgimiento y desarrollo de esa expresión. Tanius Karam, indaga en los ejes para pensar la nueva canción en el país de Amparo Ochoa y Oscar Chávez. Rogelio Ramos Domínguez aborda las causas y azares que han permeado el hacer de uno de los movimientos musicales más importantes de América Latina, la Nueva Trova Cubana. Marcos Napolitano de Eugenio estudia la formación y trayectoria de la Música Popular Brasileira que aportó nombres fundamentales como los de Chico Buarque o Gilberto Gil. Por nuestra parte, pretendemos una aproximación al contexto histórico, definición, influencias, repertorio y difusión de la llamada canción protesta en Venezuela entre 1967 y 1977. Cerrando esta sesión con Carlos Gassmann, quien analiza la evolución del Nuevo Cancionero Argentino desde la perspectiva crítica a sus postulados y acción. Como puede verse, un viaje de norte a sur de América.

En “Caleidoscopio”, Cristian Lorenzo examina en el seno de la ONU elementos importantes como la alimentación y agricultura en el contexto de los biocombustibles; Jean-Arsene Yao reflexiona teóricamente el escenario cultural en África Central; Edduar El Khuffash Álvarez, estudia la primera fase y elementos de interés en la historia de las relaciones diplomáticas entre Venezuela e Israel.

Por último, Diógenes Álvarez razona la idea de cultura en el ámbito de la investigación educativa.

“Diálogo con”, fluye de las palabras del periodista y radiodifusor chileno Carlos Ricardo Cisterna, quien desde 1969 divulga a través del programa Latinoamérica las expresiones y propuestas de la canción nueva.

“Reseñas” se construye con las miradas y aportes del escritor José Puledo, quien aborda la valoración del último trabajo de un ícono esencial del canto latinoamericano, la argentina Mercedes Sosa; mientras que la cantora y promotora cultural Yolanda Delgado nos acerca a la propuesta creativa de uno de los más jóvenes valores de la expresión, el venezolano José Alejandro Delgado. Adicionalmente se incorpora la reseña del libro *Palabra, Canto y Poesía* del estudioso de la Nueva Canción Latinoamericana, José Antequera Ortiz, elaborada por el profesor universitario Diego Rojas Ajmad.

La sesión “Documentos” contiene la crónica y resolución final del Encuentro de la Canción Protesta de 1967, realizado en Cuba, texto fundamental para entender los postulados y formulaciones de la Nueva Canción Latinoamericana.

Esperamos sirvan estas comparencias para el diálogo provechoso y estimulante, para el encuentro y la conversación aportante, para sostener la mirada en el horizonte de un continente que sigue cantando y soñando un futuro mejor.

Isaac López
EDITOR INVITADO



Integrantes del Nuevo Cancionero argentino, Mendoza, 1953.





Silvio Rodríguez y Paco Ibañez

La Nueva Canción Latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas
Hirmarys Pérez Flores

Notas para pensar la "Nueva Canción" Mexicana.
De "Los Folkloristas" a Alejandro Filio
Tanius Karam

Causas y azares de la Nueva Trova Cubana
Rogelio Ramos Domínguez

A formação da Música Popular Brasileira (MPB)
e sua trajetória histórica (1965-1982)
Marcos Napolitano De Eugenio

La canción protesta en Venezuela.
Una aproximación a su origen y auge (1967-1977)
Isaac López

Estrofas en las luchas por las significaciones:
La canción comprometida en la Argentina
Carlos Eduardo Gassmann

La Nueva Canción Latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas

Hirmarys Pérez Flores
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Hirmarysnc1968@hotmail.com

Resumen

Cinco décadas de andares, esplendores y dispersión, hacen de la Nueva Canción Latinoamericana un tema ávido de matices que la hacen susceptible de ser estudiada, ya sea desde la disciplina histórica, literaria o artística. Actualmente, en Latinoamérica quedan huellas de este movimiento idealista de los años sesenta y setenta, período representativo de la eclosión de esta expresión musical en varios países como Argentina, Brasil, Cuba, Chile, Venezuela, Uruguay y Bolivia, en los cuales se unieron agrupaciones, cantautores y poetas en movimientos vinculados a ideales revolucionarios como la liberación cultural, el anticolonialismo y el apoyo a las luchas obreras y campesinas.

Palabras clave: Canción Social, Representantes de la Canción Protesta, Cambios, Actualidad.

The New Latin American Song. General Balance and New Proposals

Abstract

Five decades of trajectory, brilliance and dispersion, make the New Latin-American Song a topic eager for shades that make it capable of being studied from the historical, literary or artistic disciplines. Nowadays, in Latin America there are left prints of this idealistic movement from the sixties and seventies, representative period of the rise of this musical expression in several countries as Argentina, Brazil, Cuba, Chile, Venezuela, Uruguay and Bolivia, in which there were joined groups, singersongwriters and poets in movements linked to revolutionary ideals such as the cultural liberation, the anticolonialism and the support to the working and rural fights.

Keywords: Social Song, Representatives of the Protest Song, Changes, Actuality.

Recibido: 7-12-13 / Aceptado: 15-1-14

1. Décadas fundamentales de la Nueva Canción en Hispanoamérica

Finalizando los años sesenta y comenzando la década de los setenta, se produjo en América Latina un proceso de fortalecimiento de las diversas expresiones musicales herederas de las influencias señeras de Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna, Violeta Parra y Carlos Puebla, con sus cantos de arraigo folklórico y dedicados a la reivindicación de las manifestaciones musicales carentes de espacios de difusión (López, 1990: 1; Malaver, 1973: 4-5). Este fue el momento de unificación de los cantores de la denominada Canción Protesta, tomando en cuenta que ya se había conformado el Nuevo Cancionero Argentino en 1963 con la firma de un manifiesto y se había llevado a cabo en 1967 en Cuba el Primer Encuentro de la Canción Protesta, experiencia en la cual los artistas y creadores de diversos países tuvieron la posibilidad inédita de debatir aspectos claves de este arte insurgente, tales como la estética de la canción, su ética y hasta los diversos nombres con que se podía definir (Ossorio, 1987: 140; Reyes Mata, 1987: 27; Bolívar, 1994: 22).

En Brasil la Bossa Nova contaba con las primeras creaciones de Joao Gilberto, Chico Buarque, Carlos Lyra, Geraldo Vandré y Milton Nascimento entre 1964 y 1966, a la vez que en 1967 se creó en Bahía el Tropicalismo, en el cual se encontraban las interpretaciones de Caetano Veloso, Gilberto Gil y María Bethania (Zamora, 1988: 10-11; Zappa, 2001: 114-116). Venezuela ya contaba con la edición de los primeros discos de Soledad Bravo, quien con su insuperable voz interpretó el cancionero español musicalizado por García Lorca, las canciones fundamentales de Brasil, Argentina, Chile y Uruguay; también se reseña para 1969 la primera producción de Gloria Martín titulada *Así que fácil es*, en ese mismo año aparecen los discos *Gente de mi tierra* y *Canciones de protesta* de Alí Primera y se registra para 1967 la realización en Mérida del Ier Festival de la Canción Protesta (Martín, 1998: 24-27).

Por estos años también en España fueron llevadas a cabo realizaciones destacadas, como las de Joan Manuel Serrat que formaba parte del grupo Els Setze Jutges, en el cual junto a sus tres compañeros cantaba sólo en catalán como propuesta particular, también comenzó a editar sus primeras grabaciones en formato EP. Para el año 1967 fue conformado en Madrid el grupo Canción del Pueblo por cantantes como Hilario Camacho, Carmina Álvarez, Elisa Serna, Adolfo Celdrán y Francisco Niño, quienes se congregaron en el Instituto Ramiro Maeztu en un recital y ante unas mil doscientas

personas interpretaron las versiones musicalizadas de textos de Federico García Lorca, Nicolás Guillén y Miguel Hernández; esta agrupación llevó a cabo diversas actividades musicales, entre las que destaca la producción de un total de cuatro discos con el apoyo de la Editorial Universitaria Madrileña Sociedad Anónima (EDUMSA) (López Barrios, 1976: 26-27). Con la desaparición de *Canción del Pueblo* se dio paso a la denominada Nueva Canción en Castellano a la que se unieron los nombres de Rosa León, Luis Pastor, Pablo Guerrero, Julia León, Elisa Serna, José Antonio Labordeta y Luis Eduardo Aute.

A su vez en Chile ocurría un proceso de cohesión de los músicos, agrupaciones, cantores y demás artistas en un movimiento conocido como la Nueva Canción, impulsado en 1970 por la Unidad Popular, así, luego del triunfo de Salvador Allende este movimiento contó con los canales de difusión necesarios para expandir su música comprometida socialmente con las luchas ejecutadas por el llamado gobierno revolucionario. Desde la consigna política y la militancia se escucharon las voces de Quilapayún, Víctor Jara, Illapu, Inti-Illimani o Rolando Alarcón, refrendando las conquistas de la administración de Allende, poseían espacios radiales, importante participación en diversos entes culturales recién creados y sus discos se producían en sus sellos disqueros alternativos (Bianchi y Bocáz, 1978: 115; S/A, 1971: 17). En 1972 se realizó en Cuba el Primer Encuentro de Jóvenes Trovadores, organizado por la Unión de Jóvenes Comunistas, es en esta oportunidad que se hacen públicas las voces de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, quienes entre otros trovadores formaron parte del Centro de la Canción Protesta desde 1968 y del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC en donde hicieron sus primeras grabaciones (Piñeiro, 1971: 116-121; López Sánchez, 2001:140).

En el transcurso de los años setenta los cantores vivieron el auge de su música con la producción de discografías fundamentales, la realización de encuentros, recitales, conciertos y festivales que fueron los escenarios en los cuales se propagaron los mensajes de lucha a través de composiciones que tocaron temas sensibles de la realidad latinoamericana. Encontramos, por una parte, discos que revalorizan las creaciones de poetas inspiradores de muchos de los movimientos de La Nueva Canción, como Antonio Machado, Rafael Alberti y Nicolás Guillén; por otro lado también destacan producciones en colectivo como *Che Guevara*, *Encuentro de música latinoamericana* por Casa de las Américas, *Compañero presidente* y *El canto de un pueblo* por mencionar algunas de tantas que se produjeron con la idea inspiradora de desarrollar un canto que fortaleciera el valor de la solidaridad entre los

pueblos latinoamericanos, entonces se hablaba de un canto que luchaba en contra de la injusticia y de la represión (S/A, 1971: 17).

A grandes rasgos hemos descrito hasta ahora las manifestaciones más reconocidas de La Nueva Canción Latinoamericana, específicamente en su período de esplendor, que luego fue opacado por la implantación paulatina de regímenes de gobiernos militaristas que pusieron en condición de exiliados a cantores como Mercedes Sosa, Piero de Benedictis, Chico Buarque, Quilapayún, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, entre otros, que pese a las circunstancias mantuvieron firmes sus convicciones y compromisos con la llamada Canción Protesta. Es interesante observar cómo la estética de la canción fue tomando herramientas como la metáfora y demás elementos de la lírica para que en sus canciones subsistiera un mensaje, sin ser precisamente vehementes y panfletarias. Estas características estilísticas quedan evidenciadas en las composiciones de los exponentes de la Bossanova como Chico Buarque con *A pesar de voce* o en las discografías de trovadores como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (Fernández Zurín, 2005: 135-137; Gutiérrez, 1975: 47).

2. La Nueva Canción y sus reconocimientos incumplidos

Aún cuando La Nueva Canción aparenta ser un movimiento orgánico, hasta ahora son muchas las piezas que quedan fuera y están por estudiar, como lo son el desempeño de autores en países como Bolivia, Perú o México, así como también cantores que no han sido valorados dentro de los elencos de algunos de los países estelares que hemos mencionado hasta ahora.¹ Es escasamente reconocida la labor del cantor Benjo Cruz, de quien destaca el disco *A mi pueblo* con temas como *Zamba del carnaval*, *Las preguntitas*, *Viva mi patria Bolivia* y otras. Se dice que Cruz era natural de Santiago del Estero (Argentina) pero hizo vida en Bolivia donde su música tuvo mayor popularidad (Álvarez, 2009: S/P); además por esa tierra asumió el compromiso de la lucha por su liberación, siguiendo el ejemplo del Che Guevara se asimiló a la guerrilla que se desarrollaba en las intrincadas montañas y encontró tempranamente la muerte en 1970, así lo refleja Alí Primera en un álbum de 1979 *Adiós en dolor mayor* con la canción *El cantor de Bolivia* que dice:

Su sangre era un poema
y abrazó su corazón
y fue formando con versos
para su tierra una flor
y marchó hacia el sacrificio

a quemarla junto al sol
eran versos contra balas
y una bala lo mató

Otro nombre de importante presencia dentro de la expresión musical argentina, ha sido el de Jorge Cafrune, hombre de firmes tradiciones dada su crianza en un ambiente gauchesco, con un padre cantor de bagualas y amante de los duelos criollos. Comenzó su carrera musical en 1957 en el grupo Las voces del Huayra y grabó su primer disco ese mismo año con el sello discográfico H y R. Para 1960 Cafrune fue integrante del grupo *Los cantores del Alba*, pero en el mismo año continuó su camino en solitario, llevó a cabo una gira por varias provincias y en Buenos Aires no consiguió difusión radial ni televisiva, continuando su paso hacia Uruguay donde hizo su debut en dichos medios; luego tuvo una exitosa participación en el Festival de Cosquín en 1962, su presencia en el festival se hizo habitual en los años subsiguientes y hasta llegó a promover jóvenes talentos como José Larralde y Mercedes Sosa, esta última interpretó en la edición de 1965 de Cosquín *Canción del derrumbe indio*. La obra de este cantor argentino requiere de estudios más exhaustivos, que nos permitan ponderar su contribución al rescate de las tradiciones musicales y del folklor latinoamericano, tarea que es factible si revisamos su amplia discografía que alcanza en total una treintena de álbumes grabados entre 1962 y 1976 (vocesdelapatriagrande.blogspot.com; folkloreelnorte.com.ar/cantores).

Por su parte, en Venezuela ocurre lo propio con la trayectoria de Xulio Formoso, que perteneció al grupo teatral Rajatabla desde su fundación en 1971, para el cual hizo la música de las obras *Tu país está feliz* y *Venezuela tuya*, de la primera grabó un disco homónimo con el cual obtuvo éxito de ventas y propició la difusión de su primer disco producido en el mismo año y que se titulaba *Xulio Formoso*. En el año 1973 visitó Chile en donde participó en recitales acompañando a los hermanos Parra y otras actividades que llevó a cabo antes del golpe militar. Formoso también estuvo en Puerto Rico y en República Dominicana. De esta última fue expulsado luego de hacer una agitada presentación en la cárcel de presos políticos. De esta experiencia surgió un veto en su contra en diversos medios venezolanos, siendo sus últimas participaciones en la TV comercial en el año 1974.

En lo que a la actividad política se refiere, este cantor hispano-venezolano intervino en actividades propagandísticas del Movimiento Al Socialismo (MAS) y en 1978 en compañía del poeta Farruco Sesto grabó el disco *Amantes de ningún lugar* con motivo de la fundación del partido

político Causa R, denominado también *Disco Rojo*. La discografía de Xulio Formoso se compone de 16 discos que se pasean por piezas para teatro, fusiones afrolatinas, mezclas andinas y homenajes a poetas como el cubano Nicolás Guillén y el venezolano Aquiles Nazoa, los cuales se registran desde 1971 hasta el año 2008.

Un caso que no podemos dejar de mencionar es el de Uruguay, en donde los referentes más destacados han sido Alfredo Zitarrosa y Daniel Vigliotti. En este país suramericano también se difundió la música de agrupaciones como Los Olimareños formada por Pepe Guerra y Braulio López. Las canciones del dúo eran composiciones de Rubén Lena y Víctor Lima representando temáticas relacionadas con las preocupaciones y sentires de los trabajadores, campesinos y personas comunes de la República Oriental. Sus canciones fueron prohibidas en el año 1973 por medio de órdenes policiales, y les fue negada cualquier participación en eventos y concentraciones de personas, situación que más tarde llevó al exilio a la agrupación que hasta el año 2009 cuenta con una dilatada discografía de una cuarentena de producciones en total (losolimareños.com.uy; musicauruguay.com/popular; pepeguerra.net).

Del mismo Uruguay son las manifestaciones musicales de José Carvajal “El Sabalero”, que editó su primer LP en el año 1969 con el título *Canto Popular*. En esta producción participaron también Yamandú Palacios y la poetiza Idea Vilariño. Tras este disco el cantor uruguayo grabó veinte producciones más, entre las cuales se cuentan recopilaciones en las que es infaltable la canción *A mi gente*, en la que José Carvajal cantaba los dolores de un pueblo abatido por la injusticia, la represión y la falta de libertades plenas (cancionero.net; clarin.com/diario; *Canto popular*, 1969).

Como hemos expresado en líneas anteriores, todavía hay muchas piezas sueltas del engranaje de la Nueva Canción que requieren de estudio, análisis y valoración dentro de los diversos contextos de América Latina. Sobre la referencia uruguayo aún quedan obras no menos importantes como la de Numa Moraes, quien hizo una fusión especial con la poesía de Washington Benavides y sufrió la prohibición de su música en 1972, y la de Rodolfo Dacosta que llevó su canto comprometido a sedes sindicales, festivales y actos políticos durante el año 1971, participación que le valió el exilio hacia México (musicauruguay.com/cpopular; *Antología*, 1991/92; *Antología*, 2003). Del mismo modo es necesario hacer una revisión profunda de los trabajos musicales del peruano Nicomedes Santa Cruz, el colombiano Pablus Gallinazo, los conjuntos musicales argentinos Los Chalchaleros y Los Fronterizos, y los grupos chilenos Illapu y Los Bunkers.

3. La transición hacia la canción de autor y los ritmos alternativos de los años ochenta y noventa. Los nuevos herederos del compromiso social

Luego de esas dos décadas que representaron una especie de romanticismo de la Nueva Canción, tras ese período de conformación, auge y afianzamiento de la cantoría durante los años sesenta y setenta, el movimiento continuó su andar hacia una senda de cambios en la década de los ochenta. Transformaciones signadas por la dispersión de los cantores y las agrupaciones musicales, que ya no actuaban de forma integrada sino desde las individualidades, situación que por una parte fue causada por el exilio, la censura y la poca difusión de sus trabajos a través de los medios de comunicación en América Latina. Este panorama supuso también la moderación del ímpetu de los cantores, por lo que sus creaciones luego presentaron una estética apoyada en el uso del subtexto, encontramos canciones con textos nuevos que demostraron el avance artístico de la canción, un ejemplo de ello es el disco de Quilapayún *La revolución y las estrellas*, hecho en Francia bajo la influencia filosófica de Roberto Matta (S/A, 2003).

La tendencia a la dispersión en la llamada *canción comprometida*, se fue acentuando hacia los años noventa. Los cantautores se presentaban en giras latinoamericanas de forma individual, siendo considerados grandes figuras de la música, recibidos en sus diversas visitas a diferentes países con la cobertura de la prensa y la televisión, así lo evidencian las presentaciones de Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Caetano Veloso y Facundo Cabral, entre otros.² Otros se ligaron a la industria comercial del disco, como Soledad Bravo que grabó canciones en variados géneros musicales como la salsa, el bolero y la ranchera, igual fueron los casos de Tania Libertad y Eugenia León; Gloria Martín por su parte ya había incurrido a mediados de los ochenta en la composición de temas pop-balada para Melissa, Mirla Castellanos, Carlos Mata y para producciones bajo el sello disquero Rodven (Cañas, 2007: 60-61).

Sin embargo, debemos señalar que durante la década de los noventa surgieron propuestas inherentes al tema del rescate de los valores musicales, del canto de tradición folklórica y con tendencia a ritmos genuinos y originarios de Latinoamérica, como lo es la obra de Susana Baca en el Perú con una discografía dedicada a la música afroperuana, además es una artista comprometida con la gestión cultural y desde el año 2011 preside la Comisión Interamericana de Cultura de la OEA (susanabaca.com). Por otro lado, surgieron tendencias hacia la creación de contenidos nuevos, tal

es el ejemplo de Alejandro Filio en México quien retomó la música de la trova cubana, realizó presentaciones en circuitos culturales definiendo sus composiciones como “Canciones de Autor”. Para el año 1998 Filio creó el sello disquero independiente Lundra Producciones y en el mismo año grabó *Un secreto a voces*, disco de duetos en el que participaron Amaury Pérez, Raúl Torres, Carlos Varela, Silvio Rodríguez, Santiago Feliú, Gerardo Alfonso, León Gieco, Juan Carlos Baglietto, Alejandro Lerner, Alberto Cortéz, Tania Libertad, Víctor Manuel, Luis Eduardo Aute y Pedro Guerra (alejandrofilio.com).

Similar al estilo de Filio ha sido la carrera en solitario del cantante y compositor canario Pedro Guerra, inscrito también en esa corriente musical denominada “Canción de Autor” que mencionamos anteriormente, abocado al desarrollo de una canción de contenido poético y sin superficialismos, aunque debemos destacar que este artista así como hizo composiciones para cantantes del talante de Víctor Manuel, Ana Belén y Joaquín Sabina, también lo hizo para figuras comerciales como Martha Sánchez, Paloma San Basilio y Amistades Peligrosas. Guerra a través de su arte también se ha dedicado al rescate de las sonoridades de la música canaria, sus letras están dedicadas a la sociedad, el amor y la justicia ante abusos como el maltrato a la mujer; además Pedro Guerra es un artista activo actualmente, pues entrado el siglo XXI ha hecho colaboraciones y producido discos siendo el más reciente *30 Años*, compuesto de tres CD recopilatorios de sus tres décadas de trayectoria y algunos temas inéditos (pedroguerra.com).

Otra figura representativa de la “Canción de Autor” de los años noventa es el español Ismael Serrano, quien ha declarado tener influencia directa de Serrat, Luis Eduardo Aute y Silvio Rodríguez, las cuales han sido notorias en sus composiciones. Para 1997 apareció su primera producción discográfica *Atrapados en azul*, en donde se encuentra su canción más reconocida *Papa cuéntame otra vez*, logrando gran aceptación en América Latina. En lo sucesivo Ismael Serrano ha sido un cantautor prolífico, que ha experimentado la fusión de ritmos como el jazz, el blues o la bossanova, en cuanto a las letras perdura su compromiso con la poesía, la canción de contenido social y la realidad que se posa ante los ojos del mundo, así lo demuestran composiciones como *Aquella tarde*, *Zona cero* y *Luces errantes*. Su más reciente disco tiene por nombre *Todo empieza y todo acaba en ti*. Edición *vespertina* del año 2013 (ismaelserrano.com).

En el caso específico de Cuba, hacia finales de los años ochenta y durante toda la década de los noventa, se produjo un resurgir de la *Nueva Trova*, pero bajo la mirada crítica de una generación de cantautores como

Carlos Varela, Frank Delgado y Gerardo Alfonso, quienes en sus canciones cuestionaban la inoperancia de la Revolución ante problemáticas económicas, sociales y políticas que afectaron y sumieron en el atraso a la isla, convirtiéndose en una realidad que intensificó el éxodo cubano hacia Miami. La inconformidad ante el régimen de Castro se convirtió en los años noventa, en el referente central de las temáticas de expresiones musicales como la de Gorki Águila en su agrupación *Porno para Ricardo*, cuya discografía va desde el año 2001 hasta el presente 2013.

Así también, encontramos el surgimiento de un movimiento ligado a la música hip hop y el rap, liderado por Silvito el Libre (Silvio Rodríguez hijo) junto al rapero venezolano Macabro XII, Los Aldeanos, Escuadrón Patriota, El Ejército, El Cepero y otras agrupaciones que elevaron su protesta en la canción *Háblame*, que es una interpelación directa al gobierno de los Castro y las grandes problemáticas del país como los elevados índices de miseria, la prostitución, la precariedad en materia de salud y alimentación. También aluden temas como el caso de las destituciones de Carlos Lage, Felipe Pérez Roque, y el ocultamiento de información acerca de la salud del fallecido presidente venezolano Hugo Chávez.

Pese a la poca actividad de la Nueva Canción en las mencionadas décadas, los registros musicales de los sesenta y setenta hicieron eco en nuevas generaciones de cantautores. En los que podemos identificar esa influencia se encuentra el grupo Los Jaivas, de Chile, que ha realizado un amplio trabajo de recopilación y de realización de nuevas versiones de canciones de Víctor Jara, Inti-Illimani y Quilapayún; así como también la reinterpretación de Tita Parra de temas de Violeta, Ángel e Isabel Parra. También destacan manifestaciones como las de Rubén Blades (Panamá), León Gieco (Argentina) o Juan Luis Guerra (República Dominicana)³, quienes a pesar de sus vinculaciones con la industria comercial del disco y de su figuración en los ranking de los medios de difusión masiva, tienen una propuesta en cuanto a contenidos de tipo social, si bien no ligados a proyectos políticos de izquierda (Velasco, 2007: 150-152).

Disgregados en diferentes partes de Latinoamérica, encontramos en los años noventa varios ejemplos de bandas y cantantes de la denominada música alternativa, en la cual se hicieron propuestas no menos interesantes, entre las cuales podemos mencionar algunas canciones como *Señor Matanza* del grupo francés Mano Negra, que hace referencia a las desapariciones, secuestros y asesinatos perpetrados por la narco-violencia y el paramilitarismo en Colombia. En Argentina se hizo muy popular la canción *Señor Cobranza* del grupo Bersuit Vergarabat, de una evidente carga social y crítica al sistema

corrupto del gobierno de Carlos Menem⁴. Venezuela no quedó fuera de estas intermitentes manifestaciones, pues el grupo Desorden Público saltó a la fama con temas como *Políticos paralíticos*, *La tierra tiembla* y de más reciente data *Valle de balas*. En México se dieron a conocer agrupaciones como Control Machete con improntas en contra de la violencia y Molotov que le dio la vuelta a Latinoamérica con su canción *Give me the power*.

Recientemente ha tenido amplia recepción en América Latina la iniciativa de *Paz sin fronteras* llevada a cabo por el cantante colombiano Juanes, quien a lo largo de una década se ha caracterizado por ser un producto musical al servicio del bienestar social en su país,⁵ su proyecto ha consistido en la realización de conciertos por la paz y ya cuenta con dos ediciones. Hemos sido espectadores del trabajo musical de la agrupación puertorriqueña Calle 13, que pese a sus posturas ambiguas ante diversos contextos sociopolíticos latinoamericanos, han hecho propuestas con influencias de la *Canción Social* que develan su sensibilidad por temas como el antiimperialismo, elemento que se hizo tangible en la pieza titulada *Latinoamérica* compuesta por el vocalista del grupo René Pérez, en cuya interpretación intervinieron Susana Baca (Perú), Totó la Momposina (Colombia) y María Rita (Brasil).⁶

Definitivamente cuando se habla de la Nueva Canción Latinoamericana, debemos hacerlo no sólo desde la nostalgia y desde el pasado, es éste un fenómeno artístico que aún tiene muchas aristas que invitan a observarla a través de varios cristales que nos aporten nuevos conocimientos y nos permitan entender sus repercusiones en lo social, histórico y estético. Además persiste el compromiso de seguir desarrollando esta línea de investigación, ya que como lo hemos reseñado brevemente son muchas las expresiones musicales que durante los años ochenta, noventa y las primeras décadas del siglo XXI se relacionan con el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, y guardan rasgos de algunos de sus compromisos más entrañables, como la revalorización de la música tradicional, la reivindicación de los elementos poéticos en la construcción de las letras y lo que es más complejo escudriñar: en las preferencias políticas de los cantores de ayer y de hoy en los diferentes escenarios que atraviesa América Latina en la actualidad.

Notas

- 1 Hacemos particular hincapié en el hecho de que la bibliografía sobre el tema es limitada todavía, más complejo aún resulta establecer una historiografía completa y orgánica sobre el tema y debemos sumarle el difícil acceso a los trabajos existentes en las diferentes latitudes de América Latina. Estas razones

hacen difícil que puedan encontrarse valoraciones acerca de los cantautores que mencionaremos a continuación.

2. Acerca de este cambio acotamos que en estos años, los cantores que hemos mencionado alcanzaron altas facturaciones, pues sus recitales y conciertos se realizaban de manera exclusiva, en fechas únicas a veces y con altas tarifas en el precio de las entradas, de modo que sus presentaciones iban dirigidas a un tipo de público muy específico.
3. De estos tres cantantes y compositores son indispensables canciones como *Sólo le pido a Dios* (Gieco), *El costo de la vida* y *El Niágara en bicicleta* (Guerra), *El padre Antonio*, *Plantación adentro*, *Alán García* y muchas canciones más de un dilatado repertorio (Blades).
4. El tema es original de la banda Las manos de Filippi, pero la versión de Bersuit tuvo mayor aceptación en el gusto del público, de hecho el video de este grupo fue censurado por la COMFER hoy AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual).
5. Aunque no goza de la total aceptación y simpatía de la crítica, a veces es catalogado como un producto, pero la invitación que hacemos es a revisar con detenimiento su trabajo discográfico, dejando de lado el hecho que Juanes sea una de las figuras latinas más influyentes en los rankings y el Billboard. Dejando de lado los prejuicios debemos estudiar letras como *Fíjate bien*, *Odio por amor* y *La Calle está dura*, esta última cantada a dúo con Juan Luis Guerra, que ha sido un apoyo musical fundamental para el cantautor colombiano, como también lo ha sido el argentino Gustavo Santaolalla.
6. En párrafos anteriores ya hemos hecho referencia a la trayectoria de Susana Baca, por lo tanto en esta nota debemos referirnos a las carreras de Totó la Momposina y María Rita. La primera se ha destacado en Colombia como la figura más representativa de la música folklórica de la costa Caribe, rescatando ritmos como la gaita, el porro, el mapalé y la cumbia, todos de fusión hispano-africana-indígena; por su parte, María Rita es hija de la legendaria Elis Regina, y ha sabido desarrollar su carrera musical en el género de la Bossa-nova, la samba y diversos ritmos de fusión tropical, con los que ha cosechado éxitos, premios y reconocimientos.

Referencias

- Álvarez, Jorge (2009). *Homenaje a Benjo Cruz. Biografía*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. S/P.
- Bianchi, Soledad y Luis Bocaz (1978). *Discusión sobre la música chilena*. Madrid: Araucaria de Chile. 115.
- Bolívar Cano, John Franklyn (1994). *Entrevista a la Nueva Canción Latinoamericana*. Medellín: Universidad de Antioquia. 22.

- Cañas, Darwin (2007). El perfume de la Nueva Canción. Valoración del canto de Gloria Martín. Mérida: *Presente y Pasado*. 60- 61.
- Casaus, Víctor y Luis Rogelio Noguerras (1984). *Silvio: Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 225.
- Fernández Zaurín, Luis (2005). *Biografía de la Trova*. Barcelona: Ediciones B, S.A. 135- 137.
- López Barrios, Francisco (1976). *La Nueva Canción en Castellano*. Madrid: Ediciones Júcar. 26- 27.
- López Sánchez, Antonio (2001). *La canción de la Nueva Trova*. La Habana: Atril Ediciones Musicales. 140.
- Malaver, Manuel (1973). La canción como manifestación de la cultura actual. Caracas: *Suplemento Cultural. Diario Últimas noticias*. 4- 5.
- Martín, Gloria (1998). *El perfume de una época*. Caracas: Alfadil, ediciones de la UCV. 24- 27.
- Osorio, José (1987). Encuentro de la canción protesta. La Habana: *Casa de las Américas*. 140.
- Piñeiro Loredó, Carlos (1973). Música y liberación. Mesa redonda. La Habana: *Casa de las Américas*. 116- 121.
- Reyes Mata, Fernando (1987). Nueva Canción Latinoamericana. Veinte azarosos años de búsquedas y compromisos. Caracas: *Imagen*. 27.
- S/A (1971). Un arma contingente contra la penetración cultural, Quilapayún. La Habana: *El Caimán Barbudo*. 17.
- Velasco Garípoli, Fabiola (2007). La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición. Mérida: *Presente y Pasado*. 150- 152.
- Zamora, Bladimir (1988). Gilberto Gil, yo soy un Rolling Stone. La Habana: *El Caimán Barbudo*. 10- 11.
- Zappa, Regina (2001). *Chico Buarque*. Barcelona: Gedisa, Editorial Biografías. 114- 116.

Audiovisuales

- López, Isaac (1990). *La canción y la protesta en una época de irreverencias*. Mérida. En: Programa radial.
- S/A (2003). *Quilapayún. El Reencuentro*. Santiago de Chile: Warner Music Chile. (Formato DVD, incluye imágenes del concierto *El Sueño existe*).

Notas para pensar la “Nueva Canción” Mexicana. De “Los Folkloristas” a Alejandro Filio

Tanius Karam

UNIVERSIDAD ANÁHUAC MÉXICO NORTE

MÉXICO D. F.

tanius@hotmail.com / tanius.karam@anahuac.mx

Resumen

En este trabajo resumimos los aspectos sociales, culturales y políticos de la canción mexicana y, de manera particular, la “nueva canción”. En primer lugar, problematizamos algunos ejes para definir el concepto de “nueva canción”, del cual destacamos sus implicaciones políticas y sociales. Posteriormente, realizamos un resumen esquemático de la historia política y cultural mexicana, intentando ofrecer algunas claves básicas para su caracterización. Por último, proponemos dividir la “nueva canción” a partir de generaciones. Para ello ofrecemos una mirada general de algunos de sus principales exponentes, de los cuales definimos sus cualidades y contribución a la canción mexicana contemporánea.

Palabras clave: Nueva Canción, Sistema Político Mexicano, Trova, Historia Cultural Mexicana, Cultura Popular.

Notes to think the Mexican “New Song”. From “The Folklore” to Alejandro Filio

Abstract

This paper summarizes the social, cultural and political aspects of the Mexican song and, particularly, the “new song”. First, we problematize some axes to define the concept of “new song” from which we emphasize its political and social implications. Then, we make a schematic summary of Mexican cultural and political history, trying to offer some basic keys for its characterization. Finally, we propose to divide the “new song” from its generations. For that, we offer an overview of some of its leading exponents, from which we define their qualities and contribution to contemporary Mexican song.

Keywords: New Song, Mexican Political System, Trova, Mexican Cultural History, Popular Culture.

Recibido: 7-12-13 / Aceptado: 18-01-14

1. Entrando

México es un país de una gran tradición musical, con características propias donde se impone una mirada crítica que supera los muy arraigados estereotipos que hay sobre la música mexicana, frecuentemente reducida al mariachi (cuyo origen ni siquiera es mexicano) o a la música ranchera que con tanto éxito difundió primero el cine y luego la radio; que consolidaron uno de los imaginarios más “exitosos” —si se nos permite el término—, que asocia lo “mexicano” a unas cuantas huellas y marcas de su expresión musical, y deja de lado quizá algo de lo más representativo.

En cuanto a su canción y música popular, México tiene características que guardan diferencias con movimientos y corrientes que se dieron con fuerza y vigor en otros países, sobre todo en la época de los regímenes militares, por ejemplo, cierto tipo de canción que dio una gama muy variada de exponentes en otros países y, comparativamente, en México tuvo un impacto y desarrollo mucho menor. De hecho, el movimiento de música de protesta, si bien tiene exponentes y expresiones muy sugerentes, no creemos haya tenido la fuerza, influjo y connotación de otros países, en parte quizá, porque aunque México vivía bajo un régimen autoritario, éste no era una dictadura militar y tal vez sus condiciones sociales y políticas dieron otras características a la canción; por otra parte, el país contaba un sistema privado de telecomunicaciones, aliado al régimen de turno que no facilitó la difusión de expresiones, cantantes o la nueva música popular. Por lo anterior, el primer asunto que necesitamos definir son los conceptos para problematizar la noción de “nueva canción”.

2. Te doy una canción. Ejes para problematizar el concepto de nueva canción.

La canción mexicana en la primera mitad del siglo XX estuvo dominada por ciertos géneros, a los cuales se sumó el desarrollo de los medios masivos, lo cual permitió un dominio casi único en algunos géneros y temas. Podríamos establecer el adjetivo “nuevo” como un conjunto de procesos que se van gestando y con el tiempo consolidan una raigambre diferente en temas, asuntos, motivos o formas de interpretación.

Lo “nuevo” demanda algunos matices, ya que en la historia de la música popular siempre ha existido la presencia de cantos contenidos que reflejan la situación social de los pobladores de un país, sus sufrimientos y desigualdades; y ello no sólo recurriendo a la metáfora, sino a la forma directa, narrando los hechos que lo afectan (Ortiz, 2010: 301). Empero lo anterior, podemos añadir a la idea de lo “nuevo” como eje semántico para

caracterizar un tipo de canción, más que "nueva", el de una expresión que evidencia o permite problematizar algunas coordenadas socio-culturales, políticas y estéticas. Lo "nuevo" como vinculado a los procesos de urbanización, aunque no explicitado como tal, ni por el hecho de que el nuevo canto aluda a temas "urbanos", sino porque se hace desde las ciudades, y parece que su principal consumidor se encuentra en estos entornos.

Lo "nuevo" incluye una estética y una ética de lo "popular". Es decir, es un tipo de canción definitivamente no "culto" o no vinculada al canon ortodoxo de las "bellas artes". Lo "popular" se relaciona con lo político, el asunto social y los problemas que el pueblo puede tener. La expresión popular (de *populos*, pueblo) es un tipo de reflejo de la sociedad, que expande lo que algunos medios de comunicación entienden por este término vinculado al entretenimiento o algunos géneros de ficción, comedia, drama.

En la redefinición de lo popular es imprescindible el análisis de los efectos culturales que generaron los medios de difusión masiva (primero el cine, luego la radio y la TV), en cuanto lo "popular". Por tanto, esta "nueva canción" cuestiona también lo que viene siendo un "seudo-folclor" difundido a través de los medios de comunicación. Como actitud resultante muchos de sus cantantes o autores se adentran en la investigación y rescate de las expresiones genuinamente populares. En ese sentido, esta nueva canción más que "reinventar" lo popular, lo re-dimensiona, lo actualiza y amplifica, indaga en su propia potencialidad expresiva y social.

Un componente más de reflexión, acaso el más conocido, es el vínculo con la protesta social y que tiene como contexto las transformaciones político-sociales de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Lo "nuevo" aquí se asocia con la canción de *denuncia social* a veces nombrada también "canción de protesta". Este movimiento tuvo, como es ampliamente conocido sus antecedentes en las composiciones de autores como Violeta Parra, los Inti Illimani o Quilapayún en Chile, Atahualpa Yupanqui, en Argentina, Alfredo Zitarrosa o Daniel Viglietti en Uruguay o Carlos Puebla en Cuba, quienes expresaron en sus canciones, dedicadas a la tierra, no sólo un cuadro de paisajes y costumbres, sino también de las vivencias e inquietudes del ser humano, en una época en que se creía posible la construcción de un nuevo tipo de sociedad.

Hay que señalar como lo hace Reyes Matta (1987), que la *canción de protesta* "no puede entenderse sin ver el impacto que la Revolución Cubana tuvo en los jóvenes de los sesenta así como la situación político social en toda la región, ante la cual se manifiesta en esta década y las siguientes una conciencia en emergencia, una atmósfera creativa que irrumpe con

gran rebeldía en contra de la desigualdad social y la opresión política. La juventud latinoamericana influenciada también por hechos como el Mayo Francés de 1968, sentía estancados a sus países, mientras el proceso cubano parecía marchar hacia importantes logros sociales amparados en el discurso radical de la Revolución”. “Perfume de una época” como lo han llamado Joan Manuel Serrat y Gloria Martín, la *Nueva Canción* ofrece un registro de interés para comprender una época apasionante e intensa de nuestra historia contemporánea.

3. De la “nueva” canción mexicana a ¡la inexistente “trova mexicana”?

Resulta imposible pretender en pocas palabras dar cuenta de un listado incluso muy general e impreciso de la canción mexicana en el siglo XX y de ese tránsito que va del paradigma “clásico” al “nuevo”. Después de la Revolución Mexicana (1910-1920) hay una fuerte tradición nacionalista, que recupera a veces por formas estilizadas los ritmos y aires populares, uno de cuyos principales exponentes es el gran músico zacatecano Manuel M. Ponce, que es una de las figuras más acabadas en la articulación de nacionalismo e innovación musical (impresionismo, neo-romanticismo...).

Para Monsiváis (2010), el Nacionalismo es un requisito de la invención de la identidad. La canción mexicana del siglo XX fue descendiente de la tradición semiculta de finales del siglo XIX. Ponce estiliza lo popular y hace una doble contribución: difunde lo popular en los odres nuevos de la armonía neo-romántica e impresionista, y aparte difunde la música nacional y popular; por ello su labor es lo más cercano a un Bach mexicano. Pedagogo, maestro, divulgador y notable creador de varios instrumentos. En otro plano, otro canta-autor popular importante es “Tata Nacho”: nacionalista y de los primeros en rodear de nostalgia a los flujos migratorios como en la célebre canción “Adiós mi Chaparrita”. En esos años del siglo XX, la canción popular hace las veces de lo que Monsiváis (2010) llama “operación de rescate” de la provincia, así hay canciones como “Borrachita” (Tata Nacho) o “Canción mixteca” (José López Alavez) que permite la difusión y evocación del interior del país como tierra prometida.

En esta primera mitad del siglo XX es importante la influencia de la *trova yucateca*, lo más cercano quizá al sentido de periodo “clásico” en la trova, con un canon ubicado entre 1920-1950 que trasmite imágenes del modernismo. Además esta trova es resultado, como pocas veces antes visto, del trabajo lírico de poetas y la música de trovadores; ahí están: Rosa Vega y Antonio Mediz Bolio, por citar solamente un ejemplo de prolífica relación entre trovador y poeta.

En este vistazo es imposible dejar de lado a la que es quizá la figura central de la canción mexicana de la primera mitad del siglo XX, Agustín Lara. Lara inventa la canción directa y sin tapujos, además su gran intuición musical, le permite por ejemplo, inventar una república sonora española, sin haber estado nunca en ese país tan ligado al ánimo del autor; por otra parte, repasa el mundo del arrabal y del despecho. Si Lara marca el camino, es imposible esta historia sin la influencia de los tríos, esa institución que permite la diseminación perfecta de la canción amorosa, y desde ahí un verdadero ejército de cantantes, intérpretes y autores. En toda historia va a ser fundamental la manera como el cine primero y luego la radio y la TV facilitan la consolidación de esa educación sentimental, que por más transformaciones que podamos aceptar, negaríamos al reconocer su total extinción como Monsiváis (1984) lo señala con la imagen de la agonía interminable.

Resulta difícil establecer un periodo dorado, pero del siglo XX, los cincuenta, es una época particularmente fértil por el esplendor del canon clásico de la canción, el proceso de modernización y estabilidad del país, así como el desarrollo de sus industrias culturales. El listado de cantautores con obra reconocida es amplio y diverso y podemos ubicar los cancioneros de Álvaro Carrillo, Víctor Cordero, Gonzalo Curiel, los Hermanos Domínguez, Alfonso Esparza Oteo, Manuel Esperón, José Ángel Espinosa, Ignacio Fernández Esperón, Rubén Fuentes, María Grever, Agustín Lara, Chucho Martínez Gil, Joaquín Pardavé, Mario Ruiz Armengol y Consuelo Velázquez, dentro de ese canon. Todos escribieron baladas, bambucos, claves, rumbas, tangos y otras canciones adaptadas a ritmos bailables, pero como hemos dicho, fue quizá el bolero, el género más importante de la lírica, y como el caso del corrido para la épica, hasta la fecha sigue vivo superando cualquier temor de extinción.

La primera confrontación —siempre parcial— del bolero y los ritmos caribeños que pueblan el gusto del público y la composición en los cincuenta, es el embate de la música en inglés, del Rock and Roll —que también deja su contribución a la canción popular— y otros ritmos. Las tradiciones como la música ranchera, en voces como la de José Alfredo Jiménez, o la canción romántica en intérpretes como Armando Manzanero siguen su camino interminable, pero ahora a la ecología musical y al gusto se incorporan otros sonidos, lo que da una particular complejidad al mundo musical y a la canción, es por ello que después la "nueva canción" no podemos reducirla únicamente a géneros líricos y hay que ver las contribuciones del rock y aún de cantantes de jazz mexicanos (Pareyón, 2007, vol. I: 171).

Por lo anterior, resulta muy difícil establecer una frontera entre lo “clásico” y lo “nuevo” que deje satisfecho a todo el campo de la crítica musical. Metodológicamente podemos establecer algunos criterios: por ejemplo, Armando Manzanero —quizá el cantautor más importante de la segunda mitad del siglo XX— nos permite comparativamente reconocer un modo de representación de la canción que ya no aparece en la también problemática expresión *nueva trova mexicana* que jóvenes cantantes hacen desde los sesenta quizá con Oscar Chávez en la cabeza, y que luego siguen Delgadillo, Filio, el dueto Mexicanto, Eugenia León, Guadalupe Pineda, Caito y muchos más. Todo sin demérito alguno de Manzanero, quien ha contribuido a actualizar los modos enunciativos del bolero y la canción romántica; empero lo anterior, no podemos definir al cantante yucateco dentro de cualquier epíteto que ostente el nombre de “nuevo” en la canción.

Lo (nuevo) en realidad se va construyendo como un conjunto de procesos y expresiones, que en muchos casos son inicialmente marginales y luego, algunos de ellos, entran a sistemas comerciales o de difusión masiva. Lo “nuevo” es un tipo de práctica cultural y comunicativa que supone formas musicales de relación entre creadores, intérpretes y oyentes. La canción social o de protesta mexicana por ejemplo, incluye a un grupo diverso de cantantes como Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares o *Los Folkloristas*, pero las marcas discursivas de la “protesta”, la “crítica” o la “inconformidad” podemos verlas, sobre todo, por ejemplo, en rockeros como el grupo Los Nakos, algunas canciones de Alex Lora, o el joven rockero —muerto en el terremoto de 1985—, *Rockdrigo* González, por mencionar algunos. Tampoco podemos negar el estatuto en muchas canciones de corte jazzístico interpretadas por Margie Bermejo o Betsy Pecanins.

Por su parte el concepto de “trova”, podemos aceptarlo en el canon clásico de la “trova yucateca” y acaba en ese micro-universo que son los tríos. Lo nuevo se disemina en experiencias como los grupos experimentales que en los setenta y ochenta, por ejemplo, encabezó el cantautor Sergio Esquivel en su natal Yucatán, la canción de protesta de Chávez, Palomares, Los Folkloristas, y la trova de jóvenes que emergen en los ochenta como Filio, Delgadillo o Haro. Creemos que en México no es posible encontrar un sucedáneo del tipo “trova / nueva trova” como por ejemplo se dio en Cuba, por varias razones, y no sólo por la más evidente: el que la nueva trova no sea la misma sin considerar el impulso e impacto de una revolución social con características tan propias.

La expresión “nueva trova mexicana” va ser necesariamente arbitraria y creíble, solamente si se explicitan los códigos de su señalamiento. No creemos que pueda acuñarse un movimiento que pudiéramos llamar “trova mexicana” —aunque haya discos o CD’s con ese nombre—, si por ello veremos ver a cantautores orgánicamente vinculados y asociados en disqueras, temáticas, principios estéticos, etc. La expresión “nueva trova mexicana” siempre será polémica. Hoy día quizá el nombre de “trova” permite evocar a cantantes como David Haro, Alejandro Filio, el dueto Mexicanto (Sergio Félix y David Filio) y algunos más, pero en muchos casos eso no supone una tradición de vínculo con la canción social de los sesenta, ni tampoco podemos definirlos como canta autores de denuncia o protesta.

A manera de conclusión preliminar sobre este debate podemos optar aparte de negar su existencia por la hipótesis contraria: reconocer otras huellas y formas de presencia que acepten por ejemplo la condición de la canción (voz con un acompañamiento) y una temática más que “social” —en el viejo sentido—, “lírica” o “subjetiva” donde la voz nos permite conocer sobre sus estados de ánimo, percepciones, etc.

4. “Breviario” sobre historia cultural mexicana

La historia cultural mexicana en el siglo XX parte sin duda de la Revolución Mexicana que marca un parteaguas no sólo histórico sino también cultural. Después del triunfo de un grupo dentro de los caudillos, el del norte del país, con Elías Calles a la cabeza, se consolida en la década de los veinte el nacionalismo revolucionario, y ahí mismo el socialismo realista, bajo el cual, por ejemplo, se difunde una de las expresiones más conocidas, el muralismo mexicano.

El nacionalismo va ser el umbral que cubre gran parte de las expresiones. El influjo de la revolución mexicana va a hacer que éste sea el movimiento señero con fuerte impacto en todas las expresiones culturales. En los años veinte, se va dar un primer debate estético-político, entre los Contemporáneos, criticados de afrancesados, cosmopolitas, y las ideas sociales de fuerte corte nacionalista. El gran movimiento reinante va ser el “nacionalismo cultural”, que va a impregnar e involuntariamente demorar algunas expresiones. Por ejemplo, en la narrativa hay un cierto atraso en la experimentación, el cual se posterga por esa preocupación excesiva de los narradores por dar cuenta, desde el realismo, de aquellos aspectos que varios lustros después siguen impactando la conciencia. Es hasta los años cincuenta que comienza a darse esa experimentación y constituyen un verdadero boom de las letras; se da el *aggiornamento* de la literatura mexicana en la obra de

Yáñez, Revueltas, Garro, Rulfo, Arreola. En paralelo hay esta preocupación por lo mexicano, y la generación de una filosofía de lo mexicano que parece también el intento de un régimen pos-revolucionario por legitimarse.

Los primeros movimientos de ruptura hay que buscarlos hacia los sesenta, por ejemplo, con los primeros intentos de literatura oral y testimonial, la nueva crónica periodística, la experimentación en narrativa y novela. En los años sesenta y setenta los lectores se identifican con la novela, surge la mitología de Macondo, la lenta internacionalización de Borges, los discursos reivindicativos del Ché; surgen nuevas atmósferas que por ejemplo inventan la idea de juventud, como una nueva realidad cultural. En México, el fenómeno juvenil literario es ese esquivo movimiento, tan criticado después, de la “onda”, y un puñado de buenas obras como *De perfil* (José Agustín) o *Gazapo* (Gustavo Sainz), *Pasto verde* (Parménides García Saldaña). Aparece el movimiento de la contracultura, y con el ello el espacio para “otra” canción distinta, que al menos guarda un aire diferente a los modos dominantes de representación (Monsiváis, 2010b). Para el caso mexicano *el movimiento del sesentaiocho* es un parteaguas, de hecho, tiempo después la crítica literaria acepta el concepto *literatura del sesentaiocho* que genera un conjunto de cambios culturales, determinantes para cualquier aceptación de lo (nuevo) en la canción.

5. Ejemplos y aproximaciones

En este último apartado queremos ejemplificar algunas expresiones y canta-autores que ayuden a ver más cercanamente las características de esa nueva canción.

En los sesenta podemos resumir la presencia dominante de expresiones y corrientes de la canción: el remanente de los boleros y canción romántica, el emergente bolero ranchero, la presencia de ritmo afroantillanos (danzón, rumba, guaracha, etc.), la emergencia del rock (cuando los grupos se ven forzados a cantar en inglés), la balada juvenil que interpretan Angélica María o Alberto Vázquez y el folclore latinoamericano (Domínguez, 2011).

En este panorama nos parece interesante la obra de Salvador “Chava” Flores que proponemos establecerlo como una polémica frontera: la de Flores es una expresión que permite acercarnos, sin ser propiamente “nueva” a esa nueva caracterización de lo urbano (o más propiamente tensión entre lo rural y urbano), nuevos códigos de lo popular y una vocación que sin ser “realista” abona a una descripción de costumbre y sensibilidad. La de Flores es un tipo de canción que intenta recuperar, a través de la música, la descripción y crónica de la cultura popular, de ciertos barrios y ambientes; a

través del humor, tener acceso a un nuevo orden de la realidad; el albur nos revela un cierto carácter transgresivo, aunque siempre acotado y enmarcado. Flores no se ubica dentro del canon de la “nueva canción”, aunque sea por edad contemporáneo a ella, pero sí adviene un nuevo modo de articulación entre cultura popular-urbana y la canción: inserto en medios masivos, pero inconfundible en sus tipos sociales y relatos que son también una fuente para conocer cómo las clases populares viven o se adaptan a las transformaciones sociales, al edén subvertido de la ciudad, a la distancia del cambio, a las nuevas relaciones, al carácter festivo en medio de la fatalidad. Flores hace una crónica, pero huye de la mirada naif, para ofrecernos intersticios y recovecos del modo de vida de los habitantes, de sus costumbres y hábitos.

Ya en el terreno de lo “nuevo”, para nosotros el grupo Los Folkloristas representan una influencia múltiple y una contribución notable. El grupo nace formalmente en 1966. En realidad eran una agrupación de aficionados que compartían el gusto por la música folklórica; se reunían en una cafetería propiedad de Salvador “El Negro” Ojeda a quien se le ha atribuido la paternidad del grupo; aunque en realidad su principal hacedor fue José Ávila quien lanza profesionalmente al grupo en 1972 y desde entonces ha estado formado por una decena de integrantes. En 1970 fundaron la que fue quizá la principal peña mexicana, La Peña de Los Folkloristas, y donde ofrecieron conciertos los principales representantes de la Nueva Canción en América Latina, desde Víctor Jara hasta Silvio Rodríguez. Fueron el primer grupo de música popular y tradicional en presentarse en el Palacio de Bellas Artes.

Con más de 40 años y varias decenas de discos esta agrupación es a un tiempo centro de investigación y difusión, cuya obra —y no únicamente referida a México— es muy significativa. Existe una recuperación de lo popular y de sus tradiciones, donde al conocerlas se intenta reivindicarlas. Con este proceso se suma también un sentido político que permite conocer la voz del pueblo, y construir una nueva identidad musical de enunciadores, difusores y receptores. Para efecto de nuestro comentario, la parte central de su producción es la que se dedica a explotar la tradición musical de algunas regiones, envuelto ello mismo en una estetización que apela a un modo de transmisión (voces afinadas, estilos polifónicos, etc.) que si no es idéntico a como los grupos originarios interpretaban la canción, parece fiel a los códigos de representación musical, y se enmarca en una época con sentido político del hallazgo.

En cuanto a los (nuevos) trovadores, quizá los cantantes individuales más importantes de la *nueva canción* sean Oscar Chávez (1935) y Amparo

Ochoa (1949-1994). Con relación al primero, como *Los Folkloristas* ha logrado mantenerse dentro de un público que sin ser dominante en el mercado de la canción, dista de la marginalidad, al grado, por ejemplo, de realizar 1 o 2 conciertos en el Auditorio Nacional (con capacidad para más de 5000 personas). Haciendo un repaso a su discografía, encontramos formas muy diversas de géneros y actitudes discursivas que van desde la canción amorosa hasta la contestación política o la descripción de hecho políticos.

Por su parte Ochoa puede considerarse como la voz femenina de la *nueva canción*. Fue maestra rural y tuvo participación política en organizaciones sindicales. En 1969 migró a la ciudad de México para dedicarse a la canción. Ganó un concurso de aficionados en la famosa XEW y luego siguió estudios formales de música. En su obra da cuenta de las luchas del pueblo mexicano, explora también las raíces y genera una obra de amplia participación que sintetiza las aspiraciones libertarias de los pueblos.

De la siguiente generación o nacidos en los cincuenta, podemos citar como ejemplo dos casos: el de Marcial Alejandro (1955 – 2009) quien sacó su primer disco en 1982 (*El corrido*) donde musicalizó versos del poeta Renato Leduc. Fundó el grupo La Nopalera, también a partir de los setenta comenzó a trabajar en Radio Educación de la que fue activo colaborador, locutor e incluso participó en su sindicato. En 1983 graba su primer material de larga duración, publicado en 1984 por Discos Pentagrama, titulado *Marcial Alejandro*. Fue compositor para radio y TV, así como para películas como *Morir en el Golfo*. De sus giras, se recuerda particularmente la hecha en 1994. Y el segundo ejemplo es el de David Haro (1951), originario de Veracruz, pero como la mayoría de los cantantes se asentó en la capital; compone y canta desde la década de los setenta pero solamente tiene dos discos, *Ariles. Música del Sotavento*, en el que fusiona trova y son jarocho, y el más urbano, *A esta hora*. Como el caso de Alejandro, sus canciones han sido interpretadas por muchos cantantes y su discografía —en clara diferencia, por ejemplo, a los cantantes de la primera generación— suele ser, también con el caso de Alejandro, no muy abundante, pero no por ello menos sugerente y original. Haro se hace “famoso” por un tema (“Le llamaban loca”) interpretado por el no precisamente neo-interprete José Luis Perales, pero en su obra, como buen trovador, hay ejemplos de la musicalización de poetas mexicanos como Jaime Sabines.

Finalmente, de los nacidos en los sesenta podemos citar dos casos Alejandro Filio (1960) y Fernando Delgadillo (1965). El primero de ellos, surge de las peñas y bares de la ciudad de México en los ochenta; fusiona su proyecto personal con una comedia de humor blanco. Ha defendido

siempre la imagen del trovador con guitarra en mano, y aunque ha participado en muchos festivales de la canción (concretamente el famoso festival OTI), donde al parecer no tuvo suerte, sus composiciones siempre han sido polémicas. A partir de los noventa prosigue su actividad centrándose en presentaciones dentro de circuitos culturales del país, al mismo tiempo, como muchos canta-autores inicia de manera independiente su obra discográfica. En sus discos define lo que él considera el verdadero objetivo del trovador: interpretar el sentimiento popular.

Filio y Delgadillo se inscriben en esta nueva tradición "trovera". El cantante acompañado de su guitarra, interpretando canciones de su autoría. Se ubica en la exploración de nuevos motivos que sin ser políticos pueden implicar alguna modalidad de crítica social. De manera particular Delgadillo es un autor cuyos principales éxitos son los "románticos" pero desde nuevos modos de representación como la parodia, el humor, la ironía, las situaciones que revelan una nueva canción urbana.

La trova mexicana prosigue un camino lento pero sólido en algunos circuitos, sobre todo urbanos, clase medieros, escolarizados o universitarios y con una pequeña presencia en los medios masivos. No posee esa densidad política de la *canción de protesta*, pero son sus letras espacios para representar de una manera distinta a la convencional (canción comercial). Tampoco es el espacio de experimentación sonora, o rescate de nuevos géneros; sino que desde la lírica, se presentan situaciones, aspectos de las relaciones humanas donde por ejemplo la relación hombre-mujer en el relato amoroso es distinta, o donde la relación público-privado del sujeto del relato en la canción es más compleja o sutil. Ya no hay sentido de militancia, ni vindicación de una postura política en particular, no hay tampoco un canto amplio por la libertad de los pueblos o las grandes causas. El carácter "nuevo" hay que buscarlo en oposición a las temáticas estandarizadas de lo comercial, a la aceptación de términos y figuras que demandan más atención del oyente para su decodificación y a la guitarra como el anclaje principal que acompasa la interioridad del trovador.

A diferencia de Alejandro y Haro, con una obra más acotada, Filio y Delgadillo cuentan con decenas de discos y parecen ser más prolíficos. Esto es un rasgo y no revela otra cosa más que la vitalidad de una trova que tiene muchos otros "representantes" en grupos, asociaciones, aficionados o nostálgicos, universitarios que siguen produciendo un tipo de música, que aunque no parece estar hecha para una presencia y aceptación masiva, refleja los cambios en la sensibilidad y el deseo, y la forma en la que la vida cotidiana se hace canción, poema, relato; pretexto para cantar a la mujer

amada, pero también para ironizar sobre los aspectos paradójicos de la vida social o la política.

Referencias

- Béhague, G. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. En *Revista de Música Latinoamericana* 6; 27, 1; ProQuest Research Library, 47-56.
- Contreras R. (2001). Identidad urbana y folklore. En *Urbano*. Universidad Del Bío-Bío, Chile, vol. 4, núm. 4, 8-11. En línea, disponible: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19840404>
- Domínguez Chávez H. (2011). *La música popular (1940-1970)*. Recuperado el 10 de septiembre 2013, de <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Musica1940.pdf>
- González, J. P. (s.f.). Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular. En *VI Congreso de la Rama Latinoamericana del International Association for the Study of Popular Music*.
- González, N. R. /s.f.). La guitarra trabajadora. El oficio del cantor popular y su hibridación a la canción de protesta. Artículo en línea, disponible en <http://www.revistaei.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/11116/11444>
- Loza, Steve (2009). Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. En *Revista de Música Latinoamericana*; Otoño; 30, 2; ProQuest Research Library, 247-253.
- Marsh, H. (2010). 'Writing Our History in Songs': Judith Reyes, Popular Music and the Student Movement of 1968. *Bulletin of Latin American Research*, 29(s1), 144-159.
- Miñana C. (2006). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. En *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N° 11, 36-49. Edición digital en COLANTROPOS www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006
- Monsiváis, C. (1984). La agonía interminable de la canción romántica. En *Comunicación y Cultura* 12. 21-40.
- Monsiváis, C. (2010a). Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México). En Tello, A. (comp.) *La música popular en México. Panorama del siglo XX*. (198-254) México, D.F.: FCE / CONACULTA.
- Monsiváis, C. (2010b). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Ortiz R. (2010). Mariachi, folklore militante y la nueva canción del siglo XX. En Tello, A. (comp.) *La música en México. Panorama del siglo XX*. (291-307) México, DF: FCE.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 vol. Guadalajara: Universidad Panamericana. Recuperado 20 de junio de 2011, disponible en <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/>

- Reyes Mata, F. (1987). Veinte azarosos años de búsquedas y compromisos. La Nueva Canción Latinoamericana. En *Imagen*, 100-34. 26- 27.
- Sans, J. F. y R. López Cano (coords.) (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Steingress G. (2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. En *Política y Sociedad*, Vol. 45 Núm. 1: 237-260
- Tello, A. (comp.) (2010). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México, DF: FCE.
- Vega Deloya, H. F. (2011). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World Music. En *Historia Actual Online*, (23), 155-169.
- Vitale, L. (2006). Música popular e identidad latinoamericana (En línea), disponible en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf

Bohemian Night in Boston with

Alejandro

Filio

Friday,
November 15,
2013 / 7:00 PM

The Center of Arts at the Armory
191 Highland Avenue,
Somerville, MA 02143
(617) 718-2191
www.artsatthearmory.org

Tickets Online:
alejandrofilio.boston.eventbrite.com

Contact:
alexbolvi@yahoo.com / (617) 388-5508

Luis Fernández Zaurín

Biografía de
la Trova

Con prólogo de
Vicente Feliú



Causas y azares de la Nueva Trova Cubana

Rogelio Ramos Domínguez

RADIO SONIDO SM
SANTIAGO DE CUBA-CUBA
Rogelio@radiosm.icrt.cu

Resumen

El autor hace un balance de cuarenta años de un movimiento estético-político que expresó y proyectó la realidad de la sociedad cubana mitificándola o cuestionándola, pero siempre afincándose en la búsqueda de sonoridad y contenidos propios donde la poesía y el son pudieran darse la mano. Un recorrido por la música cubana en sus compromisos y derrotas, en sus propuestas y debilidades. La isla y su Revolución, la diáspora y la nostalgia, las influencias y las tendencias generadas. Un mar inmenso para acercarnos a una realidad múltiple y contradictoria.

Palabras clave: Nueva Trova Cubana, Tendencias de la Nueva Trova Cubana, Música Popular Cubana, Política y Canción.

Causes and fortunes of the New Cuban Trova

Abstract

In this article the author makes a forty-year's balance of an old aesthetic and political movement. This movement expressed and projected the reality of the Cuban society, mythologizing it or questioning it but always in the search for authentic sonority and contents where poetry and the son [a Cuban musical form] could hold hands. We do a journey through the Cuban music in its commitments and defeats, in its proposals and weaknesses; the island and its revolution, the Diaspora and the nostalgia, the influences and generated tendencies: an immense sea to approach a multiple and contradictory reality.

Keywords: New Cuban Trova, Tendencias of the New Cuban Trova, Popular Cuban Music, Politics and Song.

Recibido: 7-12-13 / Aceptado: 17-1-14

1. Cita con ángeles

La Nueva Trova cumplió cuarenta años con dos bajas capitales: Noel Nicola, fundador de la primera hornada, y Sara González, una mujer de voz extraordinaria que no todos aceptaban al principio pero que definitivamente quedó instalada en la historia de la música cubana.

Hoy coexisten varias generaciones, desde añosos cantores como Augusto Blanca quien nació el 24 de junio de 1945 hasta muy jóvenes autores al estilo de Adrián Berazaín quien sólo cuenta 24 años. Junto a ellos hornadas diferentes como los fundadores de la Nueva Trova, los llamados *Novísimos* o *Topos*, la conocida como *Generación de 13 y 8*, y Los Menores, muchos de ellos agrupados en la fallida presentación de La Rosa y la Espina.

Algunos de estos trovadores ya son consagrados artistas internacionales, como Silvio Rodríguez, quien reunió unas 80 mil personas en Santiago de Chile en 1990, o Pablo Milanés, quien alcanzara un *Grammy* Latino al Mejor Cantautor en 2006 por su placa *Como un campo de maíz* y otro al Mejor Álbum Tropical Tradicional por el disco *AM/PM, Líneas Paralelas* en 2006. Estos autores han dejado una huella que traspasa fronteras y se reconoce en la obra de otros artistas de casi todo el mundo hispano.

Más acá en el tiempo persisten renombradas figuras como Carlos Varela, quien obtuvo el premio Ondas en 1995 luego de dar una extensa gira por España junto a Joaquín Sabina y presentar su disco *Como los peces*; Habana Abierta, un grupo de trovadores radicados en España; fichados por multinacionales como BMG o EMI, o William Vivanco, un trovador que ha llegado a colocarse en los medios y convertirse en una figura de importancia en la escena trovadoresca.

Los años pasan sí, pero estos hombres y mujeres insisten en hacer una poesía inmensa que los coloca al centro de la cultura cubana, tanto Silvio como el menor de los cantores siguen una tradición añosa en Cuba, la de trovar, debe ser por eso que siguen cargando con una responsabilidad que va más allá de la misma canción. ¿Pero los escuchan los más jóvenes? ¿Ha quedado la impronta sellada en los cubanos todos? ¿Sigue siendo Nueva aquella trova que cumple ya casi medio siglo? Habrá que hacer profundos estudios, aquí esbozamos algunas respuestas.

Lo cierto es que seguimos escuchando Nueva Trova con fruición en la isla, y en otros continentes emocionales y físicos, donde se ama lo bello. Sirvan entonces estas líneas para acercarnos a ese fenómeno musical cubano llamado La Nueva Trova, ese movimiento de poetas con guitarras que parece invitarnos siempre a una *Cita con ángeles*.

2. Erase que se era

La mayoría de los autores que han estudiado la Nueva Trova coinciden en que el tema inicial de este movimiento fue: “Mis veintidós años” de Pablo Milanés, una canción escrita en 1965. Al referirse a la pieza musical Radamés Giro dice: “el número que realmente marca un hito dentro de la canción cubana es “Mis veintidós años”, cuya segunda parte en ritmo de guajira -son es absolutamente cubana y de inusitada originalidad”.¹ La pieza no sólo sorprende en lo musical, se le atribuye un aire existencialista e incluso un “vínculo insólito con César Vallejo”.

Sin embargo, el bautizo espiritual se propone en el recital *Teresita y nosotros* ocurrido el 1 de julio de 1967 en el que aparece la trovadora cubana Teresita Fernández, algunos poetas como Luis Rogelio Noguera y Víctor Cassaus, y “un joven compositor de canciones *raras* que aparecía por primera vez en público: Silvio Rodríguez”.²

En el mismo mes de julio del 67 ocurre en Casa de las Américas otro suceso de gran importancia, el Encuentro Internacional de la Canción Protesta que organiza la intelectual norteamericana Estela Bravo, pero a éste no asiste ninguno de los trovadores quienes ya tenían incluso espacio en los medios, como es el caso de Silvio Rodríguez con su programa *Mientras tanto*, creado en septiembre de 1967. Al Encuentro Internacional de la Canción Protesta asistió sólo Carlos Puebla, quien se consideraba encajaba en el estilo de los asistentes de 16 países por su canción a Ernesto Ché Guevara.

Pero antes de seguir con la *canción protesta*, detengámonos sólo unas líneas en *Mientras tanto*, el programa televisivo de Silvio Rodríguez, para entender mejor el momento que vivían los entonces jóvenes cantores. Recordemos que es el año 1968, abril exactamente, cuando Silvio tiene que abandonar abruptamente el ICR (Instituto Cubano de Radio y Televisión). El propio Silvio le diría luego al periodista Jaime Sarusky: “Era la época en que prácticamente te seguían con un microscopio los compases de las canciones para ver si alguna tenía célula del rock, que a su vez eran interpretadas como células de penetración y células proimperialistas” (Silvio Rodríguez. *Una leyenda de la música cubana*. La Habana. En entrevista. Editorial Letras Cubanas, p. 84). Las razones por las cuales se expulsó a Silvio del ICR las explicó el mismo cantor en la citada entrevista. Estas fueron:

1. Que yo había dado unas opiniones acerca de Los Beatles en la televisión.
2. Que yo andaba con un ex recluso de la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción).

3. Que yo me reunía en Coppelia con unos jóvenes intelectuales de la Universidad medio sospechosos.
4. Que habían salido en *Mientras tanto* dos personas dándose un beso en la boca y eso no se hacía en la televisión cubana.

Con esos aires y sus canciones, los jóvenes cantores reaparecen en el Centro de la Canción Protesta en Casa de las Américas. Allí se escuchan, ya juntas, las voces de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, en un encuentro histórico que marca la realidad de una canción totalmente nueva en Cuba. Nicola recuerda en entrevista a Antonio López Sánchez: “En ese primer concierto, las canciones de contenido político se nos acaban, como era *El Centro de la Canción Protesta* hicimos esos temas. Pero a Silvio se le acaban, a Pablo se le acaban, entonces empezamos a cantar canciones de amor”.

Pero los años sesenta, la pujanza de la Revolución Cubana y la influencia de elementos como la Nueva Canción que llegaba con Isabel Parra desde Chile, la sonoridad de Atahualpa Yupanqui desde Argentina, los brasileros al estilo de Caetano Veloso o Gilberto Gil o la Nova Canço de Barcelona, impulsaron algo que estaba en el aire, aquello de Martín Fierro: “Acostúmbrense a cantar con fundamento”.

Queda entonces instituido el Centro de la Canción Protesta en octubre de 1967, pero sólo funcionó dos años por falta de recursos. Los trovadores vuelven a quedar “solos”. Afortunadamente en 1969 surge el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, pero vale la pena recordar el ambiente en que se movían aquellos trovadores, salvados en parte por figuras como Haydée Santamaría y Alfredo Guevara. Silvio Rodríguez recordaría en su texto *Canciones en el mar*: “Ya se comentaba que uno de nosotros había sido confinado, que otro estaba prohibido por la radio y la televisión, que Haydée Santamaría había acogido a los conflictivos en Casa de las Américas, que Raquel Revuelta desafiaba las prohibiciones prestándoles su Teatro Estudio, que poetas y trovadores de la misma generación cerraban filas, que Alfredo Guevara había creado *El Grupo de Experimentación Sonora* para propiciarles el espacio que otros les negaban” (Silvio Rodríguez. *Canciones del Mar*. La Habana: Ojalá Ediciones, 1996: 11).

En el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GES) participaron además de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Leonardo Acosta, y posteriormente Emiliano Salvador, Pablo Menéndez, Sara González y Amaury Pérez. Bajo la dirección del guitarrista Leo Brouwer, los trovadores –la mayoría de formación autodidacta–,

comenzaron a estudiar a profundidad la música. Brouwer logró una suerte de taller informal en el que se aprendía con placer. El guitarrista afirmaría luego que la “misión era transformar el repertorio de la música popular cubana” (Jaime Sarusky, 2006: 10).

Muchos estudiosos dividen en dos etapas el trabajo del GES, lo primero fue elevar el nivel técnico y cultural de los trovadores, lo segundo fue volcar todo ese conocimiento a una obra mayor. Aunque el GES culminó su existencia real en 1978, ya muchos de los fundadores habían salido del ruedo antes y la historia de los trovadores cubanos tendría otro camino. A este grupo tampoco los medios le dieron mucha difusión.

En diciembre de 1972 se fundó en la oriental ciudad de Manzanillo el Movimiento de la Nueva Trova. El primer encuentro se realizó con el objetivo de compartir inquietudes y criterios estéticos, y se decidió hacer un encuentro anual.

Desde ese instante ya los trovadores no sufrían los embates de entonces, la asimilación por parte de los medios fue otra, había el apoyo de organismos como la Unión de Jóvenes Comunistas y el mismo Movimiento de la Nueva Trova se convirtió en una suerte de movilizador de masas. Algunos trovadores afirman que fue ese mismo hecho lo que hizo implosionar al movimiento.

El Movimiento de la Nueva Trova existió, como organización, hasta el año 1985 luego se unió a la Brigada Hermanos Saiz. Para entonces ya la criatura tenía forma, se grababan discos y los medios habían asimilado a estos cantores. Silvio Rodríguez afirmaría al hablar de este tiempo: “... Llegó un momento en que la *Nueva Trova* estaba en las primeras líneas del combate ideológico, en plena lucha de ideas internas de la Revolución. Yo no llegué hasta ahí muy conscientemente, pero tampoco tardé en darme cuenta. Era increíble que por nuestras canciones se desencadenaran tantas cosas, llamáramos tanto la atención y, sin pretenderlo fuéramos factores que influyéramos en decisiones políticas. Y es que vivíamos tiempos decisivos para el futuro de la cultura en Cuba...” (*Revolución y Cultura*, 1989). Pero vendrían los otros, los más jóvenes a hacer nuevo camino.

3. Cuando digo Futuro

En 1978 Cuba se coinvirtió en un hervidero, la gente iba por la vida pensando y repensando la isla como una gran fiesta, era el tiempo del Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. Recuerdo las calles llenas de vendedores que compilaban dinero para el evento, la efervescencia era incuestionable. Si de alguna manera se puede medir cómo puede respirarse

en una sociedad como la cubana en tiempos no tan brutales como los de hoy, habría que remitirse a ese momento; la solidaridad no como lema, el no consumismo, no como filosofía, existían en ese tiempo y en buena parte de los ochenta. En ese tiempo luminoso, sin embargo, la Nueva Trova cumplía edad y pasaba guitarra a otra hornada. La conocida como Novísima o la de Los Topos.

Ya Haydée Santamaría había sonado ese nombre entre risas. Según esa mujer enorme llegaría el momento y así fue. Pablo Milanés por su parte ha llegado a negar que haya tal cosa, afirmando que solo hay trova. Pero realmente venía un cambio y se hizo sentir. Carlos Varela por su parte ha afirmado en entrevista publicada en su sitio oficial que: “La *novísima trova* más que un movimiento es el nombre o ‘etiqueta’ que los medios y los estudiosos del tema le pusieron a un grupo de jóvenes cantautores que a principios de los ochenta comenzamos a aparecer en la escena musical cubana, principalmente en La Habana. Aunque la mayor influencia sin dudas fue el Movimiento de la Nueva Trova, que fundaron Silvio Rodríguez y Pablo Milanés junto a otros cantautores en los años 70s, también nos influenciaron otras corrientes de la música cubana, así como también el jazz, funk, rock y el movimiento de la canción en EEUU y España”. (http://www.carlosvarela.com/client/news/show.php?news_id=75>).

Joaquín Borges Triana y otros estudiosos coinciden en el hecho de que sí hubo una ruptura. Soy del criterio de que la nueva hornada se hacía sentir no sólo por las influencias de un nuevo tiempo, medios de comunicación más avanzados, cambios de circunstancias históricas y políticas y novedades tecnológicas, sino también por el mismo desarrollo histórico de la cultura cubana. Si a principios de la Revolución, Fernández Retamar se preguntaba: “Nosotros, los sobrevivientes, /¿A quiénes debemos la sobrevida? /¿Quién se murió por mí en la ergástula, /Quién recibió la bala mía, /La para mí, en su corazón?”; Ramón Fernández Larrea, un poeta que emergía en los ochenta afirmaba: “Nosotros los sobrevivientes/a nadie debemos la sobrevida/todo rencor estuvo en su lugar/estar en Cuba a las dos de la tarde es un acto de fe.”

Joaquín Borges Triana afirma que: “en una primera etapa, además de un edulcorado lirismo y cierta sinestesia, la tendencia de la mayoría de los noveles trovadores era complicar los textos con el objetivo de diferenciarse de la generación que los precedía” (2009: 30).

Frank Delgado me dijo hace unos años: “La Nueva trova fue poesía de vanguardia, si vas a las primeras letras de Silvio te encuentras una poesía críptica, de vanguardia, polisémica, difícil; igual que Vicente y Noel. En la generación mía se comienza con una poesía tojosista, si vas a las primeras

canciones de Donato, de Cabrales, de Tosca, son todas muy tojosistas, bucólicas” (<http://cubatiene.wordpress.com/?s=Frank+delgado>).

Con este parteaguas, los trovadores tienen en el mismo sendero una manera diferente de caminar. Si los fundadores ya eran reconocidos nacionalmente, estos Novísimos o Topos debían encontrar espacio. Nombres como los de Santiago Feliú, Alberto Tosca, Xiomara Laugart, Anabel López o Donato Poveda, se convirtieron en cantores de cierto reconocimiento.

Como autores llegaron a participar y recibir incluso premios en importantes certámenes como El Concurso Adolfo Guzmán. En 1982 muchos de estos trovadores llegaron a profesionalizarse y tener remuneración, pero los medios no hacían un trabajo eficiente con sus canciones y mucho menos con los fonogramas. Frank Delgado, me decía: “Yo no tengo disco hasta el año 95, aquí (La Habana) había sólo un estudio, el de la EGREM, después uno de *Radio Progreso*, y a finales de los 90 el de música electroacústica. Aquí para grabar había que ser un mago, a mi generación le dicen *los Topos* porque no grabábamos en ningún lado. Gerardo (Alfonso) hizo su primer disco en los 90. Él hizo un disco en Italia pero no salió, Carlos Varela había hecho uno en Canaria en los *Estudios Manzana* en el 88, *Jalisco Park*. Él hizo mucho más en la radio por el concierto que le grabó Jaime Almiral en *La Cinemateca* y comenzó a tener la peña con el grupo *Síntesis* y la gente después iba a verlo más a él que al grupo.”

Las peñas fueron el bastión fundamental de estos hombres de guitarra a mano y verso ligado a su tiempo. Para los Novísimos o Topos, otro momento importante fue el arribo de la llamada Trova Rosarina, sobre todo con las visitas al país de Fito Páez, quien a la sazón fuera el primer extranjero en dar un concierto en La Plaza de la Revolución. Con Páez entraron los nuevos aires y la influencia de Spinetta, sin dudas, fundamental en ciertos trovadores de ésta y la posterior generación.

Otro de los elementos de ruptura con la generación fundacional de la Nueva Trova era cierta tendencia a rechazar el rótulo de pertenecer a la Nueva Trova que si en un tiempo fue algo casi masivo, se dice que al tiempo el número de miembros era casi irrisorio. Ya para cuando irrumpen los llamados Novísimos o Topos, el tema comenzó a mirarse de otro modo. Borges Triana afirma que: “entre un creciente número de hacedores de canciones crecía un sentimiento de rechazo hacia el MNT como estructura burocrática” (2009: 41).

A lo dicho se suma un enfrentamiento con lo circundante. Si en un tiempo las canciones eran muy bucólicas, luego fueron subiendo el tono y tornándose críticas: Adrián Morales, Carlos Varela y hasta Santiago Feliú,

crearon obras que denunciaban algunos de los males circundantes. Esta situación volvió a colocar a los trovadores en la mira de unos medios que no quisieron en ese momento apostar por la crítica y de alguna manera dieron la espalda a la llamada generación de Los Topos o Novísimos.

Ya cerrando los años del socialismo idílico cubano, en aquellos tiempos en que los nacionales vivíamos tranquilamente con unas cuotas que contaban velas, manteca, fósforos, compotas y hasta zapatos para deporte o una salida de domingo, caímos en lo que se ha llamado *Periodo Especial*, un tiempo en el cual los cubanos, así, como quien pierde un papel sin importancia, perdimos casi todo lo material. Las canciones entonces ya no fueron las mismas.

4. Rabo de Nube

“El dinero mueve al mundo como el viento lleva y trae a la hojarasca, los maestros en la escuela siempre hablaban del amor y la esperanza”, así dice un texto de Vanito Brown, Ale y Amaury Gutiérrez. Con esa canción se presentaron en la TV cubana y en Radio el grupo Lucha Almada. Los protagonistas venían de la conocida como Peña de Trece y Ocho, un sitio que nucleaba a trovadores, quienes continuaban lo nacido desde Silvio, Pablo y Noel.

En un debate suscitado en las redes sociales, Athanay Castro, uno de los cantores nacionales asentados en España, dejaba ver su versión sobre esta nueva hornada de trovadores diciendo que: “La peña de Trece y Ocho la fundó un pintor cubano llamado Pablo H, junto con Fernando Rodríguez (Autor de *Ese hombre está Loco*) y Vanito. Por esa época cantaba también Boris Larramendi. Un muchacho llamado Azcuí. Yo tenía 16 años y cantaba allí gracias al gran nivel de tolerancia y apertura que se respiraba. Luego llegaron los muchachos que hicieron grande el nombre de 13 y 8. Mis amigos y mis maestros.”

Esta nueva hornada de trovadores que irrumpe en los noventa lleva ya implícito el quebrantamiento, más de uno ha dicho que no es trovador, que son músicos a quienes la guitarra les ha bastado para decir.

El primer disco de estos “muchachos” nace por demás para ser distribuido en España; los de 13 y 8 graban en un estudio casero los temas del fonograma *Habana Oculta*, que el dueto Gema y Pável se llevan para promover en el viejo continente. Luego de producido el fonograma los autores se van a Europa y allá quedan para grabar otros discos como: *Habana Abierta*, (BMG Ariola, 1997), *24 horas* (BMG Ariola, 1999), *Boomerang* (EMI/Calle 54, 2005), y *1234* (Habanabierta, 2011).

Estos trovadores —y los nombramos así porque creemos como Noel Nicola en su artículo “¿Por qué Nueva Trova?”, que un trovador en Cuba es un intérprete de sus propias canciones o de canciones de otros autores, que, al igual que él, son intérpretes— se acompañan con la guitarra y tratan de “poetizar” con su canto. En fin, que ellos dejaron escuchar en sus obras la influencia, lo mismo del *grunge* que de la timba, el rap y el son, en una mezcla llena de matices y en consonancia con los tiempos que corrían, pero con la poesía en ristre, versos a veces hondos que podían hablar de informática, de un amor por cable o de asuntos meramente sociales como sucede en la pieza: “Está este ritmo sabroso” de José Luis Medina.

Algunos de los cantores de Habana Abierta, la mayoría de 13 y 8, reconocen a Gerardo Alfonso como uno de los motivadores fundamentales de su música. Gerardo me diría en entrevista publicada en mi blog Cubatiene que: “Habana abierta venía con una propuesta distinta y puede que hayan encontrado en mí alguna fuente de motivación porque yo tenía la propuesta de hacer canciones donde se pudiera bailar y escuchar a la vez como en “Paranoico”, “Yo te quería María”, “Espiritual”, y ellos se acomodaron un poco ahí, pero introdujeron cosas como el filin, como es el caso de Ale Gutiérrez en “Hay cosas que se van y ya”.

El diapasón de estos trovadores es muy amplio, hay en ellos una experimentación quizá arriesgada, pero certera, en el Cd *Habana Oculta* se sienten aires fortísimos del Brasil en Andy Villalón y la rumba con melodías muy atinadas en Luis Alberto Barbería. Lo que sí es evidente en estos cantores es el modo en que el verso va cediendo paso a ritmos fuertes y estribillos constantes. Autores como Kelvis Ochoa se van descubriendo a medida que pasa el tiempo. Si en un inicio se les escuchaba con mucha influencia rockera, ya con el tiempo renace lo nacional, pero en una pérdida visible de las intenciones literarias de un principio, aunque no por ello puede hablarse de desgaste de la creatividad u originalidad, al menos en la mayoría de los casos.

Uno de los aspectos fundamentales de la llamada Generación de 13 y 8 es la estampida. En 1996 la mayoría de estos cantores partió a Madrid a promover el disco *Habana Oculta* y se asentaron en Europa. Otros como David Torrens partieron a México, y quedó en la isla una suerte de vacío irreparable. Es cierto que casi todos los estudios de la trova sufren un habanocentrismo que lastra. El mismo hecho de hablar de 13 y 8 como nueva hornada deja fuera de contexto a otros cantores como: Felipón, Roly Berrío, José Nicolás, Norge Batista y Fernando Aramís, todos del interior de Cuba, pero lo cierto es que en ellos hay mucho de lo más valioso de la canción de autor, léase trova de los últimos años en Cuba.

Notas

- 1 Radames Giro. *Diccionario Enciclopédico de la música cubana*. La Habana. Editorial Letras Cubanas, p. 106.
- 2 Antonio López Sánchez (2001). *La canción de la Nueva Trova*. La Habana. Atril Ediciones Musicales, p. 50.

Referencias

- Borges -Triana, Joaquín (2009). *La luz bróder, la luz*. La Habana: La memoria.
- _____. (2012). *Nadie se fue del todo*. La Habana: ConCierito cubano.
- Cassaus, Víctor y Luis Rogelio Noguera (1984). *Silvio: que levante la mano la guitarra*. La Habana. Letras cubanas.
- López Sánchez, Antonio (2001). *La canción cubana de la nueva trova*. La Habana: Atril.
- Rodríguez, Silvio (1996). *Canciones del mar*. La Habana: Ojalá.
- Sarusky, Jaime (2006). *Una leyenda de la música cubana*. La Habana: Letras cubanas.
- Vilar, Juan Pin (2002). *Santiago Feliú un hippie en el comunismo*. Madrid: Fundación autor.

Referencias electrónicas

- Más de una de mis canciones nacieron en Toronto. Febrero de 2005 http://www.carlosvarela.com/client/news/show.php?news_id=75 García Soto, Diego.
- Gerardo Alfonso y otro blues para la Habana abierta al mercado. 4 julio, 2012. <http://cubatiene.wordpress.com/tag/gerardo-alfonso/> Ramos, Rogelio
- Frank Delgado y la utopía del pasado. 4 mayo, 2012 <http://cubatiene.wordpress.com/tag/gerardo-alfonso/> Ramos, Rogelio

Carlos Varela en Casa de Las Américas



A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982)

Marcos Napolitano De Eugenio

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO (SP), BRASIL

napoli@usp.br

Resumo

Em meados dos anos 1960, ainda sob o impacto inovador da Bossa Nova, uma ondapolitizada marcou a cena musical brasileira. Essa renovação poético-musical foi logo percebida como um novo movimento, chamado pela crítica musical de “moderna” Música Popular Brasileira e, posteriormente, de MPB. Esta sigla, mais do que um gênero musical esteticamente definido, deve ser entendida como uma espécie de movimento sócio-cultural, produzindo novos cânones estéticos e culturais altamente valorizados pelo próprio mercado fonográfico até, ao menos, o começo da década de 1980, gerando um novo panteão de compositores e intérpretes, como Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, entre outros.

Palavras chave: Música Popular: Brasil; História da Canção: Brasil; Brasil: História Cultural.

La formación de la Música Popular Brasileña (MPB) y su trayectoria histórica (1965-1982)

Resumen

A mediados de los años 60, aún bajo el impacto innovador de la Bossa Nova, una ola politizada marcó la escena musical brasileña. Esa renovación político-musical fue percibida luego como un nuevo movimiento que la crítica musical llamó la “moderna” Música Popular Brasileña y, posteriormente, MPB. Esta sigla, más que un género musical estéticamente definido, debe ser entendida como una especie de movimiento socio-cultural que produjo nuevos cánones estéticos y culturales altamente valorados por el propio mercado fonográfico hasta, al menos, comienzos de la década de 1980, generando un nuevo panteón de compositores e intérpretes como Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, entre otros.

Palabras clave: Música Popular: Brasil; Historia de la Canción: Brasil; Brasil: Historia Cultural.

Recibido: 7-12-13 / Aceptado: 24-01-14

1. Introdução

A princípio, entre a revolução estética da bossa nova, de 1959, e a revolução política proposta pelas “canções participantes”, em 1968, parece haver um abismo total. Mas, além de “banquinhos e violões”, utilizados tanto pelo intimista João Gilberto quanto pelo engajado Geraldo Vandré, havia um fio tênue a unir estes dois momentos mágicos, sinalizadores de uma época em que a canção ocupou o centro da esfera pública. Em outras palavras, a canção politicamente engajada dos anos 1960 era filha rebelde da Bossa Nova que, por sua vez, era filha rebelde do samba urbano carioca dos anos 1930. Foi nessa estrutura nada elementar de parentesco que se construiu uma dada tradição musical brasileira, mesclando tradições que vinham das classes populares com o que havia de mais atualizado na música popular internacional (Napolitano, 2001). Essa mistura nem sempre foi harmônica e consensual, mas demarcou uma atitude, um procedimento criativo, que caracterizou o sistema de canções brasileiro do século XX, afirmando a ruptura na tradição e a tradição da ruptura, como afirmou certa vez Caetano Veloso.

Foram dois os cancionistas ligados à Bossa Nova que politizaram deliberadamente a canção brasileira, como um projeto estético e ideológico consciente e assumido: Sérgio Ricardo e Carlos Lyra. Entre 1961 e 1963, nos anos agitados do governo de João Goulart (presidente reformista deposto pelo golpe militar de 1964), os dois compositores gravaram clássicos da canção engajada brasileira, ainda com uma levada de Bossa Nova: “Zelão”, “Barravento” e “Esse mundo é meu” (de Sérgio Ricardo) e “Influência do Jazz”, “Aruanda” e “Feio não é bonito” (de Carlos Lyra). Estas canções traziam os elementos temáticos que se consagrariam como paradigma de canção de protesto: o homem comum do povo, simbolizado por alguns tipos ideais (o favelado, o sertanejo, o pescador) como os verdadeiros heróis da história; o estabelecimento de uma nova geografia política da nação-povo (o morro, a comunidade praieira e o sertão); o papel da canção (bem como o do “cantador”), heróis da consciência nacional-popular. O objetivo era construir, sob as bases melódico-harmônicas da Bossa Nova, um novo edifício musical, cujo acabamento, fachada e decoração finais procuravam incluir elementos da tradição popular. Ao lado de Nara Leão, lançaram as bases da “Moderna Música Popular Brasileira”, sublimando na expressão musical, a utopia impossibilitada pela reação conservadora que triunfaria em 1964, qual seja: a afirmação de um país moderno, democrático e sofisticado pela integração de classes, etnias e regiões.

Antes do golpe militar, os cancionistas engajados tentavam conciliar suas carreiras profissionais com as atividades de militância, sobretudo na área cultural do movimento estudantil. Além de gravar discos para a indústria fonográfica, era comum participar de projetos coletivos, cantar nas praças e portas de fábricas, nos sindicatos urbanos e rurais. Depois do golpe de 1964, este elo foi cortado, com a imediata repressão aos movimentos sociais e organizações populares. A canção “Marcha de Quarta Feira de Cinzas”, composta por Carlos Lyra em 1963, ganhava uma dimensão profética, reapropriada no pós-golpe como hino da resistência: “Acabou nosso carnaval / Ninguém ouviu cantar canções/.../ E, no entanto, é preciso cantar/ É preciso cantar / e alegrar a cidade”.

Curiosamente, no caso da música popular, o contexto autoritário, paradoxalmente, só fez aumentar o circuito das canções engajadas, sobretudo entre os jovens estudantes mais politizados. Em um primeiro momento, foram os espetáculos ao vivo, tais como *Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965) e os circuitos de shows estudantis do Teatro Paramount em São Paulo que ampliaram este circuito. No mesmo ano de 1965, surgiam os festivais da canção e o programa *Fino da Bossa*, na TV Record de São Paulo. No ano seguinte, essa mesma emissora assumiu a realização dos festivais da canção, consolidando a febre televisiva em torno do gênero, que durou até o início dos anos 1970.

Consolidava-se assim o conceito moderno de Música Popular Brasileira (MPB), cuja sigla passou a ser escrita com maiúsculas, como se fosse um partido político e poético, signo de resistência ao regime militar de direita que se implantava no país. Mais do que um gênero musical, a MPB transformou-se em instituição sociocultural e rótulo de mercado, chancela do gosto hegemônico às canções engajadas dotadas de qualidade poética e musical. A chegada deste tipo de música na televisão potencializaria como nunca este processo de popularização do gênero. A partir de então, além das platéias estudantis, os telespectadores de outras faixas socioculturais e etárias, teriam acesso à “moderna” MPB.

A maior estrela da “música na era da TV” foi Elis Regina, contratada pela TV Record de São Paulo para apresentar o *Fino da Bossa*. Apesar do nome, o programa veiculava canções que, em sua maioria, pareciam negar o intimismo, as sutilezas musicais e as poéticas amenas das praias da Zona Sul do Rio, que consagraram a Bossa Nova. Cantores e compositores do passado, oriundos do rádio, sambistas de morro, jovens cantores egressos dos shows estudantis, dividiam o palco sob o comando festivo de Elis Regina e Jair Rodrigues. O sucesso de audiência do *Fino da Bossa* demonstrava a

viabilidade em veicular canções na TV numa escala até então nunca vista, para além dos programas de variedades tão marcantes na grade televisual dos anos 1950. Assim nasceram os lendários festivais da TV Record de São Paulo. Ao lado de Chico Buarque de Hollanda, outro ídolo televisual de primeira hora, Elis Regina ajudou a ampliar o circuito sociocultural que consumia MPB, agregando antigas audiências radiofônicas que não tinham prestado muita atenção nas rupturas estéticas promovidas pela Bossa Nova de 1959, pois seu estilo dialogava com a tradição das grandes cantoras do rádio, como Angela Maria e Dalva de Oliveira. Seja no plano da interpretação (Elis) e da composição (Chico), ambos apontavam para uma nova relação entre tradição e modernidade. Não por acaso, ambos foram muito criticados pelas correntes de opinião ligadas à Bossa Nova que defendiam uma canção menos conciliadora com tradição musical dos boleros e sambas-canções do rádio dos anos 1940 e 1950. Elis Regina foi duramente questionada pela crítica alinhada com a Bossa Nova, acusada de fazer a música brasileira “regredir” aos anos 1950, dado o seu exagero performático e o abuso de ornamentos e virtuosismos vocais, antítese do despojamento sofisticado e elegante conquistado a partir dos *long plays* de João Gilberto lançados em 1959 (Garcia, 1999).

Estas tensões nascidas nos anos 1960 iriam se aplacar somente na década seguinte, no momento em que a sigla MPB parecia suficientemente larga e prestigiada para abarcar todos os estilos e nomes musicais consumidos pelas classes médias de oposição ao regime militar. Sintomaticamente, dois álbuns antológicos sinalizavam que os antigos desafetos e incompatibilidades estéticas estavam superados: *Chico e Caetano Juntos e ao Vivo* (1972) e *Elis e Tom* (1974).

2. Festivais da canção e Tropicália

Paradoxalmente, para a indústria do disco e da TV, a canção engajada de esquerda era um bom negócio. Isto não diminui o papel político da canção, mas o coloca diante de um amplo conjunto de dilemas e contradições que não pode passar despercebido por quem deseja conhecer aquele momento histórico de maneira mais aprofundada.

Os discos de MPB eram voltados para uma parcela com maior poder aquisitivo da população, permitindo a mobilização dos melhores músicos, técnicos e estúdios, mesmo que isto custasse mais caro do que um disco voltado para as camadas mais populares. Ou seja, ainda que vendessem menos, quantitativamente falando, possuíam maior valor agregado e apontavam para

uma vendagem de longo prazo, pois a indústria passava a oferecer *o artista* e não apenas *a canção*. O mercado de canções brasileiras, que teve um forte impulso com a Bossa Nova, ampliava-se sob a hegemonia da MPB. Para se ter idéia da importância comercial destes anos mágicos da canção brasileira, basta dizer que em 1959, cerca de 35% do mercado era ocupado por canções gravadas no Brasil. Em 1969, esta fatia do mercado fonográfico havia saltado para 65% (Napolitano, 2001). Mesmo vendendo menos do que as canções de feição mais “popular”, a MPB ocupava faixas de consumo com maior poder aquisitivo, gerando maiores lucros para as empresas.

O primeiro momento de afirmação comercial da MPB foram os lendários “festivais da canção” que ocorreram em várias televisões brasileiras entre 1965 e 1972. Sobretudo os festivais organizados pela TV Record de São Paulo foram palcos de acirradas disputas estéticas e ideológicas, em um momento raro de confluência de fórum político e de feira musical, atingindo quase 90% de audiência em São Paulo e Rio de Janeiro. Nas agitadas platéias, estudantes politizados em oposição ao regime militar, dividiam assentos com comportadas audiências e fãs históricas, cultuando os ídolos nascentes, como Chico Buarque de Hollanda.

As premiações dos festivais confirmam a preferência de público e plateia pelas canções engajadas (Stroud, 2000). Em 1966 e 1967, os festivais da TV Record galvanizaram a audiência e mobilizaram o debate, tornando-se eventos midiáticos e sociais memoráveis (Homem de Mello, 2004). O próprio termo “MPB” consolidou-se no vocabulário sócio-cultural brasileiro neste contexto. Em 1966, as canções *Disparada* e *A Banda* dividiram o prêmio máximo, ambas sinalizando maneiras diferentes de comentar o momento histórico delicado. Este era marcado por uma ditadura que ainda não tinha assumido sua feição policial extrema, mas que dava sinais de truculência institucional crescente, sobretudo à medida que percebia a paulatina perda de apoio da classe média que havia apoiado o golpe dado dois anos antes. O festival da TV Record de 1967 foi marcado pelo auge da canção engajada, mas também pelo nascimento de sua consciência crítica: o tropicalismo.

A guitarra elétrica, vista pela esquerda nacionalista como símbolo do imperialismo cultural, foi motivo até de passeata, ocorrida justamente, um pouco antes do III Festival da Record, em julho de 1967. Dois compositores praticamente estreados –Caetano Veloso e Gilberto Gil– que até então faziam parte dos quadros da MPB inseriram a guitarra elétrica nos festivais, causando um certo escândalo nos defensores do nacionalismo musical. Ambos defenderam suas canções inovadoras –*Alegria Alegria* e

Domingo no Parque— que não apenas veiculavam letras com temas mais urbanos e cotidianos, menos épicas e heróicas, mas apresentavam ousadias formais, arranjos com instrumentos elétricos, dialogando com o *pop-rock*, verdadeira heresia para os cultores do violão acústico e dos instrumentos de percussão afro-brasileiros como símbolo da “pureza musical brasileira”. Estavam lançadas as bases do Tropicalismo musical (Villaça, 2004).

O Tropicalismo consagrou-se logo no início de 1968, como movimento que pretendia ampliar o conceito de crítica social e política, presente nas canções de MPB, para uma crítica de tipo comportamental e cultural, inspirada nos temas da contracultura e nas estéticas mais radicais da vanguarda literária modernista, como a Antropofagia de Oswald de Andrade (Favaretto, 1995). O “Festival da TV Record” de 1968, foi o palco de consagração dos tropicalistas que, além de tudo, ganharam um programa de televisão próprio (*Divinos e Maravilhosos*), do qual, infelizmente, nada sobrou, ao que se sabe. No “III Festival Internacional da Canção” (FIC), do mesmo ano, ao defender a polêmica canção “É proibido proibir”, Caetano Veloso provocou a ira da platéia politizada, pois a música não apenas mergulhava de vez na estética da contracultura, criticada pela juventude politizada de esquerda, como também apresentava uma letra na qual a revolução era apresentada na sua forma libertária, erótica e rebelde. Aos berros, Caetano reagiu contra o conservadorismo musical da platéia: “Mas é isso que é a juventude que quer tomar o poder (...) Se vocês forem em política, como são em estética, estamos feitos”.

Alguns dias depois, na final do III FIC a politização da canção brasileira também atingia o ápice, indo na contramão da Tropicália e suas ousadias formais e diálogos com o *rock*. Geraldo Vandré apresentava uma versão musical de revolução, mais aceita pela juventude de esquerda da época: “Pra não dizer que não falei das flores”. Os “indecisos cordões” que “ainda fazem da flor seu mais forte refrão / e acreditam nas flores vencendo o canhão” eram criticados, em uma crítica direta aos pacifistas e aos *hippies*. Havia chegado a hora da luta armada contra o regime militar, os grupos guerrilheiros já estavam em franca atividade e o Brasil já tinha a sua Mar-selhesa (Ridenti, 2010; Ventura, 1988): “Vem, vamos embora/ Não espera acontecer/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”.

3. MPB e resistência ao regime militar

Para o campo da música popular, os efeitos do Ato Institucional nº-5, o draconiano decreto que aprofundou ainda mais o caráter ditatorial e policialesco do regime militar, foram imediatos. O período de efervescência

criativa e debates estéticos e ideológicos que marcaram a “era dos festivais da canção” sofriam um corte abrupto. Ao longo de 1968, a cena musical brasileira se agitou com o debate entre “tropicalistas” ligados à contracultura e “emepebistas” tributários do nacional-popular de esquerda. Em janeiro de 1969, o quadro era outro. Os principais ídolos musicais dos festivais eram forçados a sair de cena. Caetano Veloso e Gilberto Gil, os “tropicalistas” mais conhecidos, foram presos, ainda no natal de 1968. Geraldo Vandré, o autor da “Marselhesa brasileira”, a canção “Caminhando”, saiu do Brasil clandestinamente para reaparecer no Chile alguns meses depois, já na condição de exilado. Chico Buarque, mais popular de todos, preparava-se para deixar o Brasil, depois de ser “aconselhado” a fazê-lo pelos militares no poder. Edu Lobo partiu para os EUA em 1971, a título de aperfeiçoar-se musicalmente. Para os artistas consagrados que ficaram no Brasil (Elis Regina, Vinícius de Moraes, e outros), o regime tratava de estabelecer uma vigilância constante, tal como atestam os documentos produzidos pela polícia política brasileira, recentemente liberados para consulta (Napolitano, 2004). A vigilância da polícia política se complementava pela intensa censura às canções, cujos compositores eram obrigados a enviá-las para exame e liberação prévias a qualquer apresentação ao vivo ou gravação em disco.

No plano da criação, a censura¹ era incorporada como uma espécie de superego pelo compositor e causava um bloqueio que, em alguns casos, impedia a própria criação. Foi o caso de Chico Buarque, em 1974, quando se declarou um “ex-compositor”, à medida que tinha chegado à autocensura. Entre 1971 e 1975, a censura esteve muito ativa e tornou-se um fator estrutural na criação musical e na produção de canções, mesmo enquanto *commodities* de mercado. Conforme Rita Morelli: “contexto de repressão política vivido pelo país a partir da edição do AI-5 (...) impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada Música Popular Brasileira” (Morelli, 1991: 48).

A censura também prejudicava a produção industrial das canções, e isto ocorria num momento em que a indústria fonográfica vislumbrava ótimas perspectivas de crescimento. A necessidade de enviar as canções para o crivo dos censores, a demora de alguns pareceres, a falta de critérios claros para o exercício do veto, a mudança exigida nas letras (que acabava prejudicando toda a estrutura da composição), tudo concorria para o atraso e a indefinição de cronogramas de produção fonográfica. Muitos álbuns eram planejados de um modo e acabavam sendo gravados de outro, prejudicando o planejamento empresarial e financeiro das gravadoras. Os casos mais notórios foram os Lps *Chico canta*² (1973) de Chico Buarque e

Milagre dos Peixes, de Milton Nascimento (1974). Nestes casos, a ação da censura simplesmente destruiu o produto, vetando a letra da maior parte das canções, o que obrigou os cantores a improvisar arranjos instrumentais e vocais de última hora. Nomes em ascensão no mercado, como Raul Seixas e Gonzaguinha tiveram a maior parte do material projetado para os seus álbuns de 1974, completamente vetados. O “Festival Internacional da Canção” (FIC) de 1972, que prometia ser um grande acontecimento musical, após o fracasso do ano anterior, foi cerceado não apenas pela vigilância policial do regime militar, mas também pela própria Rede Globo, que tentava interferir nos resultados finais. O resultado foi um festival tumultuado, com muitos conflitos nos bastidores e no próprio palco.

Em 1974, com a posse do general Ernesto Geisel como presidente da República, a canção popular foi uma das primeiras expressões socioculturais a configurar a nova sensação de esperança com a promessa de distensão política, controle da repressão policial e fim da censura, que demoraram muito a se efetivar. Apesar disso, as vozes críticas na sociedade civil foram se ampliando e as canções de MPB começaram a vislumbrar um mundo onde o prazer poderia voltar a ter vez, e a sublimação poética da violência e da opressão poderia ceder espaço à sublimação poética da paz e da liberdade, configurando-se como trilha sonora de uma pequena utopia democrática que começava a se ampliar na classe média e nos setores populares, como se a volta da democracia política fosse a redenção de todos os males econômicos e sociais do Brasil.

O início da saída de cena MPB como movimento central da indústria fonográfica, coincidentemente, deu-se a partir de 1982, justamente quando o processo de abertura política experimentava os seus limites. Não havia, obviamente, relação causal entre os dois processos –político e fonográfico–mas, sem dúvida, havia uma sinergia de ordem sociocultural, com rupturas e mutações nas identidades e subculturas juvenis, cada vez mais voltadas para o consumo de pop-rock, em detrimento da MPB, embora esta também dialogasse com as tendências internacionalizadas. Após o chamado *verão do rock*, em 1982, e o estouro da banda *Blitz* em faixas de consumo antes ocupadas pela MPB, a indústria percebeu o potencial do novo gênero, cujo processo de afirmação no mercado se consolidaria em 1985. Dois fatores estão por trás dessa guinada na cena musical brasileira:

a) Adequação da faixa etária dos consumidores de discos no Brasil: Apesar da preferência estudantil pela MPB, o comprador de discos brasileiro, nos anos 70, ainda tinha mais de 30 anos, para atingir a média no mercado mundial que era de 13 a 25 anos (Dias, 2000: 82).³

b) O *rock* adequava-se melhor à conjuntura de crise econômica que afetava a indústria fonográfica, no início dos anos 80. O produto-rock tinha um baixo custo de produção, dez vezes menos, em média, em relação à MPB (Dias, 2000: 85).

Apesar disso, a MPB, ainda alavancada pela demanda de arte politizada após a censura, manteve não apenas o seu prestígio cultural, como também a relativa importância comercial no mercado fonográfico. No final de 1988, em pleno auge do rock brasileiro, as classes B e C ainda representavam 60 e 65% do mercado, com forte penetração do gênero MPB nestes segmentos.

O papel da música popular na resistência à ditadura, seja no seu período inicial, nos “anos de chumbo” ou no período de abertura, teve a peculiaridade de aliar consumo cultural de massa à expressão de valores políticos, principalmente através de letras que conciliavam a tradição lírica das emoções subjetivas com a expressão épica dos desejos coletivos. Diferente do cinema e do teatro, pólos importantes na cultura de oposição ao regime, que optaram (bem como foram impelidos pelo mercado), nas suas expressões mais críticas e criativas, pelo isolamento das demandas do grande público e do chamado “gosto médio”, a música popular assumiu sua vocação de cultura de massa, mesmo no seu segmento mais crítico e criativo.

4. MPB, resistência e mercado

Havia uma relação atávica entre a música popular urbana e o mercado de bens culturais, cujo processo foi potencializado pela eclosão da Bossa Nova, na medida em que se passou a vislumbrar a constituição de um importante produto cultural direcionado para um novo público consumidor, normalmente conhecido como “classes médias” com razoável nível escolar, econômico e intelectual, fruto das mudanças do capitalismo brasileiro desde meados dos anos 1950, na direção de uma industrialização acelerada baseada na oferta de bens de consumo duráveis. Essa mudança do “lugar” social da produção/distribuição/consumo da canção acirrou a relação tensa e ambigüidade entre o músico e o mercado, num jogo de aproximação/distanciamento que não foi externo ao processo de constituição da moderna indústria cultural brasileira (Ortiz, 1988).

Uma rápida análise do mercado fonográfico brasileiro nos permite situar melhor a MPB, como movimento musical específico, dentro das estruturas de mercado e entender a aparente ambigüidade da inserção social de um tipo de canção de herança nacionalista e crítica, ao mesmo tempo, produto fundamental para a consolidação e para o crescimento do mercado comandado por multinacionais, num processo cultural semelhante a outros

países (Flichy, 1991). Beneficiada pela modernização capitalista patrocinada pelo regime, a indústria fonográfica brasileira tinha na canção de esquerda seu principal produto, à medida que era um tipo de música consumida pelo segmento com maior poder aquisitivo, as classes médias escolarizadas. A consolidação da era do *long playing* de 33 rotações por minuto (LP), aliada à estabilização do *cast* de compositores foi paralela, do ponto de vista sociocultural, à consolidação da música popular como sistema e da MPB como movimento (Napolitano, 2001). A MPB desempenhava um papel importante neste mercado, pois atraía o consumidor jovem (tendência mundial), aglutinava um *cast* nacional e fornecia parâmetros às gravadoras para a manutenção de mercado ao longo prazo. Neste sentido, a MPB não foi meramente uma concessão da indústria ao “bom gosto”, como reza certa memória social do período, mas um produto fundamental para sua consolidação. O que não diminui sua importância política, mas complica o olhar de quem deseja conhecer o período.

A importância da MPB para o mercado fonográfico brasileiro, o 6º maior mercado do mundo em 1979, apoiava-se na relação complementar, embora tensa, entre “artistas de marketing” e “artistas de catálogo” (a MPB fornecia quadros para este último tipo). Em 1977, foram 47 milhões de unidades vendidas, já em 1979 foram 64.104 mil unidades vendidas (40.624 de música nacional). A proporção de vendas, e 65% à 80% de música nacional contra 20 a 35% de música estrangeira, era uma constante desde o final dos anos 60, e tinha tudo a ver com a afirmação da MPB com o carr-chefe do mercado. Os artistas de catálogo absorviam maior investimento em produção. Desta lógica deriva o fato dos LPs de MPB eram mais luxuosos e bem produzidos, em todos os sentidos (gravação, mixagem, arranjos, arte da capa, etc.) e os “artistas de marketing” recebiam maior investimento em promoção (Dias, 2000). Além disso, destaco que os produtos dos “artistas de catálogo” tinham maior valor agregado, assim mesmo vendendo menos do que os gêneros e artistas mais populares, davam maiores lucros para as gravadoras.

Uma prova da importância da MPB para o sistema comercial-fonográfico da música no Brasil, foi a presença de um elenco estável de compositores ligados ao gênero para todas as principais gravadoras multinacionais que atuavam no Brasil. A MPB, a partir da segunda metade dos anos 1960 até o início 1970, poderia ser considerada um monopólio da Polygram/Philips, multinacional holandesa, graças à acuidade comercial e sociocultural de André Midani, um dos mais importantes empresários da época (Midani, 2008). Em 1973, a Phonogram/ Philips tinha cerca de 80%

do *cast* da MPB. Com a crise do petróleo, em 1973, cujos efeitos foram imediatos na área fonográfica na medida em que o produto era uma das matérias primas para fabricação do disco de vinil, houve uma reorganização do mercado. Enquanto a Philips demitia uma série de artistas de MPB com menor vendagem (Jards Macalé, Luiz Melodia, Fagner), outras gravadoras iniciavam um processo de contratação de compositores ligados ao gênero, processo este que se consolida por volta de 1975.

A entrada da WEA (1975) e da Ariola (1979) agitaram o mercado em torno da disputa de contratos de “monstros sagrados” da MPB, como eram chamados os artistas que surgiram e se consagraram no contexto dos festivais da canção. A WEA, quando abriu seu escritório no Brasil em julho de 1976, pretendia ganhar cerca de 8% do mercado com lançamentos de LPs de artistas brasileiros: “sucesso de vendas de um artista nacional, quando ocorria, era sempre muito maior do que o sucesso de qualquer lançamento internacional dado que o artista brasileiro contava com uma faixa mais profunda de público” (Morelli, 1991: 52). Entre 1978/1980, a gravadora conseguiu contratar Elis Regina, Gilberto Gil e Ney Matogrosso. A alemã Ariola, por sua vez, tirou Chico Buarque da Phonogram, causando muito rumor na imprensa da época.

O arrefecimento da censura, que foi particularmente acirrada entre 1970 e 1977, acabou por estimular a demanda por música popular politizada, principalmente nos segmentos médios da sociedade. A MPB beneficiou-se desta demanda, pois era sinônimo de música engajada e sofisticada, a um só tempo.

A MPB talvez tenha sido o produto mais eficaz na realização de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular, na medida em que conseguiu construir uma linguagem poético-musical que articulou o “particular” (folclore, gêneros musicais locais) ao “universal” (jazz, música erudita, rock), no âmbito utópico da nação, pensada como termo médio no espaço (a síntese –ainda que assimétrica– das características regionais agregadoras da brasilidade), no tempo (a síntese entre a tradição e a ruptura) e no conjunto de sua sociedade civil (o conjunto das classes sociais). Este “termo médio”, como vimos, não esteve isento de tensões e conflitos nem foi produto de um consenso entre artistas e intelectuais, sobretudo quando se inseria nas estruturas de um mercado altamente industrializado.

O mesmo autoritarismo do regime militar que cerceava as liberdades públicas, à medida que era modernizante do ponto de vista econômico, não pode conter por muito tempo os efeitos sociais, culturais e políticos de um processo estrutural que ele mesmo incentivava, como, por exemplo, a

expansão do ensino superior e da classe média intelectualizada consumidora de arte de esquerda. Desta contradição, nasceu o Brasil contemporâneo, do qual a MPB é testemunho involuntário e sintoma cultural, ainda que a utopia que a caracterizava, “a revolução nacional-democrática anti-imperialista” tenha sido derrotada politicamente com o golpe de 1964. Se não fez a tal revolução, ajudou a construir uma memória social que, contraditoriamente, fez triunfar uma visão crítica do período do regime militar, derrotando na batalha cultural, os setores autoritários que tinham triunfado na batalha política.

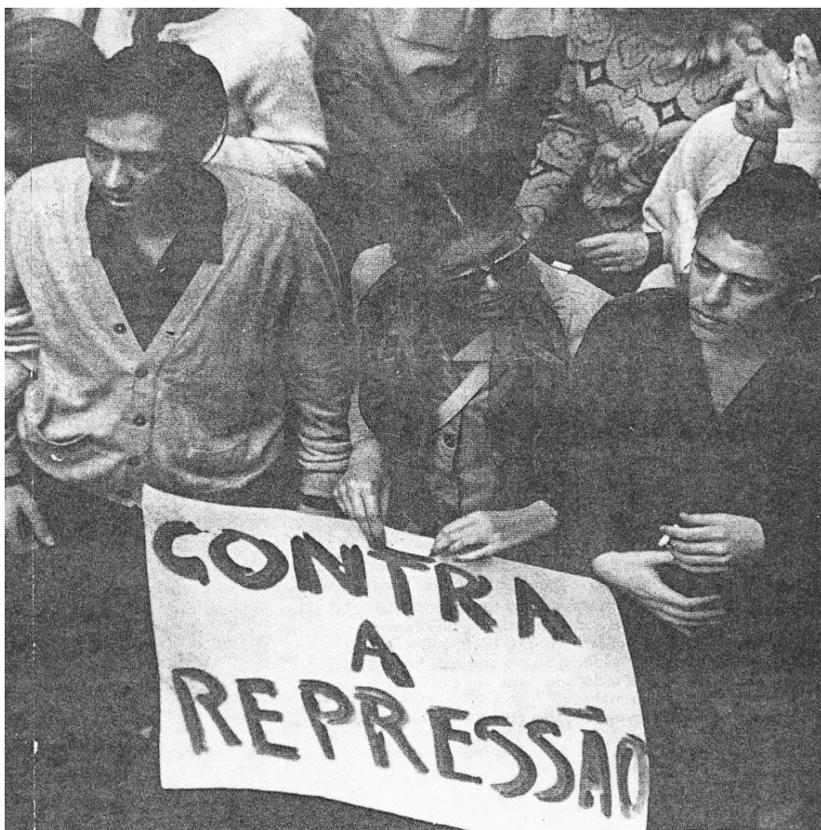
Notas

- 1 A censura prévia às artes e diversões públicas foi reorganizada no Brasil a partir de 1969, com a edição de novas leis, como o Decreto 1077, e a centralização no Serviço de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal / Ministério da Justiça. Ver GARCIA, Miliandre (2008). “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)/ *Miliandre Garcia*. – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS.
- 2 O LP Chico Canta foi pensado, originalmente, para ser a trilha sonora da peça Calabar – o elogio da *traição*, de Chico e Ruy Guerra. O texto revia a imagem do português Domingos Fernandes Calabar, incorporado como traidor da pátria na história oficial brasileira, pois aliara-se aos holandeses na ocupação do Nordeste brasileiro, entre 1630 e 1654. *Não apenas algumas canções*, mas a peça, foi proibida pela censura, sendo liberada somente em 1979.
- 3 Conforme declaração de André Midani apud DIAS, Marcia Tosta (2000). *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial, p. 82.

Referencias

- Napolitano, Marcos (2001). Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume/FAPESP (disponível em scribd.com)
- Garcia, Walter (1999). *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra.
- Stroud, Sean (2000). “Música é para o povo cantar”: Culture, Politics and the Brazilian song festivals 1965-72”, *Latin American Music Review*, vol. 21: Number 2: Fall/Winter, p. 87-117.
- Homem De Mello, Zuza (2004). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2004.

- Villaça, Mariana. *Polifonia tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo, Humanitas/História Social-USP
- Favaretto, Celso (1995). *Tropicália. Alegoria, Alegria*. Cotia, Ateliê Editorial, (2ªed).
- Ridenti, Marcelo (2010). *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora UNESP.
- Ventura, Zuenir (1988). *1968: o ano que não acabou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira
- Napolitano, Marcos (2004). “MPB sob suspeita: a cena musical vista sob a ótica dos serviços de vigilância”. *Revista Brasileira de História*, 24/47 (disponível no site scielo.com)
- Morelli, Rita (1991). *Indústria fonográfica*. Campinas, Ed. Unicamp.
- Dias, Marcia Tosta (2000). *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial.
- Ortiz, Renato (1988). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense.
- Flichy, Patrice (1991). *Les industries de l'imaginaire*. Grenoble, PUG
- Midani, André (2008). *Música, ídolos e poder. Do vinil ao download*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.





Gloria Martín

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 lograran 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 Naza, 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 (Valsalice, 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 desertiones, 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 conciente, 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 comparecencias 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 se 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 mixtifíque, 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 Nazon, 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 cassettes 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 renuncia: 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 distingo 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, resintiendo 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, Grisél 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.



fundateatro

AUSPICIADO POR LA MUNICIPALIDAD
DEL DISTRITO FEDERAL

único concierto

Joan Baez



y

**Gloria
Martín**

POLIDOR, C. A.

Estadio de Beisbol U.C.V.

Domingo 22 Septiembre 5 p.m.

Entradas a la venta en:

Don Disco (Centro y Chacaito)

y Polucion - Av. Monterrey -

Las Mercedes · Bs. 5, 15, 20, 25

**DOBLE FILTRO
SABOR SEGURO
PLACER MAS PURO**



Estrofas en las luchas por las significaciones: La canción comprometida en la Argentina

Carlos Eduardo Gassmann

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES
BUENOS AIRES - ARGENTINA
carlosgassmann@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo se refiere a la trayectoria de la canción políticamente comprometida en la Argentina. Afirma que su etapa de mayor auge fue la década del sesenta y la primera mitad del setenta y que se desarrolló de manera principal, aunque no exclusivamente, dentro del género folclórico. Menciona las principales obras, compositores e intérpretes y termina reseñando brevemente lo ocurrido después del golpe militar de 1976.

Palabras clave: Canción Comprometida, Música Popular, Géneros Musicales, Latinoamérica, Argentina.

Verses in the struggle for the meanings: The politically committed song in Argentina

Abstract

This paper refers to the path of the politically committed song in Argentina. Claims that its greatest boom was in the sixties and the first half of the seventies and that it was developed mainly, but not exclusively, within the folk genre. Major works, composers and performers are mentioned and the paper ends reviewing briefly what happened after the military coup in 1976.

Keywords: Politically Committed Song, Popular Music, Musical Genres, Latin America, Argentina.

1. Introducción en (im) pertinente primera persona

Yo era entonces un adolescente que vivía en uno de esos pueblos apartados que parecen estar al margen de la historia. Alejado de las capitales donde generalmente transcurren los acontecimientos fundamentales, el mío era como aquel *pueblo blanco* donde, según Serrat, “por no pasar, ni pasó la guerra”. A la distancia geográfica había que sumarle el extrañamiento social. Porque era además difícil percibir la magnitud del drama que vivía el país desde la perspectiva de la pequeña burguesía de provincias. Faltaba poco para que el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 viniese a ponerle un trágico cierre a uno de los períodos más convulsionados de la Argentina.

De la mano de un amigo, que tenía un primo algo mayor que ya estaba cursando estudios universitarios en la gran ciudad, me llegaron un día algunos discos. “Están prohibidos y los trajeron acá escondidos para no tener que destruirlos”, me dijo mi amigo. Como siempre ocurre, la censura no hizo más que estimular nuestra curiosidad.

En mi recuerdo quedaron especialmente dos de esas placas, la *Cantata de Santa María de Iquique*, grabada por el grupo chileno Quilapayún, y el álbum *Para el pueblo lo que es del pueblo*, de Piero.

Con mi flamante grabador de casete registré en cinta, directamente de los parlantes del tocadiscos de mi amigo, los dos vinilos completos. Después escuché tantas veces aquellos temas que, sin proponérmelo, terminé aprendiéndomelos de memoria. Todavía hoy soy capaz de cerrar los ojos y recitar los textos de la *Cantata...* de punta a punta: “Si contemplan la pampa y sus rincones...”. El relato de la desolación y la miseria en la que vivían los obreros del salitre, de la justicia de sus reclamos y de la alevosía con la que habían sido acribillados por el ejército al reprimir la huelga, me conmovía hondamente. Me indignaba con aquella ignominia y me sentía interpelado por el llamado final a involucrarse para que no se repitiera.

A Piero (De Benedictis es su apellido, pero artísticamente usó siempre sólo su nombre de pila) lo conocía desde hacía bastante más tiempo. Con cara de veinteañero inocente y anteojos de grueso marco de carey, se había hecho famoso con una canción, *Mi viejo*, que evocaba con calidez a su progenitor inmigrante. Despuntando la década del setenta ese disco había sido el regalo obligado para el día del padre en miles de familias argentinas. En los matinés de cine de los domingos, siempre con dos películas en continuado, había visto a Piero haciendo el papel del cura Raúl en *El profesor patagónico*, un filme protagonizado por un comediante legendario, Luis Sandrini. Recuerdo una escena que demuestra el grado de candor que podían alcanzar aquellas películas. Mientras estaban construyendo un techo

de madera el sacerdote Raúl se martillaba un dedo. La banda de sonido se interrumpía abruptamente y no dejaba otra alternativa que leer el insulto en el movimiento de los labios del Piero con sotana. Entonces el profesor Tomasino, o sea Sandrini, le espetaba, provocando la carcajada general: “Siempre quise saber qué decía un cura cuando se pegaba un martillazo”.

Yo ya había notado que las canciones de Piero, melodías simples y pegadizas escritas siempre junto a José Tcherkaski, iban tomando de a poco otro cariz, como quedaba en evidencia con temas como *Juan Boliche* (“tengo una vida de pobre/a veces lamenta Juan/apenas me pago el vino/yo nunca puedo invitar”), *Pedro nadie* (“soy campesino de campo ajeno/tengo los pies como camino viejo”) y *Valdemar el brasilero* (“trabaja madera de otro/y es hachero por herencia”).

Tiempo después me llegó otro disco, grabado en vivo en la Facultad de Medicina, con la participación en coros de un grupo del que yo oía hablar por primera vez y que Piero presentaba como “el cuarteto vocal Zupay”. El repertorio ya era claramente otro e incluía *La del televisor* –ácida crítica a la estupidez promovida desde la caja boba-, *Los americano*– tema escrito en realidad por Alberto Cortez que se burlaba de los yanquis- y, sobre todo, el nuevo hit *Coplas para mi país* (“que a mi patria la fundaron/a golpes y cachetazos/cuántas voces se callaron/a machetes y a balazos”). En este último tema, Piero decía que los demás llamaban a su canción *de protesta* y él se preguntaba: “¿pero cómo contar lo que pasa, país/con mi gente y su pobreza?”.

Cuando, por la vía del primo de mi amigo, estuvo a mi alcance *Para el pueblo lo que es del pueblo*, advertí que el mensaje se había radicalizado todavía más. En el sobre del disco había una imagen y un texto que dedicaban el álbum a la memoria de un tal Víctor Jara. Según venía a enterarme entonces, era un cantante chileno al que acababan de matar salvajemente los militares pinochetistas. De entre las composiciones de Jara incorporaba aquel disco una versión de *Te recuerdo Amanda*, tema donde amor y política se fusionaban por completo. “Es que en realidad las canciones sirven para muy poco”, decía Piero en la cubierta de la placa. En aquel contexto sonaba como un convite a salir a manifestarse a las calles, si no, directamente, como una invitación a remplazar la guitarra por un fusil.

Las canciones de aquel disco también me resultaron especialmente conmovedoras. La historia de Amanda y Manuel de Víctor Jara, por supuesto, pero también *Pibe Ramón*, breve parábola de cómo la miseria empuja al delito. Y en particular dos temas que eran como artículos editoriales sobre la coyuntura política: *Que se vayan ellos* y *Para el pueblo lo que es del pueblo*, canción que le daba título al disco. Metáforas transparentes hablaban del

anhelado retorno del hombre que sintetizaba las esperanzas de cambio de las mayorías. Era para mí el acceso a un relato alternativo al del antiperonismo gorila que había venido escuchando prácticamente desde la cuna.

Lo cierto es que, bastante antes de que ciertas lecturas impactaran en mi inteligencia, aquella música había contribuido a despertar mi sensibilidad social. Y así como algunos, al analizar por ejemplo la difusión de las publicaciones de Corín Tellado durante la España franquista (Alonso Valera, 2012), han demostrado que, más allá de cualquier valoración estética, las novelas rosa fueron esenciales en la educación sentimental adolescente, bien podría decirse que aquellas canciones fueron cruciales en mi educación política y en la de muchos más. Convendrá volver sobre este punto cuando, al final de nuestro recorrido, propongamos reflexionar una vez más sobre lo que puede y lo que no puede hacer una canción.

2. Sobre el sentido de algunos términos

La cuestión de las articulaciones entre música y política en la Argentina es tan amplia que abordarla integralmente obligaría a remontarse a los orígenes mismos del país. Hasta habría que empezar quizás por la creación en 1813 del Himno Nacional. Como se ha dicho, esa canción con música de Blas Parera y letra de Vicente López y Planes, reconocida oficialmente por la Asamblea del Año XIII, constituyó un verdadero mensaje de propaganda, con su exaltación de valores como la libertad y la igualdad y sus proclamas guerreras contra un imperio español todavía no definitivamente derrotado (Buch, 2013).

Dada la vastedad inabarcable del asunto, este trabajo tiene la pretensión más modesta de referirse centralmente a la canción argentina *comprometida* durante su etapa de apogeo, desde comienzos de los años sesenta hasta mediados de la década del setenta, asumiendo que se desarrolló preponderante –pero no exclusivamente– dentro del género *folclórico*.

Aunque por comodidad no lo hagamos así, a varios de los términos que empleamos –música *popular*, *folclore*, etc.– tendríamos que escribirlos siempre entre comillas. Porque son, como dirían los antropólogos, categorías *nativas* (las utilizaron y siguen haciéndolas los productores y consumidores) que reclaman desde la perspectiva del investigador una revisión crítica.

Por oposición a la (también mal llamada) música *clásica*, *culta* o *erudita*, se denomina música *popular* a la que se produce para (y en variable medida consumen los) sectores *subalternos* de la sociedad. Pero que se la califique de *popular* no significa que provenga necesariamente del propio pueblo, aunque respecto de este tipo de fenómenos la posibilidad de *apropiación* es más importante que el origen.

Por nuestra parte nos parece importante escapar una vez más de las visiones dicotómicas que, o bien condenan a la *cultura de masas* como mera manipulación comercial perpetrada por la *industria cultural*, o bien –desde una postura populista- la consagran como necesariamente *buena* por el sólo hecho de que la consumen las mayorías. Los enfoques más interesantes y menos maniqueos son en este sentido los que proponen analizar, para cada caso particular, el modo siempre complejo y contradictorio en el que se articulan lo *masivo* y lo *popular*, “lo que pone el mercado” y “lo que pone el pueblo” (Martín-Barbero, 1987: 119).

A nuestro juicio, el marco general más válido para reflexionar sobre los vínculos entre arte y política sigue siendo el que examina los fenómenos culturales como parte de los procesos de constitución de la *hegemonía*. Es en función de esa problemática –la de la construcción colectiva de la legitimidad o ilegitimidad de los poderes instituidos- que nos interesa analizar los discursos artísticos, tengan o no una intención política explícita.

Coincidimos con quienes afirman que lo *popular* se define por su “tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante” (Hall, 1984: 103) y que “es en parte el sitio donde la *hegemonía* surge y se afianza” o “el ruedo del consentimiento y la resistencia” (Ibid.: 109).

Yendo más concretamente al punto que nos interesa: ¿por qué –y aún con dudas- hemos preferido hablar de *canción comprometida* y no de *canción política* o *social*, *canción de protesta* o *canción testimonial*?

Digamos en principio que el rótulo *canción política* nos parece inapropiado porque, atendiendo a sus efectos y más allá de las intenciones del autor, ¿cuál no lo sería?, durante un reportaje, el cantautor Rafael Amor nos manifestó con razón alguna vez que las canciones que él componía e interpretaba eran tan “políticas” como las que entonaba Julio Iglesias: en el primer caso por referirse críticamente a lo que acontece y en el segundo por desviar sistemáticamente la atención respecto de lo que ocurre (Gassmann, 2004).

El apelativo *canción de protesta* tuvo en su momento amplia circulación, pero la mayoría de los creadores lo rechazaron en el pasado y lo continúan impugnando en el presente, entre otros motivos, diciendo que en sus obras no sólo había *protesta* sino también *propuesta*.

Canción testimonial resulta, por su parte, una denominación demasiado amplia, porque las piezas que buscan documentar determinada realidad social son infinitas, amén de que es posible *testimoniar* sin adoptar necesariamente una posición política explícita.

En definitiva, hablaremos de *canción comprometida* para aludir a aquellas obras escritas con el propósito más o menos deliberado de cum-

plir cierta función política y asociadas por su contenido con alguna de las variantes de la cultura de izquierda.

3. Cuestión de géneros

Es prácticamente imposible ocuparse de la *música popular* sin considerar el tema de los géneros. En la Argentina, en particular, es imprescindible tener en cuenta el papel histórico de tres macrogéneros fundamentales –aunque no fueron los únicos–: el tango, el folclore y el rock (sin dejar de reconocer que, en términos de los grupos sociales que se los apropian para construir su identidad, a veces hay subgéneros que presentan tanta distancia entre sí como la existente entre los macrogéneros).

En ese sentido, sostendremos que en la Argentina la *canción comprometida*, en auge durante los años sesenta y hasta mediados de los setenta, se desarrolló, no exclusiva, pero sí principalmente dentro del género *folclórico*.

No nos referimos, claro, al folclore como lo “auténticamente tradicional”, “originario” y “puro”, sino a una *tradición inventada* que tiene tanto de herencia, de continuidad, como de construcción novedosa (Williams, 1980: 137). Así, quienes distinguen como subgéneros la música *nativa* o *folclórica* propiamente dicha de la música de *proyección folclórica*, deberían admitir que casi todo lo que circula pertenece en realidad a esta última categoría.

¿Por qué las *canciones comprometidas* de los sesenta y setenta se inscribieron fundamentalmente en el marco del folclore y no de otros géneros?

Hay que tener en cuenta, en principio, una cuestión de desfase temporal (que por sí misma, claro, no explica nada, sino que requiere a su vez de elucidación): hablamos de una etapa en la que el tango ya se encuentra en retirada y en la que la *música joven*, lo que luego será llamado *rock nacional*, recién está en vías de constitución.

En efecto, el tango, surgido en el último cuarto del siglo XIX (*El Queco*, de 1874, es la primera manifestación del género de la que se tenga noticia), fue mutando en sus formas y creciendo con vigor durante las primeras tres décadas del siglo XX, hasta alcanzar su *época de oro* –si no por calidad, al menos por la amplitud de su difusión– entre 1940 y 1955, luego de lo cual comenzó su paulatina declinación.

Creemos lícito afirmar que no hubo un tango *comprometido* (en el sentido antes definido), aunque sí un tango *testimonial*. Para demostrarlo bastaría con mencionar ejemplos tales como *Pan* (1932) de Celedonio Flores (“Quisiera que alguno pudiera escucharlo/en esa elocuencia que las pendas dan/y ver si es humano querer condenarlo/por haber robado... ¡un cacho de pan!”), *Acquaforte* –del mismo año– de Juan Carlos Marambio Catán (“Un

viejo verde que gasta su dinero/emborrachando a Lulú con el champán/hoy le negó el aumento a un pobre obrero/que le pidió un pedazo más de pan”) o las logradas letras del gran Enrique Santos Discépolo, expresión de la miseria económica y moral de los años treinta, llamados en la Argentina la *década infame*, como *Qué vachaché* de 1926 (“El verdadero amor: se ahogó en la sopa;/la panza es reina y el dinero Dios”), *Yira... yira...* de 1930 (“Cuando rajes los tamangos/buscando ese mango/que te haga morfar.../la indiferencia del mundo/que es sordo y es mudo/recién sentirás”) o la impar *Cambalache* de 1934 (“¡Siglo XX, cambalache/problemático y febril..!¡El que no llora no mama/y el que no afana es un gil!”).

¿Por qué el tango no se *comprometió* en el sentido de ligarse más directamente con un proyecto político? Planteado de otro modo: ¿por qué, más allá de la falta de sincronía ya mencionada, los impulsos de denunciar la opresión y plantear la utopía, que se volvieron perentorios durante los años sesenta y setenta, no encontraron en el tango, y sí en el folclore, un vehículo apropiado?

Dice al respecto Sergio Pujol que “mientras el folclore venía, en gran medida, del espíritu rebelde e indisciplinado del *Martín Fierro*, el tango no podía abandonar su poética melancólica y nostálgica” (Pujol, 2012: 143). En efecto, el tango había creado su propio universo ficcional en torno a temas tales como la exaltación de Buenos Aires, el apego al barrio, los amores contrariados, el coraje de los guapos, la bohemia de la noche, las mujeres y el juego. En ese marco, en determinada instancia de su evolución se ciñó a ciertos tópicos recurrentes, ciertamente cargados de misoginia, como el de la madre abnegada (capaz de perdonar al hijo que tomó por el mal camino) o el de la *milonguita* (la muchacha humilde que abandonó al varón pobre seducida por los lujos que le ofrecía algún richachón).

Pujol menciona también una “razón de orden práctico: con una guitarra a mano, todo joven *opinaba cantando*, como decía *Fierro*”, mientras que “el tango no era una música de opinión y, retóricamente, planteaba otras dificultades” (Ibídem).

Nosotros añadiríamos un argumento adicional: el folclore, que los tradicionalistas habían logrado imponer desde la escuela como la expresión musical más acabada del *ser nacional*, contaba a su favor con una suerte de afinidad ideológica con las posiciones políticas emergentes. No hay que olvidar que la *nueva izquierda* surgida en la Argentina en los años sesenta—sobre todo aquella de adhesión más numerosa que acabó constituyendo el sector juvenil radicalizado del peronismo— se definía, frente al socialismo o el comunismo tradicionales, como una *izquierda nacional*. Ese sentimiento

nacionalista -y al mismo tiempo latinoamericanista- resultaba evidentemente más compatible con el folclore.

En realidad los años del primer peronismo 1945/1955 fueron brillantes para ambos géneros de la música popular, tango y folclore, que coexistieron pacíficamente. Aunque cada uno era la expresión de un proceso social diferente: mientras el tango se había nutrido de la inmigración de ultramar que había arribado al país a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, el folclore estuvo más vinculado a los migrantes internos trasladados del interior rural a las grandes ciudades fabriles. Sin perjuicio de que también a los provincianos podía gustarles el tango -y a los porteños el folclore-, el primero fue en lo esencial un género urbano y el segundo, en principio, sobre todo una manifestación rural.

3. Boom del folclore y Nuevo Cancionero

Durante las dos primeras presidencias de Perón (1946-1955) no hubo quizás ídolos de la canción más taquilleros que el cantor de tangos Alberto Castillo y el folclorista mendocino Antonio Tormo (quien a principios de los años cincuenta, con el rasguído doble *El rancho 'e la Cambicha* de Mario Millán Medina, llegó a vender nada menos que tres millones de discos).

El país vivía entonces transformaciones económicas y sociales que también repercutían en los consumos culturales, de manera que incidió en la lenta declinación del tango y la paulatina consolidación del folclore. El proceso de industrialización por sustitución de importaciones, en el marco de un mundo en guerra, significó la emergencia de un nuevo proletariado, constituido principalmente por provincianos recién llegados a los cordones fabriles de las grandes ciudades como Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Se constituyó así una masa crítica indispensable para que, entre los años treinta y cincuenta, se fortaleciera un *folclore tradicional*, que conformó la plataforma necesaria sobre la que, en los años sesenta, surgiría un *nuevo folclore*.

En efecto, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta se produjo el llamado *boom* del folclore, que entrañó un aumento exponencial de su difusión y su aceptación también por parte de los sectores medios urbanos. De pronto se multiplicaron espectacularmente los conjuntos y los solistas folclóricos, las grabaciones y ventas de discos, los programas de radio, la asistencia a peñas y actuaciones, la edición de publicaciones especializadas, los grandes festivales (el más emblemático, el de Cosquín, nació en 1961, pero también surgieron otros como el de Jesús María o el de Baradero) y hasta la compra de guitarras.

A partir del gran éxito de Los Chalchaleros, primero, y de Los Fronterizos (con César Isella como uno de sus integrantes) después, se generalizó el formato del grupo vocal acompañado por guitarras y bombo. Durante los sesenta y setenta aparecieron, sea como intérpretes de un folclore tradicional o más renovador, cultores o no de la *canción comprometida*, conjuntos como Los Huanca Huá, Los Cantores de Quilla Huasi, Los Trovadores, Cuarteto Zupay, Los Manseros Santiagueños, Los Cuatro de Córdoba, Los Arroyeños, Las Voces Blancas, Grupo Vocal Argentino, Quinteto Tiempo, Cantoral, Opus Cuatro, Buenos Aires 8, etc.

Tanto esos conjuntos como los solistas nutrían sus repertorios con las creaciones de muy destacadas duplas autorales: Gustavo *Cuchi* Leguizamón y Manuel J. Castilla, Ariel Ramírez y Félix Luna, César Isella y Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú y Jaime Dávalos o Daniel Toro y César Perdiguero.

Entre los solistas del *boom*, quizás los más convocantes (y ambos, sí, luego vinculados a la *canción comprometida*) fueron Jorge Cafrune y Horacio Guarany.

El jujeño Cafrune perteneció, como Mercedes Sosa, a la categoría poco frecuente dentro de la música popular de los intérpretes puros, que abordan temas ajenos y no componen canciones propias. Cultivó un perfil de criollo rebelde y difundió muchas obras de denuncia social de autores como Atahualpa Yupanqui o el uruguayo Aníbal Sampayo. Descubrió para multitudes la canción que se convirtió en insignia del *boom*: *Zamba de mi esperanza*, del desconocido Luis Prolifini. Y además fue quien, en 1965, contra la voluntad de los organizadores, invitó a subir al escenario del Festival de Cosquín a una joven cantante que esa noche se consagró e inició un ascenso meteórico: Mercedes Sosa.

Horacio Guarany desarrolló un estilo de canto menos prolijo y sobrio, pero demostró más capacidad que cualquiera para levantar al público de sus asientos. Además de intérprete es el compositor de *canciones comprometidas* arquetípicas, sea sobre textos propios, como la famosa *Si se calla el cantor* (“Qué ha de ser de la vida/si el que canta/no levanta su grito en las tribunas/por el que sufre/por el que no hay ninguna razón/que lo condene a andar sin manta”), o musicalizando a reconocidos poetas, como en *No sé por qué piensas tú*, sobre versos de Nicolás Guillén.

Mencionábamos a Mercedes Sosa –quien fue no sólo la intérprete más notable de la *canción comprometida* sino tal vez también la voz femenina más importante de la historia de la música popular argentina–, pero antes de ampliar las consideraciones sobre ella, es necesario detenerse en un episodio fundamental.

El 11 de febrero de 1963 un grupo de mendocinos y de entonces residentes en esa provincia, dieron a conocer el *Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero*. Entre los firmantes se destacaban Armando Tejada Gómez (redactor del texto), Tito Francia, Oscar Matus y su mujer, nacida en Tucumán, Mercedes Sosa. La proclama rechazaba tanto la música comercial como el “folclorismo de tarjeta postal” y concluía convocando a los artistas a “acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas”.

Aunque el documento es importante para reflejar la historia de la *canción comprometida* en la Argentina, no es que lo que proponía no se hubiese hecho antes. Por un lado, porque el propio *Manifiesto* admitía la influencia de una figura fundamental como la de Atahualpa Yupanqui –quien junto al también crucial sanjuanino Buenaventura Luna eran mencionados como las dos “raíces del *Nuevo Cancionero*”–. Por otro lado, porque ya se habían escrito antes de 1963 canciones como la *Zamba de los mineros* de Jaime Dávalos (“La zamba de los mineros/tiene sólo dos caminos:/morir el sueño del oro,/vivir el sueño del vino”) e incluso Mercedes Sosa había incluido el año anterior en su primer disco, *La voz de la zafra*, que pasó casi desapercibido, varios temas –sobre todo de Matus y Tejada Gómez– que ya se ajustaban al nuevo canon.

Atahualpa Yupanqui (seudónimo de Héctor Roberto Chavero) constituye la máxima figura de la historia del folclore argentino. Representa para el género algo equivalente a lo que Gardel fue para el tango. Sergio Pujol, autor de la biografía de Yupanqui más completa que se ha escrito hasta el presente (Pujol, 2008), ha dicho con justicia que “Atahualpa construyó un lugar único en la música argentina, erigiéndose como autoridad primera, fundacional, de todo un género” (Pujol, 2010: 123). Su excelsa calidad como compositor, poeta, guitarrista, cantor y narrador puso muy alto el listón para todos los que vinieron después. Al mencionarlo en su *Manifiesto* como uno de sus dos principales antecesores, el *Movimiento Nuevo Cancionero* reconoció en Yupanqui al gran precursor de la *canción comprometida*. Como en casi todos los demás rubros, puede decirse que él lo hizo antes y mejor. Toda su obra está recorrida por una hondura conceptual y una belleza ascética inigualables. Basta para probarlo con remitirse a *El arriero*, escrita en 1944, que es una muestra cabal de su calidad poética (“Un degüello de soles muestra la tarde”) y de su compromiso (“Las penas y las vaquitas/se van por la misma senda,/las penas son de nosotros,/las vaquitas son ajenas”).

Dando cuenta de toda una genealogía, corresponde decir que, así como el *Nuevo Cancionero* se referenció en Yupanqui, el propio Atahualpa

se había inscripto a su vez en la tradición de rebeldía ya presente en el poema nacional, el *Martín Fierro* (José Hernández publicó sus obras *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* en 1872 y 1879, respectivamente). Ese relato rimado, donde el gaucho acompañado por la guitarra contaba las injusticias que había padecido, acabó siendo considerada la obra cumbre de la literatura nacional (para disgusto de Jorge Luis Borges, quien hubiese preferido que ese lugar lo ocupase el *Facundo* de Sarmiento, cuyo sentido político, con el elogio de la *civilización* europea y la condena de la *barbarie* gaucha, era diametralmente opuesto al de la creación de Hernández). Precisamente en *La vuelta de Martín Fierro* figuraban ya dos expresiones que tanto Yupanqui como el *Nuevo Cancionero* harán propias para definir la misión del trovador: “cantar con fundamento” (“Procuren, si son cantores,/el cantar con sentimiento,/ni templen el instrumento/por sólo el gusto de hablar/y acostúmbrense a cantar/en cosas de fundamento”) y “cantar opinando” (“Yo he conocido cantores/que era un gusto el escuchar,/mas no quieren opinar/y se divierten cantando,/pero yo canto opinando,/que es mi modo de cantar”).

Cuando en los años sesenta escriba *El payador perseguido*, el *Martín Fierro* del siglo XX para algunos, Atahualpa—quien en realidad había sufrido la persecución del peronismo por su condición de militante comunista—reconocerá explícitamente esta filiación con Hernández: “Si uno pulsa la guitarra/pa’ cantar coplas de amor,/de potros, de domador,/de la sierra y las estrellas,/dicen: ¡Qué cosa más bella!/¡Si canta que es un primor!/Pero si uno, como Fierro, por ahí se larga opinando,/el pobre se va acercando/con las orejas alertas/y el rico vicha la puerta/y se aleja reculando (...) Si alguna vez he cantao/ante panzudos patrones,/he picaneo las razones/profundas del pobrerío./Yo no traiciono a los míos/por palmas ni patacones”.

4. Viejo y nuevo paradigma del folclore

Lo cierto es que el *Manifiesto* de Mendoza de 1963 vino sobre todo a “oficializar” una tendencia que estaba en el aire y que se consolidará aún más en los años siguientes, con el traslado a Buenos Aires de Tejada Gómez, Matus y Sosa.

Quedaron de tal modo instalados en la escena folclórica dos modelos bien diferenciados que Claudio Díaz ha denominado *paradigma clásico* y *nuevo paradigma* (Díaz, 2007). El *paradigma clásico*, dominante hasta la aparición del nuevo, se definía por su apego a lo *auténtico* y *tradicional*, si bien se trataba de una *tradición construida*, basada en un pasado indígena o rural idealizado. Con fuerte impacto sobre el migrante interno instalado en la

gran ciudad, que añoraba su lugar de origen, el *modelo folclórico clásico* tuvo entre sus motivos reiterados la celebración del paisaje y el enaltecimiento de las costumbres tradicionales amenazadas de perderse con la modernización (vestimentas, comidas, fiestas populares, rituales, cantos y danzas nativas).

Como reacción al *paradigma clásico* aparecieron desde comienzos de los años sesenta expresiones como el *Nuevo Cancionero*, que encarnaban un proyecto estético y político diferente. Frente al tradicionalismo se planteará la necesidad de la renovación, aunque sin renegar de las raíces. El *nuevo paradigma* consideró necesario oponerse tanto al tradicionalismo anacrónico como a la estandarización mercantilista de la música. Aspiró a renovar tanto la forma musical –sin desdeñar enriquecerla con recursos procedentes, por ejemplo, de la composición erudita– como el contenido de las letras de las canciones –incorporando eventualmente aportes de la literatura culta y las vanguardias–.

En este último sentido, el cambio fue indicativo de un nuevo posicionamiento político-ideológico: en vez del pintoresquismo, “el paisaje con el hombre adentro” (como escribió Tejada Gómez en la contratapa del disco *Canciones con fundamento*, que Mercedes Sosa dio a conocer en 1965); en lugar de un relato edulcorado sobre las condiciones de vida en el interior del país, que diluía las contradicciones sociales, se relató la denuncia de la explotación de los trabajadores rurales, en un marco de injusticias, violencia y miseria. De allí el rescate o la creación de nuevos temas referidos al pelador de caña de azúcar, el hachero, el *jangadero*, el *mensú* (trabajador de la yerba mate), el cosechero de algodón, etc. El ambiente antes descrito como idílico pudo transformarse ahora en una naturaleza hostil para el jornalero que tiene que lidiar con ella.

Aunque el diagnóstico sobre la situación social fuese severo, no se aceptó que se hubiese de caer en la resignación, fomentando como el *paradigma clásico* la pasividad contemplativa, sino, que se proclamó la esperanza y se alentó a la lucha. Hay que tener en cuenta que los impulsores de la renovación fueron, además de artistas, militantes políticos. Como antes había ocurrido con Yupanqui, varios de ellos, incluidos Tejada Gómez, Matus y Sosa, fueron en algún momento afiliados al *Partido Comunista*. Pese a lo cual todos coincidieron en que la intención ideológica no debía nunca ponerse por delante del rigor estético. Creían en la necesidad de llevar adelante un cuidadoso trabajo de elaboración formal que no cayera jamás en la simplificación panfletaria. Renegaban del facilismo de buscar un impacto inmediato sobre el público.

El *Nuevo Cancionero* también repudiaba cualquier forma de nacionalismo chauvinista y reivindicaba a la América Latina toda como su ámbito de referencia artístico y político. Por eso, en el marco del *nuevo paradigma* del compromiso, los argentinos llevaron adelante un constante intercambio —exportando e importando canciones— con sus compañeros continentales de ruta, ya se trate de la *Nueva Canción Chilena* (con su predecesora Violeta Parra y con Víctor Jara, Patricio Manns, Quilapayún, Inti Illimani, Illapu, etc.), del *Canto Popular Uruguayo* (Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, José Carbajal, Los Olimareños, etc.), de la *Música Popular Brasileña* (Chico Buarque, Caetano Veloso, etc.) o de movimientos similares gestados en otros países de la región.

Por supuesto que todo este proceso resultaría incomprensible sin el telón de fondo de cierta coyuntura política nacional e internacional. A nivel local corresponde tener en cuenta principalmente la grave crisis de hegemonía producida a partir de 1955 con el derrocamiento del peronismo, que dio lugar en las dos décadas siguientes a una creciente radicalización, sobre todo de los sectores juveniles. A nivel internacional, resalta la emergencia de una *nueva izquierda* influida por la revolución cubana triunfante en 1959.

Ciertos autores y obras se volvieron emblemáticos de la *canción comprometida* en la Argentina, como es el caso de *Cuando tenga la tierra* de Ariel Petrocelli (“Cuando tenga la tierra la tendrán los que luchan/los maestros, los hacheros, los obreros”); la ya mencionada *Si se calla el cantor* de Horacio Guarany; *Hay un niño en la calle*, sobre un poema publicado por Tejada Gómez en 1958 (“Es honra de los hombres proteger lo que crece,/ cuidar que no haya infancia dispersa por las calles,/evitar que naufrague su corazón de barco,/su increíble aventura de pan y chocolate”) —rescatada recientemente del olvido por la magnífica versión que *Calle 13* y Mercedes Sosa grabaron en el último disco de la tucumana— o *Canción con todos* de César Isella y Tejada Gómez (“¡Canta conmigo, canta/hermano americano/libera tu esperanza/con un grito en la voz!”) —que con su mensaje de integración continental y su poética de influencia nerudiana traspasó las fronteras y acabó convirtiéndose en un auténtico himno de Latinoamérica—.

De las múltiples canciones dedicadas a los trabajadores rurales explotados se destacan, además de piezas como *El jangadero* del salteño Jaime Dávalos (“Padre río, tus escamas de oro vivo/son la fiebre que me lleva más allá./Voy detrás de tu horizonte fugitivo/y la sangre con el agua se me va”), las creaciones del misionero Ramón Ayala. Personaje singular, Ayala fue uno de los invitados al Encuentro de la Canción de Protesta que se realizó en Cuba en 1967 (Graziano, 2011). Contaba que el Che Guevara le había

dicho que su canción *El mensú* (“Yerba... verde... yerba... en tu inmensidad/ quisiera perderme para descansar/ y en tus hojas frescas encontrar la miel/ que mitigue el surco del látigo cruel”) era infaltable en los fogones de Sierra Maestra. Además de los cosechadores de yerba mate, dedicó canciones a los hacheros, *jangadores*, pescadores y recolectores de algodón. A estos últimos se refiere la bellísima *El cosechero* (“Rumbo a la cosecha, /cosechero yo seré/ y entre copos blancos mi esperanza cantaré, /con manos curtidas dejaré en el algodón/ mi corazón”).

Prácticamente todas las piezas mencionadas del *Nuevo Cancionero* fueron cantadas –y casi siempre conocieron con ella su mejor versión– por parte de Mercedes Sosa, la gran voz del folclore argentino que logró reconocimiento internacional. Fue otro caso más bien excepcional para los géneros populares, como Cafrune, de la intérprete pura que logra trascender aunque no componga. A Mercedes su origen humilde la había privado de la posibilidad de formación pero contó sin embargo con un infalible instinto musical, que la guió en la elección de su repertorio, de sus acompañantes instrumentales y de sus arregladores. Así nos lo contó Víctor Heredia en una entrevista: “Cuando grabó *Todavía cantamos* fue idea de Mercedes cantarla con el único acompañamiento de la percusión de Domingo Cura. Lo escuchó y dijo que sacaran las guitarras, que quitaran todo: que sólo quedaran esos bombos que sonaban como los latidos angustiados de la gente cuando escucha esa canción. Eso prueba que Mercedes, aunque no lo sabía, era una compositora. A veces les quitaba frases o estrofas a un tema y después se comprobaba que realmente estaban de más. No sé cómo lo hacía pero tenía esa gran intuición” (Gassmann, 2003: 32).

Volviendo a las convulsionadas décadas del sesenta y del setenta, corresponde decir que, aunque hubo artistas afiliados a partidos políticos, en contados casos actuaron como *intelectuales orgánicos*. Más bien reflejaron en su producción ese clima de época marcadamente contestatario que impugnaba integralmente al orden establecido. Como cabía esperar, los músicos también fueron atravesados por dos debates que en esos años dividieron al campo de la izquierda: sobre la conveniencia de confluir o no con el peronismo y sobre apoyar o no a las organizaciones armadas (como el Ejército Revolucionario del Pueblo –trotskista– o a los Montoneros –izquierda peronista–). Respecto de esta última cuestión, la adhesión explícita mediante el propio trabajo artístico fue más bien excepcional. Tal el caso del grupo de proyección folclórica Huerque Mapu, que a fines de 1973 y principios de 1974 presentó primero (en un concierto en el Luna Park que contó con la presencia de los dirigentes de esa organización) y grabó

después la *Cantata Montoneros*, que reivindicaba las luchas del peronismo revolucionario y homenajaba a sus combatientes caídos.

5. La *Nueva Canción Argentina*

Pero, como ya hemos dicho, no todas las *canciones comprometidas* se encuadraron dentro del folclore. En los años sesenta también aparecieron creaciones despegadas de la tradición y de ascendencia más difusa.

En esa década también surgió, con el propósito de relevar al tango como representativo del universo urbano, la llamada *Nueva Canción Argentina*, con exponentes como Jorge de la Vega, Jorge Schussheim y Nacha Guevara. Nucleados en torno al mítico Instituto Di Tella, lo que estos artistas iconoclastas hacían no era tango, ni folclore, ni rock. Con un público constituido por sectores medios ilustrados, recogían influencias múltiples, más cosmopolitas, como la de la *chanson* francesa (Edith Piaf, Boris Vian, Jacques Brel, Georges Brassens, etc.). Sus temas –que aunque en muchos casos llegaron al disco, estaban originalmente concebidos para espectáculos de café-concert– expresaron también el espíritu contestatario de esos años y se vincularon, a su modo, con la *canción comprometida*.

Así, Jorge de la Vega, artista múltiple que alcanzó asimismo reconocimiento como plástico, decía en 1968 en su tema *Los malditos*: “Los hombres lobos y los condes dráculas,/los que liquidan al inocente,/los especímenes más deprimentes,/se fabrican como usted/empezando por un bebé”. Jorge Schussheim, por su parte, parodiando en 1970 a la publicidad del producto más emblemático del capitalismo, cantaba en *No todo va mejor*: “Coca Cola refresca mejor,/Coca Cola elimina el dolor,/Coca Cola, querida señora,/es el símbolo más perfecto del amor”. Mientras que Nacha Guevara, un año antes, en *Anastasia querida* –con letra de Ernesto Schoo– se burlaba de la censura imperante: “Vos, tijera castradora/has de ser la bienhechora/del hogar./Repudiar al erotismo/es barrer al comunismo”. Luego, con su entonces compañero, el compositor Alberto Favero, Nacha alcanzaría gran repercusión al convertir en canciones, numerosos poemas del uruguayo Mario Benedetti.

Pero estos cultores de la *Nueva Canción* le debían en realidad mucho al trabajo pionero de otra artista genial: María Elena Walsh (Pkljloujol, 2011). En 1963 María Elena había revolucionado la música infantil y en 1968 comenzó a producir espectáculos y grabar discos para adultos. De su particular vinculación, pero conexión al fin, con la *canción comprometida*, presta evidencia un tema como *Los ejecutivos* (“Sonriente y afeitado para siempre, trajina para darnos la ilusión/de un cielo en tecnicolor donde muy

poquitos/aprenden a jugar al golf”), que se mofaba de ellos en esos años desarrollistas en que los empresarios eran presentados como factótum del progreso.

Sergio Pujol dice que hay ciertos cantautores no encuadrados en ningún género específico que quizás no hubiesen existido sin María Elena Walsh y sin la *Nueva Canción* (Pujol, 2012: 162), entre los que incluye a los ya mencionados Piero, Alberto Cortez, Víctor Heredia (que en un principio se adscribió al folclore) y a Facundo Cabral (todos ellos a su vez -afirmamos nosotros- también vinculados en medida variable con la *canción comprometida*).

Facundo Cabral fue un verdadero *outsider* que alcanzó en 1970 un gran suceso con *No soy de aquí ni soy de allá* (“No soy de aquí ni soy de allá,/ no tengo edad ni porvenir/ y ser feliz es mi color de identidad”), suerte de manifiesto libertario. Cabral, quien fue absurdamente asesinado en 2011 en Guatemala por balas que no le estaban destinadas, se atrevió en tiempos de nacionalismos -por izquierda y por derecha- a preferirse ciudadano del mundo y se animó asimismo a reivindicar la felicidad personal como meta en momentos en los que sólo parecía caber el sacrificio individual en pos del bienestar colectivo. Incluso predicó el pacifismo en una coyuntura donde el imperativo era para muchos hacer -o impedir- la revolución por las armas (así, en *Vuele bajo*, cantaba: “Dios quiera que el hombre/pudiera volver/a ser niño un día/para comprender/que está equivocado/si piensa encontrar/ con una escopeta la felicidad”).

6. El quiebre del golpe del año 76 y lo que vino después

El 24 de marzo de 1976 marcó, en todos los órdenes, un antes y un después en la Argentina. Con el comienzo de la dictadura más sangrienta –en la historia de un país que ya había conocido muchas- era impensable que los protagonistas de la canción comprometida quedaran al margen de la feroz represión desatada. Por el contrario, estuvieron entre sus principales blancos y sufrieron la muerte, la cárcel, el exilio y las prohibiciones.

A uno de los que les tocó peor suerte fue a Jorge Cafrune, quien el 31 de enero de 1978, mientras llevaba adelante un raid a caballo en homenaje a José de San Martín, fue atropellado por un vehículo, en un suceso confuso y nunca esclarecido que se sospecha fue en realidad un crimen planificado por el régimen militar. Otros padecieron encarcelamientos, permanecieron en el país sin poder trabajar u optaron por el exilio.

Mientras escribimos este artículo –corren los primeros días de noviembre de 2013– se acaban de hacer públicos documentos recién hallados que se creían definitivamente destruidos. Se trata de las famosas “listas

negras” de la dictadura, es decir, de las nóminas de artistas prohibidos. Son 331 personas incluidas dentro de la denominada “fórmula cuatro”, o sea que “registran antecedentes ideológicos marxistas” según la evaluación ideológica de los servicios de inteligencia del régimen, y que por lo tanto estaban impedidos de trabajar tanto en ámbitos públicos como privados. Figura allí buena parte de los músicos que hemos mencionado hasta ahora: Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, César Isella, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Horacio Guarany, Los Trovadores (y su integrante Francisco Figueroa), Jaime Dávalos, Ramón Ayala, Víctor Heredia, María Elena Walsh, Nacha Guevara y Marilina Ross, entre otros.

El *rock nacional* –que ya había empezado a ser, sobre todo por su predicamento dentro de los sectores juveniles, el género predominante dentro de la música popular argentina, sin que eso, por supuesto, signifique que el tango o el folclore hayan desaparecido– no cuenta con representantes dentro de esas listas negras.

Lo que surgió a mediados de los años sesenta y se conoció primero como *música beat*, pasó a llamarse después *música progresiva* y adoptó finalmente el nombre de *rock nacional* (en rigor un macrogénero que contiene tendencias musical y temáticamente muy heterogéneas) había ido creciendo aceleradamente en cuanto a grupos, recitales, grabaciones y repercusión, pero siempre había sido visto como una expresión despolitizada. Retomó banderas del hippismo como el amor libre, las drogas, el protoecologismo o el pacifismo, pero renegó de cualquier identificación político-partidaria. Condensaba sus rechazos en una crítica al “sistema” tan amplia como abstracta y consideraba que los partidos políticos y las ideologías –sean de derecha o de izquierda– formaban parte inseparable de ese “sistema” caduco.

Por eso en los años sesenta y setenta otros jóvenes, los que militaban políticamente, consideraban al rock como una forma de evasión –según la oposición vigente entre “compromiso” y “escapismo” (Vila, 1995: 253)– y como funcional –más allá de la intención de sus protagonistas– al mantenimiento del *statu quo*.

En varios sentidos, las posiciones de militantes y rockeros aparecían como antagónicas. Cuando a principios de la década del setenta, la derecha del peronismo quiso desacreditar a la izquierda juvenil de ese movimiento político acusándola de incluir a homosexuales y drogadictos, esta última respondió con una célebre consigna: “*No somos putos, / no somos faloperos, / somos soldados de FAR / y Montoneros*” (¡*altri tempi* en los que los reclamamos por respeto a la diversidad sexual y despenalización de las drogas no estaban en alza dentro del progresismo!).

Del rock hacia la militancia política no había menos rechazo: cuando en 1974 visita al país la célebre cantante norteamericana Joan Báez, la revista rockera *Pelo* no llegará a entrevistarla porque “ella quería hablar solamente de política, de su cosa con la amnistía y todo ese circo...” (citado por Albarces, 1993: 62).

Pero lo dicho no implica que los rockeros no hayan sido también perseguidos por la dictadura, cuyo afán represivo era de amplio espectro y cubría todo lo que “atente contra nuestro tradicional modo de vida occidental y cristiano”, con el “marxismo” a la cabeza, claro, pero incluyendo también a todo lo que supuestamente contradijera “la moral y las buenas costumbres”. De modo que era muy posible ser víctima de las razias policiales aunque no fuese más que por portación de pelo largo.

Sin embargo, pese a estos condicionamientos y a la censura que eventualmente también los afectó, los músicos de rock no fueron privados de seguir trabajando. Implantado el *estado de sitio*, que prohibía las reuniones públicas, la asistencia a recitales masivos se convirtió por sí sola en un acto de transgresión –ya que el fútbol y el rock quedaron entre los pocos ámbitos donde fue posible la convivencia cuerpo a cuerpo entre multitudes–.

Como señala Sergio Pujol, mientras los exponentes del *Nuevo Cancionero* debieron exiliarse o llamarse a silencio, “el rock nacional, al carecer de prontuario político, recogió la antorcha de la contestación política, aunque siempre dentro de los módicos límites de lo tolerado, y así se fue cargando de expectativas que quizás antes no había tenido” (Pujol, 2012: 171). Mientras algunos investigadores han resaltado el papel del rock en la “resistencia” a la dictadura (Vila, 1989) otros, como Pujol, han señalado que “tal vez la palabra *resistencia* resulte un tanto excesiva” (Pujol, 2012: 171).

Excede completamente los límites de este trabajo dar cuenta del modo en que un movimiento tan heteróclito y variopinto como el del rock nacional argentino expresó o no la disconformidad política tanto durante la dictadura como en los treinta años que vinieron después.

Baste simplemente mencionar que un rockero tan emblemático como Charly García fue capaz de escribir canciones como *Botas locas* en 1974 –nunca grabada por impedimento de la censura– (“Yo forme parte de un ejército loco,/tenía veinte años y el pelo muy corto,/pero mi amigo hubo una confusión/porque para ellos el loco era yo”), *Canción de Alicia en el país* en 1980 (“Estamos en la tierra de nadie, pero es mía./Los inocentes son los culpables, dice su señoría,/el Rey de espadas”) o *Los dinosaurios* en 1983 (“Los que están en el aire/pueden desaparecer en el aire./Los que están en la calle/pueden desaparecer en la calle”).

Y corresponde citar también que, dentro del rock nacional, nadie retomó la posta del “cantar opinando” como León Gieco, calificado de “cautivante síntesis de Bob Dylan y Atahualpa Yupanqui” (Pujol, 2012: 176), autor de múltiples *canciones comprometidas*, entre las que destaca por su enorme repercusión *Sólo le pido a Dios* (“Sólo le pido a Dios/que la guerra no me sea indiferente./Es un monstruo grande y pisa fuerte/toda la pobre inocencia de la gente”), creada en 1978 para repudiar un eventual enfrentamiento armado con Chile por conflictos limítrofes y convertida durante la guerra de Malvinas de 1982 en un auténtico himno de paz.

Valga decir que con el transcurso del tiempo, las fronteras entre los géneros, que nunca habían sido infranqueables, se tornaron completamente porosas y dieron lugar a diferentes hibridaciones. Así, un cantautor como Gieco, habitualmente considerado uno de los integrantes fundamentales del rock nacional, abrevó cada vez más en otros géneros, sobre todo folclóricos, y una intérprete por excelencia del *Nuevo Cancionero*, como Mercedes Sosa, una vez regresada del exilio, fue sumando a su repertorio obras de otros múltiples géneros además del folclore (e inclusive llegó a grabar en 1997 un disco, *Alta fidelidad*, íntegramente dedicado a canciones de Charly García).

Valga añadir que en las décadas posteriores a la dictadura, entre los que continúan reconociéndose como parte del folclore, siguieron creando *canciones comprometidas* autores como Teresa Parodi y, en años más recientes, Raly Barrionuevo, Duende Garnica y otros.

Por otro lado, no queríamos dejar de hacer referencia a aquello que nuestro propio “etnocentrismo de clase” nos hace muchas veces despreciar y pasar por alto como analistas. A fines de los noventa, cuando la Argentina atravesaba una crisis económica y social muy aguda, se difundió con fuerza entre los sectores más pauperizados y marginales la llamada *cumbia villera*. Su mensaje referido al mundo del delito fue considerado tan disruptivo que en 2001 el Estado prohibió su difusión, olvidando que en sus orígenes también el tango se había caracterizado por sus letras pornográficas y su argot carcelario. Más allá de su condenable sexismo (Silba y Spataro, 2008), este subgénero fue también expresión simbólica de una realidad social lacerante (Míguez, 2006). Por eso “para algunos sociólogos, la *cumbia villera* alcanzó rango de canción de protesta, en la medida en que sus letras exponían con crudeza y frontalidad las verdades de la pobreza y la desesperanza generadas por las políticas neoliberales del menemismo” (Pujol, 2012: 224).

7. A modo de cierre: Sobre lo que puede y no puede hacer una canción

Hemos dicho que las proclamas encendidas sobre el papel político de los artistas estaban a la orden del día durante los años sesenta y setenta. ¿Pero qué podía –y qué puede– esperarse de una canción? ¿Es posible que efectivamente juegue un rol esencial en un proceso revolucionario?

Durante aquellas décadas las expectativas en ese sentido eran altas para algunos y modestas para otros. Así, Horacio Guarany, por ejemplo, se preguntaba “quién habría de luchar por el salario” de los obreros en el caso de que “se callase el cantor”. Otros, más escépticos, le contestaban que nadie que no fueran los propios proletarios. Unos años después, desde los escenarios, Facundo Cabral diría con ironía: “en mi caso, por lo menos, si se calla el cantor... no pasa nada”.

Hoy los interrogantes sobre los vínculos entre arte y poder siguen vigentes, pero se responden a la luz de otras concepciones teóricas, que no magnifican ni subestiman la incidencia política de las creaciones culturales.

Néstor García Canclini ha efectuado al respecto consideraciones esclarecedoras, al señalar que “la lucha entre clases o etnias es, la mayor parte de los días, una lucha metafórica”, pese a lo cual hay que admitir que “a veces, a partir de las metáforas, irrumpen, lenta o inesperadamente, prácticas transformadoras inéditas” (García Canclini, 1992: 326).

Añade este antropólogo que “una dificultad crónica en la valoración política de las prácticas culturales es entender a éstas como *acciones*, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad. Ciertas lecturas sociologizantes miden la utilidad de un mural o una película por su capacidad performativa, de generar modificaciones inmediatas y verificables. Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones *concientizadoras* con *tomas de conciencia* y *cambios reales* en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos. Ocurre que las prácticas culturales son, más que acciones, *actuaciones*. Representan, simulan las acciones sociales, pero sólo a veces operan como una *acción* (Ibíd.: 326-327).

Por nuestra parte, a la clásica pregunta acerca de si una canción puede o no contribuir a hacer la revolución, la responderíamos actualmente desde una perspectiva nueva, que no puede dejar de tomar nota de la “crisis posmoderna de los grandes relatos” y del impacto del “giro lingüístico” (que nos enseñó que quizás no lleguemos a saber lo que las cosas efectivamente *son* pero sí lo que *significan*).

En esa dirección, corresponde admitir que la canción, como otros tantos mensajes, participa a su modo de lo que la semiótica denomina la

construcción social del sentido. Una empresa colectiva que –como sabemos- no se lleva adelante sin conflictos. Por el contrario, consiste en una verdadera lucha simbólica, una auténtica disputa social por imponer a los demás las propias significaciones.

Dado que para darle sentido al mundo recurrimos a múltiples y variados soportes discursivos, entre ellos las canciones, no es aventurado pensar que hoy, en algún lugar de la Argentina, un adolescente –como antes hicimos nosotros con *Quilapayún* o Piero- se esté valiendo de las canciones de Calle 13 o Las manos de Filippi, para lograr entender de cierto modo la realidad en la que vive y para comprometerse después en su transformación.

Referencias

- Alabarces, Pablo (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires –Argentina.
- Alonso Valera, Encarna (2012). Corín Tellado y la novela rosa, en *Ogigia (Revista de Estudios Hispánicos)*, Nº 12, Universidad de Granada (España).
- Buch, Esteban (2013). *O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*, Eterna Cadencia, Buenos Aires –Argentina.
- Díaz, Claudio F. (2007). El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino, en Mozejko, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa (directores). *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*, Homo Sapiens, Rosario –Argentina.
- García Canclini, Néstor (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires –Argentina.
- Gassmann, Carlos (2003). Víctor Heredia: otra vez hemos recuperado la esperanza, en *La Pulseada*, Año II, Nº 13, La Plata, Argentina, agosto.
- Gassmann, Carlos (2004). Rafael Amor y la costumbre de cantar opinando, en *La Pulseada*, Año III, Nº 20, La Plata, Argentina, mayo.
- Graziano, Martín E. (2011). Ramón Ayala: la voz del monte, en *La Pulseada*, Año X, Nº 93, La Plata, Argentina, septiembre.
- Hall, Stuart (1984). Notas sobre la deconstrucción de *lo popular*, Samuel, Raphael (editor). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica-Grijalbo, Barcelona –España.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona –España.
- Míguez, Daniel (2006). Estilos musicales y estamentos sociales: cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires, en Míguez, Daniel y Pablo Semán (editores). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Biblos, Buenos Aires –Argentina.

- Pujol, Sergio (2007), *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Emecé, Buenos Aires –Argentina.
- Pujol, Sergio (2008). *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*, Emecé, Buenos Aires –Argentina.
- Pujol, Sergio (2010). *Canciones argentinas (1910-2010)*, Emecé, Buenos Aires – Argentina.
- Pujol, Sergio (2011). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*, Emecé, Buenos Aires –Argentina.
- Pujol, Sergio (2012). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, Buenos Aires –Argentina.
- Silba, Malvina y Carolina Spataro (2008). Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras, en Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez (compiladores). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires –Argentina.
- Vila, Pablo (1989). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil, en Jelin, Elizabeth (compiladora). *Los nuevos movimientos sociales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires–Argentina.
- Vila, Pablo (1995). El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina, en García Canclini, Néstor (compilador). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F.-
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona –España.





Presiones cruzadas en la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura. El caso de los biocombustibles
Cristian Lorenzo

Cultura y emergencia en África Central: Una aproximación teórica
Jean-Arsène Yao

Las relaciones diplomáticas Venezuela – Israel (1958-1964)
Edduar El Khuffash Álvarez

*La idea de cultura en la investigación educativa:
Hacer ciencia y enseñar ciencia en Venezuela*
Diógenes E. Álvarez

Presiones cruzadas en la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura. El caso de los biocombustibles

Cristian Lorenzo

CENTRO AUSTRAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS,
USHUAIA, ARGENTINA
clorenzo.ar@gmail.com

Resumen

Ante las tensiones globales entre el mercado energético y el alimentario, los intereses comerciales de países productores a gran escala de biocombustibles -como Brasil, Estados Unidos y Alemania-, predominaron en distintos espacios de representación de la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación: en la Conferencia Regional, en la Cumbre de Seguridad Alimentaria y en el desarrollo de proyectos. Esto permite advertir que en el contexto de presión global sobre recursos naturales, este organismo recibió presiones cruzadas en el que se expresaron complejas relaciones de representación de intereses en los ejes público y privado, así como también en el Norte-Sur.

Palabras clave: Biocombustibles, Naciones Unidas, Recursos Naturales, América Latina.

Cross-pressures in the Food and Agriculture Organization of United Nations. The case of biofuels

Abstract

In the face of global tensions between energy and food markets, the commercial interests of countries that produce biofuel in great scale -such as Brazil, United States and Germany- predominated in different spaces of representation of the United Nations Organization for Food and Agriculture: in the Regional Conference, in the Summit Conference on Food Security and in the development of projects. This allows perceiving that in the context of global pressure on natural resources, this organization had cross-pressures in which complex relations of interest representations were expressed in the public-private axis as well as in the North-South.

Keywords: Biofuel, United Nations, Natural Resources, Latin America.

Recibido: 21-10-13 / Aceptado: 28-11-13

1. Introducción

Ante la polémica relación entre biocombustibles y alimentos que se discutió a nivel global, el objetivo de este trabajo es evaluar el rol de la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) en 2008. Como trasfondo, hay una serie de razones que justifican la realización de este trabajo, en el marco del conocimiento producido sobre la agenda ambiental de América Latina (Bueno, 2011; Estenssoro Saavedra, 2010; García Vieira, 2012; Palermo y Reboratti, 2007; Seitz, 2007; Svampa y Antonelli, 2010).

Se observa, en primer lugar, un escenario de disputa sobre los recursos naturales a nivel global, en el marco de una preocupación creciente por temas ambientales desde las Relaciones Internacionales (Betsill; Hochstetler & Stevis, 2006). En la literatura académica del Norte, Giddens plantea que la geopolítica del cambio climático, en definitiva, se trata de una lucha por el control de los recursos. Un ejemplo por lo demás elocuente es en el deshielo del Ártico, en el que la navegación por esa zona resulta cada vez más factible y, en consecuencia, nuevos recursos (petróleo, gas y minerales) podrían quedar disponibles (Giddens, 2009: 235-236). Esta idea de la lucha por los recursos fue abonada también por Klare a principios de esta década, quien planteó una “nueva geografía de los conflictos”, en que el punto en cuestión estaba en la competencia por el acceso a recursos como petróleo, gas, agua y bienes de exportación (Klare, 2001).

En particular, se agrega a este marco internacional una falta de garantías sobre cuáles serían los costos ambientales de aumentar la presión sobre la utilización de biomasa para producir energía. Como resonancia de este proceso, puede destacarse que todavía no fue posible para la comunidad científica internacional elaborar criterios consensuados sobre cómo medir sus beneficios ambientales (Scharlemann; Laurence, 2008; Philp, Jim; Guy, Ken; Ritchie, Rachel, 2013). Para otros, es posible realizar mediciones y afirmar que esta alternativa energética no es ambientalmente conveniente. Estos últimos, argumentan que si se considerara las emisiones por cambios en el uso del suelo, en realidad, se liberaría mayores cantidades de gases de efecto invernadero, que los que se ahorraría al reemplazar el consumo de combustibles fósiles (Timilsina; Mevel, 2013).

Entonces, ante estos factores que son externos a la inserción internacional de la región y dada su gravitación en la agenda internacional, surgió la necesidad de pensar sobre la situación actual y futura de sus recursos naturales para dar una respuesta desde América Latina. Es en este escenario que se pretende avanzar sobre una perspectiva poco explorada para

abordar fenómenos de la agenda ambiental y, por este motivo, se ubica la pregunta sobre el rol de los organismos multilaterales, donde se debate y se discute sobre la gestión multilateral de recursos naturales. Específicamente, el interrogante se centró sobre el rol asumido por la FAO durante la polémica relación entre alimentos y biocombustibles, que tuvo lugar en el año 2008 a nivel internacional. ¿Por qué es importante este organismo? Fundamentalmente, porque es un ámbito institucionalizado de discusión a nivel de América Latina, que puede ser aprovechado en la actualidad como plataforma para instalar problemáticas y posiciones comunes tanto a escala regional como mundial. Y para eso, es necesario conocer su dinámica política interna, asunto sobre el que se profundiza en este trabajo.

A continuación, se explicitan los presupuestos desde los que se parten y se advierte el procedimiento utilizado. Luego, se presentan las tensiones entre el mercado alimentario y energético en el ámbito internacional, señalando los actores involucrados en la producción de biocombustibles y las consecuencias que sus acciones tuvieron sobre el precio de los alimentos. Posteriormente, se describen las presiones de actores estatales en los foros de la FAO, reconociendo cuáles eran sus principales defensores ante los cuestionamientos relacionados con la incidencia de la producción de biocombustibles sobre el precio de los alimentos. Y por último, este artículo se ocupa del financiamiento de proyectos en el ámbito de este organismo como forma de instalar una determinada perspectiva de los biocombustibles, advirtiendo, quién era el financiador y cuál era su propósito.

2. Puntos de partida

Se parte del siguiente presupuesto: se conoce siempre desde un lugar y, en consecuencia, la actitud gnoseológica que se toma no es neutra (Alemián, 1989: 9). El *a priori antropológico* (Roig, 2008: 116), es decir, la forma en que nos ubicamos como sujetos, se encuadra en la tradición de la filosofía latinoamericana. Desde este lugar, se propicia un pensamiento abierto que alberga múltiples desarrollos y tiene la particularidad de preocuparse tanto de los problemas concretos de una comunidad históricamente situada como aquellos que hacen a su situación contextual (Biagini y Roig, 2008: 232-237).

En efecto, ésta es una forma de pensar que asume la relevancia de tomar consciencia no sólo de la posición que se toma, como fue recientemente explicado, sino también de su situación histórica. En consonancia con ello, conocer el “contexto de relaciones de poder en el que se insertan y

regulan su existencia” (Alemián, 2006: 16), motivó la realización de una aproximación desde una visión integral, conectando lo macro y lo micro, así como también, buscando articular el pasado y el presente como distintas temporalidades de la realidad social. Estos elementos, que pueden reconocerse en el desarrollo de este trabajo, se nutren además de la propuesta de “integralidad socioambiental” que plantea Ana Seitz, entendiendo por esta categoría a la “forma de evaluar las cuestiones político-ambientales desde las unidades más pequeñas a las mayores en el complejo sentido de lo que llamamos biodiversidad intra e inter especies y ecosistemas constitutivos del todo regional” (Seitz, 2012).

Asimismo, entendiendo que América Latina está en permanente construcción y su situación no forma parte de una realidad inacabada (Alemián, 2003: 19), primero, se definió como fenómeno a observar al rol de la FAO en el contexto de la discusión acerca de la polémica relación entre biocombustibles y alimentos, en 2008. Como primera aproximación, no se partió de un esquema teórico definido a priori para describirlo sino que, en vez de mantener un “pensar teórico” se mantuvo una actitud de apertura frente a la realidad histórica que se trataba conocer. En este punto, cobró influencia la propuesta del “pensar epistémico” de Hugo Zemelman (2005: 63-79).

En esta línea, se privilegió el uso de testimonios directos o contemporáneos de lo que se investiga (Cervo, 1980: 55), se valoró la importancia de las descripciones (Friedrich, 1968: 13-36) así como también las distintas duraciones del tiempo como un factor clave para la comprensión de asuntos sociales (Braudel, 1970). Con estos lineamientos, se procedió a observar la dinámica de la coyuntura internacional, en su dimensión energética, alimentaria y social. En este contexto, luego se focalizó en la FAO en tanto organismo multilateral. Finalmente, se buscó conceptualizar lo observado, tratando de evitar los excesos de generalización y estrechez de las afirmaciones, tal como lo advierte Duroselle (1998: 31).

3. Tensiones entre mercados y consecuencias sociales

En los presupuestos de este trabajo, se había planteado la necesidad de conocer la situación contextual. Antes de avanzar en este sentido, conviene precisar que se entiende aquí por *biocombustibles* como aquellos combustibles líquidos producidos a partir de la biomasa. Con esta categoría se engloba al biodiesel, que puede producirse a partir del aceite de soja, de colza, por ejemplo; y al etanol, que utiliza al maíz y caña de azúcar como materias primas para su producción. Respecto a la categoría Sur, hace referencia a

un conjunto de países periféricos o en desarrollo, que tienen la particularidad de compartir situaciones de vulnerabilidad y desafíos aunque por las diferencias que presentan en sus contextos locales no puede hablarse de un grupo homogéneo, en contraposición al Norte, que tienen como características ser: industrializados, desarrollados y centrales (Lechini, 2010). Lo que se describe a continuación, tuvo lugar en los albores de la crisis financiera internacional que tuvo su epicentro inicialmente en Estados Unidos.

Conviene señalar inicialmente que se registra como antecedente significativo que hace un poco más de 30 años, se produjo una suba de precios del petróleo, que entre algunas de sus consecuencias, motivó a Brasil a buscar una alternativa energética a este combustible fósil. Este fue el contexto en el que este país sudamericano diseñó y ejecutó una política en etanol, que todavía hoy continúa. A esto se agrega que ante la subida de precios del barril de petróleo desde los albores del siglo XXI, se observa, por un lado, un conjunto de países centrales que incentivaban la producción y consumo tanto de biodiesel como etanol para ser utilizados en sus respectivos sectores de transporte y buscar garantizar su seguridad energética, al mismo tiempo que beneficiaba a sus agricultores. Y por otro, su impulso como alternativa energética también vino desde el Sur. En el caso del bloque conformado por India, Brasil y Sudáfrica (IBSA) pueden distinguirse en su accionar distintos momentos desde su creación. Desde 2003, se promovió ampliamente al interior de cada uno de los Estados miembros, y desde entonces la temática de los biocombustibles estuvo presente recurrentemente en las reuniones de IBSA. A partir del 2008, cuando coincidió una suba de precios del barril de petróleo, de los alimentos y la crisis financiera, se produjo el momento de mayor cuestionamiento a los biocombustibles. Frente a esto, desde IBSA se mantuvo una contundente defensa sobre su desarrollo, cuestionando la política de países centrales que utilizaban alimentos como materia prima. Así, apuntaban directamente, a Estados Unidos, por utilizar alimentos como materia prima para la producción de biocombustibles (Giaccaglia, 2012: 100-102).

Para dimensionar globalmente a este fenómeno impulsado tanto por países del Norte como del Sur, Estados Unidos y Brasil eran los mayores productores de etanol del mundo, tal como se indica en la tabla 1. Entre ellos, había una diferencia fundamental: se distinguían por la materia prima que utilizaban para producir biocombustibles; el primero lo hacía en base a maíz; y el segundo, a partir de caña de azúcar. Ante la necesidad de importar de Estados Unidos, Brasil era su mayor fuente de abastecimiento externa, con quien acordó en marzo de 2007 establecer una alianza estratégica para

promover la producción de etanol en todo el hemisferio. Este país estaba seguido muy por detrás por países de América Central, según la tabla 2.

Tabla 1. Producción mundial de etanol 2007

<i>Países</i>	<i>Millones de galones</i>
Estados Unidos	6498.6
Brasil	5019.2
Unión Europea	570.3
China	486
Canadá	211.3

Fuente: Renewable Fuels Association, 2008.

Tabla 2. Importaciones de etanol de Estados Unidos en 2007

<i>Países</i>	<i>Total de galones a noviembre</i>
Brasil	188.825.960
Jamaica	75.193.188
El Salvador	73.280.595
Trinidad y Tobago	42.738.552
Costa Rica	39.359.298

Fuente: Renewable Fuels Association, 2008.

En el caso del biodiesel, el mayor productor mundial en el 2008 era Alemania, seguido por Estados Unidos, y se contaba con una gran participación de países europeos como Francia, Italia y Austria. El primer país latinoamericano que figuraba era Argentina como sexto productor mundial, tal como puede observarse en la tabla 3.

Tabla 3: Los seis países productores de biodiesel más grandes del mundo en 2007 (en miles de toneladas)

País	Producción en miles de toneladas
Alemania	2890
Estados Unidos	1521
Francia	872
Italia	363
Austria	267
Argentina	180

Fuente: Cámara Argentina de Energías, 2008.

Esta situación de cambio sobre el consumo de la matriz energética global motivó a que muchos países latinoamericanos comenzaran a establecer marcos regulatorios para promover un esquema de desarrollo basado en exportaciones. Lo cierto es que mientras se iba conformando un mercado internacional de biocombustibles —que en algunos casos utilizaban alimentos— se produjo un desajuste en los precios del mercado alimentario mundial. Así, esta situación de contrastes en la coyuntura internacional abría una serie de interrogantes para los países latinoamericanos, que contaban con la particularidad de poder disponer de una gran capacidad de producción de este tipo de energía. Llambí Insua, en este sentido, apuntaba a una serie de preguntas que iban al fondo de la cuestión, ¿había que priorizar la producción de biocombustibles y/o alimentos?; ¿producir para exportar o para el mercado doméstico?; y por último, ¿cómo hacer compatible la competitividad internacional de los biocombustibles con el modelo agrícola que lo sustenta? (Llambí Insua, 2009: 15-23). No hay que olvidar que en América Latina como región se agregaban una serie de desafíos y tensiones proyectadas por los efectos del cambio climático, así como también, aquellos derivados de la conservación de su biodiversidad como recurso (Parker Gumucio; Estenssoro Saavedra 2010:302-311).

Los referidos aumentos habían causado manifestaciones sociales en distintos continentes, en países como Egipto, Camerún, Senegal, Burkina Faso, Tailandia, Indonesia, Haití y Madagascar. También hubo casos en los que los gobiernos tuvieron que desplegar efectivos militares para evitar disturbios y saqueos (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura

y la Alimentación, 2008a). De los 33 países que pedían asistencia externa, la mayoría eran países africanos. Del continente americano, figuraban Haití y Bolivia en un listado publicado por dicho organismo (Food and Agriculture Organization of the United Nations, 2008).

Hasta aquí se examinó la tensión entre el mercado energético y alimentario en el ámbito internacional, señalando sobre sus consecuencias sociales. En la próxima sección, se describen las presiones de actores estatales en los foros de la FAO, reconociendo a los principales defensores de los biocombustibles ante los cuestionamientos que recibían por presionar el precio de los alimentos al alza.

4. Presiones

En el contexto general señalado en la sección anterior, se organizó una Conferencia Regional para América Latina y el Caribe, entre el 14 y 18 de abril de 2008, para discutir problemáticas de la región vinculadas a la seguridad alimentaria. Entre ellas, figuró la discusión sobre la producción de biocombustibles, a la que se indilgó la responsabilidad de la suba de precios de los alimentos. Aquí, las dos posiciones destacadas sobre este asunto fueron las asumidas por el Director General de la FAO, Jacques Diouf, y el presidente de Brasil, Lula Da Silva. Se toma como ejemplo de presiones, entiendo por este concepto a las acciones visibles y organizadas relacionadas con un organismo que tiene intereses y dispone de medios para defenderlos (Duroselle, 1998: 74).

El Director General de la FAO, por un lado, mantenía una actitud crítica frente a la suba de precios de los alimentos, ya que perjudicaban directamente a los más pobres al afectarles sus costos de importación al no poder autoabastecerse. Pero también es necesario destacar que no cuestionó los desajustes que presentaba el mercado internacional de alimentos por su utilización para la producción de energía. En definitiva, su posición tenía un límite: no presentaba obstáculo alguno a la continuidad de esta forma de generación de energía.

En cambio, Brasil tuvo una posición contundente. Mantuvo una férrea defensa de la producción de biocombustibles y buscó relativizar la relación directa, que se pretendía instalar, con el aumento del precio de los alimentos. Planteó que lo que estaba sucediendo no podía circunscribirse a esta relación sino que requería comprender que era la expresión de un proceso complejo, en el que intervenían otras variables. Incluso, resaltó los beneficios económicos y sociales de la promoción de biocombustibles (Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, 2008c).

Con estos antecedentes de posicionamientos, se realizó una *conferencia* a nivel mundial, durante el 3 y 5 de junio del mismo año, en el que se reunieron todos los miembros de la organización; fue aquí cuando las discusiones sobre la relación entre biocombustibles y alimentos fueron más intensas. En aquel momento, el tema predominante en la agenda era el de los biocombustibles, aunque se incluyeron temas estratégicos como el cambio climático.

Durante la primera mañana, la primera defensa de los biocombustibles, vino por parte de Brasil, que buscó disociar su producción de etanol como causa del incremento del precio de los alimentos y responsabilizó al sector petrolero por generar este clima de cuestionamiento hacia los biocombustibles. Un elemento que también apareció aquí fue que Brasil defendió la producción de etanol a partir de la caña de azúcar y al hacerlo en estos términos cuestionó la política de Estados Unidos al respecto, que utilizaba maíz como materia prima (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, 2008c).

Frente a los cuestionamientos por el uso de alimentos para generar energía, apareció Estados Unidos, otro actor clave en el asunto que al ser otro de los grandes productores a nivel mundial decidió no cambiar sus lineamientos. De hecho, en el discurso del representante oficial de dicho país quedó manifestado cuál era su posición en torno a este tema. Fue claramente favorable a continuar con su producción. Lo que defendía era su interés de garantizar su seguridad energética (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, 2008d).

Al finalizar, se firmó *una declaración final* de la Conferencia que, desde un punto de vista político, favoreció a los grandes productores de biocombustibles. Más concretamente, en el contexto de crisis planteado en la sección anterior, no se tomó ninguna decisión a corto plazo que incidiera sobre la reducción de la producción global de este tipo de energía. En su lugar, se hicieron consideraciones generales que apuntaban a alentar la constitución de un foro internacional para discutir temas vinculados a biocombustibles (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, 2008e) pero de ninguna manera se tomó una posición crítica frente a los intereses de los grandes productores.

En esta sección, se describieron las presiones de actores estatales en la Conferencia Regional y Mundial de la FAO, en la que se reconocieron los principales defensores de la producción de biocombustibles ante los cuestionamientos relacionados con la incidencia de su producción sobre el precio de los alimentos. Para avanzar, la siguiente sección se ocupa del financiamiento de proyectos en el ámbito de este organismo como forma de

instalar una determinada perspectiva de los biocombustibles, advirtiendo, a quién respondía.

5. Lo que manda es el capital

Como aspectos generales puede señalarse que el proyecto sobre bioenergía y seguridad alimentaria (BEFS) se lanzó en 2007, en la misma coyuntura en que tuvo lugar lo descrito en las secciones anteriores. A partir de este momento, se apuntó a instalar un discurso legitimador sobre la relación entre la producción de bioenergía y la seguridad alimentaria. “El desarrollo de sólidas políticas bioenergéticas debe ser el resultado de un análisis específico por contexto o país de los costos y beneficios netos”, se planteaba desde este organismo (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, 2010: 4). Este proyecto tenía un propósito, influir en la toma de decisiones al evaluar la realización de inversiones en el área de bioenergía, en un contexto de altos precios de los alimentos, según se observó en la sección anterior.

En tanto propuesta, el proyecto BEFS contemplaba una serie de variables. Incorporaban en sus cálculos a las perspectivas de la agricultura; una evaluación de las tierras; la gestión de los recursos hídricos; el potencial bioenergético forestal y de residuos; una evaluación de emisiones de dióxido de carbono; una evaluación de efectos en la economía; y, por último, una evaluación sobre la seguridad alimentaria (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, 2010: VIII-IX).

En cuanto a los actores involucrados, durante las Consultas Técnicas del 2007 y 2008, se registró un amplio y heterogéneo conjunto de actores tanto públicos como privados. Podría distinguirse la participación de representantes de la misma FAO, de organizaciones multilaterales regionales, centros de investigaciones y del sector privado. Lo que se destaca aquí es el origen de los fondos; éstos eran múltiples y procedentes tanto del sector público como privado así como también, principalmente de países centrales. Al respecto, se toma como ejemplo al Instituto Internacional de Investigación sobre Cultivos para el Trópico Semi-árido (ICRISAT), participante de la primera consulta. La procedencia de sus fondos se encuentra detallada en la tabla 4, que permite ver la complejidad de intereses existente en su interior.

Tabla 4. Fuentes de financiamiento del Instituto Internacional de Investigación sobre Cultivos para el Trópico Semi-árido (ICRISAT)

Estados	Alemania, Australia, Bélgica, Canadá, China, Estados Unidos, Francia, Filipinas, Finlandia, India, Irán, Irlanda, Italia, Japón, Mozambique, Reino Unido, Suiza
ONG's internacionales	Servicios de Auxilio Católico, WWF y Plan Internacional
Organismos internacionales	Banco Mundial, FAO, Fondo Internacional para el Desarrollo Agrícola, Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUD)
Fondos mixtos (público-privado)	Fondo para la Diversidad Global de Cultivos
Organismos de integración regional	Unión Europea, Banco de Desarrollo Asiático
Fundaciones	Syngenta, Bill y Melinda Gates, McKInth, Rockefeller

Fuente: International Crops Research Institute for the Semi-Arid Tropics, 2009

Por último es necesario añadir que los fondos del mismo proyecto BEFS procedían del Ministerio de Alimentación, Agricultura y Defensa del Consumidor del Gobierno de Alemania. Este dato amerita conectarlo con un aspecto estructural de la política internacional en biocombustibles: Alemania tuvo una producción creciente de biodiesel, llegando a ser uno de los mayores productores de la Unión Europea. Su volumen de producción se había duplicado en 4 años: de 1.035.000 toneladas en el 2004 pasó a 2.819.000 en el 2008 (European Biodiesel Board, 2008).

De esta cuestión que involucra al financiamiento que recibe este organismo, se deriva que constituye uno de los mecanismos de influencia utilizados por los Estados en los organismos internacionales. En este sentido, un miembro de la representación permanente de la República de Alemania en la FAO, Heiner Thofern era el coordinador internacional del proyecto

(Federal Republic of Germany). Lo cierto es que esta cuestión financiera traía consecuencias políticas. Los fondos fiduciarios (aportes voluntarios) dentro del organismo, no sólo pasaban por alto la discusión multilateral sino que otorgaba más poder en las decisiones a quienes disponían de capital. Esta posibilidad instalaba un mecanismo que reproducía la desigualdad entre países centrales y periféricos y ponía en cuestión a los principales básicos del multilateralismo.

Para cerrar, esta sección se ocupó de describir cómo funcionaba la lógica de financiamiento en materia de biocombustibles dentro de la FAO para dar cuenta de que se trataba de una forma de instalar una determinada perspectiva de los biocombustibles, advirtiendo, quién era el financiador y qué propósito perseguía.

6. Conclusiones

Al inicio, se explicitó que el propósito de este trabajo era contribuir al conocimiento sobre la situación actual y futura de los recursos naturales en América Latina. Es por ello que se decidió abordar las relaciones entre organismos multilaterales y recursos naturales, entendiendo que conocer su dinámica política interna permitiría aprovechar a estos espacios multilaterales como plataforma para la inserción internacional de América Latina. Siendo esto así, en el marco de factores externos de la inserción internacional de esta región, el objetivo de este trabajo fue evaluar el rol de la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) durante la discusión por la polémica relación entre biocombustibles y alimentos en 2008. Luego de explicitar los fundamentos de la perspectiva adoptada y advertir el procedimiento que se realizaría, se comenzó describiendo la tensión existente entre dos mercados, el energético y el alimentario, los cuales confluían en el año referido. De acuerdo a esto, se observó que Estados Unidos y países de la Unión Europea buscaban sustituir parte del combustible utilizado para el sector de transporte y esto incidía sobre el mercado internacional de biocombustibles. A nivel hemisférico, este empuje a los biocombustibles se reforzaba a través de una alianza entre Estados Unidos y Brasil para impulsar el etanol en esta escala. Todos estos elementos gravitaban en una coyuntura de ascenso del precio de los alimentos, que perjudicaba a los más pobres.

Luego, se describieron las presiones de actores estatales en los foros de la FAO, reconociendo cuáles eran sus principales defensores ante los cuestionamientos relacionados con la incidencia de la producción de biocombustibles sobre el precio de los alimentos. En esta sección se observó

que en la Conferencia Regional y la Cumbre de Seguridad Alimentaria, la polémica relación entre los alimentos y los biocombustibles estuvo presente como tema de agenda. Los resultados que se desprendieron beneficiaron principalmente a los principales productores del mundo de este tipo de energía alternativa: Brasil y Estados Unidos.

La tercera sección se centró en una descripción de la lógica de financiamiento para proyectos en biocombustibles en el ámbito de este organismo. Aquí fue cuando se dio cuenta que estuvo ligado a los intereses de sus financiadores. En este caso, Alemania era uno de los mayores productores de biodiesel en Europa a través de su representación en Roma, que buscaba influir a favor de sus intereses en Naciones Unidas.

En suma, ante las tensiones globales entre el mercado energético y alimentario, los intereses comerciales de países productores a gran escala de biocombustibles –como Brasil, Estados Unidos y Alemania– predominaron en distintos espacios de representación de la FAO: la Conferencia Regional, la Cumbre de Seguridad Alimentaria y en el desarrollo de proyectos. Esto permite advertir que en el contexto de presión global sobre recursos naturales este organismo recibió presiones cruzadas en el que se expresaron complejas relaciones de representación de intereses en los ejes público-privado, así como también, en el Norte-Sur.

Por último, volviendo a las categorías de situación y posición que forman parte de los fundamentos de este trabajo, el conocimiento sobre distintos aspectos de la situación contextual que fue desarrollada, tiene implicancias para América Latina. La permeabilidad de la FAO, que fue observada, a las presiones internas de sus Estados por canales políticos y financieros, constituye un factor que se proyecta en el tiempo y que requiere ser incluida en un diagnóstico sobre la estrategia de vinculación internacional desde la región. En este sentido, es importante no perder de vista el futuro de dicha región que todavía se sigue construyendo. “Hay una riqueza que nos excede, como hay una pobreza que nos ahoga”, señaló Arturo Roig (2008: 52). Éste sigue siendo el desafío.

Referencias

- Alemián, C. (2003). *Nuestra situación latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Precursora.
- Alemián, C. (1989). *Práctica del conocimiento*. Buenos Aires: Editorial Precursora.
- Araujo, L. (2010). *Agricultura y Medioambiente: La Apropiación del Conocimiento*. En Parker Gumucio, C. y Estenssoro Saavedra, F. (Eds.) *Ciencias*,

- tecnologías, culturas: El desafío del Conocimiento para América Latina*.
Santiago de Chile: USACH-IDEA.
- Betsill, M.; Hochstetler, K. & Stevis, D. (2006). *International environmental politics*,
New York: Palgrave Macmillan.
- Biagini, H. y Roig, A. (2008). *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos
Aires: Editorial Biblos.
- Braudel, F. (1970). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bueno, M. (2011). Algunos aspectos relativos al debate internacional sobre el agua
y los desafíos institucionales de la Argentina. *Revista Mural*. Extraído el 18
de octubre de 2013 desde <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/muralinternacional/article/view/5835>
- Cervo, A.; Alcino, B. (1980). *Metodología científica*. Bogotá: Editorial McGraw-
Hill Latinoamericana S.A.
- Duroselle, J. (1998). *Todo imperio perecerá. Teoría sobre las relaciones internacionales*.
México: Fondo de Cultura Económica.
- Estenssoro Saavedra, F. (2010). Crisis ambiental y cambio climático en la política
global: Un tema creciente complejo para América Latina. *Revista Universum*,
n° 25, v. 2, Extraído el 18 de octubre de 2013 desde, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762010000200005&script=sci_arttext
- European Biodiesel Board (2008). Statistics. Extraído el 18 de octubre de 2013
desde http://www.ebb-eu.org/prev_stats_production.php
- Federal Republic of Germany (n.d.). Welcome to Permanent Representation
of the Federal Republic of Germany to FAO and others International
Organizations. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.romio.diplo.de/Vertretung/romio/en/Startseite.html>.
- Food and Agriculture Organization of the United Nations (2008). Crop Prospects
and food situation. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.fao.org/giews/english/cpfs/>
- Friedrich, C. (1968). *El Hombre y el Gobierno. Una teoría empírica de la política*.
Madrid: Editorial Tecnos.
- International Crops Research Institute for the Semi-Arid Tropics (2009). Financial
Statement 2008. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.icrisat.org/who-we-are/about-us/financial-statements/icrisat-financials-2008.pdf>
- García Vieira, V. (2012). *Direito da biodiversidade e América Latina: a questao da
propriedad intelectual*. Ijuí: Unijuí.
- Giaccaglia, C. (2012). Estrategias de “quodlibet” en el escenario internacional
contemporáneo: las acciones de India, Brasil y Sudáfrica (IBSA) en los
ámbitos multilaterales. *Revista Brasileira de Política Internacional*, vol. 55,
núm. 2, julio-diciembre. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35825039007>
- Giddens, A. (2009). *La política del cambio climático*. Madrid: Alianza Editorial.

- Klare, M. (2001). La nueva geografía de los recursos naturales. *Revista Foreign Affairs Latinoamérica*. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde, <http://www.revistafal.com/2001-2/la-nueva-geografia-de-los-conflictos-internacionales.html>
- Llambí Insua, L. (2009). Agro - combustibles, seguridad alimentaria y desarrollo rural: El debate y los dilemas de política. *Revista Agroalimentaria*, n° 28. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1316-035420090001&lng=es&nrm=iso
- Lechini, G. (2010). La cooperación Sur-Sur en las agendas externas de Argentina y Brasil, *Revista Estudios digitales*. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.revistaestudios.unc.edu.ar/articulos03/articulos/2-lechini.php>
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2008a). La factura cerealera de los países más pobres continúa subiendo. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.fao.org/newsroom/es/news/2008/1000826/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (2008b). Declaración del Director General. 30 Conferencia Regional de la FAO para América Latina y el Caribe. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/meeting/015/k3601s.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2008c). Trigésima Conferencia Regional de la FAO para América Latina y el Caribe. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/meeting/015/k3601s.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2008d). Remarks by Hon. Ed Schafer Secretary US Department of Agriculture as prepared for delivery at the UN FAO High-Level Conference on World Food Security. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.fao.org/foodclimate/conference/statements/day1-pm/es/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2008e). Declaración de la Conferencia de Alto Nivel sobre la Seguridad Alimentaria Mundial: los desafíos del cambio climático y la bioenergía. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde http://www.fao.org/fileadmin/user_upload/foodclimate/HLCdocs/HLC08-Rep-S.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2010). Bioenergía y Seguridad Alimentaria. El Marco Analítico BEFS. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.fao.org/docrep/014/i1968s/i1968s.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2013a). Segunda consulta técnica de la FAO sobre bioenergía y seguridad alimentaria. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.fao.org/bioenergy/foodsecurity/befs/61742/es/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2013b). Programa Provisional Anotado. 30 Conferencia Regional de la FAO para

- América Latina y el Caribe. Extraído el 18 de octubre de 2013 desde http://www.fao.org/Unfao/Bodies/RegConferences/Larc30/Index_es.htm
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (2013c). Proyecto sobre la Bioenergía, criterios e indicadores para la Seguridad Alimentaria (BEFSCI). Extraído el 18 de octubre de 2013 desde <http://www.fao.org/bioenergy/foodsecurity/befsci/58062/es/>
- Palermo, V.; Reboratti, C. (2007). *Del otro lado del río. Ambientalismo y política entre uruguayos y argentinos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Philp, J.; Guy, K.; Ritchie, R. (2013, January). Biofuels development and the policy regime. *Trends in Biotechnology*, Volume 31, Issue 1. Obtenido el 18 de octubre de 2013 desde la base de datos Science Direct.
- Roig, A. (2008). *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Primera edición. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Scharlemann, J.; Laurence, W. (2008, January 4). How Green Are Biofuels? *Science*, 43-44. Obtenido el 18 de octubre de 2013 de la base de datos Science / AAAS.
- Seitz, A. (2007). Calentamiento global y Relaciones Internacionales. Una innovación analítica. Trabajo presentado en Jornada de Investigación IDICSO, USAL, agosto, Buenos Aires.
- Seitz, A. (2012). Compromisos y conflictos en materia de integración y recursos naturales de los países del MERCOSUR-UNASUR y el Proyecto IIRSA. Trabajo presentado en el Simposio de IPSA 2012: "The environment as a determinant of international politics of the XXI century. The perspective of Latin America", Madrid, 2012.
- Svampa, M. Antonelli, M. (ed.) (2010). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*, Buenos Aires: Biblos.
- Timilsina, G. Mevel, S. (2013). Biofuels and Climate Change Mitigation: A CGE Analysis Incorporating Land-Use Change. *Environment Resource Economics*. Obtenido el 18 de octubre de 2013 desde la base de datos Springer Link.
- Zemelman, H. (2005). *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico* (63-79). Chiapas, México: Editorial Anthropos.

Cultura y emergencia en África Central: Una aproximación teórica

Jean-Arsène Yao

UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY
ABIDJAN, CÔTE D'IVOIRE
jeanyao@voila.fr

Resumen

Partiendo del postulado del antropólogo e historiador senegalés Cheikh Anta Diop, quien decía que ningún pueblo puede desarrollarse apoyándose en una cultura extranjera, este artículo analiza el potencial cultural de África Central –considerada como la cuna de la humanidad, pues el fósil homínido más antiguo se encontró en 2001 en Chad–, a la vez que pone de manifiesto los retos y las oportunidades para llevar a cabo mecanismos de desarrollo de la industria cultural a partir de políticas que generen riqueza, empleo y, sobre todo, devuelvan la dignidad a los pueblos.

Palabras clave: Cultura, Política, Colonización, Retos, Oportunidad.

Cultura and emergency in Central Africa: A theoretical approach

Abstract

Based on the postulate of the Senegalese anthropologist and historian Cheikh Anta Diop, who said that any people can develop relying on a foreign culture, this article analyzes the cultural potential of the Central Africa –considered as the cradle of humanity, as the oldest hominid fossil was found in 2001 in Chad–, while it highlights the challenges and the opportunities to carry out development mechanisms of the cultural industry from policies that generate wealth, jobs and, above all, to return dignity to people.

Keywords: Culture, Politics, Colonization, Challenges and Opportunity.

1. Introducción

En un contexto económico mundial difícil debido a la crisis financiera, los países de África Central se han fijado como meta, a mediano y largo plazo, ser unas naciones emergentes. Guinea Ecuatorial espera alcanzar este objetivo en 2020; Congo, Gabón y la República Centroafricana, en 2025; y Camerún, en 2035. Para materializar este proyecto, dichos Estados se han dotado de Documentos Estratégicos para la Reducción de la Pobreza (DSRP, en siglas francesas), para unos, y Documentos Estratégicos para el Crecimiento y el Empleo (DSCE, en siglas francesas), para otros.

Estos instrumentos se apoyan en las acciones económicas clásicas en las que se alude a la dimensión cultural, durante mucho tiempo relegada a un segundo plano, como en Camerún, donde se admite que:

En materia de innovación, se debería en adelante apostar por sectores hasta ahora descuidados como los productos culturales o los servicios [...] Los productos culturales que pasan por la promoción de una mejor imagen del país constituyen otro polo de diversificación de intercambios capaces de sostener el crecimiento y la creación de empleo. (DSCE, 2009:77)

Llama la atención que los países de África Central hayan esperado tanto tiempo para darse cuenta de esta realidad. Pues, ya en 1982, la Conferencia Mundial sobre políticas culturales celebrada en México, consideró la cultura como el fundamento del desarrollo (Unesco, 1982). Paradójicamente, la región, a pesar de gran potencial cultural, no es uno de los destinos privilegiados de los turistas culturales. El espectáculo es desolador y rima con el retroceso, a pesar de un buen arranque a principios de los años sesenta, época de las independencias. Considerado como el pulmón económico de la región por su rico y diversificado potencial cultural, Camerún, por ejemplo, pasó de 77 salas de cine en 1980 a cero salas en 2009 (Coulon, 2011). Esta situación se suele atribuir a la crisis económica mundial de la década de los ochenta del pasado siglo.

Y, mientras la cultura se ha convertido en uno de los sectores más importantes de los países industrializados, en África, en cambio sigue siendo un sector poco importante. Término genérico y difícil de aprender, la cultura, según la Unesco, puede considerarse como:

El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales

al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (Unesco, 1982)

Desde este punto de vista, la cultura tiene mucho que ver con el turismo, que según la Organización Mundial del Turismo (OMT), representa el 5 por ciento del Producto Interior Bruto mundial, con una progresión del 4,4 por ciento entre 2010 y 2011, lo que corresponde a 980 millones de turistas (OIT, 2012). La cultura es pues un potente motor de la economía mundial.¹ Sin embargo, África Central carece aún de visibilidad, de valorización, de industrialización y de promoción de su cultura. Precisamente las conclusiones de la Cumbre de la Tierra celebrada en Johannesburgo, en 2002, hacen hincapié en el papel de la cultura en el desarrollo sostenible al que aspiran todos los países de la Comunidad Económica y Monetaria de África Central, al haber ratificado la Agenda 21.²

Ahora bien, si África quiere superar los retos del desarrollo sólo lo puede hacer a través de un proceso integrado de lucha contra la pobreza, apoyándose a la vez en el refuerzo de las capacidades humanas, la construcción y la consolidación de la paz, el acceso a las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación, y el refuerzo de la cooperación regional, con la dimensión cultural del desarrollo y la adhesión al plan de acción de la Nueva Alianza para el Desarrollo de África (NEPAD, en siglas inglesas).³

Partiendo del postulado del antropólogo e historiador senegalés Cheikh Anta Diop, quien decía que ningún pueblo puede desarrollarse apoyándose en una cultura extranjera, este artículo analiza el potencial cultural del África Central –considerada como la cuna de la humanidad, pues el fósil homínido más antiguo se encontró en 2001 en Chad–, a la vez que pone de manifiesto los retos y la oportunidades para llevar a cabo mecanismos de desarrollo de la industria cultural a partir de políticas que generen riqueza, empleo y, sobre todo, devuelva la dignidad a los pueblos.

Para alcanzar nuestra meta, en primer lugar realizaremos un brevísimo repaso de los orígenes históricos de la inadecuación entre el potencial cultural adquirido y la embrionaria industria cultural de la región. Posteriormente analizaremos las dificultades que encuentra el sector cultural, y finalmente formularemos algunas propuestas de solución en base a las oportunidades existentes en África Central.

2. El peso de la herencia colonial

“Las identidades no son elementos estables e invariables sino más bien construcciones intelectuales que se forman poco a poco según las condiciones

sociales, políticas e históricas de cada época” (Maratou-Álifanti y Galinou, 1999). Esta aserción se traduce en África Central por una diversidad y un mestizaje cultural, que a veces en las zonas urbanas se convierte en una asimilación o una aculturación. Y a pesar de la diversidad etnolingüística, el pueblo bantú, uno de los grandes grupos étnicos mayoritarios que se encuentran en Camerún, Gabón, Guinea Ecuatorial, Congo y en República Centroafricana, tiene un fondo cultural similar en las sociedades tradicionales rurales que son los guardianes de una cultura que se muere.

Al tener en común el francés como lengua oficial, el uso de los idiomas nativos se ha limitado a las zonas rurales, salvo el caso congoleño con el lingala, impuesto en 1971 por Mobutu Sese Seko tras la revolución cultural (Mussia, 1983: 31-58). El complejo de inferioridad cultural adquirido después del lavado de cerebro poscolonial hace que haya una especie de rechazo, de abandono y de vergüenza de sus valores culturales por una importación no filtrada de la cultura occidental. Esto se traduce por una tendencia hegemónica y colonial de la cultura occidental.

Los modos de vida (vestimenta, alimentación, ocio, vivienda, etc.) y las tradiciones convierten a los africanos en consumidores de productos occidentales en detrimento de los productos locales mejor adaptados a sus realidades. Es el caso de la música, de la moda o del cine. En el cine, por ejemplo, las películas africanas que relatan y reflejan las realidades locales, en una lengua local, son abandonadas a cambio de las realidades extranjeras, por esnobismo, mimetismo y complejo de inferioridad. Esta situación llevó al periodista burkinés Damien Glez a afirmar que “Desde hace 50 años, el cine africano mama en el pecho de Occidente, el de los fondos públicos cada vez más escasos, pero también el de los distribuidores, a menudo europeos y elitistas” (Glez, 2011).

Ante esta situación es legítimo interrogarse sobre la autenticidad de la cultura africana. En el siglo XIX, África era presentada por Occidente como un mundo de misterios, hostilidades y de miedo con rasgos culturales chocantes como las costumbres sangrientas y el sacrificio humano. Estas “creencias” fueron combatidas por los misioneros llegados para sustituir el fetichismo portador de supersticiones por la “verdadera religión” y difundir las luces de la civilización europea marcada por el cristianismo (Laverdière, 1987:70 y ss.). Una ideología civilizadora occidental que llegó incluso a negar la existencia de culturas en África y estableció una escala de valores en la cual las de África se encuentran en la base (Some, 2002: 41-59).

Las palabras de Nicolas Sarkozy, entonces presidente de Francia, en Dakar, resumen un poco el daño que el colonialismo ha causado a la cul-

tura africana: “Ellos (los europeos) tomaron la tierra de vuestros ancestros. Rechazaron los dioses, las lenguas, las creencias, las costumbres de vuestros padres. Les dijeron a vuestros padres lo que debían pensar, lo que debían creer, lo que debían hacer. Cortaron a vuestros padres de su pasado, arrancaron su alma y sus raíces. Desencantaron África”.⁴

Sin embargo, a pesar de una voluntad manifiesta occidental de inhibir y de hacer desaparecer la cultura africana a través de una asimilación cultural progresiva a fin de sustentar la diferencia económica y social entre las dos civilizaciones, una revolución surgió después de la Segunda Guerra Mundial.

3. La revolución cultural africana

Charles Fourier consideraba que la noción misma de civilización no se aplicaba más que al “periodo concreto de la vida social en el territorio ocupado actualmente por las naciones europeas” (citado por Schnerb, 1961:99). Sin embargo, los trabajos de los antropólogos y pensadores como Jacques Marquet revelan que no hay cultura superior absoluta a los valores universales como pretendían los occidentales (1959:59-68). Cualquier grupo humano posee la doble libertad de rechazar una cultura que se le quiere imponer y participar en el intercambio de bienes culturales dando y recibiendo.

Las élites intelectuales africanas desde los años 1930, tomaron iniciativas para la rehabilitación de la sociedad africana, la valorización de su cultura en un impulso anticolonialista. La Sociedad Africana de Cultura (SAC), un marco de reflexión, de investigación y debates sobre las culturas africanas, nació bajo la instigación del senegalés Alioune Diop y se encargaba de la promoción de la cultura africana.

En 1948, la SAC lanzaba la revista cultural negra *Présence africaine* que jugará un importante papel en la emancipación cultural africana. Por su parte, el movimiento de la *negritud* permitirá reconstruir una memoria cultural e histórica del negro africano. Léopold Sédar Senghor, partidario del mestizaje cultural, demostró la organización social, política, cultural, artística y religiosa de las sociedades africanas (1956: 51-65). Insistía en la liberación del genio creador de los artistas y escritores africanos para la rehabilitación de la personalidad africana.

La esperanza renacía con la egiptología que, al vincular las culturas africanas con las raíces egipcias, daba vida al mito de la grandeza africana y la idea de una anterioridad de las civilizaciones negras. Al ser África científicamente considerada como la cuna de la humanidad gracias a los descubrimientos de los fósiles homínidos Lucy (3,3 millones de años) en África oriental, y Toumai (7 millones de años) en Chad, la anterioridad de

la civilización africana es pues un hecho irrefutable. Los trabajos del intelectual senegalés Cheikh Anta Diop, sobre todo con su obra *Naciones negras y cultura*, van a abrir una nueva perspectiva positiva de la cultura africana basada en los valores históricos.

Cheikh Anta Diop recoloca así a África en el centro de la civilización ya que el Egipto faraónico, con una brillante civilización fue negra e inspiró a la civilización occidental. Esta restitución de la verdad histórica cultural africana, que debería ser el leitmotiv para suscitar las vocaciones y despertar las políticas frente a los intereses, rema a contracorriente de las realidades de una decrepitud de la cultura africana en un contexto de mundialización (2012).

4. La industrialización de la cultura africana

Como hemos dicho anteriormente, el descubrimiento de Toumai en Chad, uno de los más viejos esqueletos humanos, convierte a la región de África Central no sólo en la cuna de la humanidad sino también en la cuna de la civilización y de la cultura.⁵ Sin embargo, ante el escaso número de museos, al cierre de salas de cine, la falta de discográficas, la precariedad de los centros culturales locales, el carácter esporádico de los festivales, la fuga de cerebros, la degradación de los vestigios, la pobreza de las bibliotecas y los escasos presupuestos dedicados a la cultura, se tiene la sensación de que ésta no forma parte de las prioridades de las políticas públicas.

A pesar de la crisis económica y financiera mundial actual, el sector del turismo, que no se puede dissociar de la cultura ya que existe y vive del patrimonio cultural, sigue siendo un área prometedora.⁶ Sin embargo, pese a su diversidad cultural –cultura bantu, peul, arabo-sudanesa, etc.–, África Central está en la cola de los destinos preferidos de los turistas. Por otra parte, los protagonistas del mundo cultural y los artesanos viven en la precariedad. Paradójicamente, los museos de arte africano y de cultura africana o galerías de arte africano en Occidente consiguen importantes ingresos.⁷

Por desgracia, la promoción de este rubro es aún rudimentario y menos profesional en África Central, donde debería integrar la economía en su globalidad respetando los cánones rigurosos de la organización, de la planificación y de la gestión. De hecho, el potencial ya no es suficiente, hay que valorizar el producto cultural en el mercado local y mundial, imponerlo, darle un sello y un valor mercantil, codificarlo o normalizarlo siguiendo las normas internacionales y venderlo.

La originalidad e innovación son plusvalías en una economía liberal y África, a pesar del largo período de colonización occidental, tiene todavía

muchas riquezas culturales aún por explorar; lo que representa una oportunidad. Se debe pasar en África Central de ser consumidora de subsidios y subvenciones a una cultura creadora de empleo y generadora de ingresos. En otras palabras, una industria cultural rentable. En este proceso, los actores son la piedra angular del edificio cultural. Por ende, hay que suscitar unas vocaciones para conseguir unos procesos creativos que respalden esa intención.

África Central, con su población esencialmente joven,⁸ debería orientar a sus jóvenes hacia los oficios culturales creando unos mecanismos de motivación.⁹ Lo cual empieza por acabar con el complejo de inferioridad, el fomento del orgullo de su identidad, la celebración y el reconocimiento de los modelos locales. Corresponde a los dirigentes a nivel nacional y regional definir una estrategia de valorización de los actores de la cultura (entrega de medallas, becas, diplomas, etc.).

La formación es un elemento primordial y requiere una justa combinación entre una transferencia de conocimientos y de habilidades empíricas basadas en la tradición oral y el *learning by doing*,¹⁰ y una transferencia de saberes formales y codificados. Como ejemplo, se puede citar el caso de un guitarrista célebre que puede reproducir todos los sonidos y notas pero que no puede leer ni escribir una partitura. Resulta sorprendente que África Central, con grandes figuras mundiales de la música como el gabonés Pierre Akendengue o el camerunés Manu Dibango, no disponga de escuela de música o de conservatorio a la medida del talento y de la reputación de sus artistas.

En este sentido, la investigación resulta fundamental y debe asociar a los especialistas de la cultura, del arte, los antropólogos y otras disciplinas para valorizar y hacer accesible al mundo la quintaesencia de los productos culturales africanos. Ejemplo de ello es el caso del ritmo *makossa*, que gracias a la canción "Soul makossa" de Manu Dibango en los años 1970, tuvo un éxito mundial después de que lo retomara Michael Jackson, con una connotación *world music*.¹¹ Dicho de otra manera, la cultura tradicional africana es el substrato de estos productos, pero un mestizaje en respuesta al mercado cultural puede ser una plusvalía.

5. La protección de las obras contra la piratería

Ésta ha de ser una de las prioridades de las autoridades locales. En efecto, sea como fuere su talento, los artistas africanos no viven de su arte, que ejercen raras veces a tiempo completo. En el mejor de los casos, se dedican alternativamente a otras actividades profesionales para mantener a su familia.

El arte se convierte pues en un accesorio. A menudo, la economía cultural y los mecanismos de retribución de la producción a los artistas son verdaderas serpientes de verano, y los conflictos permanentes entre artistas, productores y organismos de derechos de autor, son prueba de ello. La necesidad de un marco jurídico más apropiado puede ser un intento de solución.

Varios conflictos por los derechos de autor y de plagio entre artistas de África Central como Wes Madiko, el grupo Zangalewa, Talla André Marie, Manu Dibango, y artistas de fama mundial como Zara, Shakira, James Brown, Michael Jackson, respectivamente, ponen de manifiesto la importancia del refuerzo de las capacidades de los actores culturales sobre el derecho de la propiedad intelectual, la protección de las obras culturales y el derecho de autor. A pesar de una organización profesional destacable de los artistas y actores de la cultura por sectores (música, literatura, artes plásticas, etc.), el malestar de la precariedad de la producción artística y cultural se sigue notando.

Los ya citados DSRP y DSCE de los países de África Central inscriben en prioridad la política cultural como elemento económico para estimular el crecimiento y el empleo. Los diferentes países de la región disponen en sus gobiernos de Ministerios de Cultura, Comunicación, Turismo y Artesanía. La acción gubernamental para la promoción de una política cultural eficiente requiere una acción global (ordenación del territorio para el acceso a los sitios de interés, seguridad de los visitantes, infraestructuras viales, telecomunicaciones, etc.).

El ejemplo de Senegal es patente. Léopold Sédar Senghor, político y hombre de cultura, encarnó esta cita de Nelson Mandela: "Acción sin visión es solamente pasar el tiempo, visión sin acción es meramente soñar, pero visión y acción pueden cambiar el mundo",¹² al dotar Senegal de una política cultural destacable que lo ha convertido en un referente en el continente. La política cultural no debe limitarse a aportar unas subvenciones para una cultura de adorno sino financiaciones para una industria cultural sobre un modelo productivo.

Como malos ejemplos, se puede resaltar el caso de las financiaciones a través de fondos especiales (Fondos de Desarrollo de la Industria Cinematográfica, en Camerún) a algunos actores u organismos para la producción artística sin resultados. Un proteccionismo hacia los productos culturales sin entorpecer los principios de la Organización Mundial del Comercio puede animar el consumo local y regional. Si se toma el caso de la industria del libro, la política debería permitir exoneraciones arancelarias y fiscales para que los costes de producción sean razonables y propicien la producción local;

dado que todo el material necesario para la fabricación es de importación.

Por otra parte, la piratería es un poco el cáncer de la industria cultural, es una industria paralela que alimenta una economía sumergida que priva a los productores y los artistas de sus derechos así como al Estado de sus ingresos (tasas e impuestos). Es un fenómeno regional que ha calado hondo en la sociedad y cuya erradicación sólo se puede lograr, más allá de la sensibilización, a través de acciones vigorosas y concertadas bajo el control de los políticos.

Afortunadamente, África Central tiene la Comisión Económica y Monetaria, que toma en consideración la importancia de la cultura para un mejor desarrollo económico y una mejor integración. Con su rico potencial cultural, la buena salud económica del turismo mundial es una oportunidad que se debe aprovechar para luchar contra la pobreza y crear empleo. La diversidad cultural de la región la convierte en una síntesis cultural africana: una oportunidad para los *tour operadores*. El mercado regional es un mercado importante por explotar en el marco de la integración; adaptando la producción al contexto local.

El ejemplo del cine nigeriano, conocido como Nollywood, es hoy día después de Bollywood en India y Hollywood en Estados Unidos, la tercera industria cinematográfica mundial. Cabe recordar que esta industria produce 250 millones de dólares en Nigeria (Barrot, 2005) y crea empleos. Paradójicamente, los países de África Central como Gabón y Camerún,¹³ pioneros del cine africano que tienen una historia más antigua, no han experimentado ningún avance. Lo que es peor, la fuga de cerebros y la importante diáspora cultural africana es un indicador sobre el potencial humano de la región que sólo espera el saneamiento del espacio cultural para poner sus habilidades al servicio de las economías de la región.¹⁴

6. Conclusión

Frente a los múltiples compromisos contraídos por los países de África Central con la Unesco, la NEPAD y los documentos de estrategias nacionales (DSRP, DSCE), la decrepitud de la industria cultural es un hecho que se traduce por indicadores como el escaso número de visitantes que no corresponde al potencial cultural regional, la precariedad y la falta de infraestructuras. En una economía de mercado global, el comercio sin equidad de los productos culturales es un hecho. La ausencia de identidad cultural, el poco profesionalismo, la falta de normalización y de estandardi-

zación a las normas internacionales de los productos culturales locales hace que sean difícilmente vendibles en el mercado internacional.

El mercado regional, con una mejor integración guiada por el poder político es una oportunidad para el empleo y el crecimiento económico. La liberación de las mentes del yugo del complejo de inferioridad sería la prueba del interés por la creatividad y la innovación, y pasa por la reapropiación de la historia real de la cultura africana. El cimiento del desarrollo y de la emergencia de la región puede ser la política cultural orquestada juiciosamente por la política. “No existe nada más englobador ni nada más integrador que la cultura” (Mbuyamba, 2003). Hay muchos ejemplos y el caso del Senegal de Senghor es revelador. No existen soluciones occidentales a los problemas africanos; siempre hay que tener en cuenta las realidades africanas.

Notas

- 1 Palabras de Dr Benoit Sossou, representante de la Unesco en Yaundé, Camerún, durante el Foro de Socios de la Comunidad Económica de los Estados de África Central, organizado del 21 al 23 de noviembre de 2012, sobre el tema “Cultura, integración y desarrollo”.
- 2 Concepto que se generó en la Conferencia Mundial sobre el Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible organizada por Naciones Unidas en Río de Janeiro (Brasil) el año 1992. Se trataba de apoyar iniciativas que construyeran un modelo de desarrollo sostenible para el siglo XXI, de ahí su nombre. En principio, la Agenda 21 debe contemplar tres aspectos: la sostenibilidad medioambiental, la justicia social y el equilibrio económico.
- 3 Sacado de Unesco, “Por un turismo cultural al servicio del desarrollo sostenible: ejes estratégicos y propuestas de proyectos”, septiembre de 2004.
- 4 Extrait du discours de Nicolas Sarkozy à l’Université Cheikh Anta Diop prononcé à Dakar, le 26 Juillet 2007.
- 5 <http://www.nature.com/news/2005/050404/full/news050404-6.html>
- 6 Según la Organización Mundial del Turismo, entre 2011 y 2012, el número de turistas aumentó netamente.
- 7 Según la versión digital del diario francés Le Figaro, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/01/02/>, en 2013 el museo de Quai Branly, especializado en temas africanos recibió 1,307 millones de visita. De este modo, este espacio cultural inaugurado en 2006 alcanzaba los 10 millones de visitas desde su apertura.
- 8 De una población total de 45,4 millones de habitantes, hay más de 2,5 millones que buscan un empleo y una tasa de paro del 49 por ciento entre los menores de 35 años. El 50 por ciento de la población de la Comunidad tiene menos de 18 años, y los menores de 15 años representan el 40 por ciento de

- la población de la CEMAC. http://www.sjcemac.org/wp-content/uploads/Rapport_sur_la_Situation_de_l'Insertion_Economique_et_Sociale_des_Jeunes_de_la_CEMAC_2012_SJ-CEMAC.pdf
- 9 Ídem. Según el Informe sobre la Situación de la Inserción Económica y Social de los Jóvenes de la CEMAC, publicado en enero de 2013, 10 millones de jóvenes de la región no tienen empleo.
- 10 Método pedagógico desarrollado por el pedagogo Dewey, que consiste en aprender a base de práctica.
- 11 Un estribillo de esta canción, “mamako, mamasa, maka makossa”, fue después usado por intérpretes como Michael Jackson, en “Wanna Be Startin’ Somethin’”; Eminem, en “Doe Rae Me”; Back To Basics, en “Mamakossa”; el Bloodhound Gang, en “Mama Say”; Rihanna, en “Don’t Stop the Music”; Chico Science, en “Samba Makossa”; y El Chojin, en “Algo más que música”.
- 12 <http://latino.foxnews.com/latino/espanol/2013/07/18/onu-honra-nelson-mandela-en-su-cumpleanos-recuerda-su-legado/>
- 13 Según el informe de la Organización Internacional de la Francofonía titulado “Perfil cultural de los países del Sur miembros de la Francofonía: una visión de tres países de la CEMAC”, Camerún ha sido uno de los precursores del cine africano. http://mediatheque.francophonie.org/IMG/pdf/Profil_OIF_CEMAC_v.leger.pdf
- 14 Según la web www.starducongo.com, los 10 congoleños más influyentes del mundo viven fuera de su país: Alain Mabanckou (escritor y productor-Francia/USA), Passi (cantante y productor- Francia), Abd al Malik (cantante y escritor - Francia), Rhode Bath-Schéba Makoumbou (artista pintora y escultora -Bélgica), Serge Ibaka (jugador de baloncesto -España/USA), Philocoiffure (peluquera -Francia), Gaitana (Ucrania/Rusia), Dieudonné Niangouna (cómico -Francia), Yvan Castanou (pastor -Francia), Baudouin Mouanda (fotógrafo -Francia/Congo).

Referencias

- Barrot, P. (2005). *Nollywood: le phénomène vidéo*. Paris: L’Harmattan.
- Berthelemy J. C., Coulibaly A. (2006). *Culture et développement en Afrique: Actes du 57ème Forum de Bamako*. Paris: Institut des Hautes Etudes de Management, L’Harmattan.
- Coulon F. (2011). Une histoire du cinéma camerounais, cheminement vers l’indépendance de la production. *Afrique contemporaine*, n°218.
- Esse A. (2009). *L’influence de la culture sur le développement*. Paris: L’Harmattan.
- Esse A. (2008). *L’impact de la culture occidentale sur les cultures africaines*. Paris: L’Harmattan.
- Glez, D., (2011). Le cinéma africain, l’aventure ambiguë, *Slate Afrique*, <http://www.slateafrique.com/541/cinema-africain-festival-ouagadougou-crise>.

- Laverdière, L. (1987). *L'Africain et le missionnaire: l'image du missionnaire dans la littérature d'expression française*. Montréal: Bellarmin.
- Mbuyamba, L. (2003). *Atelier sur la culture et le développement dans le programme d'action du NEPAD*. Abidjan: Publication de l'UNESCO.
- Mussia, K. (1983). Authenticité, un système lexical dans le discours politique au Zaïre. *Mots*, N°6. pp. 31-58.
- OIF (2012). *Profil culturel des pays du Sud membres de la Francophonie: un aperçu de trois pays de la CEMAC Cameroun, Congo-Brazzaville, Gabon*. Paris: Publication de l'Organisation Internationale de la Francophonie.
- Schneber, R. (1961). *Le XIXe siècle: l'apogée de l'expansion européenne, 1815-1914*. Paris: PUF, collection Histoire des civilisations.
- Some M. (2002). Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation, *Codesira Africa Zamani*, N° 10, pp. 41-59.
- Unesco (2004). *Pour un tourisme culturel au service du développement durable: axes stratégiques et propositions de projets*. Paris.

Sitios Internet consultados

- <http://media.unwto.org/fr/press-release/2012-01-16/les-touristes-internationaux-devraient-atteindre-le-milliard-en-2012>
- www.thisisnollywood.com
- www.afdb.org/fileadmin/uploads/afdb/Documents/Project-and-Operations/Cameroon/DSCE2009.pdf
- http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Las relaciones diplomáticas Venezuela – Israel (1958-1964)

Edduar El Khuffash Álvarez

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

MÉRIDA-VENEZUELA

edduar_elkhuffash@hotmail.com

Resumen

Venezuela fue uno de los 13 países latinoamericanos que votó a favor de la resolución 181 (1947) de la Organización de las Naciones Unidas que dividió el Mandato Británico de Palestina en dos Estados, uno judío y otro árabe. En este sentido, el siguiente artículo evaluará las relaciones venezolano-israelíes durante los años (1958-1964), haciendo hincapié en la cooperación política, y en la postura de Caracas ante el conflicto árabe-israelí.

Palabras clave: Venezuela, Israel, Jerusalén, relaciones diplomáticas.

Diplomatic Relations Venezuela – Israel (1958-1964)

Abstract

Venezuela was one of the 13 Latin-American countries that voted in favor of the 181 resolution (1947) of the United Nations Organization that divided the British Mandate for Palestine in two states one jewish and other arabian. In this sense, the following article will evaluate Venezuelan-Israeli relations during the years 1958-1964 by emphasizing in the political cooperation and in the stand of Caracas before the arabian-israeli conflict.

Keywords: Venezuela, Israel, Jerusalén, diplomatic relations.

1. Introducción

Tras intensos debates que se alargaron por más de dos meses, en su segundo periodo ordinario de sesiones la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) aprobó el 29 de noviembre de 1947 la resolución 181 con 33 votos a favor, 13 votos en contra y 10 abstenciones, la misma contemplaba: La partición del Mandato Británico de Palestina (1922-1948), para dar paso a la creación de un Estado judío y otro árabe, y la administración de Jerusalén por parte del Consejo de Administración Fiduciaria de las Naciones Unidas (ONU, 2003: 10). En la consumación de este acto jugaron un papel clave los países latinoamericanos, ya que para el momento constituían un tercio de los miembros de la ONU, favoreciendo la disposición se pronunciaron: Brasil, Costa Rica, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Haití, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela, representada por el Dr. Carlos Eduardo Stolk. Cuba sufragó en contra, y Argentina, Colombia, Chile, El Salvador, Honduras y México se abstuvieron. Así, el 14 de mayo de 1948, los líderes sionistas capitaneados por David Ben-Gurión proclamaron el nacimiento del Estado de Israel, iniciándose a su vez, ese largo camino que es el conflicto árabe-israelí.

Ante esta situación, Venezuela reconoció mediante un radiograma firmado por el Canciller Andrés Eloy Blanco y enviado al Secretario de Relaciones Exteriores judío, Moshe Shertok, el 26 de junio de 1948, al Estado de Israel y su gobierno provisional (MRE, 1953: XII). De esta manera, se inicia un proceso de amistad y apoyo a la causa israelí en los más distintos escenarios deliberativos a escala mundial, refrendado por el voto venezolano a la resolución 273 de la ONU en mayo de 1949 que admitía a Israel como miembro de dicha Organización, así como, el beneplácito otorgado el 6 de noviembre de 1952 al General Antonio Shaltiel como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de dicho país ante el gobierno nacional con residencia en Brasil, inaugurándose formalmente las relaciones diplomáticas entre ambas Repúblicas (ACMRE¹, N° 279, 1952: 4).

Regina Sharif, investigadora y especialista en temas del Medio Oriente, apunta que la cooperación entre Israel y Sudamérica se puede evaluar en tres ámbitos: a) el político-diplomático, b) el económico, c) y el demográfico (Sharif, 1977: 98). El siguiente artículo se ocupará del primer horizonte de análisis recomendado, atendiendo la comprensión histórica de las relaciones de Venezuela con el Estado del pueblo judío (1958-1964), a partir del estudio de la política exterior venezolana durante los cruciales meses de la transición democrática y del gobierno constitucional de Rómulo Betancourt

(1959-1964), para tal fin, nos apoyaremos en el acervo documental que reposa en el Archivo Central del Ministerio del Poder Popular para Relaciones Exteriores (ACMRE) y en diversas fuentes oficiales y bibliohemerográficas.

2. Una mirada a la política exterior venezolana (1958-1964)

Una vez consumado el derrocamiento de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) la nación venezolana se dedicará a reconfigurar su posición y proyección en el escenario mundial, dentro del contexto de Guerra Fría y como Estado de jerarquía media llamado a jugar un papel protagónico en la región Sudamericana, en este contexto “el 23 de enero de 1958 no solo devuelve al país la confianza en sí mismo, sino que la hace tomar conciencia de su propia dignidad y vislumbra el papel que le corresponde en el plano internacional. Su horizonte se ha ampliado. Venezuela quiere entrar a participar activamente en la vida internacional” (Calvani, 1993: 419).

Es por ello, que durante la transición democrática del año 1958 la Junta de Gobierno tendrá como principios rectores el diálogo y la concertación, necesarios no solamente para estimular la confianza ciudadana en las noveles instituciones democráticas que se empezaban a edificar, sino también, como punto de partida para la construcción de una política exterior de Estado capaz de garantizar la estabilidad social en el país a partir de la promoción de los ideales democráticos y libertarios. Atendiendo estos imperativos, el Dr. Rene de Sola quien ejerció las funciones de Canciller en las fechas comprendidas entre el 28 de mayo de 1958 al 13 de febrero de 1959 afirma que “muchos de los logros alcanzados en materia de política internacional e interna, como la Declaración de Bogotá y avances en materia legislativa, sirvieron a los posteriores gobiernos democráticos para la planificación de sus políticas” (Marcano Salazar, 2009: 63).

Tras la victoria electoral de Rómulo Betancourt (1959-1964) la transición que había iniciado en enero de 1958 corona un éxito invaluable al asegurarse la sucesión presidencial dentro del juego democrático. Una vez promulgada la Constitución nacional en enero de 1961 se institucionaliza definitivamente el *sistema populista de conciliación de élites* (Rey, 1991: 543), quedando establecidas en el mismísimo preámbulo de la carta magna las directrices que debían guiar la política exterior, siendo estas: El respeto a las soberanías, la autodeterminación de los pueblos y promover el establecimiento del orden democrático a todos los pueblos de la tierra. Recalcando la necesaria cooperación con todas las naciones en general, y

con las Repúblicas hermanas del continente en particular (Constitución de la República de Venezuela, 1961: 3-4).

En este sentido, la política exterior de Betancourt estuvo condicionada por la necesidad a toda costa de preservar el orden interno recién instituido diseñando para tal fin la denominada *Doctrina Betancourt*, "...cuyo eje central de acción y alto impacto en la opinión mundial fue la ruptura de las relaciones diplomáticas con los gobiernos no democráticos, a fin de establecer una especie de «cordón sanitario» protector de la democracia venezolana" (Marcano Salazar, 2009: 17). El no reconocimiento a todo régimen surgido de golpes de Estado ya sea de derecha o izquierda, fue la medida implementada para proteger a los proyectos pluralistas y liberales en la región, y de esta manera involucrar y alinear a los Estados Unidos con la posición nacional, mostrándose a Venezuela como el modelo a seguir en Latinoamérica.

No podemos dejar de apuntar que durante el gobierno de Rómulo Betancourt se mantuvo una intensa comunicación con naciones que formaban parte de escenarios regionales no privilegiados por nuestra política exterior, la creación de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) en 1960 evidencia el interés nacional de asumir un papel protagónico a escala planetaria. Asumiéndose posturas de defensa de los ideales democráticos y la libre autodeterminación de los pueblos en la ONU, respaldando los procesos de descolonización que se adelantaban en África y Asia, apoyando a su vez, el ingreso de los nuevos Estados a la comunidad internacional, y finalmente estableciéndose relaciones diplomáticas con países como "la India, Indonesia, Túnez, República Árabe Unida (...) debido a las variables que vinculan nuestros intereses petrolíferos o de promoción de la democracia con estas naciones" (*Ibid.*: 109).

Luego de este comprimido apartado dando cuenta del desenvolvimiento de la política exterior venezolana, a continuación, evaluaremos las relaciones diplomáticas entre Venezuela e Israel (1958-1964), con el fin de comprender los lazos de amistad y apoyo que se construyeron en el señalado lapso histórico.

3. Venezuela-Israel: Amistad, apoyo y equidistancia

El movimiento popular que puso fin a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y allanó el camino hacia la democracia, coincidió con un sintomático proceso de distensión de la Guerra Fría en el Medio Oriente y el ascenso del panarabismo de inspiración *nasserista*. En este contexto, el

establishment político israelí inició una ofensiva que le permitiera elevar el mapa de relacionamiento con los países amigos que le respaldaban en los distintos escenarios internacionales, así, la especial situación que atravesaba Venezuela durante el año 1958, fue muy bien aprovechada por la diplomacia hebrea para estimular al gobierno nacional a decidirse de una vez por todas a autorizar la apertura de una Legación en Israel.²

Con referencia a lo anterior, la ofensiva diplomática israelí se caracterizó por prodigar halagos hacia Venezuela, Arie Aroch, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de Israel en Rio de Janeiro, en conversación con el Embajador venezolano en Brasil en febrero de 1958, resaltó el desarrollo económico de ésta y el lugar especial que viene ocupando en la comunidad internacional (ACMRE, N° 336, 1958: 1). De allí que “su Gobierno había decidido nombrar un Ministro Plenipotenciario residente en Caracas” (*Ídem*). Continuando el cabildeo sionista, en abril del citado año la estancia en Colombia de Moshe Carmel, Ministro de Comunicaciones hebreo, permitió el saludo de éste al Encargado de Negocios de Venezuela en Bogotá, abogando por el establecimiento de Misiones en ambas capitales, propuesta secundada por el Sr. Tuvia Arazi, Ministro de Israel en Colombia, Perú, Ecuador y Bolivia, con sede en Lima (*Ibid.*: 4).

Finalmente, el gobierno israelí hizo valer su palabra y nombró a Moshe Avidan como su Ministro Plenipotenciario residente en Caracas, presentando sus cartas credenciales el día 28 de agosto de 1958 (MRE, 1959: XXXIII). La Junta de Gobierno decidió corresponder a esta expresión de amistad, creando la Misión diplomática de Venezuela en Israel, mediante decreto N° 430, del 19 de noviembre de 1958 (*Ídem*).

A pesar de la creación de la Legación venezolana en suelo israelí, la Cancillería nacional había advertido en un *Memorandum* fechado en noviembre de 1958 la no conveniencia de inaugurar una Misión diplomática en Israel (ACMRE, N° 336, 1958: 8-13), debido al problema del estatus de la ciudad de Jerusalén y su internacionalización aprobada por las Naciones Unidas. Ante esta situación, el gobierno sionista se había puesto de espalda a la comunidad internacional al declarar en diciembre de 1949 a Jerusalén como su capital, trasladando la sede de los poderes del Estado a dicha ciudad. Todo este entramado de violaciones a las disposiciones de la ONU dificultaba la creación de una representación venezolana en la patria histórica de los judíos, sin alterar las relaciones de confianza entre Venezuela y los países árabes.

A principios del mes de febrero de 1959, días antes de la toma de posición de Rómulo Betancourt como Presidente Constitucional, el gobier-

no de transición acreditó en la persona del Dr. Rómulo Araujo su primer representante ante el Estado de Israel, en calidad de Encargado de Negocios. Para ese entonces, el Dr. Rene de Sola, Canciller de la República autorizó al recién nombrado Ministro a fijar su residencia en Jerusalén. Tal decisión causó decepción en su momento en los países árabes, comprometiendo a la administración entrante.³

Rastrear la adopción de Jerusalén y no Tel-Aviv como sede de la Misión diplomática de Venezuela nos conduce a la figura del decisor, Dr. Rene de Sola, fue él quien de manera personal tomó tal decisión. Curiosamente, días después de abandonar sus altas responsabilidades fue premiado con una invitación para visitar al Estado judío.⁴ Ante la situación planteada, en abril de 1959, la Dirección de Política Internacional de la Cancillería le recomendó mediante *Memorandum* al presidente Betancourt el traslado de la Legación venezolana, argumentando que la permanencia de ésta en la histórica localidad más allá de que era avalada con gran beneplácito por las autoridades israelíes, violaba flagrantemente las distintas resoluciones que trataban el tema de la internacionalización de la ciudad santa, regulaciones acatadas por la inmensa mayoría de las representaciones diplomáticas en Israel (ACMRE, N° 335, 1959: 12-16).

La intención del gobierno venezolano de trasladar la sede de su Legación a Tel-Aviv coincidió con la visita a Latinoamérica de la Ministra de Relaciones Exteriores de Israel, Golda Meir. La inclusión de Venezuela en la ruta de viaje de la Canciller se debió a dos aspectos. La primera referida a las coincidencias político-ideológicas del partido Acción Democrática (AD) con el socialdemócrata MAPAI (Partido de los Trabajadores de la Tierra de Israel), del cual Ben Gurión y Meir eran sus más connotados líderes, y la segunda, no era otra que evitar el traslado de la Misión de Jerusalén a Tel-Aviv (ACMRE, N° 554, 1959:8).

En junio de 1959 la Ministra de Relaciones Exteriores de Israel, Golda Meir, visitó como se esperaba territorio nacional, siendo esta la visita de más alto nivel que funcionario israelí alguno realizara a Venezuela. La distinguida visitante se entrevistó con el “Señor Presidente de la República y con varios Ministros del Despacho Ejecutivo. Así mismo recibió numerosos homenajes, entre los cuales cabe citar la condecoración del Gran Cordón de la Orden del Libertador que le impuso el Señor Canciller de la República” (MRE, 1960: XVI).

Lamentablemente la visita de la Canciller no estuvo exenta de polémica, en una rueda de prensa que brindó la alta funcionaria a los periódicos locales realizó severas críticas al I Congreso Petrolero Árabe, celebrado en

El Cairo en abril de 1959, al cual Venezuela asistió en calidad de observador (S.A., 1959, junio 20: 39). Tales informaciones tuvieron una rápida y contundente réplica por parte del Ministro de Minas e Hidrocarburos, Dr. Juan Pablo Pérez Alfonso, representante venezolano en el citado conclave energético, en declaraciones a diarios de la capital refutó uno por uno los conceptos emitidos por la vocera israelí. De manera sarcástica el Ministro afirmó que "...la declarante parece encontrar agrado en inmiscuirse en asuntos que desconoce..." (S.A., 1959, junio 24: 41).

Como era de esperarse el intercambio dialéctico tuvo amplia difusión a escala internacional. La Legación en el Líbano informaba a sus receptores en Caracas, su conocimiento del roce epistolar entre los altos funcionarios a través de la cobertura que le dio al suceso el diario *Al-Jariya*, teniendo la respuesta del Ministro venezolano un gran respaldo en la región, recibiendo los representantes en Beirut "...numerosas felicitaciones de todos los círculos gubernamentales y diplomáticos, así como de prácticamente todos los sectores sociales..." (ACMRE, N° 554, 1959: 19-20).

Si el mundo árabe celebraba con júbilo las respuestas dadas por el Ministro a la Canciller Meir, los medios impresos judíos calificaban el acto como "incidente diplomático", siendo "los comentarios, las informaciones y los titulares más numerosos o llamativos en la prensa hebrea, dirigida al público israelí, que en la prensa en inglés o francés, dirigida esta, más bien al público extranjero" (*Ibid.*: 24). Frente a esta presión de la opinión pública, la Cancillería israelí informó a los representantes venezolanos que las palabras del Dr. Pérez Alfonso eran consideradas graves y ofensivas, y que el asunto era tratado personalmente por el Primer Ministro Ben Gurión, exigiendo ante tales agravios una disculpa oficial, obligando al Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela a emitir un comunicado para disminuir la tensión.

Al final, la visita de la Canciller logró su principal objetivo, evitar el traslado de la Legación venezolana de Jerusalén a Tel-Aviv. Si bien es cierto, que el Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela había decidido la mudanza, la misma se efectuaría una vez transcurrido un plazo prudencial, como muestra de aprecio y deferencia al pueblo de Israel. En este clima de benevolencia y comprensión hacia los actos de soberbia de algunos funcionarios israelíes, se inauguraría la sexta década del siglo XX con el nombramiento de Vicente Gerbasi como Enviado Extraordinario y Plenipotenciario de Venezuela ante el Estado judío, relevando al Dr. Rómulo Araujo. De la misma manera, en el mismo año 1960, Arie Aron tomaría el testigo de Moshe Avidan como Ministro de la Legación hebrea en Caracas (Unión Israelita de Caracas, 2003: 8-9).

En septiembre de 1960, Venezuela coronaría uno de sus más importantes logros en materia petrolera, la conformación de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), junto a Arabia Saudita, Kuwait, Irak e Irán. Esta organización tendría como norte la defensa de los precios internacionales del crudo, así como agilizar los canales de dialogo con los principales Estados compradores del hidrocarburo. Esta unión permitió estrechar los lazos de amistad con el mundo árabe y las petromonarquías del Golfo, estableciéndose relaciones diplomáticas con Kuwait (1965), Qatar (1973), Emiratos Árabes Unidos (1975), Bahreín (1977) y Omán (1986) (Blanco, 2013: 103).

Dicha alianza extra-regional constituirá a partir de su creación la piedra angular sobre la cual Venezuela construiría sus relaciones diplomáticas con el Medio Oriente. Perfilándose como política de Estado el principio de neutralidad con respecto al conflicto árabe-israelí, apostándose en los escenarios multilaterales por una solución negociada del problema, reconociendo los derechos de Palestina a existir como Estado soberano. Señala Manuel Caballero, que las relaciones con Israel se mantendrán con un espíritu de cordialidad y entendimiento, pero que nuestro acercamiento con los países petroleros del mundo árabe será mucho más estrecho y operativo (Caballero, 2000: 42).

De la misma manera, Venezuela pasará a formar parte como miembro no permanente del Consejo de Seguridad de la ONU para el período 1962-1963, situación que alarmaba al gobierno hebreo que presumía una adhesión de ésta a la causa árabe. Preocupación que ya había transmitido la Canciller Meir a Gerbasi en una audiencia que sostuvieron en agosto de 1961, en la misma solicitó el apoyo venezolano a Israel o al menos neutralidad ante el conflicto árabe-israelí (ACMRE, N° 94, 1961: 2-5). Durante su pasantía en el organismo encargado de preservar la paz y la seguridad entre las naciones, la delegación venezolana apoyó la resolución 171, aprobada el 9 de abril de 1962. En la misma se deploraban las hostilidades entre Siria e Israel, y se condenaba el ataque sionista realizado el 16 y 17 de marzo del citado año.

A pesar de que en los primeros compases de los años sesenta las relaciones entre Caracas y Jerusalén se debatirán en torno a la posibilidad de elevar a Embajadas sus respectivas Misiones, tales menesteres no evitaran la visita de altos funcionarios a ambos países. En abril de 1961, Gonzalo Barrios, diputado al Congreso Nacional visitó la nación israelí, entrevistándose con altos funcionarios del gobierno, parlamento y organizaciones laborales judías (ACMRE, N° 262, 1961: 1-3). Mientras, en enero de 1962 el Presidente de la Cámara de Diputados del Congreso nacional, Dr.

Rafael Caldera, realizó una gira de 8 días a Israel reuniéndose con distintas personalidades de la *Knesset* (Asamblea).

Durante abril de 1962 tras una invitación del gobierno judío el Ministro de Sanidad y Asistencia Social, Dr. Armando Gabaldón, realizó una vasta gira por el interior de Israel, visitando hospitales, así como centros dedicados al desarrollo de las comunidades organizadas (ACMRE, N° 212, 1962: 1-3). Posteriormente, el Ministro de Industria y Comercio hebreo, estuvo por Venezuela en mayo, entrevistándose con los Ministros de Relaciones Exteriores y de Fomento y con el Director de Comercio Exterior y Consulados de la Cancillería (MRE, 1963: VI).

Necesario es, mencionar la cooperación técnica brindada por los israelíes. El desarrollo de las actividades del agro en Israel eran inmejorable, la implementación de una economía centralizada y planificada, a la vez, del éxito de las cooperativas agrícolas, permitió elevar la calidad de vida de sus ciudadanos, así como avanzar en el proceso de colonización de nuevas tierras. Todas estas capacidades se pusieron al servicio del gobierno nacional, y de la Federación Campesina de Venezuela en un contexto de reforma agraria. El primer programa en cual participó un asesor hebreo fue en el denominado “Proyecto de Desarrollo Integral del Sistema de Riego Majaguas”, el cual fue elaborado en el periodo julio-octubre de 1962 por un grupo de profesionales venezolanos, asesorados por el ingeniero agrónomo israelí Itzhak Abt (ACMRE, N° 2-8-69, 1970: 1-5).

Finalmente, Venezuela e Israel acordaron elevar al rango de Embajadas sus respectivas Misiones en Caracas y Jerusalén, haciéndose público tal decisión mediante comunicado aparecido en ambas capitales el 27 de diciembre de 1962 (MRE, 1963: CXXIX). Siendo la decisión venezolana de mantener la sede de su representación en ciudad santa una medida compensatoria ante el íntimo relacionamiento que venía sosteniendo con los países árabes, hito que marcará las relaciones binacionales en los años por venir.

4. Consideraciones finales

La caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) y el advenimiento de un sistema democrático no solo permitió la reconfiguración del orden interno en Venezuela, sino también, el diseño de una política exterior que descansará en los robustos ideales de la democracia y la libertad ciudadana. Tales condiciones favorecieron el papel de la diplomacia venezolana en los distintos organismos internacionales; en el caso de la ONU se

mantuvo una participación activa y comedida que facilitara por un lado, el reconocimiento del bloque occidental, y por otro, el establecimiento de vínculos de amistad y cooperación con los pueblos hermanos de Asia y África que paulatinamente se incorporaban a los distintos foros de deliberación mundial, con los cuales se compartía una agenda en común: independencia y descolonización en un contexto de guerra fría, democratización y desarrollo económico e intercambio comercial.

Con respecto a las relaciones Caracas-Jerusalem, históricamente las mismas se vieron favorecidas por los horrores del holocausto y las tradiciones judeocristianas que les unía. El apoyo de Venezuela a la resolución que creó el Estado judío y el posterior reconocimiento de éste a Israel como nación soberana, dan cuenta de dicho vínculo. Sin olvidar, que la suscrita amistad estuvo y está condicionada por el petróleo. Al ser el modelo económico venezolano de tipo rentístico, es inevitable la unión con los países productores árabes, por lo tanto, los problemas regionales del Medio Oriente han estado presentes en la hoja de ruta bilateral.

A su vez, la institucionalización del Estado liberal democrático en Venezuela elevó el mapa estratégico entre ambas naciones. Inaugurándose Legaciones residentes en las respectivas capitales, las cuales a continuación serán llevadas al rango de Embajadas. En este sentido, la decisión venezolana de asentar su delegación diplomática en la ciudad de Jerusalén, se debió en un primer momento a los deseos del Canciller Rene De Sola de complacer las aspiraciones judías, pero posteriormente, la permanencia de la representación en ciudad santa fue el santo y seña de una pretendida política de estricta neutralidad ante el conflicto árabe-israelí. Tal discurso de equidistancia no pocas veces fue de clara parcialización, como ya señalamos, los horrores de la II Guerra Mundial, los valores compartidos, y la influencia de los EEUU, permitían una alineación tácita con los ideales sionistas, quienes aprovechaban esta actitud de imparcialidad diplomática para avanzar en su proyecto del *Gran Israel*.

Por último, es necesario mencionar que Venezuela durante aquellos años apoyó desde la palabra el derecho de Palestina a existir como nación soberana, actitud cónsona a la posición venezolana en las instancias internacionales que alentaban el respeto a las soberanías, el derecho a la autodeterminación de los pueblos, y la cooperación económica como acicates para alcanzar una real independencia política.

Notas

- 1 Archivo Central del Ministerio del Poder Popular para Relaciones Exteriores.
- 2 Desde que se inauguraron las relaciones diplomáticas en 1952 los funcionarios hebreos siempre invitaron al gobierno de Venezuela a crear una Misión diplomática en Israel, recibiendo siempre respuestas esquivas por parte de los diplomáticos nacionales. Las razones para la renuencia eran consecuencia de la necesidad de mantener relaciones de respeto y comprensión hacia los países árabes, sus problemas domésticos y regionales, ya que estos formaban parte fundamental del negocio petrolero mundial. Así mismo, el espinoso tema referido al estatus de la ciudad de Jerusalén constituía otro de los argumentos esgrimidos por la Cancillería venezolana.
- 3 Tal fue la molestia por parte de los representantes árabes en Venezuela, que el Sr. Gamil Ghaleb, Encargado de Negocios de la República Árabe Unida, le manifestó al Director de Política Internacional de la Cancillería venezolana por la posibilidad de cambiar la sede de nuestra Legación en Jerusalén, respondiéndole que el nuevo gobierno constitucional podría reconsiderar en su momento la anterior decisión. Véase (ACMRE N° 335, 1959: 15-16).
- 4 El Dr. Rene de Sola se entrevistó con las más connotadas personalidades del Estado de Israel, entre ellas, el Presidente del Estado, el Primer Ministro, la Ministra de Relaciones Exteriores, el Presidente de la Knesset (Parlamento), y el Alcalde de Jerusalén. Véase (ACMRE N° 335, 1959: 1-2).

Referencias

- ACMRE (1952). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 279. *Placet Concedido al General Shaltiel como Ministro de Israel en Venezuela*. Caracas.
- ACMRE (1958). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 336. *Relaciones diplomáticas con Israel*. Caracas.
- ACMRE (1959). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 335. *Relacione diplomáticas con Israel. Discurso pronunciado por el Dr. De Sola*. Caracas.
- ACMRE (1959). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 554. *Traslado de la sede de Legación de Jerusalén a Tel-Aviv*. Caracas.
- ACMRE (1961). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 94. *Política Internacional*. Caracas.
- ACMRE (1961). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 262. *Visita del Dr. Gonzalo Barrios a Israel*. Caracas, 1961.
- ACMRE (1962). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 212. *Varios*. Caracas.
- ACMRE (1970). Dirección de Política Internacional. País: Israel, Expediente N° 2-8-69. *Solicitud de información presentada por el Sr. Joseph Gross, a la*

Embajada de Venezuela en Estados Unidos, acerca de si Israel presta atención técnica al país. Caracas.

- Blanco, A. (2013). Venezuela and its Foreign Policy towards the GCC Countries Between Petroleum and Soft-Balancing. *The Gulf and Latin America: An assessment of expectations and challenges*. Cambridge: Gulf Researc Centre Cambridge.
- Caballero, M. (2000). *La gestación de Hugo Chávez: 40 años de luces y sombras en la democracia venezolana*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Calvani, A. (1993). La política internacional de Venezuela en el último medio siglo. *Venezuela moderna. Medio siglo de historia 1926-1976* (2da. Ed.) Caracas: Fundación Mendoza – Grijalbo.
- Constitución de la República de Venezuela 1961* (1973). Caracas: Editorial “La Torre”.
- Marcano, L. (2009). *La política exterior del gobierno de Rómulo Betancourt 1959-1964*. Caracas: Editorial Latinoamericana de Ciencias Jurídicas – Academia Nacional de la historia.
- Ministerio de Relaciones Exteriores (1953). *Libro Amarillo 1948-1952*. Caracas: Tipografía Americana.
- _____. (1959). *Libro Amarillo 1958*. Caracas: Tipografía Americana.
- _____. (1960). *Libro Amarillo 1959*. Caracas, Imprenta Nacional.
- _____. (1963). *Libro Amarillo 1962*. Caracas, Imprenta Nacional.
- ONU. (2003). *La cuestión de Palestina y las Naciones Unidas*. Internet: <http://www.un.org/es/peace/palestine/2003/>.
- S. A. (1959, 20 de junio). Golda Meir ante la prensa. Caracas: *El Nacional*, p. 39.
- S. A. (1959, 24 de junio). Pérez Alfonso refuta una «explosiva declaración» de un miembro del gobierno israelí. Caracas: *El Nacional*, p. 41.
- Rey, J. C. (1991). La democracia venezolana y la crisis del sistema populista de conciliación. *Revista de estudios políticos*, N°74, pp.533-578.
- Sharif, R. (1977). Latin America and the Arab – Israeli Conflict. *Journal of Palestine Studies*, Vol. 7, (1), pp. 98-122.
- Unión Israelita de Caracas (2003). *Noticias de una diáspora*, Fascículo 8. Caracas.

La idea de cultura en la investigación educativa: Hacer ciencia y enseñar ciencia en Venezuela

Diógenes E. Álvarez

UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL RÓMULO GALLEGOS
SAN JUAN DE LOS MORROS-VENEZUELA
dalvarez@unerg.edu.ve / dioalvarez@gmail.com

Resumen

Este artículo pretende exponer algunas ideas asociadas a la complejidad cultural de la investigación educativa en el sistema de educación universitaria venezolano. Se ha propuesto establecer el sentido de la investigación educativa y la bifurcación con el resto de las herramientas de uso cotidiano en educación. Esto implica considerar la posibilidad de pensar con un paradigma o sin él, así como la discusión entre lo incommensurable de los paradigmas hegemónicos, sus supuestos ontológicos, epistemológicos y metodológicos o la posibilidad de su incompatibilidad para concretar dialógicamente las nociones “hacer ciencia” y “enseñar ciencia”.

Palabras clave: Cultura, Investigación Educativa, Ciencia, Ontología, Epistemología.

The Idea of Culture in Educational Research: “making science” and “teaching science” in Venezuela

Abstract

This article aims to present some ideas associated with cultural complexity of educational research in the higher education system in Venezuela. It has been proposed to establish the meaning of educational research and the junction with the rest of tools of daily use in education. This involves thinking with a paradigm or not, as well as the debate between the immeasurable of hegemonic paradigms, their ontological assumptions, epistemological and methodological or the possibility of its incompatibility to realize dialogically the notions “making science” and “teaching science”.

Keywords: Cultural, Educational Research, Science, Ontology, Epistemology.

Recibido: 16-05-13 / Aceptado: 04-04-14

1. Acerca de la investigación en educación y para la educación

En principio, la cotidianidad del educador ha obligado a los actores del proceso educativo a vincularse con la Investigación Educativa ante la idea de retomar la esencia del educador: investigador natural. Es tanto así, o de tal magnitud nuestro interés que siempre hablamos de hacer ciencia y enseñar ciencia. En cuanto a la primera frase no hemos tenido la ventura de hacer ciencia desde la base y con la base generacional de relevo, pues no es secreto alguno que el ritualismo, el apego al método, el culto al manual hegemonizan esta práctica. Para referirnos al tema de “enseñar” ciencia, la propia esencia de la expresión lo vuelve una cosa, lo cosifica para mejor comprensión, pues entraña los principios básicos para reproducir los elementos hegemónicos de los paradigmas y contiene una especie de autoflagelación, quizás un ritual que nos subsume en prisiones conceptuales, para hablar sólo de la manera de clasificar las cosas o prisiones paradigmáticas para referirnos al culto al método.

Cada sociedad tiene su propio marco histórico-social que la contextualiza; le da forma y la modela y de allí se desprende la racionalidad de la educación. La investigación con su adjetivo –educativa– forma parte de esa heredad contenida en el avance de la ciencia decimonónica. Esta ciencia se ha convertido en un campo de estudio de particular interés para la educación, entre otras razones, porque al adjetivar la investigación se asocia a otros procesos dentro del quehacer educativo que aun cuando se vinculan tienen una naturaleza distinta. Además, hay una necesidad de contar con herramientas que contribuyan a teorizar sobre las múltiples experiencias antropogógicas: pedagógicas, andragógicas, heutagógicas y gerontogógicas que subyacen en las ciencias de la educación.

Alrededor de este espacio disciplinar se han estructurado diversas interpretaciones teóricas, se han conformado diferentes comunidades de profesionales dedicados a este quehacer y se han construido un conjunto de herramientas conceptuales y metodológicas específicas. Inclusive de alguna manera la incorporación del discurso modernidad vs postmodernidad incendió los espacios vitales de esta discusión. Todavía hoy día este incendio no se ha extinguido. En el campo educativo, la investigación educativa en ocasiones es utilizada como sinónimo de evaluación programas diagnóstico pedagógico, de investigación educativa o de investigación evaluativa ha generado algunas confusiones no sólo conceptuales, sino también prácticas. En este sentido, es importante hacer algunas breves consideraciones al respecto con el ánimo de sofocar aquellas llamas.

En primer lugar la investigación educativa se plantea como finalidad construir un corpus de conocimiento sistemático y sólido que dé cuenta de un sector de la realidad o de la totalidad de ella. Esa matriz epistémica que forma cada realidad puede y en algunos casos pasa desde la ontología tridimensional que se materializa en lo concreto, pasa por la energía que emana de las emociones, el lenguaje, la cultura y puede también manifestarse mediante una realidad no circunscrita. Este es el sentido de la investigación sin adjetivo y, por lo tanto, los investigadores educativos abordan estudios destinados a explicar, controlar, comprender, interpretar, construir o articular la verdad que emana del acontecer educativo.

En segundo lugar, en el diagnóstico educativo se desarrollan actividades de recolección sistemática de información mediante técnicas que garantizan una cierta objetividad y precisión, además hace interpretaciones y valoraciones de los datos recolectados con el propósito de aportar una serie de pistas para tomar decisiones. Habitualmente se señalan al menos tres diferencias sustantivas. Con relación al momento, indica que la interpretación diagnóstica se produce después de la evaluación, porque este proceso se apela a parámetros previos que sirven como punto de comparación. En lo referido a la cantidad de técnicas empleadas, advierte que una evaluación puede hacerse con una sola prueba, en cambio, el diagnóstico no admite esta posibilidad porque es una actividad que exige una síntesis de las informaciones recogidas por varios instrumentos. Finalmente, en cuanto a los resultados, señala que las evaluaciones pueden tener un carácter formativo o sumativo o ambos, en cambio, el diagnóstico siempre está orientado hacia la mejora o el perfeccionamiento, nunca asume un carácter sancionador.

En tercer lugar, la evaluación de programas emplea procedimientos rigurosos para recoger, analizar e interpretar las informaciones; en este sentido, la evaluación de programas es una auténtica estrategia de investigación sobre los procesos educativos con todas las implicaciones epistemológicas, metodológicas y técnicas que ella entraña. La evaluación de programas aplica los procedimientos científicos con el fin de valorar o juzgar las acciones educativas y buscar las soluciones a los problemas del programa específico y del grupo de referencia implicado. En ese contexto, los evaluadores diseñan estudios para obtener datos sobre la importancia, el mérito y el valor de los fenómenos educativos y, a partir del mismo, tomar decisiones.

En cuarto y último lugar, la investigación evaluativa se conecta con la evaluación de programas. Sin embargo, la diferencia sigue siendo que ésta forma parte del diseño y su fin primordial es guiar y reorientar el desarrollo de los programas; en cambio, la investigación evaluativa es un medio no

sólo para conocer y mejorar el desarrollo de un programa, sino que además busca establecer relaciones con otros programas y niveles de la realidad estudiada. Esta sutil diferencia puede tener importantes consecuencias a la hora de definir las actuaciones de los sujetos.

En definitiva, se puede decir que todas estas consideraciones y sus procesos tienen el mismo punto de partida, transitan caminos similares en algunos casos, pero como puede advertirse, se dirigen a destinos diferentes.

2. Naturaleza de la realidad

Se suele identificar la realidad con la existencia, es decir con lo que hay, o mejor dicho, con lo que podemos conocer que existe o hay. El problema de la realidad queda, pues, circunscrito al problema de cómo podemos conocer lo real. En este punto tenemos que tener en cuenta las distintas dimensiones en las que puede caer el concepto de realidad. Realidad como dimensión física del mundo: es la realidad en cuanto material, en cuanto cosa que pretendemos conocer. Es el mundo de los hechos físicos. Realidad como existencia: es concebir lo Real como existente independientemente de que esa realidad que consideramos tenga existencia material o ideal. La realidad para mí: es la dimensión experiencial de la realidad. Se trata de cómo yo vivo la realidad y cómo ésta se convierte para mí, para el pensamiento, para mis sentimientos, en definitiva para mi vida. A pesar del tránsito de la filosofía occidental y de la influencia de Oriente, nos sobresaltan las mismas preguntas: ¿qué es lo real, ¿a qué se puede llamar lo real?, ¿Desde dónde y cómo se puede estudiar lo real? No hay nada que nos impida considerar esto como un final abierto. Al final de la tarde, nos preguntamos ¿cómo hemos hecho ciencia? ¿Cómo estamos haciendo ciencia? ¿Cuáles son las reglas que determinan un buen método de investigación científica? ¿Cómo estamos haciendo investigaciones? ¿Cómo se forman nuestros investigadores?

3. Los paradigmas de investigación en ciencias de la educación

3.1 Pensar con un paradigma

En términos conceptuales y con la intención de darle una connotación clasificatoria, entre los paradigmas existen dos fuera de toda discusión por su carácter hegemónico: el positivista y el interpretativo dado que poseen una identidad propia conferida por su ontología, epistemología y metodología. No obstante, a partir de la Teoría Crítica propuesta por Jürgen Habermas se plantea el llamado paradigma sociocrítico, cuyos puntos de

contacto con el interpretativo permiten que muchos lo consideren dentro del paradigma interpretativo. Este paradigma sociocrítico reacciona contra el reduccionismo del paradigma positivista con su excesivo objetivismo, así como también contra la propensión del subjetivismo del interpretativo, e introduce la ideología de forma explícita ante la neutralidad de las ciencias.

En el libro *La Estructura de las Revoluciones Científicas*, Tomas Kuhn introdujo en el mundo de las investigaciones sociales la idea de paradigma lo cual ha tenido repercusiones significativas en las investigaciones científicas, llámese ciencias con adjetivos o sin ellos. Entendemos hoy día como paradigma la idea que plantea Kuhn como aquella imagen básica del objeto de una ciencia y que define lo que se debe estudiar, las reglas que sostienen ese andamiaje para interpretar las respuestas que lo validen. Esto nos lleva a considerar a los paradigmas “como realizaciones científicas universalmente reconocidas que durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (Kuhn, 1986: 13).

Un paradigma tiene sentido cuando una comunidad científica comparte esa cosmovisión, su realidad y la manera particular de interpretarla de manera tal que dé cuenta de los problemas que se suscitan en su interior. También es necesario que un paradigma se haga hegemónico no sólo por la membresía que le otorga una determinada comunidad científica, sino por una serie de funciones inherentes al *establishment*. Esas funciones en términos generales pasan por la coordinación, estabilidad, integración y organización del paradigma. Por coordinación se entiende los esfuerzos de los seguidores de un paradigma para explorar la realidad y su manera particular de abordarla. Cada paradigma hegemónico crea sus propias líneas de pensamiento y de acción. Eso requiere de una función que le dé estabilidad, para mantenerlo y darle consistencia a la actitud que se adopte. Pero además debe contener un elemento que lo integre y que constituya su narrativa. Un lenguaje que lo distinga y posea sus propios códigos que lo identifiquen. Sin embargo, esto sólo logra trascender cuando esos códigos suficientemente organizados se constituyen en normas, diseños, métodos, técnicas e instrumentos propios de su naturaleza y que serán los adecuados para interpretar los resultados.

4. Naturaleza de los paradigmas

Esto nos permite inferir que existen unos criterios o supuestos básicos que deben considerarse para comprender la naturaleza de los paradigmas.

Podemos hablar de un *supuesto ontológico*. Veamos esta posibilidad: por niveles. El primer nivel de existencia es el físico o material, el universo

visible. Un segundo nivel de existencia, donde todo consiste en información y energía y un tercer nivel de existencia caracterizado por la inteligencia o conciencia. El primer nivel de existencia es el físico o material, el universo visible. Es el mundo que mejor conocemos, al que llamamos mundo real, contiene materia y objetos con límites precisos, todo lo tridimensional y lo que percibimos con los cinco sentidos: lo que podemos tocar, ver, escuchar, sentir, probar u oler. Incluye nuestros cuerpos, el viento, la tierra, el agua, los gases, los animales, los microbios, las moléculas. El mundo físico está gobernado por leyes inmutables de causa y efecto, por lo que todo es predecible. Los científicos pueden calcular con precisión cuándo ocurrirá un eclipse solar y cuánto durará. Toda la comprensión de sentido común que tenemos del mundo proviene de lo que sabemos de este ámbito físico. En el segundo nivel de existencia, todo consiste en información y energía. Se le llama ámbito cuántico. En este nivel todo es insustancial, lo que significa que no puede tocarse ni percibirse con ninguno de los cinco sentidos. Tu mente, tus pensamientos, tu ego y la parte de ti que normalmente consideras que es tu ser, son parte del ámbito cuántico. Estas cosas carecen de solidez; sin embargo, sabes que tu ser y tus pensamientos son reales. Aunque es más fácil pensar el ámbito cuántico en términos de la mente, engloba mucho más. De hecho, todo lo que existe en el universo visible es una manifestación de la energía y la información del ámbito cuántico. El mundo material es un subconjunto del mundo cuántico. El tercer nivel de existencia es la inteligencia o conciencia. Se le ha llamado ámbito virtual, ámbito espiritual, campo de potencial, ser universal o inteligencia no circunscrita. Aquí es donde la información y la energía surgen de un mar de posibilidades. El nivel más fundamental y básico de la naturaleza no es material. Ni siquiera es un caldo de energía e información; es potencial puro. Este nivel de realidad no circunscrita opera más allá del espacio y el tiempo porque sencillamente no existen en él. Lo llamamos no circunscrito porque no puede confinarse a un lugar. No está en ti ni fuera de ti; simplemente es.

En cuanto al *supuesto epistemológico en cada paradigma* destaca el enfoque, la relación sujeto objeto, la pretensión de captar la realidad y la actitud; vamos a darle una mirada a esto. En la investigación cuyo abordaje se produce bajo el enfoque *empírico-analítico*, fundamentado en el positivismo lógico se pretende conocer la realidad, pues de alguna manera, esa realidad puede conocerse con la mente. Como fin último se busca reportar hechos que nos den información específica de la realidad que podemos controlar y explicar. Como corresponde a este enfoque, el sujeto investigador se separa del objeto de estudio para no contaminarse, ni ejercer ningún tipo de

influencia. En ese sentido, el investigador define su problema al interior de su marco teórico concreto –de allí la derivación teórica– en términos tan precisos como sea posible, con preguntas que deberán ser respondidas en el transcurso de la investigación.

Por otro lado, en la investigación cuyo abordaje está definido por el enfoque *fenomenológico-hermenéutico*, realmente interesa interpretar y comprender la realidad que toca examinar, pero es un medio que no necesita conocerse, sino descubrirse ya que la realidad la construyen los individuos que dan significado al fenómeno social. Como se trata de buscar el significado de las experiencias vividas, el investigador no se separa del objeto de estudio, sino que puede llegar a ser el mismo y de alguna manera se rompe la dicotomía sujeto-objeto. Esto implica que el investigador define su problema al interior de sus experiencias en búsqueda de aclarar y comprender formas específicas de la vida social. De manera que su fin último radica en la búsqueda del entendimiento del contexto y/o el punto de vista del actor social.

En la investigación cuyo enfoque sea el *crítico dialéctico*, este se fundamenta en la teoría crítica, y teleológicamente está orientado hacia una reflexión de la realidad para transformarla, lo cual implica de alguna manera cambios sustanciales en esa realidad. Los para qué y por qué son atribuciones determinantes para orientar sus fines de manera que su verdad está alineada con los valores, y la aproximación al conocer no se reduce al acercamiento de un sujeto pensante al objeto de investigación, pues se parte de principio de que los propios procesos de pensamiento y del conocer ya vienen condicionados por esos mismos objetos. Se trata de desenmascarar la ideología y la experiencia del presente y en consecuencia pretende alcanzar una conciencia emancipadora para lo cual argumenta que el conocimiento es una vía de liberación del hombre y se entiende esta acción como emancipadora y transformadora. En esa búsqueda el investigador parte de un problema específico aun cuando este problema no haya surgido como derivación teórica o como postulado, sino más bien como producto de una necesidad sentida por un grupo en particular en un espacio- tiempo determinado y un contexto concreto.

En el *supuesto metodológico*, la investigación cuyo abordaje está fundamentado en el positivismo lógico, el investigador toma las decisiones sobre como recolectar datos, de quién y con cuáles instrumentos. Se entiende que el interés fundamental reside en la prueba de una proposición teórica, en consecuencia debe llegar a resultados generalizables, es decir, aplicable a situaciones específicas. Por otro lado, como no puede estudiar toda la población, selecciona una muestra de ella para asegurar su representatividad,

se vale de instrumentos paramétricos, probabilísticos o estadísticos. Una vez seleccionada, el investigador elaborará los diseños de los instrumentos apropiados para recolectar la información de dicha muestra. Tales instrumentos pueden ser: cuestionarios, entrevistas, pruebas proyectivas, diarios de campo, guías de análisis de contenido, etc. En todo caso, el investigador establece una distancia entre él y los sujetos de estudio.

En relación a la investigación de carácter interpretativo, se trata de develar por qué un fenómeno ha llegado a ser así y no de otro modo. Orienta su atención a la descripción de lo individual, de lo distintivo, la existencia de realidades múltiples, lo particular del hecho que se estudia sin la pretensión primaria de establecer regularidades, no el establecimiento de generalidades o leyes universales por la vía de generalizaciones abstractas a partir de datos estadísticos; en todo caso, considera que los postulados de una teoría son válidos únicamente en un espacio y tiempo determinado. Un aspecto básico de las investigaciones cualitativas se relaciona con la elaboración de categorías, para llegar a comprensiones e interpretaciones a partir de informaciones obtenidas y no de concepciones teóricas previas. Es evidente que no se recogen testimonios, trasmutados en datos para verificar teorías preconcebidas tal como sucede en el paradigma positivista. En concordancia con estos supuestos, se emplean técnicas que pretenden indagar en lo más recóndito de la subjetividad de los individuos, estamos hablando de las creencias, los valores, las motivaciones, las emociones, lo esencialmente humano y se le llega mediante estudios de casos, estudio de documentos personales (diarios, cartas, autobiografías), entrevistas a fondo, observación en participantes, entre otros. Dentro del enfoque interpretativo, algunas veces llamado hermenéutico, existen diferentes métodos: la fenomenología-hermenéutica, la cual aborda la conciencia subjetiva y las experiencias vividas, mejor llamadas mundo de vida, la etnografía, cuyo eje gira en torno a fenómenos sociales particulares o específicos sean estos en comunidades, grupos, comunidad o cultura y el interaccionismo simbólico que trata de las complejas interrelaciones sociales.

En la investigación sociocrítica se distinguen tres formas básicas: la investigación-acción, la investigación colaborativa y la investigación participativa. Todas tienen una visión activa del sujeto dentro de la sociedad. Como el enfoque crítico dialéctico, está orientado a la solución de un problema concreto, percibido y definido por la comunidad y el investigador se compromete con un grupo social específico desde el comienzo del proceso de investigación, los aspectos relacionados con la población y la muestra no son relevantes dado que el investigador trabaja con toda la comunidad que

estudia como medio para resolver los problemas planteados. Por otro lado, la generalización de los resultados para su aplicación en otros contextos no es rechazada pero tampoco es una prioridad. Los instrumentos de recolección de información utilizados en la investigación pueden ser idénticos a los utilizados en la investigación hipotética deductiva, no obstante en la práctica tiene mayor relevancia los datos recogidos mediante métodos altamente interactivos tales como grupos de discusión, juegos de roles y entrevistas en profundidad. En este enfoque se utilizan con frecuencia cuestionarios pero tienden a aplicarse en forma verbal.

Esto nos lleva a pensar un paradigma en términos de lo que se conoce como una matriz epistémica. Martínez Miguélez plantea que un conocimiento de algo, sin referencia y ubicación en un estatuto epistemológico que le dé sentido y proyección quedaría huérfano y resultaría ininteligible; es decir, que ni siquiera sería conocimiento. En efecto, conocer es siempre aprehender un dato en una cierta función, bajo una cierta relación, en tanto significa algo dentro de una determinada estructura. Y nos señala que una Matriz epistémica

es un sistema de condiciones del pensar pre lógico o pre conceptual generalmente inconsciente, que constituye la vida misma y el modo de ser y que da origen a *Weltanschauung* o cosmovisión, a una mentalidad o ideología específica, a un *Zeitgeist* espíritu del tiempo, a un paradigma científico, a cierto grupo de teorías, y en último término, también a un método y a unas técnicas o estrategias adecuadas para investigar la naturaleza de una realidad natural o social. En una palabra, que la verdad del discurso no está en el método, sino en la episteme que lo define". (Martínez Miguélez, 2008: 64)

De esta discusión se desprende la idea de la imposibilidad de pensar sin paradigma, pues las principales condiciones dominantes, entre las que se encuentran la exacerbada escolaridad de la investigación, dogmatismo metodológico, narcisismo intelectual y burocratismo institucionalizado impiden que la producción intelectual dirigida a la transformación de las condiciones del quehacer científico se constituya fuera del paradigma. Es decir, en una prisión conceptual.

5. Posibilidad de pensar sin paradigma

El paradigma tal como lo conocemos hoy día, está en crisis. Sin embargo, lo modular no ha sido tocado. Desplazarnos desde la posibilidad de pensar sin paradigmas hasta pensar lo no pensado es una paradoja. Lo

primero nos ubica en una ruptura que anida todo un pensamiento y lo segundo, de acuerdo a María Regnasco:

Lo no pensado no se refiere a lo que los filósofos no llegaron a tematizar, ni a la génesis olvidada, y cuyo proceso habría que recuperar para restablecer la verdad, sino a lo que constantemente se muestra ocultándose, a lo que se hace presente en modo de ausencia, al fondo que permanece oscuro y sin embargo interviene activamente para constituir lo que se manifiesta, (Regnasco, 2004: 107)

En este sentido, Morín ofrece un pensamiento producto de un método de complejización del conocimiento que pasa por una reforma del pensamiento. En la investigación cuyo abordaje se produce bajo el enfoque complejo-dialógico, fundamentado en la complejidad, la realidad que se pretende abordar es indeterminada, pues de alguna manera se refleja en el desorden creador, la asimetría, los defectos como fuente de conocimiento, los desequilibrios se hacen permanentes, las causas y efectos son azarosas y complicadas y naturalmente desaparece la linealidad. Como fin último se busca ayudar a pensar para responder el desafío de la complejidad de los problemas y construir una estrategia abierta, evolutiva cuyo proceso obliga a formarse el método al interior de la búsqueda y no puede ni despejarse, ni formularse sino después, cuando el término se vuelve un punto de partida, y ya en estas circunstancias se puede hablar de método, de su método. Como corresponde a este enfoque, el sujeto investigador enmarcado dentro de esta matriz epistémica se coloca en el centro del proceso productivo del conocimiento, busca dialogar con la realidad, en lugar de pretender simplificarla y absorberla. En ese sentido, el investigador no puede aferrarse a ningún concepto, metodología o método en vista de que esa vía le imposibilita aproximarse a la verdad y a la realidad: De allí que el investigador se apropia de la lógica configuracional, en términos que no es posible establecer reglas a priori que puedan orientar el proceso, sino que trasciende las necesidades intelectuales tanto internas como las externas del investigador y se subsume en la realidad compleja que construye como sea posible, con preguntas que deberán ser respondidas en el trascurso de la investigación. En el origen, la palabra método significaba “el caminar”. Morin plantea que:

Aquí hay que aceptar caminar sin camino. Lo que decía Machado: Caminante no hay camino, se hace camino al andar. El método no puede formarse más que durante la búsqueda; no puede despejarse y formularse

más que después, en el momento en que el término vuelve a ser un nuevo punto de partida, esta vez dotado de método. (Morin, 1981: 36)

En las investigaciones enfocadas hacia el pensamiento de la complejidad, no es posible hablar de objetivos generales o específicos, dado que su propia naturaleza se lo impide. Los verbos no determinantes o complejos de uso general en este tipo de investigación, expresan lo inacabado, lo ilimitado, lo no lineal y lo impredecible, lo que implica la utilización de propósitos pues éstos reflejan una intención que se va configurando a medida que se desarrolla.

6. De la inconmensurabilidad a la incompatibilidad

En 1962, Thomas Kuhn y Paul Feyerabend, de manera independiente, introdujeron la noción de inconmensurabilidad en la filosofía de la ciencia. En ambos casos el concepto provenía de las matemáticas, y en su sentido original se define como la falta de una unidad común de medida que permita una medición directa y exacta entre dos variables; se predica, por ejemplo, de la diagonal de un cuadrado con relación a su lado. La introducción del término estuvo motivada por una serie de problemas que ambos autores observaron al tratar de interpretar teorías científicas sucesivas y sin duda su implementación se entiende mejor a la luz de la crítica que tanto Kuhn como Feyerabend realizaron ante ciertas tesis que los representantes de la llamada concepción heredada habían sostenido, entre las cuales destaca la famosa tesis de la acumulación del conocimiento científico, la cual afirma que el corpus del conocimiento científico ha ido aumentando con el paso del tiempo, tesis que tanto Kuhn como Feyerabend rechazan.

6.1 Inconmensurabilidad de los paradigmas

Es histórica la discusión en torno al tema de la inconmensurabilidad de los paradigmas. En este punto hasta el propio Kuhn introduce una aclaratoria en su trabajo para despejar la dualidad con que se planteó la noción de paradigma en sus primeros escritos. No obstante, el problema principal de los procesos de cambio científico es el de la incompatibilidad entre las respectivas concepciones, así como la inexistencia de una experiencia neutra y objetiva que actuaría equilibradamente entre las teorías rivales, dando la razón a quien más la tuviese, pues la perspectiva metodológica compromete al investigador en su totalidad ya que es la que responde directamente al paradigma. Se entiende que la fusión entre paradigmas no es posible porque sus supuestos ideológicos, epistemológicos y metodológicos son incompatibles.

7. De la teoría que lo explica todo a una teoría del todo

7.1 Una teoría que lo explica todo

Quizás sea Clarence Graves uno de los primeros que entendió que vivimos, actuamos, tomamos decisiones y sufrimos el cambio a través de sistemas complejos. La orientación de Graves fue la de integrar lo bio, lo psico y lo socio en un conocimiento, esencialmente humano. Con la ayuda de Don Beck y Christopher Cowan, dos de los discípulos de Graves desarrollaron un enfoque denominado *Espiral Dinámica* y que consiste en una serie de visiones del mundo representadas en forma de espiral a semejanza de la cadena de ADN con el agregado de que cuando emerge una nueva visión, ésta no excluye la visión anterior, sino que la integra y la mantiene latente. Esto pretende explicarlo todo.

7.2 Una teoría del todo o modelo integral wilberiano

Este modelo se desarrolló bajo la influencia de importantes escuelas filosóficas, psicológicas y religiosas que de alguna manera tienen significado para lo esencialmente humano y también de los aportes de Clarence Graves. Interesa en este artículo exponer lo básico del modelo, también conocido como AQAL, *All Quadrants*, *All Levels*. En lo fundamental y de manera resumida, todos los cuadrantes, todos los niveles hacen referencia a cuadrantes, líneas de desarrollo, niveles de conciencia y tipos de personalidad. Esta epistemología integral, como la denomina Wilber, pretende adquirir conocimiento a partir de lo que percibimos, sin embargo esto depende de la manera como utilizamos el ojo, de la manera como miramos, de lo que está a nuestro alrededor y de lo que pensamos. Es decir la percepción de un mundo material, un mundo mental y un mundo espiritual. En pocas palabras,

...cuando miramos con el ojo de la mente, hacia la sensibilia, utilizamos el pensamiento empírico-analítico y desarrollamos el mundo de las ciencias naturales, como la física, la química, la biología, etc. Cuando miramos hacia la inteligibilia, utilizamos el pensamiento fenomenológico-mental y creamos filosofía, matemática pura, psicología...Y cuando miramos hacia la trascendelia, utilizamos el pensamiento mandálico y creamos conceptos teológicos y religiosos esotéricos, es decir racionalizamos la experiencia mística. (Grinberg, 2005: 42)

Esta posibilidad, para abordar la realidad lógicamente se aleja de la noción de paradigma, de lo inconmensurable y de lo incompatible que hasta ahora domina estos escenarios de investigación. Esto implica considerar que usar métodos cuantitativos, cualitativos, sistémicos no tienen la pretensión de fusionarse, sino de articularse, mediante un enfoque integrador, de allí que los grandes paradigmas hegemónicos no se excluyen, sino que se reconocen y dan paso a una propuesta integral y a la que Wilber ha llamado *Integral Holónica*.

7.3 La idea de cultura de la investigación

¡Hacer ciencia, enseñar ciencia, que paradoja! La formación de investigadores es imprescindible, pero antes que formar investigadores es concluyente generar una cultura de la investigación dentro y fuera de la investigación educativa en donde se estimule la producción intelectual en sus diferentes manifestaciones y en donde todos los procesos académicos y administrativos sean dependientes de este propósito.

Fernando Mires (1996) citando a Fleck, señala que desarrollar la idea de la cultura de la investigación supone que:

Las ideas científicas son inseparables de la cultura donde se originan. Esto lo afirmaba constantemente Fleck. Incluso escribió: “La cultura es la naturaleza de la ciencia”. Pero, al mismo tiempo, las ideas nuevas inciden sobre la formación de la cultura. Hay pues una relación permanente entre cultura y producción de ideas (...) el estilo de pensar –o paradigma– surge de la comunidad científica y de sus exteriores a la vez. De acuerdo con esa razón, distingue Fleck dos niveles en el pensamiento colectivo. Uno es el “esotérico”, que corresponde a círculos especializados o científicos, y el otro es el “exotérico”, que corresponde a la llamada opinión pública. Por extensión, el conocimiento esotérico se refiere a toda doctrina que requiere un cierto grado de preparación para estudiarla en su total profundidad. En contraste, el conocimiento exotérico es fácilmente accesible para el público común y es transmitido libremente. Lo interesante en Fleck es su constatación relativa a que el pensamiento esotérico se encuentra muchas veces adaptado a las exigencias del exotérico. (pp. 159-160)

7.4 Las condiciones de la producción intelectual y los programas de formación

No obstante, lo anterior implica superar las principales condiciones prevalentes entre las que se cuentan: escolaridad de la investigación,

dogmatismo metodológico, narcisismo intelectual y burocratismo institucionalizado por citar algunos y situar efectivamente los programas de formación hacia la producción intelectual dirigida a la transformación de las condiciones del quehacer científico y apuntalar una manera de hacer ciencia impregnada de responsabilidad moral. En consecuencia el énfasis debe hacerse en promover una idea escandalosa que esté muy lejos de la pertinencia, pero sí muy cerca de cambiar el paradigma hegemónico, cambiando los conceptos, inventando las categorías, moverle el piso al modelo cognitivo que se ha constituido en un obstáculo y liberarse de los dogmas científicos. Igualmente aun cuando el futuro profesional no tenga en sus planes dedicarse a la actividad investigativa, es importante que adquiera un sólido componente investigativo en su formación, de tal manera que la investigación, más que una profesión para quienes sienten esa vocación, sea una actitud de vida que sea como un eje transversal en su formación. Para Maturana y Verden-Zöllner citados por (Ruiz, 1996)

...una cultura es una red cerrada de conversaciones, y que un cambio cultural toma lugar en una comunidad humana cuando la red de conversaciones que la define como tal, cambia. Una cultura como una red de conversaciones (coordinaciones de lenguajear y emocionar) es conservada cuando los miembros de la cultura se hacen miembros de ella y la realizan al vivirla. Como tal, la identidad de los miembros de una cultura surge continuamente de nuevo cuando ellos viven la cultura que ellos integran. Tal identidad puede cambiar si las personas cambian la red de conversaciones en las que ellos participan.... (p. 32)

La forma de relacionarnos a través del conversar quizás sea la clave para referirse a la naturaleza cultural de la ciencia, los estilos de pensar y la posibilidad de liberarse de la prisión conceptual donde hacer ciencia nos tiene y enseñar ciencia nos mantiene.

Referencias

- Almeida, M. D. (2008). *Para Comprender la Complejidad*. Hermosillo, Sonora, México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Grinberg, M. (2005). *Ken Wilber y la Psicología Integral*. Madrid: Campo de ideas.
- Kuhn, T. (1986). *La Estructura de las Revoluciones Científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Miguez, M. (2008). *Epistemología y Metodología Cualitativa en las Ciencias Sociales*. Mexico: Trillas.
- Maturana, H. a.-Z. (1993). *Amor y juego, fundamentos olvidados de lo humano*. Santiago de Chile: Instituto de Terapia Cognitiva.
- Mires, F. (1996). *La Revolución que nadie soñó*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Morin, E. (1981). *El Metodo I Naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Catedra.
- Ribeiro, L. (2007). *El Poder de la Complejidad. El Modelo gravesiano aplicado a los procesos de cambio*. (J. S. Vergés, Trad.) Barcelona, España: Ediciones Urano.
- Ruiz, A. (1996). The contributions of Humberto Maturana to the sciences of complexity and psychology, *Journal of Constructivist Psychology*, 9, 4, pp. 283-302.
- Ugas, F. (2006). *La Complejidad. Un modo de Pensar*. San Cristóbal, Venezuela: Ediciones del Taller Permanente de Estudios Epistemológicos.
- Wilber, K. (2001). *Una Teoría del Todo*. (D. G. Raga, Trad.) Barcelona, España: Kairós.



Ali Primera

Al conmemorarse
15 años de la desaparición
física del cantautor
Venezolano Ali Primera,
Balboa Records de Venezuela
quiere rendir un homenaje
a quien con su música
y pensamiento,
luchó para tener
una patria buena, justa,
grande y unida.

*"Cautión a cautión, lucha a lucha
inemos formando la cautión que conte
al pueblo que nos ha cautado siempre...*

...Que mi canto no se pierda"
Ali Primera



A black and white portrait of a middle-aged man with short, light-colored hair, smiling slightly. He is wearing a checkered button-down shirt over a white t-shirt. A professional microphone is positioned to his left, and a pair of headphones is visible in the lower foreground. The background is dark and out of focus.

Diálogo con

Carlos Ricardo Cisterna

Poner el acento en la esperanza

“ *La Nueva Canción surge más bien entre las capas medias y sus movimientos se nutren en los medios juveniles estudiantiles y universitarios, que en el momento de su aparición son los más influenciados por la música extranjera. Por eso cada vez este movimiento está con los tiempos que le toca vivir, sin renunciar a sus principios...* ”



Carlos Ricardo Cisterna y José Alejandro Delgado. Foto suministrada por el entrevistado.

Carlos Ricardo Cisterna. Comunicador, natural del sur de Chile. En 1969 inicia carrera como productor y locutor de espacios radiales. Difusor de música popular y tradicional, se involucra en el proceso político de su país, y desde los medios de comunicación proyecta las propuestas de la Unidad Popular. En 1974 es obligado a salir hacia Argentina, luego pasa a Monserrat (Antillas Británicas), y desde 1979 radica en Barquisimeto, Venezuela, desde donde prosigue la transmisión de su programa “Latinoamérica”, que lleva 45 años en el aire.

Diálogo con Carlos Ricardo Cisterna **Difusor de la Nueva Canción** **a través de Latinoamérica**

“Poner el acento en la esperanza”

Isaac López

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

Carlos Ricardo Cisterna es un hombre amable, de hablar pausado, quizás más dado al silencio que a la palabra. Sin embargo, ha asumido el papel de comunicador como un oficio de vida, como un deber militante con los cambios y transformaciones en los que cree. Su programa Latinoamérica, se transmite a través de Barquisimeto FM 88.5, de lunes a viernes desde las 6 pm y los sábados a las 12 m, y es una referencia de la Nueva Canción Latinoamericana desde Venezuela, por su constancia, permanencia y compromiso. Nacido en Chile, lleva cuarenta años radicado en Venezuela en la siembra amorosa del canto nuevo a través de la radio. Carlos Ricardo nos trae palabras de Alí Primera, de Víctor Jara, de Gloria Martín, de ellas tomamos el título que nos ampara en esta conversación.

“Canción que ha sido valiente, siempre será canción nueva”

Víctor Jara

1. ¿Cómo y en qué circunstancias comienza su labor de difusión de la Nueva Canción?

Ante la necesidad de darle sentido a mi participación como profesional en mis comienzos en la radio en Chile, irrumpí con el programa: *Latinoamérica*, el primero de agosto de 1969, que fuera una tribuna de todo un movimiento cultural-musical que estaba cobrando relevancia en los medios intelectuales y establecidos en los países del sur, tiempos agitados que se vivían, llenos de luchas, de victorias y de derrotas. Esto lo reflejaban estos músicos y poetas en sus composiciones y le daban vida al movimiento

de la Nueva Canción, sorprendente fenómeno de la música popular del continente.

Estaban latentes hechos históricos ocurridos esos años sesenta: 1959 triunfo de la Revolución Cubana; 1964 el derrocamiento del gobierno de Joao Goular en Brasil; 1965 intervención norteamericana en República Dominicana y guerrillas en Perú, Colombia y Bolivia; 1967 muerte en combate del guerrillero histórico Ernesto Che Guevara en Bolivia; 1973 caída del gobierno revolucionario de Salvador Allende y comienzo de una feroz dictadura militar fascista en Chile. Es en esta época de violentos contradicciones, de confrontaciones sociales y políticas, que nace este programa radial, a la par con el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. Es la historia de nuestros pueblos que estamos siempre reflejando. Resaltando a los cultores populares y músicos de estos países ubicados al sur del río Bravo.

2. En Venezuela comenzó usted la difusión de la Nueva Canción desde los espacios del programa *Latinoamérica*, en Barquisimeto, en 1979. ¿Cuáles han sido las principales peripecias de obstáculos y apoyos en su labor?

Debido a los rigores de la dictadura fascista que usurpó el poder en Chile, tuve que radicarme en Argentina, las Antillas Británicas y desde 1979 en Venezuela, con mi programa *Latinoamérica* a cuesta, en algunos periodos con más apremios que en otros, por las características del espacio radial.

Aquí en Venezuela desde el inicio, a grandes rasgos, puedo reconocer que mi presencia en los medios, ha sido recibida con respeto y se me ha reconocido mi labor, que significa contribuir a la integración de nuestros pueblos. Junto a la difusión de la Nueva Canción me he involucrado directamente con lo que es este movimiento musical en el estado Lara y toda Venezuela, en muchas jornadas vividas con Alí Primera y otros cultores. En 44 años del programa *Latinoamérica* me ha permitido mostrar las repercusiones culturales y de luchas de esta América morena.

“*En 44 años del programa Latinoamerica me ha permitido mostrar las repercusiones culturales y de luchas de esta América morena.*”

3. Se ha señalado que la Nueva Canción Latinoamericana, la Canción Social o la Canción Protesta surge como parte de una estrategia de la izquierda continental dirigida a captar a amplias capas de jóvenes provenientes de sectores medios de la sociedad, en un momento de la década de los sesenta del siglo veinte de emigración del campo a las ciudades, por la necesidad de politizar a esa juventud en la estrategia de exportar la Revolución Cubana. De allí el financiamiento del Frente Amplio del Uruguay al trabajo de Alfredo Zitarrosa, del Partido Comunista de Venezuela al de Alí Primera o del gobierno cubano a la Nueva Trova y en especial a Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. ¿Qué considera usted sobre ese planteamiento?

Esta canción está comprometida con su tiempo, interpreta en cierta forma una connotación política, surge de la inquietud de las masas, sacudida por conflictos y luchas que enfrentan a los distintos sectores de la sociedad.

A los cantores nadie les indica lo que tienen que hacer: su compromiso es espontáneo aunque su clara militancia, su ideología, los haga asumir una postura firme en los avatares de la historia de los pueblos, en la medida en que ella asume la misión que éstos les dan.

4. ¿Cuál es la significación que tuvo la Nueva Canción en la lucha contra dictaduras oprobiosas del Cono Sur como las de Argentina, Chile y Uruguay?

Fue muy significativo, denunciar las atrocidades, que cometían las dictaduras en el interior de esos pueblos y aglutinar todas las muestras de la solidaridad del mundo por esos países. Celebres son las masivas concentraciones en América Latina, Europa, Asia etc. que contaron con las actuaciones de Mercedes Sosa, Quilapayun, Intiillimani, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Daniel Viglietti, etc.

5. El régimen pinochetista constituyó la persecución y el aniquilamiento de las manifestaciones y del proyecto cultural en general de la Unidad Popular. ¿Cómo sobrevivió la Nueva Canción Chilena?

El movimiento de la Nueva Canción Chilena sufrió un duro revés con el golpe militar fascista el 11 de septiembre de 1973, hasta su existencia como movimiento cultural se vio amenazada, por el asesinato de Víctor Jara, y el exilio de las grandes figuras de la canción chilena, y otros que fueron tomados prisioneros y fueron enviados a campos de concentración.

La canción en el interior de la patria fue proscrita. Eso hace que este canto entrara en una especie de recesión que, felizmente, no duró largo

tiempo. Por un lado los artistas que se encontraban en el exterior y los que pudieron salir del país, siguieron cantando y creando por el mundo. Los del interior de la patria descubrieron la forma de adaptarse a la nueva situación, generando, a partir de 1975, un verdadero movimiento de renacimiento de la Nueva Canción Chilena y que fue llamada Canto Nuevo. Así que hubo canto del exilio y el canto del interior.

Durante la dictadura de Pinochet el canto era violentamente reprimido, pero éste sobrevivía. Se destacaba por revitalizar la música folklórica más pura; al mismo tiempo, se observaba una insistencia en los valores artísticos de la poesía y la música, abandonando el carácter agitativo que tuvo la canción.

6. ¿Cómo valora usted el impacto de la Nueva Trova Cubana en América Latina?

Cuba ha sido siempre un país que se ha destacado por su música en todo el mundo. No es extraño entonces que el movimiento cubano de nueva música, llamado Nueva Trova, sea hoy día uno de los más fuertes

“
La Nueva Trova ha sido la heredera de la antigua Trova Cubana, pero también de lo mejor de la música latinoamericana
”

del continente y este influyendo sobre toda la canción en Iberoamérica, por lo que representa y el apoyo que le da la Revolución Cubana, permanece fiel a la temática de la antigua

Trova, pues sus contenidos predominante son la patria y el amor.

La Nueva Trova ha sido la heredera de la antigua Trova Cubana, pero también de lo mejor de la música latinoamericana y se inscribe entre los logros más felices de la renovación cultural popular de América Latina.

7. La Nueva Canción surge con una fuerte crítica hacia el neocolonialismo de nuestros países y el papel que en ese propósito cumplían los medios de comunicación. Sin embargo, es indiscutible que esos medios ayudaron a la proyección de figuras como Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez o Joan Manuel Serrat, por ejemplo. Lo que se evidencia en contraparte en el desconocimiento de muchos otros nombres como Benjo Cruz en Bolivia, José Caravajal en Uruguay, Pablus Gallinazo en Colombia o Jorge Cafrune en Argentina, entre otros. Pareciera haberse

entrado en el juego de proyectar figuras estelares y secundarias de la Nueva Canción.

El movimiento de la Nueva Canción, por su calidad, adaptó formas regulares de difusión. Entra también en los circuitos de la TV, radio y espectáculo. Y también tuvo éxitos de ventas de sus discos. También se crearon círculos paralelos de difusión desarrollándose en un movimiento de masas en el campo de la cultura. Surgieron casas de discos, revistas, grupos de difusión, empresas de espectáculos y así se abrieron paso a las nuevas estructuras de base de la cultura popular, para entrar en una sociedad ya establecida. Esta canción pudo convivir en esa dinámica, estableciendo siempre la jerarquía, consiente cada cual de su rol, aportando todos al engrandecimiento con su aporte al movimiento de la Nueva Canción.

8. La Nueva Canción se apuntaló como una expresión cultural conformada sobre la base de una ideología determinada por el espíritu revolucionario, la reivindicación del acervo musical latinoamericano, la lucha antiimperialista y el anticolonialismo. Sin embargo, es notorio su falta de pronunciamiento y condena hacia los hechos de expansión imperialista de la URSS, el aplastamiento de la Primavera de Praga, la represión de la Plaza Tiamnanmen o la persecución a la disidencia cubana. No encontramos en los repertorios de sus principales intérpretes esos motivos y preocupaciones.

El hecho que la canción que nace en nuestra América durante la década de los sesenta, en algunos momentos adquiera una coloración o connotación política, llegando incluso a veces a ser la expresión directa de un movimiento de masas, no debe extrañarnos, pues corresponde a lo que sucede en casi todos los terrenos de la cultura en la misma época. No podemos considerar el arte al margen de la realidad en la cual surge y afirmar que esta última es sacudida por conflictos y luchas que enfrentan a los distintos sectores de la sociedad. La canción es antiimperialista y revolucionaria, es verdadera cultura popular. Sus cultores son perseguidos por sus convicciones: Víctor Jara (Chile), Benjo Cruz (Bolivia), Jorge Cafrune (Argentina), fueron asesinados; sufrieron cárceles Ángel Parra (Chile), Aníbal Zampayo (Uruguay); en plena Canción Bolivariana año 1983 en Venezuela fue expulsado el cantor mexicano José de Molina; actualmente se encuentra privado de su libertad en Venezuela, el cantor Julián Conrado (Colombia). Durante la última dictadura en Bolivia, fueron detenidos algunos integrantes de la Nueva Trova Cubana que ofrecieron un recital en ese país. Y la lista de cantores que han tenido que vivir en el exilio es enorme.

Loa cantores siempre han estado en la trinchera de la lucha por la justicia social; en la primera barricada de las reivindicaciones de nuestro pueblo de la Patria Grande. No se pronuncian por los conflictos que afectan a los poderosos.

9. Siendo la Revolución Cubana el modelo, el ícono de los cambios y transformaciones políticas y sociales en la América Latina de los años sesenta y setenta, cómo analiza usted que compositores e intérpretes ligados a la Nueva Canción hayan emigrado de la isla ante un clima de desconocimiento, hostigamiento o represión a su trabajo, como los casos de Albita Rodríguez, Donato Poveda, Tanya, David Torrens, y más recientemente Adrián Morales o Julio Fowler.

El Movimiento de la Nueva Trova Cubana, es el movimiento de la Canción Latinoamericana que ha alcanzado un mayor desarrollo orgánico, apareciendo hoy día como una verdadera organización juvenil de las masas con representantes en todas las provincias y en todos los sectores del país. Desde la fecha de su nacimiento 1972, agrupa a cientos de trovadores que ingresan a ella por méritos artísticos y personales. La Revolución le da todas las herramientas para su capacitación. El Movimiento cuenta con artistas profesionales y aficionados, tiene un amplio apoyo de organismos del gobierno y en especial del Ministerio de la Cultura. En los últimos años, el Movimiento ha visto nacer una nueva generación de artistas. También no podemos desconocer que algunas individualidades con el afán de buscar nuevos horizontes se han mudado a los EEUU donde les han prometido convertirlos en luminarias y al poco tiempo los dejan abandonados a su suerte.

10. ¿Cuál es para usted la significación de la canción de Alí Primera y cómo observa la apropiación que se ha hecho de ella como parte de los íconos fundamentales de la Revolución Bolivariana?

El movimiento venezolano también tiene sus comienzos en los años sesenta, fecha en que se produce un afán de renovación a partir del folklore, pero sólo en 1968, cuando comienza a llegar las primeras influencias del Movimiento sureño.

Los primeros artistas de estos comienzos son, entre otros, Alí Primera, Gloria Martín, Lilia Vera, Soledad Bravo, casi todos estos artistas iniciaron su labor de difusión en las universidades o en medios populares y sin ningún apoyo.

Alí Primera, siendo estudiante de la UCV, grabó su primer disco en 1968 y el segundo en 1969 y ese año tuvo que salir al exilio a Rumania

pues su vida corría peligro por asumir el Canto de Protesta. Pudo regresar a Venezuela a mediados de 1973 y falleció trágicamente el 16 de febrero de 1985. Su legado lo asumió el pueblo venezolano, que se dio en 1999 el gobierno bolivariano, liderado por el comandante Chávez y cuya canción pasó a ser el ingrediente ideológico de la Revolución Bolivariana.

11. En las últimas décadas hemos asistido a una apertura de los integrantes de la Nueva Canción a relacionarse con artistas de los medios comerciales. Así los temas de Silvio Rodríguez y José Feliciano, Pablo Milanés y Ricardo Arjona, Ana Belén y Antonio Banderas, Tania Libertad y Armando Manzanero. Como en su momento también lo hizo Alí Primera con el grupo de gaitas Gran Coquivacoa. Hay un largo trecho entre la Mercedes Sosa de sus discos *La voz de la zafra* de 1962 y *Canciones con fundamento* 1965 con temas marcados con la radicalidad, la militancia y el compromiso ideológico del cantor alejado de la industria cultural, y la Mercedes Sosa de *Cantora* de 2009, una especie de despedida donde se acompaña lo mismo de Joan Manuel Serrat y Caetano Veloso, que de Shakira, Diego Torres, Julieta Venegas o Franco De Vita. ¿Es esta última la canción con todos, la canción necesaria para estos tiempos de América Latina o son simples operaciones y acomodos comerciales?

La Nueva Canción surge más bien entre las capas medias y sus movimientos se nutren en los medios juveniles estudiantiles y universitarios, que en el momento de su aparición son los más influenciados por la música extranjera. Por eso cada vez este movimiento está con los tiempos que le toca vivir, sin renunciar a sus principios, como es el caso de Mercedes Sosa que siempre fue la misma, comprometida con las causas justas.

12. ¿Qué opinión le merecen una generación reciente de trovadores como Alejandro Filio, Fernando Delgadillo, Ismael Serrano, Pedro Guerra o Jorge Drexler?

A medida que pasa el tiempo se van agregando al Movimiento establecido, la sabia nueva de la canción y es lo que ocurre frecuentemente, cada vez con un aporte, como ocurre en el presente, la lista es larga y de calidad.

13. Ante la situación venezolana de fuerte polarización partidista y de graves problemas económicos, de violencia y desencuentro social, cree usted que habrá que preguntarse -como lo hace Yeray Calvo para el caso de los conflictos en España- ¿qué fue de la Canción Protesta?

La Nueva Canción o la canción necesaria está masivamente representada por los fundadores del Movimiento en Venezuela, como por las nuevas voces, cantando a la Revolución, por la defensa de la patria, con una propuesta de mucha calidad, siguiendo el ejemplo de Alí Primera y Gloria Martín.

14. ¿Cómo ser rebelde cuando la rebeldía es la norma? ¿El combate es la escalera, como diría Aute? ¿Cómo ve la emergencia de una nueva generación de cantores en Venezuela apoyados por entes del Estado como el Centro Nacional del Disco? Me refiero entre otros a los casos de José Alejandro Delgado, Alí Alejandro Primera, Amaranta Pérez, el Grupo Dame pa'matala o colectivos como La Cantero.

En Venezuela cada día se consolida aún más el Movimiento de la Nueva Canción, cuentan con el apoyo contundente del Ministro del Poder Popular para la Cultura. Y se cuenta con la presencia significativa en los medios de comunicación. Son frecuentes los festivales de la canción, siguiendo el ejemplo del que se realizó en Mérida en 1972 con la actuación de Joan Manuel Serrat, Pablo Milanés, Gloria Martín, Mercedes Sosa, Lilia Vera y otros. En 1983 en el Festival de la Canción Bolivariana actuaron: Alí Primera, Lilia Vera, Gregorio Yépez, grupo Benteallá, Jesús Gordo Páez, Carlos Ruiz, grupo Luango, etc.

En estos años se han realizado varios festivales; Festival de la Canción Bolivariana 2013, en Caracas, Festival de la Canción Que mi Canto no se pierda, en Barquisimeto. En lo respecta a grabaciones o discos, existen salas alternativas de grabación, como por ejemplo Cendis, y éstos son los logros, importantes que le dan fuerza a este movimiento.

15. Los postulados de la cantoría, de esa canción revolucionaria, emergieron en pronunciamientos como el Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino de 1963 o en la Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta de 1967 en Cuba. La canción era un arma de lucha, un arma para la transformación y el cambio social. A casi cincuenta años de los postulados de esos encuentros, como observa usted la evolución de la Nueva Canción y los retos hacia el porvenir.

La Canción Necesaria o la Nueva Canción, reafirma sus postulados de sus inicios, a finales de la década de los sesenta. Suscribe plenamente los postulados de esos encuentros, me refiero al Movimiento del Nuevo Cancionero (Mendoza) 1963 y El Primer encuentro internacional de la Canción Protesta (La Habana) 1967.

Reseñas





Reseñas

Mercedes Sosa. *Cantora*. Buenos Aires, Sony Music, 2009.

José Pulido



La Negra, esa cantora

Aunque la llamaban La Negra, Mercedes Sosa era una criolla aindiada. Y su modo de ser correspondía más a la parsimonia silente del indígena, que es como una manifestación genética de la humildad.

A veces, en un compás emotivo del cantar, “inflaba” una voz ruda o gruesa que podría considerarse oscura. Pero no era oscuridad: contenía una mezcla de melancolía y pasión que se convirtió en expresión del sentir latinoamericano, del mestizaje, que llaman. La escucharon y la amaron. La siguen escuchando y adorando. ¿A qué se debe? A un hecho sencillo y verdadero: Mercedes Sosa entregaba retazos de su cuerpo y su espíritu cada vez que cantaba.

Entrar en el tema de cómo se forma una voz original y carismática en el canto, equivale a perderse en una miríada de vaguedades. Como discutir sobre la eternidad.

Lo importante es que han existido esas voces y algunas han podido guardarse en grabaciones que inmortalizan las raras bellezas surgidas de la garganta humana.

Mercedes Sosa grabó más de setecientas canciones y será recordada siempre por su

talento y su manera de escudriñar el alma a través del oído, pero nunca dejarán de hablar de los discos *Cantora 1* y *Cantora 2*. Porque en esas grabaciones se despidió de sus oyentes y de su vida con ellos. Porque cantó como si hubiese renacido, cuando en realidad su corazón mermaba en vecindad con la agonía. Y por si fuera poco, cantó con amigos de todas partes, un puñado de seres engendrados por la música: gigantes irresistibles de la música popular, enormes como ella. Mercedes grabó *Cantora 1* y *Cantora 2* y poco tiempo después falleció.

No hay que darle muchas vueltas al asunto: esos últimos discos constituyen una de las despedidas más hermosas y dolorosas. Un adiós pleno de belleza, que hiere en su disfrute si se medita demasiado en lo que Mercedes sentía. Pero contiene su propia armonía consoladora si la tristeza se asume en clave de despecho.

En esas grabaciones La Negra cantó a dúo, entre otros, con Joan Manuel Serrat, Caetano Veloso, Gustavo Cerati, Jorge Drexler, Joaquín Sabina, Calle 13, Shakira, Liliana Herrero y Fito Páez, Carril García, Pedro Guerra, Franco de Vita, Lila Downs, Gustavo Cordera, Julieta Venegas, Daniela Mercury, Luis Alberto Spinetta, Diego Torres y Facundo Ramírez, Vicentico y Soledad Pastorutti.

Rodolfo Braceli, el biógrafo de Mercedes Sosa escribió las entrevistas más conmovedoras y auténticas que se le hicieron a la artista argentina. Tenían una amistad de casi medio siglo. Cuando ella estaba a punto de cumplir 71 años, Rodolfo la entrevistó, pero antes de comenzar las preguntas le comentó: “¿Sabés una cosa, Negra?, esta nota será publicada el domingo 9 de julio, día de tu cumpleaños.” Y Mercedes le respondió:

Ay, ese día seguro que voy a estar felicísima. Porque me encontraré en Mendoza. En Tucumán nací, pero en Mendoza me hice mujer, conocí a seres que ya no están. Éramos tan felices: me veo delgadita, recién casada con Oscar Matus; me veo comadre de Armando Tejada Gómez, amiga de los compadres del horizonte, de Benito Marianetti, Ángel Bustelo, Carlitos Alonso, los Quesada, Nino Salonia, Tito Francia, Orlando Pardo. Yo era una muchacha sin libros, escuchaba asombrada y aprendía, y abría los ojos y me enteraba del mundo. Todos me amaban y me pedían que cantara, y yo cantaba. Era tan feliz porque, como decimos en la provincia, yo estaba poniéndome gruesa: mi cinturita crecía porque en mi vientre ya latía mi Fabián.

Entonces hablaron de la reaparecida de Mercedes, quien había estado a punto de no cantar más por culpa de la mala salud. Rodolfo le detalló el momento en que ella subió al escenario:

Yo estaba sentado con Horacio Molina. Temblábamos los dos, temblábamos todos. Cuando te pusieron en el escenario, Mercedes, en vos vi a tu mamá. Pero a tu mamá de los 85 años. Eras una tenue viejita. Cuando remontaste la primera canción ya tenías 80. Después de cantar Alfonsina, 75. Con cada canción te sacabas del cuerpo y del alma de a cinco años. Qué te parió, Negra.

Rodolfo también le recordó que en los últimos años había resucitados dos veces. Después Mercedes preguntó: “Rodolfo, ¿te doy una primicia?” y él le respondió: “Sí, contá algo nuevo”. Y entonces, ella confesó: “Lo nuevo es que por fin aprendí que si no canto me muero.”



Reseñas

José Alejandro Delgado: *Canciones y Poemas*. Mamut Producciones-Plataforma Cooperativa del Disco Independiente. 2008. *A pedal y bomba*. Centro Nacional del Disco. 2011. *Rueda Libre*. Centro Nacional del Disco. 2013.

Yolanda Delgado Rosales



Con su corazón en la garganta Reflexiones desde el sentir

La palabra cantada, la poesía cantada, la crónica cantada, forman parte de la vena híbrida que nos alimenta en vocablo sonoro, vibrante.

El juglar, el trovador, el cantautor, no es un músico... Es un poeta que con palabras compone su melodía, que con sus silencios y cadencias del alma, es capaz de darle sentido al aire que respira... Es el maestro que con las palabras revela y desentraña melodías, inflexiones sonoras y síncopas, que asientan lo que la canción popular venezolana nos dice: “el cantar tiene sentido, entendimiento y razón”.

El trovador es eso. Si se aleja de ese camino, se convierte en el divertimento, en el relax que debilita, y que no reconforta ni produce el encantamiento necesario, el encendido de la conciencia a favor de la vida, del planeta, del vecindario, del sentido comunitario y solidario de vivir en justicia, paz y libertad.

En ese sendero, la Venezuela de Alí Primera, de Otilio Galíndez, de Lilia Vera, de Gloria Martín, de Guaraguaos, de Ahora, de Goyito Yépez, del Gordo Páez; la Venezuela

latinoamericana y antillana; la de tantos y tantas, ha parido un mundo de poesía cantada que nos alcanza en abrazo pleno, múltiple, diverso, en el canto y en la música que ha sabido descifrar José Alejandro Delgado.

Lo conocí entre Radio Nacional de Venezuela y los jardines de la Universidad Central...Hablo literalmente, pero también en metáfora... En ese espacio físico y mágico, entre ambas experiencias cantoras y radiales sentí la inquietud de su mirada y la cascada de su guitarra preguntona y buscadora de respuestas. Me confesó el seguimiento al programa De México a la Patagonia (con todo y anotaciones)...Me contó de su cercanía al canto que comulgamos. Y en su presencia torrencial supe que se trataba de un joven cantautor de rigor y profundidad.

Palabra revelada en melodía y ritmo, José Alejandro se inserta en la Nueva Trova Caribeña con originalidad y destreza. Como buen juglar empuña su guitarra, y con ella es la orquesta de sentidos que todos los seguidores de la trova anhelamos. Además en su garganta late un corazón desbocado hacia la aurora humana y ecológica: en la Venezuela Caribeña y llanera, la central afrodescendiente, y la Venezuela originaria en sonoridad ancestral están.

José Alejandro ha caminado y ha bebido del canto que se vino desde la sangre, “mezclado todo mezclado” como lo expresa Nicolás Guillén, hasta nuestra Venezuela actual llena de experiencias. En él, el Caribe ibérico, originario y afrodescendiente, se vigoriza, se revela universal, y nos enlaza en poesía que sabe melodías y las crea, y juega con ellas sabiendo su lógica lúdica sin olvidar jamás su compromiso con la belleza, con el mensaje, y con su entorno.

Sus primeros trabajos *La Ventana* (2005) y *Canciones y Poemas* (2008), lo llevaron hasta aquí. Su diálogo con la piel y los sonidos, con los poetas como Ramón Palomares, y sonoridades como las del juglar y cellista Pedro Vázquez, cómplice indiscutible de sus travesías y hallazgos, lo llevaron hasta aquí. *A Pedal y Bomba* (2010) sintetiza la etapa de maduración hacia su venezolanidad múltiple... Logra revelarnos fusiones musicales, y temas urbanos con la cadencia del merengue venezolano, del calipso, de la malagueña, de la canción; el vals, el tambor afrovenezolano. Los temas nos cantan la cotidianidad, las introspecciones, la denuncias desde la cercanía de la convivencia ciudadana, y en “Aquí te esperamos”, nos enlaza con la juglaría continental en el afán de incluirnos a todos y todas, manifiesto ideológico de su cancionero.

En *Rueda Libre*, tal y como lo revela el Pedro, cellista y juglar, en la presentación de la producción del año 2012, se presenta el manejo

magistral y legítimo del manoseado “pop”, arrancándolo de la oferta y la demanda. Lo aprovecha haciéndolo herramienta constructora de memorias e identidades...y manifiesta en cada texto-clave-canción, una vez más, su respeto por los poetas, por los sentires, por las vivencias, por la reflexión, y va filosofando entre notas y palabras, tomando el camino de su pluma venezolana y caribeña en fusión desprejuiciada hasta llegar a lo inimitable.

Llano, tonada, Caribe, tambor central, visión etnográfica y amorosa presencia... Signo y latido, fuerza del canto popular como testimonio de las vivencias y cambios de los pueblos. Recordamos:

Yo sostengo que la canción, llámese testimonial, protesta, comprometida, es antes que nada canción...Es una canción que tiene que ascender al pueblo, y no descender al pueblo. Por lo tanto tiene que tener los valores intrínsecos del rigor artístico que ello requiere. Se da el caso de la canción contingente, de la canción ya panfletaria, que en un momento ayuda ... “Pero hay otra canción que queda en el alma del pueblo...y en eso la Violeta era la artista popular por excelencia, porque Violeta no hizo canciones movilizadoras en el sentido contingente, sino que Violeta, y yo creo que es el objetivo fundamental de la canción auténticamente popular, revolucionaria auténtica, es esa canción que moviliza los sentimientos del hombre. Cuando nosotros lleguemos, y cuando el continente, y los compositores latinoamericanos lleguemos a ese rigor artístico, a la profundidad misma del porqué de la canción, entonces yo creo que vamos a revolucionar totalmente la música... (Víctor Jara)

Ese es el canto de José Alejandro Delgado, un camino hacia este trabajo pendiente: es nuestro diverso continente al sur, es geografía de matices y cadencias, es canto juglar y trovador que propone gozar la palabra, pensarla, bailarla, asumirla con el compromiso de trabajarla para hacerla nuestra, herramienta para la vida nueva, consciente, maestra. Es la expresión más cercana a la trova que necesitamos y que revela que hay cimiento para alcanzar el ideario expresado por Víctor doliente, el Víctor de Amanda, el Víctor Jara.

Reseñas

José Antequera Ortiz (2011). *Palabra, Canto y Poesía. Orígenes de la Nueva Canción Latinoamericana: Oralidad y Difusión Poética* (segunda edición). Madrid, Editorial Académica Española, 2011, 98 págs.

Diego Rojas Ajmad



Preguntar qué es la literatura y cuál es su naturaleza, es interrogante obligada en cualquiera de los cursos de Introducción a la Literatura o de Teoría Literaria. Esta reflexión comúnmente viene acompañada de la revisión de la extensa y considerable cantidad de investigadores, desde la Antigüedad hasta nuestros días, que han intentado llegar a una definición de literatura que logre abarcar todas las posibles manifestaciones de ese arte.

El libro *Palabra, canto y poesía. Orígenes de la Nueva Canción Latinoamericana: oralidad y difusión poética*, escrito por José Antequera Ortiz (publicado por la Editorial Académica Española en el 2011, en su segunda edición), se inserta en el corpus de obras de teoría latinoamericana que intenta indagar sobre la noción de literatura y de comprender los resortes y los mecanismos ocultos que la mueven.

Para iniciar su labor, José Antequera Ortiz ubica sus puntos de vista en la Teoría Culturalista que abandona toda suposición inmanente y trascendentalista de la obra literaria, entendiéndola más como un producto cultural que pertenece a un contexto social y temporal determinados. Visto así, la literatura es entonces configurada por las concepciones,

ideologías, intereses y afanes de las comunidades y no una categoría restringida por las percepciones de las academias y los eruditos.

Si partimos de esa visión integradora y entendemos que todos somos parte de la cultura, la concepción clásica de literatura así como la de bellas artes se fragmenta, colapsa, y se entra de lleno en una crisis de fundamentos y conceptos. Ya la “literatura” no será lo que ha sido y en su corpus comienzan a incluirse los legados poéticos indígenas, las tradiciones populares, los refranes, los chistes, las novelas rosa y las de vaqueros, entre otras manifestaciones culturales. La condición de texto escrito como fundamento de la literatura desaparece y da paso a nuevas categorías fundadas en la función estética de la obra.

José Antequera Ortiz propone en ese mismo sentido ensanchar la concepción de lo literario al incluir las canciones como manifestaciones culturales de las sociedades que ven la oralidad, a la par de la escritura, como un vehículo más de expresión poética. Así, el autor realiza en su libro un enjundioso análisis de la Nueva Canción Latinoamericana y de sus máximos representantes (Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Silvio Rodríguez, entre otros) y logra ampliar los horizontes de la literatura, incluyendo nuevos circuitos de producción (discos, cd) y nuevos circuitos de recepción (radios, conciertos) del hecho literario. En este novedoso libro, José Antequera Ortiz propone el estudio del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana como parte integrante de la vanguardia literaria hispanoamericana de la década de los sesenta, afirmando entonces, más como exigencia que como sugerencia, que: “la literatura hispanoamericana ganaría espesor y profundidad si en adelante se incluyera en manuales e historias literarias lo más selecto de la canción popular” (p. 88).

Así, José Antequera Ortiz abre una polémica que no debe pasar inadvertida en las Escuelas de Letras del país: frente a una realidad que ha problematizado la noción de autor, obra e historia, los estudios literarios insisten en una perspectiva obsoleta e infértil. Es hora ya de pensar acerca de lo que un Licenciado en Letras debe estudiar: saber que existe una novela llamada *Doña Bárbara*, escrita por Rómulo Gallegos, o entender los procesos culturales que dan vida y significado a esa obra.

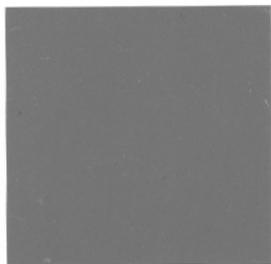
Este libro es una apuesta por ver, desde una perspectiva múltiple y con nuevos ojos, nuestros procesos culturales.

Documentos



EL PERFUME DE UNA ÉPOCA

Gloria Martín



Colección Trópicos

ALFADIL EDICIONES • *Secretaría UCV*

Encuentro de la canción protesta*

José M. Ossorio

*El encuentro éste y las canciones han hecho un impacto tremendo. Al imperia-
lismo tiene que saberle muy mal todo esto, porque yo veo esto como una manifestación
más de un fenómeno histórico en que todo conspira contra ese enemigo, y sus actos
están produciendo reacciones en todas partes, en todos los niveles, en dondequiera
que hay gente con sensibilidad, con conciencia (...) Se ve una especie de humanidad
levantándose contra ellos. A mí me agrada mucho ver el arte aquí, como verdadero
arte, y como cosa capaz de ganar a la gente, de despertar emociones en la gente y a la
vez formar parte de todo un sentimiento general del mundo.*

Fidel Castro

Dieciocho países, medio centenar de participantes. Los cinco continentes estuvieron representados en el Encuentro de la Canción Protesta, Cuba, 1967, organizado por la Casa de las Américas.

Del 29 de julio al 10 de agosto se desarrolló este evento, calificado por algunos de los asistentes como el primero y más importante en su género que haya tenido lugar hasta el presente en el mundo. Dos fueron los motivos principales de esta reunión de compositores, intérpretes y estudiosos de la Canción Protesta: el primero, dar respuesta a una serie de preguntas en torno a este género de composición; el segundo, interpretar sus canciones al pueblo cubano a través de la radio y la televisión, en teatros y al aire libre. Sin embargo, no fue sólo eso cuanto hicieron mientras permanecieron en Cuba. Ante todo, realizaron entre sí un profuso intercambio de canciones y experiencias. Las canciones de referían a la lucha de liberación, a la denuncia social y política, a la guerra de VietNam, a la discriminación racial. Las experiencias, en cambio –como también se expuso en las sesiones–, se relacionaban con las formas musicales que adoptan en cada país las cancio-

* *Casa de las Américas*, 45 (La Habana, Nov-Dic, 1967), pp.137-143.

nes de protesta, que pueden ser folklóricas, populares o formas musicales modernas.

Durante las sesiones se habló también de la censura y represión ejercidas por algunos regímenes contra quienes hacen o cantan canciones de este género; se planteó la eterna cuestión de forma y contenido, aunque no se fue muy lejos en el asunto, ya que se concluyó que cualquier canción es buena si está artísticamente lograda, si entre estos dos términos hay un justo equilibrio. Cada grupo de participantes expuso la forma en que se cultiva la Canción Protesta en sus países. Se habló también de las proyecciones que puede tener la canción protesta como arma de lucha, de denuncia, etc. Por otra parte, se trató de deslindar y definir cuándo la Canción Protesta es verdadera, genuina, y cuándo, por el contrario, aunque usando la misma denominación, oculta un producto comercial utilizado por la industria como un objeto más que pone en el mercado para uso de los consumidores.

No todos estuvieron de acuerdo en la denominación “protesta”, ya que para unos era muy limitada; para otros, insuficiente; para algunos la etiqueta de un género musical con el cual famosos cantantes se ganan la vida cómodamente.

No se halló un término intermedio de conciliación, ya que aunque aparecieron decenas de nombres, tales como Canción Revolucionaria, Canto de Lucha, Nueva Canción, Canción Testimonial, etc., ninguno fue adoptado como definitivo.

Tras el tercer día de sesiones, en Varadero, se dio a la publicidad una declaración de alcance tanto político como artístico, donde además de definir la canción protesta como un arma al servicio de los pueblos y de pedir un enriquecimiento del oficio a través de la búsqueda de la calidad artística, los firmantes se solidarizaban con la lucha del pueblo vietnamita, apoyaban a la Revolución Cubana y a la lucha de los pueblos de Asia, África y América Latina.

El ambiente en que se desarrolló el Encuentro propiamente dicho, es decir, el diálogo entre los creadores, estuvo dentro de los límites de la informalidad, cosa que había sido prometida de antemano por los organizadores. Como ya dijimos, tuvo por escenario la playa de Varadero, en la mansión que fuera del multimillonario Dupont, convertida hoy en el lujoso restaurante Las Américas. El lugar donde vivieron los participantes, el hotel Kawama, se convertía por las noches en un desordenado escenario, donde se oían las baladas británicas mezcladas a las pegajosas canciones italianas, o al guitarreo y voces de los latinoamericanos. Era aquí donde se celebraban las mejores sesiones musicales.

Los artistas dieron su primer concierto al aire libre en Santiago de Cuba, aunque antes participaron en los festejos y el acto central del 26 de julio. Viajaron después durante doce horas a través de los intrincados recorridos de la Sierra Maestra, y en Gran Tierra, el punto más oriental de la isla, desde cuyo extremo se ven las luces de Haití, asistían a la inauguración de un moderno poblado levantado por la revolución, y allí dialogaban algunos con el comandante Fidel Castro, al cual volverían a encontrar días después en la región más occidental, mientras él inauguraba una represa y ellos cantaban a los adolescentes que estudian y trabajan en la Isla de la Juventud.

Los participantes en el encuentro subieron también las escarpadas lomas que llevan hasta Minas de Frío, también en la Sierra Maestra, donde estudian diez mil jóvenes para convertirse en profesores, y allí, según coincidieron todos, fueron los artistas los que asistieron al mejor espectáculo que les brindó la Revolución: el de ver a la nueva juventud cubana.

Aparte de los conciertos que ofrecieron en La Habana y Varadero, los intérpretes de la Canción Protesta se presentaron en fábricas, escuelas, institutos, universidades, etc. La última sesión del encuentro tuvo lugar en La Habana y en ella se acordó, entre otras cosas, crear un centro para la recopilación, clasificación y divulgación de materiales sobre la canción protesta (este centro tendrá su sede en la Casa de las Américas); editar una publicación con las opiniones de los delegados acerca de los diferentes tópicos de la Canción Protesta; se acordó editar un disco con dos o tres canciones de cada uno de los intérpretes que asistieron al encuentro; y se acordó, también, difundir la Canción Protesta en todos aquellos países en los cuales no exista. Durante la sesión de apertura se leyeron mensajes de distintas organizaciones progresistas norteamericanas, así como de conocidos cantantes, tales como Peter Seeger y Malvina Reynolds.

Una delegación del Frente de Liberación de Vietnam del Sur fue invitada, muy especialmente, a participar en los debates y conciertos del encuentro; cantó sus canciones de lucha y narró sus experiencias de la guerra que sostienen contra el imperialismo norteamericano.

¿Qué es la Canción Protesta? ¿Cuáles son sus alcances?

Definiciones

No hubo acuerdo en las definiciones, pero sí en cuanto a los fines que la canción protesta persigue.

Raimón, de España, expreso: “yo estoy absolutamente en contra de la denominación Canción Protesta, me parece muy estrecha y limitada para

una actividad que estamos realizando en distintas partes del mundo. En Italia y Cataluña se llama también ‘Nueva Canción... la ‘Nueva Canción’ supone la aparición de un fenómeno sociológico en todo el mundo. Tal definición abarca muchísimo”.

Viglietti, de Uruguay, consideró: “hablamos de un término de definición, podría discutirse si no sería más exacto hablar de canción revolucionaria... Personalmente pienso que debe ser un tipo de canción donde se equilibren el sentido revolucionario de la temática y la calidad artística en que se expresa esa temática. Es un hecho artístico de enormes posibilidades de comunicación con la masa, por lo cual es un arma política en la lucha por la revolución, pero que debe ser usada con la mayor precisión técnica”.

Claude Vinci, de Francia, dijo que en su país la canción comprometida “puede ser muy bien la canción de tema amoroso, si está bien escrita, acercándose a la buena poesía. La canción de protesta debe tener una temática política, porque pienso que la canción es un medio de expresión similar al cine y a otras artes que no debe cerrarse a temáticas determinadas”.

“¿Qué significa en nuestro medio la canción protesta o de contenido social?”, se preguntaba Ángel Parra, de Chile, y seguidamente se respondía: “Cualquier manifestación musical que se rebela de los cánones arcaicos, en lo instrumental, armónico y literario”.

El inglés Ewan Mac Coll, tras escuchar las intervenciones de varios delegados, expresó:

Me ha golpeado la enorme confusión que parece existir en la comprensión de lo que es la música tradicional o música folklórica. Hemos oído decir que está pasada de moda, que es muy antigua para llenar las necesidades del siglo XX, que es demasiado simple para expresar los complejos problemas de nuestro tiempo (...). Quiero señalar que la música folklórica de todos los países tiene algo en común: es la música creada solamente por la gente que produce las riquezas”. Agregó después: “hay dos clases de música: de un lado la música folklórica, que siempre ha expresado los sueños, las esperanzas y las luchas de la clase trabajadora; y de otro lado, la que expresa los productos exclusivos de las clases dominantes.

Irwin Silber, de los Estados Unidos, expresó que “el centro de todos los movimientos de canción protesta en todos los países es la batalla socioeconómica, la canción de los obreros oprimidos por los patrones, la canción que viene de la lucha de clases y las huelgas que se producen por ello”.

El mexicano Oscar Chávez, dijo que “la definición estaba dentro de la canción misma pero yo sugeriría llamarla Canción Política Revolu-

cionaria, pues quien haga este tipo de canción desde un principio se está comprometiendo”.

Juan Blanco, director de música del Consejo Nacional de Cultura, tratando de abarcar dentro del término canción protesta a todas las manifestaciones, independientemente de su forma, dijo: “Nosotros creemos que la canción protesta puede ser eficaz y de alta calidad trabajándose sobre los esquemas de la tradición, pero creemos también que sobre formas libres, igualmente puede hacerse un buen trabajo, un trabajo eficaz. Lograr la mayor eficacia artística y política es quizá lo que debe pretender la canción protesta”.

Enrique Rivera, quien vino a La Habana como jurado del Concurso de Composición Musical, organizado por la Casa de las Américas, terció para decir, fuera de las sesiones: “La canción protesta es en estos momentos la síntesis de diversas corrientes. La música, en último término, salvando las divisiones que se puedan operar en ella, meramente académicas, es música; es decir, es un todo que llega en mayor o menor grado a las masas. Ahora, la música popular, la música folklórica, siempre ha tenido mayor acceso a las masas, ya que ha nacido en ellas. La música llamada artística, clásica, selecta, ha sido la música que han cultivado círculos de menor amplitud”.

Protesta Verdadera y Protesta Comercial

Durante las sesiones del encuentro quedó bien definido que hay dos tipos de canción que llevan el rótulo de “protesta”: una es la protesta verdadera, la otra la protesta comercial. Este tema fue profundamente analizado por la mayor parte de los participantes en el evento. Seleccionamos a continuación algunos párrafos de las intervenciones de aquellos que calaron más hondo en el asunto.

Silber, de los Estados Unidos, dijo: “Ustedes han señalado aquí cómo el trabajo hecho por nuestros cantantes de canción protesta ha sido utilizado en otros países contra la propia gente. Yo quisiera que muchos de los que en los Estados Unidos se creen intérpretes de la canción protesta pudieran estar aquí con nosotros en esta conferencia, comenzarían por aprender humildad y de ahí surgiría un sentido de la verdadera responsabilidad para el trabajo. El gobierno nuestro, el poder económico, trata de controlar y de desviar todas las formas de expresión en todo el mundo”.

Agregó después: “No sólo no están de acuerdo con las ideas contrarias, sino que además el gobierno norteamericano trata de comprar las ideas con las cuales no está acuerdo... El propio presidente Johnson, hizo una intervención en la TV en los momentos de mayor presión por la lucha de

los derechos civiles, y dijo como demagogo: “We shall overcome”, es decir, robó el slogan del movimiento de los derechos civiles y lo hizo suyo... Los que en los Estados Unidos se llaman a sí mismos intérpretes de la canción protesta forman parte de esa organización industrial y comercial creada por el imperialismo norteamericano, y nunca se dan cuenta de la significación de esto. Muchos de estos músicos tienen muchas dudas y no están bien seguros de lo que ellos cantan”.

El compositor e intérprete Daniel Viglietti expresó que “el fenómeno de la canción protesta ha sido manejado con cierta deshonestidad. Se han realizado (se refiere a su país) espectáculos denominados de protesta, donde la protesta esencial, que es la política, está ausente... Los latinoamericanos no debemos dejarnos colonizar, también, en nuestras formas de protestas”.

Ewan Mac Coll, de Inglaterra: “los movimientos de canción protesta que dependen de los medios de comunicación masivos serán rápidamente destruidos a medida que se intensifique la lucha política”.

Por último Raimón, de España, dice: “la etiqueta de protesta ha sido usada por muchos regímenes políticos para desviar la atención de problemas políticos y centrar la atención sobre un tipo de rebelión puramente inútil y absolutamente dirigida por la burguesía de esos países”.

Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta

Al concluir sus sesiones la noche del día 3 de agosto el Encuentro de la Canción Protesta, en Varadero, fue aprobada la siguiente resolución final:

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.

Los trabajadores de la canción de protesta deben tener conciencia de que la canción, por su particular naturaleza, posee una enorme fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forma parte. 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.

La tarea de los trabajadores de la canción de protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo frente a los problemas de la sociedad en que vive.

Hoy todo el mundo es testigo de los crímenes del imperialismo contra el pueblo de Vietnam, según lo evidencia la justa y heroica lucha del pueblo vietnamita por su liberación. Como creadores, intérpretes y estudiosos de la canción de protesta elevamos nuestras voces para exigir un inmediato e incondicional cese de los bombardeos a Vietnam y la retirada total de todas las fuerzas de los Estados Unidos de Vietnam del Sur.

Apoyamos la creciente lucha del pueblo negro de los Estados Unidos contra todas las formas de discriminación y explotación.

Apoyamos la lucha proletaria y estudiantil que en los países capitalistas se libra contra la explotación patronal, fiel aliada del imperialismo.

Apoyamos a la Revolución Cubana, que ha señalado el verdadero camino que deben tomar los pueblos de Asia, África y América Latina para liberarse y nos sentimos honrados de que Cuba haya sido la sede del Primer Encuentro de la Canción Protesta.

Ángel Parra y Rolando Alarcón (Chile); Terry Yarnell, John Faulkner, Sandra Kerr, Ewan Mac Coll y Peggy Seeger (Gran Bretaña); Parker Bilbao y Jose Luis Guerra (Los Olimareños); Braulio López, Carlos Molina, Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Marcos Velázquez, Yamandú Palacios y Quintín Cabrera (Uruguay); Manuel Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos, Ramón Ayala y Amanda Aida Caballero (Argentina); Nicomedes Santacruz (Perú); Jean Lewis (Australia); Francisco Marín, Florence Marín, Virgilio Rojas, Luis Casasco y Dionisio Arzamendia (Los Guaranís) (Paraguay); Claude Vinci (Francia); Luis Cilia (Portugal); Oscar Chávez y José Gonzáles (México); Leoncarlo Sentimelli, Elena Morandi, Giovanna Marini, Ivan della Mea y Mari Franco Lao (Italia); Barbara Dane e Irwin Silber (Estados Unidos); Raimón (España); Marta Jean Claude (Haití); Rosendo Ruiz, Alberto Vera y Carlos Puebla (Cuba).

NUESTROS COLABORADORES

Hirmarys Pérez Flores. Licenciada en Historia en la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, con el trabajo de investigación *La Nueva Canción Latinoamericana 1960-1970. Del registro nostálgico de una época a la valoración del testimonio histórico*. (2008). Candidata a Magíster en Historia de Venezuela por la misma Universidad. Ha participado como ponente en eventos de la especialidad de los estudios históricos a nivel nacional e internacional.

Tanius Karam. Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense (Madrid). Profesor-investigador en la Facultad de Comunicación de la Universidad Anáhuac, en México. Ha sido profesor de licenciatura y postgrado en las áreas de Teoría y Metodología de Comunicación, Semiótica, y estudios culturales en varias universidades. Dentro de sus libros destacan *Los derechos humanos en la prensa. La matanza de Acteal (Chiapas). Discursos y relatos*. (2011) y *Veinte formas de nombrar a los medios* (2010).

Rogelio Ramos Domínguez. Poeta, Periodista y compositor. Ha publicado los poemarios: *El Libro de Emilia y Nada Real*. Canciones suyas aparecieron en el disco Postrova grabado para Caribe Production, en el Cd Pasados los 30 del Centro Pablo de la Torriente Brau y en el disco de Eduardo Sosa del sello Colibrí. Trabaja como periodista, guionista y presentador en la emisora Sonido SM, de Santiago de Cuba.

Marcos Napolitano De Eugenio. Doctor y Maestro en Historia Social por la Universidad de São Paulo. (1999 y 1994). Fue profesor en el Departamento de Historia da Universidad Federal de Paraná (Curitiba), entre 1994 y 2004, y profesor visitante en el Instituto de Altos Estudios de América Latina (IHEAL) de la Universidad de París III en 2009. Actualmente es profesor de Historia de Brasil Independiente en la Universidad de São Paulo y docente-orientador del Programa de Historia Social de la misma universidad.

Isaac López. Historiador. Fundador y coordinador del Grupo Tiquiba. Magíster en Historia de Venezuela por la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas. Profesor de la Escuela de Historia de la Universidad de Los Andes, Mérida, para las cátedras de Paleografía y Prácticas de Archivo; Los Archivos Venezolanos y su organización; y La Nueva Canción Latinoamericana como registro histórico de una época. Investigador y promotor cultural.

Carlos Gassmann. Cursó Periodismo y Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Tuvo a su cargo la cátedra de teoría de la comunicación en las Universidades Nacionales de La Plata y Quilmes. Actualmente es Profesor Titular de Comunicación III en la Universidad de Buenos Aires. Efectuó diversos trabajos de investigación y entre sus publicaciones se destaca el libro: *Corrientes del Análisis del Discurso en la Argentina*.

Cristian Lorenzo. Doctor en Relaciones Internacionales (Universidad del Salvador, Argentina). Becario Post-doctoral del Centro Austral de Investigaciones Científicas (CADIC) – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Magíster en Ciencias Políticas y Sociología (Facultad Latinoamericana en Ciencias Sociales, Argentina). Licenciado en Relaciones Internacionales (Universidad del Salvador, Argentina).

Jean-Arsène Yao. Doctor en Historia de América por la Universidad de Alcalá; profesor en el Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad Félix Houphouët-Boigny (Costa de Marfil). Miembro activo del Groupe de Recherche et d'Études sur les Noirs en Amérique Latine de la Universidad de Perpignan (Francia) y autor de artículos sobre etnohistoria de los afrodescendientes de América Latina, es asimismo autor de libros como *Esclavos y libertos en los mundos ibéricos*; *Los afroargentinos*; *El Islam en Iberoamérica*.

Diógenes Enrique Álvarez. Licenciado en Educación, Mención Ciencias Sociales en la Universidad de Carabobo (UC). Magíster en Historia (UC). Especialista en Salud Pública UCV. Profesor T. C., Categoría Agregado del Área de Ingeniería en Sistemas (UNERG). Profesor de Área de Postgrado. Doctor en Ciencias de la Educación (UNERG).

Carlos Ricardo Cisterna. Periodista y radio-difusor chileno radicado en Venezuela desde 1978. Creador y conductor desde 1970 del programa radial Latinoamérica, que ha sido espacio de difusión a lo largo de más de cuarenta años de la Nueva Canción Latinoamericana.

José Pulido. Poeta, narrador y periodista. Asistente a la dirección de la revista BCV Cultural del Banco Central de Venezuela. Ha sido director de las páginas de arte de El Universal, El Nacional y El Diario de Caracas, y jefe de redacción de la revista Imagen. Entre sus obras se distinguen títulos como: Pelo blanco, Una mazurkita en la mayor, Muro de confesiones, La sal de la tierra, Los poseídos, Duermevela, Vuelve al lugar que se te ha señalado y Los héroes son villanos tristes.

Yolanda Delgado. Cantautora, fundadora y directora de TEXERE. Licenciada en Comunicación Social, Magíster en Antropología, y en Gestión Pública. Premio Nacional de Periodismo 2006. Cuenta con tres producciones discográficas y un texto poético. Fue directora del Canal Informativo de Radio Nacional de Venezuela y en la actualidad dirige la Biblioteca Regional “María Calcaño” de Maracaibo, estado Zulia, Venezuela.

Diego Rojas Ajmad. Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Venezolana e Hispanoamericana y Magister Scientiae en Literatura Iberoamericana por la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela). Miembro del Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA) de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (UNEG), Puerto Ordaz.

Humania del Sur Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos

RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS

Humania del Sur, Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, fundada en 2006, es una publicación semestral, arbitrada, avalada por REVENICIT, código RVH004 y LATINDEX folio 17295. Está abierta a todas las corrientes del pensamiento universal que con el debido rigor y calidad científica y una redacción clara, discurren sobre el acontecer en África, Asia y América Latina. La Dirección recibe contribuciones inéditas (artículos y reseñas) en español, inglés, portugués y francés. Los trabajos deben ser elaborados teniendo en cuenta las normas de presentación que aparecen en las páginas finales del número más reciente de la revista. Su publicación será decidida por el Comité Editorial, con base en el informe arbitral. Las correcciones menores, de ser necesarias, quedan a cargo del Consejo de Redacción.

Las contribuciones podrán ser enviadas como archivo adjunto, acompañadas de la debida justificación en un correo electrónico, a la dirección electrónica humaniadelsur@ula.ve / humaniadelsur@yahoo.com, o entregadas personalmente o remitidas por correo, en soporte CD ROM a la siguiente dirección postal:

Humania del Sur
Centro de Estudios de África y Asia “José Manuel Briceño Monzillo”. Avenida
principal Hoyada de Milla, casa N° 0-276,
Mérida, Venezuela.
Código Postal: 5101

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

En la evaluación se usa el método *doble ciego* (el árbitro no sabe a quien evalúa ni el autor sabe por quien es evaluado). Se calificarán de Excelente, bueno, regular o deficiente los siguientes aspectos: 1) Relevancia del tema; 2) Originalidad y solidez en la interpretación; 3) Estructura lógica del discurso; 4) Coherencia argumentativa; 5) Redacción y estilo; 6) Documentación bibliográfica; 7) Cumplimiento de las normas editoriales; y 8) Éxito en el propósito comunicativo.

El árbitro puede además hacer cualquier otro tipo de observaciones que estime conveniente. El veredicto implica la publicación del artículo sin modificaciones, con ligeras modificaciones, con modificaciones sustanciales, o su NO publicación.

Normas para la presentación de artículos y reseñas a ser publicados en

Humania del Sur

Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos

- 1. Pertinencia:** *Humania del Sur* recibirá trabajos de todas las corrientes del pensamiento universal que con el debido rigor y calidad científica, y una clara redacción, discurren sobre el acontecer en África, Asia y América Latina.
- 2. Certificado de originalidad:** Todo material entregado debe incluir una carta firmada por el autor donde se especifique que el trabajo es original, no ha sido publicado y no se encuentra en proceso de evaluación para su publicación en otra revista.
- 3. Idioma:** Español, inglés, portugués o francés.
- 4. Extensión:** Deberá oscilar entre 08 y 13 páginas tamaño carta, escritas con procesador de palabras compatible con IBM, a un solo espacio, en letra Times New Roman 12. En dicha extensión se incluirán, si es el caso, cuadros, dibujos, gráficos, citas, notas y referencias bibliográficas.
- 5. Caracteres:** Utilizar únicamente caracteres latinos, en presentación normal o, para destacar, en cursivas. Las negritas se reservan para los títulos, subtítulos y entretítulos. También irán en cursivas todas las palabras escritas en una lengua diferente al idioma utilizado en la redacción del artículo.
- 6. Encabezamiento:** Título centrado, en negritas, con letra Times New Roman 14. Nombre del autor, centrado, en negritas, con letra Times New Roman 12. Institución, ciudad, país y correo electrónico, centrados y en negritas, con letra Times New Roman 10.
- 7. Resumen:** Luego del encabezamiento se incluirá un resumen con una extensión máxima de 100 palabras. La redacción debe ser impersonal, evitando abreviaturas y símbolos. Enunciar, al final del resumen, hasta cinco **palabras clave** que den cuenta del contenido del artículo. Idioma: el mismo en el que se escribe el artículo. Consignar adicionalmente una **traducción al inglés**, incluyendo título y palabras clave.

8. Citas y referencias: Todas las citas y referencias deben ser presentadas según el sistema de la *American Psychological Association*, mejor conocido como sistema APA. La dirección de la revista sugiere consultar al respecto las siguientes páginas electrónicas:

Español: <http://ares.unimet.edu.ve/humanidades/bphu12/apoyo/APA.pdf>

Inglés: http://cctc.commnet.edu/apa/apa_index.htm

Francés: http://www.udfapse.lib.ulg.ac.be/p035/Normes_APA/Normes_APA.asp

8.1 Las citas breves (máximo tres líneas) van incluidas en el texto con el mismo tamaño de letra y entre comillas. Las citas más extensas se escribirán aparte en un tamaño de letra menor, alineadas cinco espacios a la izquierda y sin comillas.

9. Notas, gráficos e ilustraciones: Según el sistema APA la especificación de las fuentes se hace entre paréntesis en el texto, por lo tanto no debe haber notas por este motivo. Las notas explicativas deben reducirse al mínimo, enumerarlas y colocarlas al final del artículo, antes de las referencias. Los gráficos, cuadros o mapas deben incluir su respectiva leyenda y la especificación de donde deben ser insertos. Los cuadros llevarán numeración romana y las figuras o ilustraciones (fotos, mapas, gráficos), numeración arábiga.

En caso de autores venezolanos, si el artículo es el resultado de un proyecto de investigación financiado por organismos como el FONACIT, CDCHTA, FUNDACITE o cualquier organismo regional-nacional, se recomienda incluir la nota de agradecimiento a los entes.

10. Reseñas bibliográficas: Las reseñas bibliográficas deberán ser comentarios descriptivos y/o análisis de publicaciones recientes, tener una extensión no mayor de 3 páginas y estar relacionadas con la temática de la revista.

11. Hoja de información (aparte):

11.1. Resumen curricular del autor (máximo 5 líneas).

11.2. Dirección postal del autor.

La no adecuación a las presentes normas será razón suficiente para rechazar un trabajo.

Los autores recibirán tres ejemplares de la revista en la cual haya sido publicado su artículo.

Ver las normas en inglés, portugués y francés en nuestra página web.

Instituciones con las cuales tenemos canje

EN VENEZUELA:

Revista Política Exterior y Soberanía.
Instituto de Altos Estudios Diplomáticos "Pedro Gual"/ FERMENTUM
Revista Venezolana de Sociología y Antropología. ULA / Revista Venezolana de Ciencia Política. ULA / Revista Kaleidoscopio. Revista Arbitrada de Educación, Humanidades y Artes. UNEG
Revista Anales De La Universidad Metropolitana.UM/ Cuadernos Unimetanos.UM/
Revista Educación en Valores. UC
Instituto de Investigaciones Históricas Bolivarium. USB/ Biblioteca Central. UC. Revista de Filosofía. LUZ

EN ARGENTINA:

Centro de Estudios Sudamericanos. CENSUD. Instituto de Relaciones Internacionales

EN BRASIL:

Revista Diplomacia, Estrategia y Política. DEP

EN COSTA RICA:

Revista Inter.c.a.mbio. Revista sobre Centroamérica y el Caribe.
Universidad de Costa Rica

EN JAPÓN:

Instituto Iberoamericano. Universidad Sofía/ Institute
of Developing Economies IDE-JETRO

EN MÉXICO:

Biblioteca Daniel Cosío Villegas. El Colegio de México/ Archipiélago
Revista cultural de Nuestra América. Estudios de Asia y África. El Colegio de México

Humania del Sur en la Web

1. Humania del Sur
<http://www.saber.ula.ve/humaniadelsur/>
2. CDCHT-ULA
http://www.ula.ve/cdcht/publicaciones/pub_elect.php
3. REVENCYT
http://150.185.136.100/scielo.php?script=sci_alphabetic&lng=es&nrm=iso
4. LATINDEX
http://www.latindex.org/pais.php?clave_pais=43&opcion=1.
5. The Intute Virtual Training Suite
<http://www.intute.ac.uk/cgi>



CDCHTA



El Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales y tecnológicos.

Objetivos Generales:

- El CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:
- ~Apoyar al investigador y su generación de relevo.
 - ~Vincular la investigación con las necesidades del país.
 - ~Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

Objetivos Específicos:

- ~Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico y tecnológico para la Universidad.
- ~Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación.
- ~Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.
- ~Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.
- ~Estimular la producción científica.

Funciones:

- ~Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.
- ~Difundir las políticas de investigación.
- ~Elaborar el plan de desarrollo.

Estructura:

- ~Directorio: Vicerrector Académico, Coordinador del CDCHTA.
- ~Comisión Humanística y Científica.
- ~Comisiones Asesoras: Publicaciones, Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.
- ~Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

Programas:

- ~Proyectos.
- ~Seminarios.
- ~Publicaciones.
- ~Talleres y Mantenimiento.
- ~Apoyo a Unidades de Trabajo.
- ~Equipamiento Conjunto.
- ~Promoción y Difusión.
- ~Apoyo Directo a Grupos (ADG).
- ~Programa Estímulo al Investigador (PEI).
- ~PPI-Emeritus.
- ~Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.
- ~Proyectos Institucionales Cooperativos.
- ~Aporte Red Satelital.
- ~Gerencia.

www.ula.ve/cdcht

E-mail: cdcht@ula.ve

Tel: 0274-2402785/2402686

Alejandro Gutiérrez
Coordinador General

www.ula.ve/cdcht

Humania del Sur

Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos

DIRECCIÓN

Centro de Estudios de África, Asia
y Diásporas Latinoamericanas y Caribeñas
"José Manuel Briceño Monzillo"

Avenida Principal Hoyada de Milla, Casa N° 02-76
Mérida, estado Mérida - Venezuela
Código Postal: 5101
Telefax: (0058) 0274 - 2401885

E-mail: humaniadelsur@ula.ve / humaniadelsur@yahoo.com / ceaaula@hotmail.com

Suscripción anual

Nombre: _____

Institución: _____

Domicilio: _____

Ciudad, estado, país: _____

Teléfono: _____ Fax: _____

PRECIO ANUAL (DOS NÚMEROS):

Venezuela: Bs. 200,00

América Latina \$ 50

Asia y África \$ 50

USA y Canada \$ 70

Europa \$ 70

Deseo suscribirme a partir del N°: _____

Forma de pago: Depósito o transferencia bancaria: Banco Mercantil. Cuenta
Corriente N° 0105-0065-67-1065286686 a nombre de Fundación África y Asia
de Venezuela.

Fecha: _____

Firma: _____

