FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA

Máster Interuniversitario en Historia Contemporánea

MEMORIA DE INVESTIGACIÓN

A Nova Canción Latinoamericana: manifestación musical dunha efervescencia cultural global

Autora: Ada Fernández García

Vº Bº Titor: Eduardo Rey Tristán

Santiago de Compostela 3 de Xullo de 2025

A Nova Canción Latinoamericana: manifestación musical dunha efervescencia cultural global.

Palabras Chave: Nova Canción Latinoamericana, Folclore, Canción protesta Guerra Fría Cultural, Nova Esquerda, Revolución Cubana.

Este traballo aborda o fenómeno da Nova Canción Latinoamericana (NCL), coma un movemento cultural e unha expresión musical que se inscribe nun período de efervescencia cultural a nivel mundial na década dos anos sesenta. Se tentará afondar en como os procesos históricos, políticos, económicos e sociais acontecidos no contexto da Guerra Fría Latinoamericana afectan no eido cultural, concretamente no musical. A NCL estará fortemente marcada polos cambios estruturais globais, o desenvolvemento da Nova Esquerda e o impacto da Revolución cubana, coma catalizadora das esperanzas dos pobos latinoamericanos e as clases sociais oprimidas na súa loita contra o imperialismo norteamericano. Este horizonte ideolóxico marcará a produción musical da NCL, que seguindo a liña de revalorización da cultura propia, tomarán coma inspiración a música tradicional e folclórica das distintas rexións, neste traballo se tomará o caso de Cuba, Chile, Uruguai e Nicaragua, variantes rexionais dun fenómeno continental. Porén tamén se analizarán características musicais, poéticas e estéticas de xeito conxunto. Igual que o análise dos temas das letras, nas que se fala de compromiso social, identidade e loita revolucionaria de xeito común a todos os territorios latinoamericanos. Se buscarán transmitir eses mensaxes ao pobo a través de mecanismos de oralidade e grazas aos medios de comunicación de masa, coñecendo o potencial da canción para calar no público. Os músicos buscan relacionarse entre si, con lugares encontros e colaboracións musicais, que se construirán a NCL como un fenómeno artístico profundamente político e colectivo, que articulou unha voz e un mensaxe de resistencia e loita a través da música.

La Nueva Canción Latinoamericana: manifestación musical de una efervescencia cultural global.

Palabras clave: Nueva Canción Latinoamericana, Folclore, Canción protesta, Guerra Fría Cultural, Nueva Izquierda, Revolución Cubana.

Este trabajo aborda el fenómeno de la Nueva Canción Latinoamericana (NCL) como un movimiento cultural y una expresión musical que se inscribe en un período de efervescencia cultural a nivel mundial durante la década de los años sesenta. Se intentará profundizar en cómo los procesos históricos, políticos, económicos y sociales acontecidos en el contexto de la Guerra Fría en América Latina inciden en el ámbito cultural, concretamente en el musical. La NCL estará fuertemente marcada por los cambios estructurales globales, el desarrollo de la Nueva Izquierda y el impacto de la Revolución Cubana, como catalizadora de las esperanzas de los pueblos latinoamericanos y de las clases sociales oprimidas en su lucha contra el imperialismo norteamericano. Este horizonte ideológico marcará la producción musical de la NCL, que, siguiendo una línea de revalorización de la cultura propia, tomará como inspiración la música tradicional y folclórica de las distintas regiones; en este trabajo se abordarán los casos de Cuba, Chile, Uruguay y Nicaragua, como variantes regionales de un fenómeno continental. Sin embargo, también se analizarán características musicales, poéticas y estéticas de forma conjunta, así como los temas de las letras, en las que se habla de compromiso social, identidad y lucha revolucionaria, de manera común a todos los territorios latinoamericanos. Se buscará transmitir esos mensajes al pueblo a través de mecanismos de oralidad y gracias a los medios de comunicación de masas, reconociendo el potencial de la canción para calar en el público. Los músicos buscan relacionarse entre sí, con lugares de encuentro y colaboraciones musicales,

construyendo así la NCL como un fenómeno artístico profundamente político y colectivo, que articuló una voz y un mensaje de resistencia y lucha a través de la música.

The Nova canción Lationamericana: musical expression of global culture effervescence.

Key Words: New Latin American Song Movement, Folklore, Protest song, Cultural Cold War, New Left, Cuban Revolution.

This work treats about the phenomenom of the Nova Canción Latinoamericana (NCL) as a cultural movement and a culturak expression that emerged during a period of global cultural effervescence in the 1960s. It aims to explore how the historical, political, economic and social processes that took place within the cntext of the Latin American Cold War affected the cultural sphere, specifically, music. The NCL was strongly shaped by global structural changes, the development of the New Left and the impact of the Cuban Revolution, wich served as a catalyst for the hopes of Latin American peoples and oppressed social classes in their struggle against U.S. imperialism. This ideological framework influenced the musical production of the NCL, which treat to revalues local culture, taking inspiration from the traditional and folk music of different regions. This study focuses on the cases of Cuba, Chile, Uruguay, and Nicaragua as regional variants of a continental phenomenon. Musical, poetic, and aesthetic characteristics will also be analyzed collectively, along with the themes of the lyrics, which commonly address social commitment, identity, and revolutionary struggle across Latin American territories. These messages were intended to be conveyed to the people through oral mechanisms and mass media, recognizing the song's potential to resonate with the public. The musicians sought to connect with one another through meeting spaces and musical collaborations, shaping the NCL as a deeply political and collective artistic phenomenon—one that articulated a voice and a message of resistance and struggle through music.

ÍNDICE

Abreviaturas 2

INTRODUCIÓN. O estudo da música para a Historia 3

Estado da cuestión 4

Metodoloxía e fontes 6

1. PLANTEXANDO UN CONTEXTO 9

1.1. A Guerra Fría en América Latina 10

1.1.1. Cambios estruturais a nivel mundial nos anos sesenta 10

1.1.2. A fractura externa e interna das estruturas en América Latina 12

1.1.3. A Nova Esquerda e a formación dunha renovada cultura global de esquerdas 14

1.1.4. A Revolución Cubana 18

1.2. A Guerra Fría Cultural e as relacións Interamericanas 20

1.2.1. A Guerra Fría Cultural en América Latina 20

1.2.2. Disputas intelectuais no eido da Guerra Fría Cultural 23

1.2.3. O papel do Intelectual na Revolución e no imaxinario da Nova Esquerda 24

2. NOVA CANCIÓN LATINOAMERICANA. MOVEMENTO CONTINENTAL DUNHA EFERVESCENCIA GLOBAL 26

2.1. Movementos musicais similares noutros contextos 28

2.1.1. Estados Unidos e a "Folk-music" 29

2.1.2. Europa occidental e os novos movementos musicais 30

2.1.3. Outros movementos musicais do Terceiro Mundo 31

2.2. Notas para unha definición da Nova Canción Latinoamericana 32

2.2.1. "Canción Revolucionaria" 33

2.2.2. A "Canción Comprometida" e a "Canción Política" 34

2.2.3. "Canción protesta" 35

3. O ENCONTRO DA CANCIÓN PROTESTA (Cuba 1967): PUNTO DE CHEGADA E PUNTO DE PARTIDA 36

3.1. Os participantes 37

3.2. Obxectivos e temas tratados no Encontro da Canción Protesta 39

3.2.1. "Canción Protesta" ou "Nova Canción Latinoamericana" 40

3.2.2. Protesta Verdadeira e protesta Comercial 42

3.3. A resolución final: síntese das ideas 43
3.4. Resultados e proxeccións do Encontro da Canción Protesta 44
4. NOVA CANCIÓN LATINOAMERICANA: ARTICULACIÓN REXIONAL, TEMPORAL E PERSOAL 46
4.1. Cronoloxía do Movemento Musical: Auxe e Dispersión 47
4.2. Xeografías da Nova Canción Latinoamericana: movementos rexionais e persoais 49
4.2.1. Cuba e a Nova Trova 51
4.2.2. Chile e a Nova Canción Chilena 58
4.2.3. Uruguai e o Novo Canto ou Canto Popular Uruguaio 61
4.2.4. Nicaragua e o Volcanto 65
5. INFLUENCIAS PARA A NOVA CANCIÓN LATINOAMERICANA: MUSICAIS, TEXTUAIS E VISUAIS 69
5.1. Fontes musicais: canción folclórica e a canción popular 69
5.2. Fontes textuais ou discursivas: A lírica popular e a poesía 72
5.3. Elementos visuais e estéticos 74
6. TEMAS E LETRAS. DE QUE FALA A NCL? 76
7. ORALIDADE E DIFUSIÓN 91
7.1. Oralidade como mecanismo de acceso ás masas 91
7.2. A NCL nos medios de comunicación de masas 92
CONCLUSIÓNS 94
Fontes Musicais 99
Bibliografía 102
Anexos 107

ABREVIATURAS

DICAP: Discoteca do cantar Popular

ECP: encontro da canción Protesta

EEUU: Estados Unidos

EGREM: Empresa de Grabaciones e Ediciones Musicales

FAL: Fusil Automático Lixeiro

FAR: Forzas Armadas Revolucionarias

FIDEL: Fronte de esquerda de Liberación

FSLN: Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua

GESI: Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC

ICAIC: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos

ICRT: Instituto de Radio e Televisión

MLN-T: Movemento de Liberación Nacional Tupamaros

NCCh: Nova Canción Chilena

NCL: Nova Canción latinoamericana

OLAS: Organización Latinoamericana de Solidariedade

UMAP: Unidade Militar de Ayuda a la Produción

UP: Unión Popular Chilena

URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

UTE: Universidade Técnica Estatal

INTRODUCIÓN. O ESTUDO DA MÚSICA PARA A HISTORIA

A música, coma unha expresión cultural e social reflexa formas de entender o mundo e relacionarse nel das persoas que a crean, fala moito de como son eses colectivos, que valores teñen, coma se relacionan cos demais, en xeral, como se constrúe o seu xeito de estar no mundo. As cancións poden plantexar inquedanzas persoais ou compartidas, transmiten historias, valores morais, memorias… Cada grupo se identifica con unhas expresións musicais concretas mentres que a outros lles poden resultar alleas. A música interpela ás sensibilidades a partir de letras (mensaxes, discursos, texto) e ritmos (música, sonoridade), e fai que os grupos sociais compartan experiencias e se vexan reflexados nesa expresión cultural.

Entendemos que a música, nun senso amplo, acolle baixo a súa definición os aspectos textuais (letras) e os aspectos sonoros (ritmo, timbre, melodía…). Para entender as letras de calquera xénero musical, hai que ter en conta que o texto é un discurso, un acto narrativo. Nas letras se xerarquizan os discursos segundo o que artista busque transmitir con el, algunha vivencia, algún sentimento; ese contido nos pode achegar a comprender a visión do mundo que ten un artista en particular ou o grupo social no que se inclúe. É moi importante a recepción deses contidos, cara quen van dirixidos, pois será o grupo de recepción o que estableza se se sente identificado con esa expresión cultural. Así pois, tanto ao elaborar unha historia da música, coma ao utilizar a música para explicar a historia, é imprescindible comprender as circunstancias de creación, interpretación e recepción, considerando tamén as variacións que estes aspectos poden sufrir ao longo do tempo. Interésanos saber como a sociedade recibe, selecciona e transforma esas propostas musicais, cales foron as condicións do seu consumo e como se constrúen os seus significados. A abordaxe socio-histórica da música implica o uso dunha serie de conceptos tales coma: rol social, clase, status, identidade, consumo, reciprocidade, poder, centro e periferias, mentalidade, ideoloxía, xénero, comunicación, recepción, oralidade, escritura… estes nos permiten pensar e sistematizar a intervención recíproca e mutua da música na sociedade na que se reproduce. Polo que neste traballo nos interesa unha historia social da música, concretamente da Nova Canción Latinoamericana (NCL), sen renunciar á súa dimensión estética e artística, na que tamén se expresa a sociedade que a contén.

Así pois neste traballo sobre a NCL se pretende investigar como a mobilización social e política fraguada a nivel global, e local, nos anos 60 se proxecta no eido cultural,

concretamente no ámbito musical, referíndonos ao que despois se denominou "Nova Canción Latinoamericana". Como este é un concepto tomado a posteriori, e cun significado moi amplo e ambiguo, trataremos de concretar os ámbitos que recolle. Atendendo á temática das cancións, á sonoridade ou musicalidade, ou as propias condicións da categorización musical e o seu nivel de transcendencia na sociedade do momento, estamos falando de música popular?, de música culta?, é un fenómeno masivo?... En xeral, pretendemos afondar nas características formais do movemento musical; pero tamén, na súa proxección coma movemento sociocultural propio dunha época que ten un nivel de análise moito máis fondo que unha mera enumeración de características. Así pois, en canto ao acoutamento cronolóxico trataremos de cinguirnos aos anos sesenta como punto álxido, aínda así isto dependerá en gran medida das traxectorias individuais dos artistas dos que falaremos, xa que algúns xa teñen traxectoria nos cincuenta, e case todos estenden a súa produción nos setenta. Ademais é requirido facer aínda que sexa unha breve alusión aos cambios producidos na deriva do fenómeno cultural, consecuencia directa do cambio de tendencias socio políticas nas décadas dos sesenta e setenta.

Así pois a temática elixida é unha proposta pertinente para achegarnos certas dinámicas históricas do momento a nivel político e económico, pero sobre todo nos permite comprender, a través dunha expresión cultural propia, como se integra a sociedade latinoamericana nos procesos históricos do momento e como se constrúen os movementos sociais nese marco.

Estado da cuestión

A Nova Canción Latinoamericana é un tema, en xeral, bastante repetido, pero é certo que o nivel de profundidade os estudos non tan amplos coma se podería esperar. Antes de entrar no tema en si é necesario acoutar un contexto xeral e concreto; nese sentido podemos atopar obras relacionadas coa Guerra Fría, por ser o marco mundial no que nos estamos a mover; pero sobre todo serían relevantes as que acoutan este conflito aos marcos propios de América Latina e os que se achegan ao eido cultural, nese sentido podemos destacar a obra editada por Calandra benedetta e Marina Franco, *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Porén nestas obras se centran moito na postura central de Estados Unidos (EEUU) coma potencia que impón as súas pautas culturais, pero iso non é o que nos interesa aquí máis ben o contrario, a NCL se entenderá coma unha reacción cultural a esa dominación cultural, polo que o imaxinario de esquerda é clave para a

construción do movemento. Neste sentido temos varias obras que dan conta da renovación ideolóxica que acontece nestes sectores nos anos sesenta, coma reacción tamén a toda a lóxica bipolar da Guerra Fría. Podemos citar, *Cuba y la nueva izquierda: una relación que marcó los años 60* de Kepa Artaraz; *Building the Radical Identity: The Diffusion of the Ideological Framework of the New Left* de Eduardo Rey Tristán e Alberto Martín Álvarez; ou *Culturas imperiales: experiencia y representación en América, Asia y Africa* de Ricardo Salvatore e Renato Ortiz, que da conta da forte noción antiimperialista que se desenvolverá nos anos sesenta en América Latina e que tanto incidirá na NCL. No eido cultural, de xeito máis xeral, sen entrar aínda na música, podemos destacar a obra de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* ou o de Juan Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la guerra fría.*

Entrando xa no propio fenómeno cultural-musical da NCL temos unha ampla gama de artigos e traballos académicos, na maioría con liñas moi similares entre si, podemos destacar o de Juan Andrés García Marín, "Las Américas y 1968: revolución y canción protesta" no libro de José Manuel Azcona e Majlinda Abdiu, *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y Kalashnikov*, moi en liña co que dicíamos antes do xurdimento asociado ao imaxinario de esquerdas. Neste traballo vemos como usan o termo "Canción protesta", que tamén é moi empregado, por exemplo no libro de Dorian Lynskey, *33 revoluciones por minuto: historia de la canción protesta*, útil para un contexto xeral da canción protesta e que despois poremos en relación co de NCL. Así pois, temos outros moitos traballos que xa fan alusión directa á NCL, coma o de Guillero Barzuna Pérez, Ernesto Donas, os de Hirmarys Pérez Flores, entre outros moitos.

Se algo tiñan en común eses traballos é que sempre mencionaban ao Encontro da Canción Protesta (ECP), como fito do movemento, así pois, para o apartado no que afondamos nese suceso teremos principalmente o traballo de José M Ossorio, "Encuentro de la canción protesta"; e os de Matías Hermosilla, "Un sentimiento general del mundo: El Encuentro de la Canción Protesta, cosmopolitanismo cubano y la música como arma revolucionaria (1967-1970)" e de Juan Alberto Salazar Rebolledo, "La rosa y la espina: expresiones musicales de solidaridad antiimperialista en Latinoamérica. El Primer Encuentro de la Canción Protesta en La Habana, Cuba, 1967".

Tendo en conta que a NCL se erixe coma movemento unificador de diversos movementos musicais rexionais é lóxico que diversos autores centren os seus esforzos en analizar dende

unha perspectiva rexional, case todos os países teñen os seis estudos propios sobre as expresións rexionais, porén os máis referenciados son Chile, en primeiro lugar, e Cuba no segundo, isto responde a importancia local e continental que acadaron estes movementos e cantidade de representantes que tiveron. Para o primeiro caso podemos destacar o traballo de Luis Advis, *Clásicos de la música popular chilena,* ou o de Ignacio Ramos, "Música típica, Folclore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973". Para o segundo caso poderíamos destacar o traballo de Robin Moore "Music and Revolution: Cultural change in Socialist Cuba", ou o de Rina Benmayor, "Nueva Trova": New Cuban Song". Porén neste traballo quixemos dar conta da diversidade rexional elixindo outros puntos, igualmente relevantes, pero minoritarios en canto representación e presenza en estudos concretos. Atenderemos ao caso de Uruguai, co traballo de David Miguel Rodríguez Martínez "La expresión musical como manifestación contracultural: Uruguay y la censura dictatorial"; e ao caso nicaragüense, co traballo de Belén Amador Rodríguez e Johanna Gabriela Cisneros, "Manifestaciones artísticas contra la dictadura somocista: la canción protesta y la poesía revolucionaria en Nicaragua". Esta sería so unha pequena mostra bibliográfica da diversidade rexional que se se ten traballado dentro da NCL.

Xa por último, se ten traballado moito no rexistro biográfico, pois os músicos da NCL acadan unha relevancia excepcional e interesan coma obxectos de estudo individual. Por falta de espazo neste traballo non se pode desenvolver este rexistro, pero podemos destacar algúns traballos coma o de Víctor Casuas e Luis Rogelio Nogueras, *Silvio: Que levante la mano la guitarra,* ou o de Roberto Contreras Lobos, *Habla y canta Víctor Jara,* so por poñer algúns dos máis representativos artistas do movemento.

Metodoloxía e fontes

Para o caso da NCL, foi moi relevante o desenvolvemento tecnolóxico, e o avance dos medios de comunicación e da industria cultural na concepción dunha música de masas, moderna e mediatizada, vinculada á masificación da cultura popular grazas á iniciativa empresarial. Primeiro a radio, e despois a venda de discos, fixo que a partir dos anos cincuenta á música e as cancións se converterán nun produto de consumo masivo[1]. Este sistema axudou moito no

[1] Peralta Idrovo, Hernán Patricio, *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*, MS thesis. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003, pp. 13-14.

crecemento dos contactos e intercambios transnacionais, e influíu en gran medida nos hábitos de consumo musical da poboación da maioría dos países do mundo. Músicos nacionais e estranxeiros producen o seu repertorio, e a industria fai posible a produción e a circulación do mesmo, os lugares e as ocasións nas que se reproducía, o xeito de escoitar do público, os procesos de significación e transformación cultural e artística[2]. Nese sentido, o disco, achega unha fonte sonora e textual, pero so plasma unha parte das prácticas musicais do pasado, pois as actuacións, as improvisacións, as interaccións e as entornas privadas de recepción non sempre se puideron rexistrar de xeito completo. Cantar e facer música sempre foi un hábito que acompañou aos pobos nas súas diferentes etapas históricas: os seres humanos teñen cantado ao amor, aos deuses, a heroes, á natureza, á guerra, á paz; a música acompaña en trunfos e derrotas, en procesos individuais e colectivos, e constrúe imaxes e recordos, comunica sentimentos, invita á reflexión e transmite ideas. Nese sentido, as cancións e os discos (coma obxecto físico e coma recompilación de textos e música), achéganse a ser unha fonte sonora e textual. Polo que a canción ten un papel comunicativo clave: transmite estados de ánimo, sentimentos, vivencias… Así pois pode ter un compoñente testemuñal, que reflexa a vida dunha sociedade. Isto é precisamente o que buscamos estudar coa NCL: a crónica dun momento histórico-político de loitas e aspiracións dos pobos latinoamericanos; a testemuña persoal e colectiva dun pobo no momento histórico no que se desenvolve este movemento cultural.

Por iso mesmo, as cancións, os discos ou outros rexistros musicais, ademais do seu valor artístico propio, poden servir coma documentos históricos, e entendendo as cancións coma un medio de expresión de ideas e proxectos, propostas políticas…, polo que se torna posible analizar coma estas son un espazo fundamental para analizar propostas ideolóxicas de unidade continental, dun mensaxe antiimperialista e antioligarquirco e coma medio accesible de circulación dos mensaxes alén das fronteiras nacionais. Os discos coma conxunto de cancións e as cancións como textos, poden ser obxecto de estudo, nun senso de análise dos discursos, e como estes constrúen identidades nacionais, e continentais compartidas. Iso é precisamente o que nos trataremos de analizar coas cancións, tomadas coma fontes textuais, que se inclúen neste traballo.

[2] González, Juan Pablo e Claudio Rolle, "Escuchando El Pasado: Hacia Una Historia Social de La Música Popular", *Revista de História (São Paulo)*, nº. 157, 2007, pp. 36-37.

Inda así, non todas as cancións que se mencionaran serán vistas así, outras so serán mencionadas segundo a pertinencia das cuestións a desenvolver. Ademais, a canción tamén se pode usar coma fonte sonora, musical (xa non so textual), aínda que nesta ocasión non é un dos usos funcións principais que lle daremos. Tamén hai que ter en conta que o material discográfico (sonoro e textual) non pode ser tomada singularmente, pois unha canción é so unha porción dunha produción xeral, e para analizar unha expresión musical coma esta, debemos tomalas coma un conxunto. Igualmente, as cancións non poden ser as únicas fontes a empregar, pois teñen limitacións en moitos sentidos: non teñen por que plasmar feitos veraces, ou, como veremos, poden estar suxeitas a un substrato ideolóxico concreto, á vontade do músico que a crea etc.. Así pois, debemos tomar a canción coma fonte sempre que non a vexamos como algo individual, senón como unha pequena peza nun conxunto cultural moi amplo. Así mesmo, a información debe entenderse dentro do contexto no que se elabora.

Así pois con todo esta panorama bibliográfico e tomando as cancións coma fontes, podemos construír a estrutura do traballo da seguinte forma. En primeiro lugar, un contexto xeral das conxunturas históricas no marco xeográfico de América Latina, e mesmo a nivel mundial, nos anos sesenta do século XX. Estes procesos serán explicados poñendo en conxunto os eidos político (e ideolóxico), económico, social, e sobre todo cultural, que é o pertinente neste traballo, pero, por suposto sen menosprezar os outros, pois dificilmente se podería atender un marco cultural para este contexto sen ter en conta as implicacións socioeconómicas e políticas. Nun segundo apartado trataremos de presentar a NCL dentro dun espectro cultural moi diverso que tivo lugar nos anos sesenta por todo o mundo, deixando patente que esta foi unha expresión continental dunha efervescencia cultural global. Ademais trataremos de definir como foi percibida a NCL dende o momento no que se dan as primeiras manifestacións, e os usos políticos que se entendía que tiña a mesma. Nesa liña, virá o terceiro apartado, onde a través do Encontro da Canción Protesta acontecido en 1967 en Cuba, onde se reflexionará sobre a natureza da canción coma instrumento político-ideolóxico e a toma de conciencia sobre a importancia da cohesión intergrupal do movemento. Posteriormente, xa entraremos no que foi a NCL en si, marcando a súa evolución temporal (auxe e dispersión) e tentaremos dar conta das diferenzas entre os submovementos musicais que se deron entre os distintos países latinoamericanos. Por unha clara falta de espazo so afondaremos en catro; Cuba, Chile, Uruguai e Nicaragua; escollidas a conciencia para dar conta dos distintos camiños que tiveron estes movementos incluídos na NCL. A partir destes países escollidos tamén presentaremos unha mostra acoutada de artistas representantes desas expresións culturais. Porén o traballo

non busca so incidir na diferenza, tamén nos elementos comúns. Así pois no apartado cinco e seis, veremos eses puntos de unión. No primeiro veremos as fontes musicais, textuais e visuais; e no segundo analizaremos as temáticas recorrentes a partir das letras dunha ampla mostra de cancións. Xa por último, veremos como se transmiten os mensaxes das letras e as ideas (e ideoloxías) que encarnan, este apartado se basea nos mecanismos de aceso deste tipo de arte á xente, as masas. E xa por último, un apartado final para as conclusións.

1. PLANTEXANDO UN CONTEXTO

Plantexar unha cronoloxía e un contexto xeral para o estudo da Nova canción Latinoamericana amosa ser unha tarefa complicada, pois moitas veces tratamos de facer espazos contextuais que pecan de ser demasiado xenerais e estáticos. Sendo excesivamente xeneralistas se nos poden esquecer milleiros de matices para o estudo dun fenómeno cultural tan amplo coma este, que tivo tanta repercusión en tan diversos territorios de América Latina. Do mesmo xeito que acontece coa cronoloxía; non podemos facer afirmacións rotundas sobre cando nace este xénero sen ter en conta os momentos previos, coas influencias estéticas, culturais, ideolóxicas que se van fraguando e converxen neste movemento, á altura dos anos 60, e por suposto á súa evolución posterior, ao compás do cambio de estruturas políticas, económicas, sociais e culturais. Pese a inevitable dificultade que esta tarefa conleva, cómpre establecer uns marcos tanxibles, máis que nada polas limitacións de espazo que este traballo esixe; polo que, tanto neste apartado, coma no resto do traballo trataremos de cinguirnos á década dos anos sesenta e principios dos setenta.

Así, antes de entrar no obxecto de estudo en si, comezaremos por facer un marco contextual sobre o que está a acontecer en América Latina neste momento, que xa nos dará pistas ou achegas sobre ó nacemento da Nova Canción Latinoamericana: o porqué xorde, o cando, o onde; que perfil de artista se integra neste movemento cultural e cara quen van dirixidas as súas cancións. Por iso, para entender o fenómeno da Nova Canción Latinoamericana (en xeral, pero tamén nos casos concretos que trataremos), debemos pararnos a reflexionar sobre que está a acontecer a nivel político, económico, social e, sobre todo, a nivel cultural en América Latina na segunda metade do século XX.

1.1. A Guerra Fría en América Latina

Con este apartado non se pretendemos identificar a Guerra Fría coma o contexto específico deste traballo, máis ben se pretende presentar coma un "contexto amplo" ou un "telón de fondo" para o eido cultural, que é o que verdadeiramente queremos afondar neste traballo. É dicir, temos que ser conscientes que na década dos sesenta estaba a acontecer a Guerra Fría para comprender moitas cousas de base, pero esta non será un factor explicativo do fenómeno cultural que foi a NCL, nin moito menos. Nin sequera é o marco propio dun fenómeno propio latinoamericano: a autora Tanya Harmer afirma que a propia expresión de "Guerra Fría" foi formulada para describir un contexto que non era expresamente o Latinoamericano; e por tanto, entende que habería que cuestionar a idoneidade do uso do termo[3]. Porén, aínda que o epicentro non era América Latina, os eixos ideolóxicos e xeopolíticos si afectaron dende o comezo e de xeito importante na rexión, polo que sería xustificable falar de Guerra Fría en América Latina, ou Guerra Fría Latinoamericana. E os sucesos dentro deste conflito nos servirán para comprender a importancia do diálogo entre o campo da política, da economía e da sociedade para o estudo dos fenómenos culturais. Pois sen dúbida cando nace a NCL, a Guerra Fría rixe a maioría dos xogos xeopolíticos, e económicos e culturais do mundo.

Inda así, o estudo da Guerra Fría en América Latina ten marxinalizado o punto de vista dos actores latinoamericanos, centrándose na perspectiva estadounidense, co estudo das súas intervencións a distintos niveis. Isto ten sentido se pensamos que EEUU, xunto coa Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), é a cabeza dun dos grandes actores que protagonizan a guerra de bloques. Porén, pode facer perder o foco dos procesos, cronoloxías e responsabilidades latinoamericanas de seu, dos procesos de adaptación e resistencia deses actores fronte as dinámicas externas; así coma a omisión da influencia dos feitos acontecidos en América Latina na historia de EEUU. Polo que é necesario establecer un diálogo entre as dinámicas locais e internacionais que se xeraron arredor do conflito bipolar.

1.1.1. Cambios estruturais a nivel mundial nos anos sesenta

Tras a Segunda guerra mundial o apoio estadounidense á reconstrución de Europa occidental se converteu nunha das políticas principais de EEUU e Europa se converterá nun espazo de influencia hexemónica da primeira. A estabilidade social e política europea era necesaria para

[3] Harmer, Tanya, "The cold war in Latin America" en. Kalinovsky, Artemy M e Craig Daigle (eds), *The routledge handbook of the cold war. Routledge*, 2014, pp.133-148.

a colocación do capital estadounidense, conseguido mediante o establecemento de compromisos clave no eido económico. Dende finais dos anos cincuenta e os setenta, EEUU e Europa tiveron un crecemento económico sostido, mantida en parte pola intervención estatal na economía. Isto tamén influíu no aumento do nivel de vida das clases traballadoras e medias, cada vez máis evidente dende o final dos anos cincuenta, o cal lles permitiu o acceso a bens de consumo aos que antes non tiñan acceso. O pleno emprego, os aumentos salariais e a introducións do modelo de consumo masivo procedente de EEUU, a Europa, pero tamén a outros espazos do mundo, inclusive a América Latina; tivo unha forte repercusión a nivel cultural, ao mesmo tempo que xerará unha resposta negativa en forma de manifestacións contra culturais

A expansión dos aparatos estatais e a produción industrial estaban moi ligadas ao desenvolvemento dunha man de obra con novas necesidades; que tanto en Europa e EEUU coma en América Latina se buscará satisfacer mediante a ampliación dos sistemas de educación pública; necesaria tamén polo aumento sostido da densidade de poboación. Así a década dos 60 se deu un aumento do nivel de vida xeral, que permitiu identificar a un maior estrato da poboación coa clase media, que a súa vez, con maior frecuencia tiñan acceso á educación superior e universitaria. Así, por primeira vez, se crea un estrato amplo de estudantes universitarios cada vez máis concienciados polo mundo que os rodeaba; estes serán a base dos grupos e organizacións da "Nova esquerda", a nivel global, como veremos a continuación.

A inserción das clases traballadoras na sociedade de consumo e a estratexias dos partidos obreiros de aceptar o marco das democracias representativas deron coma resultado a institucionalización do movemento obreiro, sobre todo en EEUU e Europa occidental xa a finais dos anos cincuenta. Os partidos socialdemócratas se converteron nun peso clave dos sistemas políticos europeos e os sindicatos aceptaron ser os garantes da estabilidade social a cambio de aumentos salariais sostidos e melloras nas prestacións dos traballadores. Isto deveu na limitación dos obxectivos políticos do movemento obreiro; o que significou a perda simbólica do movemento obreiro do seu carácter antisistémico, convertindoa agora en parte do artellamento institucional dos países industriais avanzados. Os partidos comunistas occidentais estaban guiados dende 1956 pola estratexia soviética da coexistencia pacífica, aceptando as regras do xogo democrático e obtendo cotas de poder a través das urnas, o que na práctica significaba renunciar a revolución socialista e a ser a forza de contención do

institucionalísimo occidental. O exemplo paradigmático foi a crise da Canle de Suez en 1956, cando se evidencia a persistencia do dominio colonial tras as independencias; unha situación aceptada pola socialdemocracia, na que o imperialismo estadounidense e soviético, na lóxica da Guerra Fría compiten, e na que sempre o peor parado será o territorio afectado[4].

1.1.2. A fractura externa e interna das estruturas en América Latina

Segundo o traballo de Pettiná se entende que a Guerra Fría Latinoamericana pode ser definida coma a suma de "dúas fracturas" que alteraron por un lado, á interacción entre a rexión e o sistema internacional e, polo outro, os equilibrios socio políticos internos dos países latinoamericanos. Cos novos equilibrios resultantes da Segunda Guerra Mundial ambas as dúas "fracturas" conxuntamente, frearon e dificultaron as dinámicas da democratización política e social incipientes dos anos 30 e 40. Tamén dificultou a diversificación económica iniciada despois do 1929 que vira un crecemento na bases industriais e economías de moitos países latinoamericanos[5].

Esa primeira "fractura externa" se refire á forma na que a política exterior estadounidense se dirixe á América Latina, a cal cambia radicalmente a partir do inicio do conflito coa URSS. América Latina pertencía ao eixe xeopolítico de EEUU, feito manifestado mediante unha serie de tratados de defensa dende 1947, programas de cooperación militar e axuda financeira. EEUU buscou consolidar rexímenes políticos que mantiveran o equilibro estratéxico dos seus intereses, independentemente de seren democracias ou non. Isto se manifestou unha ruptura coas relacións interamericanas previas. Nos anos 30 e 40 imperaba a doutrina da "boa veciñanza" relativamente compatible e converxente cos procesos de cambio sociais e económicos que as forzas progresistas latinoamericanas estaban levando a cabo. Pero o conflito con Moscú fixo adoptar un férreo anticomunismo como eixe da política exterior, en xeral, e cara América Latina en particular. Se presionou aos gobernos latinoamericanos a ilegalizar ou excluír do xogo político ós partidos comunistas; pese a que a URSS tiña escasa capacidade de proxección en América Latina. Ademais esa presión afectou a outras forzas progresistas (non marxistas) que crían no avance social da rexión mediante formas máis moderadas. En xeral o acoso e derribo de forzas tan relevantes como foran as marxistas,

[4] Martín Álvarez, Alberto, "Building counter-hegemonic thinking: Intellectuals and critical communities in the rise of the New Left", en Rey Tristán, Eduardo, and Alberto Martín Álvarez *Building the Radical Identity : The Diffusion of the Ideological Framework of the New Left*, Oxford, 2022, pp. 36-37.
[5] Pettinà, Vanni*, Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, El Colegio de Mexico AC, 2017 pp. 36-56.

favoreceu a unha paulatina polarización dos contextos políticos nacionais, que sumado ás fortes desigualdades socio-económicas, xerou un contexto propicio para a militarización das relacións políticas e a proliferación da violencia institucional. Isto se pode ver no despregue de intervencionismo político e militar estadounidense, directo ou encuberto, que alcanzan niveis brutais nos anos nos 80 en América Central. Sostiveron ditaduras militares abertamente anticomunistas, (Trujillo, Somoza, Duvalier, Stroessner); promoveron golpes de estado para forxar réximes favorables á política exterior de EEUU (ditaduras dos 60 e 70 do Cono Sur: Arxentina, Brasil, Chile ou Uruguai); buscaron a desestabilización de gobernos política e economicamente contrarios a EEUU (Jacobo Arbenz, en Guatemala en 1954 ou Salvador Allende en Chile en 1973) ou a intromisión nos conflitos político-militares internos dos países centroamericanos nos 80 etc. Nalgúns casos, incluso, chegaron a utilizar a forza militar como a invasión da República Dominicana en 1963; Granada en 1983 ou Panamá, en 1989[6]. Esta presión política, económica e militar explica, en grande medida, o auxe do discurso antiimperialista en América Latina dende a década de 1940; e que o antiimperialismo fora adoptado pola Nova Esquerda Latinoamericana coma unha das súas características ideolóxicas fundamentais.

Este panorama alterou tamén ao eido económico; tras a segunda Guerra Mundial, EEUU consolidou a súa hexemonía a nivel económico, coa penetración de capital, buscando expandir os seus mercados e de bens manufacturados en diferentes países. Nos anos cincuenta tamén se desenvolve o "desarrollismo" en América Latina, no que EEUU deseña o modelo de desenvolvemento baseado na "industrialización por substitución de importacións", que sería liderado polos respectivos estados baixo un réxime comercial proteccionista. Este sistema económico favoreceu á expansión das clases medias e das clases obreiras industriais; pero ao mesmo tempo, este rápido crecemento, derivaría nunha proliferación dunha forte polarización social que xa caracterizaba ás sociedades latinoamericanas previamente. Así o desenvolvemento urbano, o aceso das clase medias ao consumo masivo, foron acompañadas dun forte éxodo rural cara as cidades e a creación dun novo estrato de poboación urbana empobrecida en barrios marxinais urbanos.[7]

Co estalido da Guerra Fría, EEUU renova o enfoque económico da "división internacional do Traballo", no que buscan manter unha Latinoamérica provedora de produtos primarios para ás

[6] Recalde, Héctor Eleodoro. *Historia de Argentina, América y el mundo en la segunda mitad del siglo XX*. Ediciones del Aula Taller, 2010, pp. 29.
[7] Martín Álvarez, Alberto, "Building counter-hegemonic thinking: Intellectuals and critical…", pp. 38-40.

economías industrializadas e que lle abrira as portas a colocar os produtos manufacturados; é dicir, o tipo de modelo económico que América Latina levaba tendo dende o período colonial. A falta dunha ameaza soviética real e directa debilitou a relevancia xeopolítica da rexión, erosionando a capacidade de negociación económica dos gobernos latinoamericanos contra EEUU, o que na maioría de países significou aceptar as políticas económicas impostas dende o veciño do norte e consecuentemente a súa presenza política e inxerencia cultural.

A outra variable que caracterizaba a Guerra Fría en América Latina é a "fractura interna", derivada da paulatina revitalización de actores conservadores autóctonos. É un proceso complexo e de variedades formais moi amplas nos distintos países. O vemos en golpes de estado en Colombia, Perú, Venezuela, Cuba ou Guatemala; pero tamén no desprazamento cara a equilibrios políticos, sociais e económicos máis conservadores (vella oligarquía rexional que comulga coas intereses económicos de EEUU), coma en Brasil, Arxentina ou Chile. Isto marcaba unha forte descontinuidade coas dinámicas de apertura democrática e o fortalecemento do peso político dos sectores populares dos anos 30 e 40, pois estas elites locais son afectadas pola forte visión anticomunista que transporta EEUU mediante as súas redes políticas e económicas, e o toman coma unha vía para a desmobilización social e a exclusión da política dos sectores marxinais das sociedades; sectores que estaban en vías de crecemento e de toma de conciencia da súa posición de subsidariedade nas súas respectivas sociedades.

Neste sentido, o anticomunismo, o regreso ao intervencionismo e o antidesarrollismo marcaron as dinámicas político-económicas de EEUU cara Latinoamérica, políticas establecidas por mor dun conflito bipolar que tiña efectos mundiais. Así mesmo, as conxunturas internas sumadas a ás tendencias da política exterior estadounidense interviron na realidade socio política latinoamericana, onde ao longo dos anos sesenta, setenta e oitenta asistiremos á persoalización dos réximes políticos, á polarización interna e ó incremento da violencia política[8].

1.1.3. A Nova Esquerda e a formación dunha renovada cultura global de esquerdas

Todas esa derivas xeopolíticas e económicas impostas dende EEUU, foron aceptadas polas elites oligárquicas e os gobernos nacionais, moitas veces réximes electorais autoritarios e militares que reprimían e mesmo, cooptaban aos líderes dos movementos populares. Incluído

[8] Pettiná, Vanni, "América Central y la Guerra Fría, apuntes para una historia", *EIAL-Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 2019, vol. 30, nº 1, pp. 17-22.

os sectores de esquerda e do movemento obreiro, xa sexa por obter o seu apoio, ou para neutralizalos na súa actividade política. Dada a falta dunha forte saúde democrática, a exclusión de amplos sectores das bonanzas da política económica e a aceptación dunha "coexistencia pacífica" dos partidos comunistas; a esquerda consecutivamente foi perdendo o seu papel contra hexemónico. Isto ocorreu cos sectores de esquerda norteamericanos, europeos e tamén latinoamericanos. Estes serán os factores clave baixo os que xorde o movemento da "Nova Esquerda", expresado a partir de movementos populares, de campesiños, traballadores estatais, estudantes, habitantes dos barrios marxinais, cristiáns radicalizados, círculos artísticos e intelectuais.

A Nova Esquerda, de xeito global, xorde da crise do movemento comunista internacional. Isto deriva do gran efecto que tiveron os acontecementos de 1956 na Europa do Este: con isto nos referimos ao "Discurso segredo", é dicir, a denuncia da purgas stalinistas por parte de Kruschev, por un lado; e polo outro á rebelión húngara de novembro de 1956. Esta última desencadeou unha represión tan grande que tivo unha repercusión enorme contra a actuación por parte do goberno soviético húngaro e da URSS; evidenciando o seu papel de potencia imperialista nos territorios da súa influencia. O feito de que o goberno comunista húngaro tivera que recorrer a un exército estranxeiro para sufocar a rebelión dos seus propios traballadores e estudantes, puxo de manifesto o carácter real dun proxecto socialista que en vez de ser respaldado polo apoio popular, sobreviviu grazas as forzas armadas dunha potencia imperialista externa (a URSS). Ante isto, o movemento comunista internacional contestou silenciando ás voces críticas e alegando que a revolución húngara fora produto contrarrevolución e da intromisión imperialista occidental, o que dende as voces críticas da esquerda foi visto coma a supervivencia do stalinismo e a imposibilidade de atopar a vía dun socialismo máis democrático, acorde aos novos tempos. Coma consecuencia de todo isto, e sumado ás propias conxunturas internas dos países, moitas das voces críticas da esquerda se decidiron a abandonar as filas dos partidos comunistas tradicionais, entre eles moitos intelectuais, académicos e estudantes; que a súa vez crearon novos colectivos, movementos e organizacións de esquerda que propoñían solucións alternativas aos problemas sociais, políticos e culturais da época[9].

Esta ruptura potenciou a crítica a feitos históricos relevantes coma as prácticas imperialistas brutais de Francia ante a Guerra de Arxelia (1954-1962), ou de xeito similar, a posición de

[9] Martín Álvarez, Alberto, "Building counter-hegemonic thinking: Intellectuals and critical…", pp. 40-44.

EEUU na Guerra de Vietnam (1955-1975); ambos sucesos sentaran precedentes clave na efervescencia contestataria que se deu no ano 1968 xunto co movemento de loita polos dereitos civís, o movemento feminista; o movemento de estudantes por unha sociedade democrática (SNCC).

En América Latina, estes acontecementos no movemento comunista internacional, tiveron impacto, pero non tanto coma en Europa. Con todo, si que se deron certas escisións nos partidos comunistas nacionais, pero máis por motivos propios que polo ocorrido ao outro lado do Atlántico. Un exemplo é o apoio do partido comunista ao golpe militar que derrocou ao presidente Juan Domingo Perón en setembro de 1955. Tamén co xurdimento dunha esquerda marxista critica co comunismo soviético en xeral, concretamente a crítica do círculo intelectual xurdido arredor do avogado e teórico Marxista Silvio Frondizi, pensamento que se estendeu ao resto de países latinoamericanos. Esta crítica estaba dirixida por activistas e intelectuais de sectores homólogos; pero en xeral os efectos e o nivel de afondamento foron dispares nos diferentes países.

Xunto ao papel dos intelectuais, na década dos 60, tamén se asistiu ao xurdimento de novos e fortes movementos populares que buscaban espazos de organización democrática fora do control corporativo do estado, promovidas por grupos sociais que ata o de agora non foran grupos de atención da esquerda tradicional: En Europa, os estudantes universitarios e as mulleres na busca da súa liberación e as clases traballadoras medias; n EEUU, xunto aos anteriores, destacará tamén a mobilización da comunidade afroamericana, mentres que en América Latina, onde o desenvolvemento do capitalismo afondou a polaridade social crónica da rexión, a formaran os movementos de habitantes de barrios marxinais, os católicos progresistas, comunidades indíxenas, e sobre todo os campesiños. Estes, coa forte influencia da Revolución Cubana (1959) en América Latina, fixeron xurdir numerosos e amplos movementos de esquerda, e puxeron en marcha distintas iniciativas sociais e culturais[10]. Estes se converteron nas "renovadas" forzas sociais da "nova" esquerda e suxeitos aos que ían dirixidos os seus esforzos.

O xurdimento da nova esquerda non foi provocado so polo rexeitamento á política de "convivencia pacífica" das elites soviéticas. Tamén foi unha resposta á apatía política e a autocomplacencia que tiñan as elites políticas e intelectuais de finais da década dos cincuenta

[10] Martín Álvarez, Alberto, "Building counter-hegemonic thinking: Intellectuals and critical…", pp.45-48.

e principios dos sesenta. Neste momento se desenvolve a teoría de Mills que afirmaba que as democracias occidentais eran socialmente moi desiguais e estaban dirixidas por un número reducido de elites políticas, económicas e militares. De xeito similar Mandel construíu unha crítica ao capitalismo tardío, describíndoo coma unha forma de acumulación do capital caracterizado pola industrialización xeralizada de todas as facetas da vida social e dependente dunha avance do consumo das clases medias e traballadoras. Este desenvolvemento do capitalismo afectaría tamén ao campo cultural, pois os patróns de consumo do ocio e cultura dos traballadores tamén se incorporaron aos procesos de circulación do capital. O que resultaría na perda de autonomía cultural das clases traballadoras. Ademais, a capacidade de consumo da clase traballadora non se podía expandir indefinidamente pois iso contradicía a lóxica mesma do capital. Estas son ideas que resoaron moito na nova esquerda ao longo dos anos sesenta, converténdose nun referente teórico clave, xunto co traballo de outros teóricos coma Marcuse, Lefebvre, Louis Althusser e Lucio Colleti[11].

Nesta liña de teorización sobre a situación do capitalismo mundial á altura dos anos sesenta, tamén se vai xestando unha toma de conciencia dos desequilibrios sociais e económicos que produce o capitalismo no mundo; e sobre todo nos países coloniais e pos coloniais, en comparación aos niveis de benestar que tiñan as potenciais industriais norteamericanas e europeas. O grupo de países do Terceiro Mundo se converteran en actores políticos fundamentais no escenario internacional das décadas dos 60 e 70, interesados en borrar o legado do imperialismo e afirmar a súa independencia no medio das tensións bipolares da Guerra Fría. Algúns tomarán posicións contestatarias cara as potencias dominantes, adoptando unha forte conciencia antiimperialista. Isto se potenciou coa ruptura chino-soviética, coa acusación de China de que a URSS deixaba de lado os procesos revolucionarios do sur global. O que desenvocaría no xurdimento dunha nova esquerda radicalizada; da loita armada como nova forma de acción política e internacionalismo revolucionario[12]. Porén, outros países buscarán manterse en posicións neutrais no xogo bipolar mediante a creación de foros, coma o Movemento de Países Non Aliñeados en 1961.

O trunfo dos procesos revolucionarios cubano en 1959 e arxelino en 1962, sentou precedente no uso da loita armada coma ferramenta para tomar o poder por parte dos movementos nacionalistas; e erixiu ao socialismo, de novo, coma unha alternativa político-económica para

[11] Martín Álvarez, Alberto, "Building counter-hegemonic thinking: Intellectuals and critical…", pp.48-49.
[12] Pettinà, Vanni*, Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*… 2017, pp, 99-103.

superar o subdesenvolvemento. Así, a nova esquerda estableceu unha conexión coas loitas antiimperialistas do terceiro mundo, e evidenciou a necesidade do capitalismo occidental de expandirse pola vía do imperialismo: co mantemento de estruturas de poder, da dominación das elites, incluso chegando ao uso da forza militar, coma acontecía en Vietnam.

1.1.4. A Revolución Cubana

O proceso revolucionario de carácter socialista e o novo réxime político revolucionario resultante en Cuba en 1959, fixo recuperar a ilusión de que era posible socavar os bloqueos externos e internos que o imperialismo norteamericano e as súas políticas da guerra de bloques impuxo sobre os procesos de cambio social. Como demostrara a expulsión de Jacobo Árbenz en Guatemala por parte de forzas conservadoras e de EEUU; os procesos democráticos xa non permitían levar a cabo esas reformas reais sen atoparse coas forzas opositoras nacionais e internacionais (EEUU). Por esa razón, a Revolución deu pe a un internacionalismo intervencionista. Esta vitoria amosou ás forzas progresistas latinoamericanas un camiño prometedor. A simple existencia do réxime cubano tiña un efecto catalizador e representou un imán para algúns sectores da esquerda latinoamericana, marxista e nacionalista, que viran reducida a súa capacidade se manobra a causa dos poucos espazos que EEUU, nesa nova política exterior resultado da Guerra Fría, deixara para os procesos de cambio rexionais.

A Revolución Cubana encarnaba entón os ideais dunha Nova Esquerda global e latinoamericana, que como xa vimos, viña a rachar coa estratexia de auto contención e moderación ("coexistencia pacífica") que promulgaba a URSS; e buscaba a transformación profunda das estruturas políticas e sociais do país. Avogaron por un antipactismo coas forzas políticas tradicionais, dando centralidade política aos sectores subalternos ou socialmente marxinais da sociedade, como apuntaba heroe da revolución cubana Ernesto Guevara: unha sociedade baseada no "home novo", nunha forma de moralidade comunista fundada no auto sacrificio e a solidariedade humana[13]. Todo isto so se podería acadar mediante as transformacións político-económicas necesarias e coa adopción do socialismo como ideoloxía de referencia, cun dobre obxectivo: a modernización socioeconómica do país propio, Cuba neste caso; e a colocación estratexia baixo o abano do socialismo global, e polo tanto, baixo o amparo da URSS. Sería unha especie de socialismo xeopolítico, que lle deu certa autonomía e amparo dos embates estadounidenses. Ademais ese socialismo xeopolítico lle permitiu

[13] Artaraz, Kepa, *Cuba y la nueva izquierda: una relación que marcó los años 60*, Capital Intelectual, 2011, pp. 42.

promover activamente o modelo revolucionario fora da illa. Intentos que chocaron coa liña soviética moderada, que seguía aconsellando prudencia e a vía legalista. Esa solidariedade cos procesos revolucionarios do terceiro mundo se manifestou no inverno de 1966 durante a I Conferencia Tricontinental organizada na Habana, coa creación da Organización de Solidariedade cos pobos de Asia, África e América Latina (OSPAAAL) e a Organización Latinoamericana de solidariedade (OLAS) en 1967. Ambas naceron co obxectivo de difundir a ideoloxía do modelo revolucionario cubano e de apoiar os movementos de loita armada, cun forte compoñente de loita antiimperialista[14]. Que se materializaran ao longo dos anos 60 e 70 na colaboración activa deses procesos revolucionarios, tanto en América Latina (Brasil, Guatemala, Perú, Uruguai, Venezuela, Arxentina, Colombia…); coma en África (Arxelia, Angola, o Congo ou Guinea-Bissau)[15].

Pese a que seguiu en aparencia unha liña de actuación propia, e apoiou varios movementos de loita armada (foquísimo) durante os 60 e 70; moitas das súas conquistas serían dificilmente comprensibles sen o apoio político e económico da URSS. Eses movementos guerrilleiros xerminaron grazas a uns contextos locais, (pero comúns), de desigualdade, a polarización e exclusión política de sectores subalternos[16]. Así Revolución Cubana evidencia que o conflito bipolar ofreceu tamén oportunidades de reacción fronte aos procesos de empoderamento conservador e reforzar as estratexias de resistencia daqueles actores tradicionalmente marxinados das sociedades latinoamericanas por parte de grupos de poder político e económico[17]. O éxito do modelo cubano se debeu a que había oídos dispostos a escoitar os mensaxes heterodoxos procedentes de Cuba: esa nova esquerda latinoamericana da que falábamos antes; procedente dun cambio xeracional nos sectores de esquerdas, que abarcou unha dimensión moito máis ampla que a da política, e que se achegaba ás prácticas culturais e as sensibilidades estéticas. Se tratou dun xiro de carácter contra cultural do que a dimensión política representaba unha parte importante, pero non a única. E dicir, supuxo a formación dunha cultura de esquerdas común nos anos sesenta, que se pode acoutar ao eixo latinoamericano propio coas súas características, pero que xerou identificación e solidariedades a nivel mundial.

[14] Pettinà, Vanni, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina…*, pp. 104-105.
[15] Gleijeses, Piero, "Las motivaciones de la política exterior cubana" en Spencer Claudia, *Espejo de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, Mexico, 2004, pp. 151-170.
[16] Pettiná, Vanni, "América Central y la Guerra Fría, apuntes para una historia…", pp. 26-30
[17] *Ibid*…, pp.37-39.

1.2. A Guerra Fría Cultural e as relacións Interamericanas

Nos parágrafos anteriores vimos coma a Guerra Fría latinoamericana e as conxunturas propias se manifestaron na política, nas tensións entre opostos modelos económicos e de organización social; aínda que todas esas consideracións son necesarias para forxar un marco contextual, tamén temos que abordar, con maior detalle, o eido cultural. Neste punto temos que volver a facer referencia a ese dobre marco: do intercontinental e do local, pois debemos ter en conta que non hai experiencias idénticas, pero, ao mesmo, tempo dopemos trazar unhas características compartidas en moitos niveis. Poderíamos definir a cultura coma os símbolos e significados incorporados ás prácticas cotiás dos grupos de elite e subalternos; estranxeiros e locais). A cultura (popular ou de elite; local ou estranxeira) nunca representa unha esfera autónoma, auténtica e delimitada, ao contrario, nas culturas populares e de elite se producen relacións recíprocas a través dunha dialéctica de confrontación, onde teñen cabida os préstamos, expropiacións e transformacións mutuas. Isto se pode aplicar a moitas prácticas e institucións culturais como a música o arte, a literatura, o folclore, os medios masivos de comunicación, os pasatempos de ocio, o espectáculo; pero tamén a un espectro cultural máis vasto como son as aspiracións, as crenzas, os valores, as actitudes, os gustos, e os hábitos. Deste xeito as manifestacións culturais interamericanas son moitas e diversas, e a súa historia sempre está marcada pola traxectoria histórica das relacións intercontinentais[18].

1.2.1. A Guerra Fría Cultural en América Latina

Así pois, Que entendemos por Guerra Fría Cultural?. Este concepto tivo unha ampla circulación a partir do traballo de Stonor Saunders (1991, 2001) que atende ao rol empregado por Estados Unidos durante o conflito, e sinala que nos momentos culminantes da Guerra Fría o goberno de Estados Unidos inverteu enormes recursos nun programa segredo de propaganda cultural na Europa Occidental e en América Latina, levado a cabo pola organización de espionaxe e a Axencia Central de Intelixencia (CIA). A Guerra Fría se redefinía coma a "batalla pola conquista das mentes humanas", na que se despregou unha serie de mecanismos culturais para exercer ese control: xornais, libros, conferencias, seminarios, exposicións, concertos premios…[19].

[18] Joseph, Gilbert M, "Encuentros cercanos. Hacia una nueva historia cultural de las relaciones entre Estados Unidos y América Latina" en Salvatore, Ricardo Donato e Renato Ortiz*, Culturas imperiales: experiencia y representación en América, Asia y Africa*. Beatriz Viterbo, 2005, pp.91-104.
[19] Stronor Saunders, Frances, *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, Barcelona, Debate, 2001, pp. 13-17.

En América Latina desenvólvese unha densa rede de actores, prácticas e estratexias comunicativas na esfera cultural, que contribuíron de maneira esencial á exportación do modo de vida norteamericano (*American way of life)* ao sur do continente, no marco cronolóxico da Guerra Fía, por medio de múltiples modelos, e con distintas recepcións e reelaboracións a nivel local. Falamos de relacións moi determinadas pola incidencia estadounidense, porque os seus mecanismos propagandísticos incidiron enormemente sobre a poboación latinoamericana, derivada da proximidade "efectiva" de actuación e pola tradición imperialista no eido latinoamericano. Isto deixa ao bloque soviético nunha situación de inferioridade efectiva sobre o territorio latinoamericano. Porén a URSS, por suposto, tivo a súa contraparte neste fenómeno ideolóxico-cultural, aínda que o imaxinario de esquerdas deste punto, coma xa vimos, non necesariamente seguía a ruta marcada pola URSS[20].

Xa dixemos que contextualizar en América Latina a Guerra Fría é complexo, pois foi un termo creado para outro foco xeográfico e hai ter coidado á hora de extrapolalo a América Latina; do mesmo xeito, para estudar o campo cultural tamén debemos matizar certas cousas. O primeiro é a necesidade dunha periodización orixinal que non sempre coincide co eido temporal da historia política e ideolóxica, senón que é anterior ao estalido do conflito de bloques. Pois xa dende 1940 se crea a OCIAA (*Office of the coordinator of the Inter-American Affairs*), organismo encargado de xestionar unha ofensiva cultural norteamericana nestes territorios con vocación panamericana xa definida dende os anos 30, onde teríamos a presencia de fundacións de distinto corte e propaganda e diplomacia pública que interviñan no ámbito cultural cunha intencionalidade de estratexia política[21]. Polo que nin a Revolución Cubana nin o antecedente guatemalteco, marcarían un verdadeiro comezo da Guerra Fría en América Latina en canto á dimensión cultural. Isto se pode entender coma que en América Latina non houbo un simple traslado da lóxica, esquemas e fórmulas do conflito de bloques; senón, unha expresión de conflitos ideolóxicos que xa estaban latentes e foran protagonistas tempo atrás, coma o panamericanismo, o intervencionismo ou "patio traseiro de EEUU" versus, nacionalismo ou antiimperialismo (contraparte dos sectores nacionalistas ou de esquerdas, revitalizados tras o éxito castrista)[22].

[20] Calandra, Benedetta, e Marina Franco*, La Guerra Fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Biblos, 2012, pp. 9-14.
[21] Rey Tristán, Eduardo, "Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural", en Calandra, Benedetta, y Marina Franco, *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Biblos, 2012, pp. 51-53.
[22] Joseph, Gilbert M, "Encuentros cercanos. Hacia una nueva historia cultural de las relaciones…", pp.91-104.

Para EEUU a loita contra o comunismo reconvertíase nunha escusa para ocultar unha vontade intervencionista en América Latina que xa viña de lonxe. Se a presenza dos Estados Unidos en América Latina xa era importante antes da Segunda Guerra Mundial, durante a Guerra Fría se expandiu e se consolidou. A noción do imperialismo cultural se identificou así con EEUU, na súa auto percepción de crer ser o "paradigma para todos". Os "outros" debían aceptala sen cuestionamentos, pois a historia do predominio dos EEUU se xustificaría (de novo) pola súa "superioridade cultural" e non so pola forza militar e económica[23]. Pola contra, para os sectores do nacionalismo revolucionario autóctono foi o contexto propicio para tratar de acadar as súas aspiracións políticas e sociais.

A segunda cuestión é ata que punto foi parte do conflito internacional ? a Guerra Fría Cultural en América Latina tivo características comparables as desenvoltas en Europa por parte de EEUU? A presenza de institucións de promoción estadounidense como o Congreso por la Liberdade da Cultura, as fundacións privadas norteamericanas, a actividades da USIA (*United States Information Agency*) e outros exemplos levarían a unha resposta positiva, do mesmo xeito que operaban en Europa occidental. Isto implicaría superar a falta de diálogo e a comparación entre Europa e América Latina e poder abordar debates a perspectivas comúns[24]. Porén, enfatizar as afinidades non significa ignorar as peculiaridades latinoamericanas que, como xa se dixo, se sitúan nun eixe temporal previo ó da Guerra Fría, e remiten á diplomacia cultural latinoamericana sobre todo na década dos 30 e dos 40, ou antes[25].

Estas cuestións de "conquista cultural" levada a cabo por EEUU se abordan con varios estudos na obra colaborativa dirixida por Benedetta Calandra e Marina Franco (2012) na que podemos atopar traballos sobre o Papel de Rockefeller, sobre as Fundacións estadounidenses en Chile e Arxentina, etc. Pero tamén pretenden construír un análise crítico deste eixe cultural tamén dende a periferia co obxectivo de matizar o enfoque do imperialismo cultural, xeralmente estudado dende os centros de poder. Porén tomará relevancia como os distintos países latinoamericanos reciben, reelaboran ou reaccionan fronte as políticas culturais externas. Nun

[23] Ortiz, Renato, "Revisitando la noción del imperialismo Cultural", en Salvatore, Ricardo Donato, y Renato Ortiz. *Culturas imperiales: experiencia y representación en América, Asia y Africa*. Beatriz Viterbo, 2005, pp 46-47.
[24] Rey Tristán, Eduardo, "Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría…", pp. 53-56.
[25] Niño, Antonio, "Uso y abuso de las relaciones culturales en la política internacional", *Revista Ayer* 75, III, 2009, pp. 34.

senso de relacións rexionais non so oficiais, tamén informais, con de multiplicidade de voces, de negociación, préstamo ou intercambio[26].

1.2.2. Disputas intelectuais no eido da Guerra Fría Cultural

En 1950 fundase o Comité Norteamericano pola Liberdade da cultura e o Congreso pola liberdade da Cultura, nun encontro de diversas figuras relevantes da cultura e da política. EEUU a través da CIA se dedicaba polo miúdo a promover un tipo particular de cultura que sería descrita coma internacional, libre, sen ataduras nacionais ou rexionais e aparentemente autónoma. O recrutamento de intelectuais como representantes da liberdade definida por EEUU comprometeu ós valores de independencia que presuntamente sustentaban. Dende 1953 se abriu espazo a unha serie de publicacións periódicas, coma a revista *Encounter* ou *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*. Estas revistas ofrecían aos escritores e intelectuais latinoamericanos o cebo de lectores fora dos límites das súas comunidades nacionais. Pese ao feito ineludible da heteroxeneidade latinoamericana, "o universal" se converteu nunha coartada que permitiu a EEUU facer pasar a súa hexemonía cultural como a continuidade do legado da cultura occidental, sendo detectables vestixios de vellos discursos imperiais que tamén proclamaban universalidade.

Pero, por que a cultura nacional era vista con tanta sospeita? Nos anos anteriores á Revolución Cubana, a oposición latinoamericana se manifestaba a través do partido comunista (prohibido en moitos países ao inicio da Guerra Fría), ou do nacionalismo. O universalismo cultural foi unha resposta á proliferación de discursos nacionalistas populistas e aos debates acerca da identidade nacional entre os intelectuais. Para estes, a nación, era aínda a institución que na súa fase reformada ou posrevolucionaria, era considerada vehículo para a xustiza social e administradora dunha sociedade mais igualitaria e culta. A resposta de *Cuadernos* foi declarar que o nacionalismo cultural e político eran unha comprensible reacción ante o colonialismo, e crían que a nación era unha etapa intermedia "unha transición cara o universal". Porén, o universal estaba determinado pola metrópole de tal forma que o que era culturalmente específico de Europa pasaba por ser común a todos; e o que non se consideraba universal era descrito como folclórico o provinciano. O escritor mexicano Carlos Fuentes cría que non tiña sentido pensar no universal e no nacional como opostos. Ao facelo, se revelaba o lonxe que estaba a postura de *Cuadernos* da xeración máis xoves de escritores e intelectuais, moitos dos

[26] Calandra, Benedetta, "La Guerra Fría Cultural En América Latina. Actores, Contextos históricos, Perspectivas De investigación: Reseña Del Seminario Internacional». *Contemporánea* 1, no. 1 (mayo 6, 2021), pp. 231–238.

cales en 1959 celebraron o feito de que Cuba se convertera no primeiro territorio libre de América[27].

O éxito da Revolución Cubana cambiou drasticamente o escenario cultural, porque, ao menos uns anos, conseguiu o que *Cuadernos* non logrou facer: mobilizar ós intelectuais e escritores a través das fronteiras, publicar a escritores xoves e gañar o apoio e a admiración de intelectuais coñecidos a nivel mundial. A axenda a ditaba o antiimperialismo e un "non" rotundo á cultura occidental. De novo en palabras do escritor mexicano Carlos Fuentes: "*Con su acción de Vanguardia, La revolución cubana ha abierto aquí el camino para que el futuro de nuestros países superen a presión unilateral que Estados Unidos ejerce a través del sistema Panamericano*"[28]. Estas palabras transmiten o clima de impacientes expectativas de cambio que prevalecía a comezos dos anos sesenta.

A revista que viría a substituír *Cuadernos,* foi a *Mundo Nuevo*, se creou como resposta ao interese espertado pola Revolución cubana na imaxinación dos xoves escritores e a influencia da revista *Casa de las Américas* (revistas case antagónicas), amplamente distribuída pese a censura que prevalecía en moitos países de América Latina. Esta revista celebraba os movementos de liberación do terceiro mundo, o poder negro en EEUU, ó guerrilleiro heroico e a tradición antiimperialista latinoamericana compendiada en Martí, etc. Outorgaba premios literarios en categorías de novela, poesía, ensaio, relato…. Sempre co foco do compromiso coa causa da emancipación, situando a Latinoamérica como aliada doutras nacións do terceiro mundo na loita contra o imperialismo. Presentaba unha nova xeografía cultural, ben alonxada da hexemónica de Europa e EEUU. Mentres que a esquerda quería introducir a política en todos os eidos culturais e pensaba de xeito idealista que era posible resistirse á influencia do mercado, os defensores da liberdade cultural acollían calorosamente a cultura aparentemente democrática do mercado, desexando ao mesmo tempo conservar seu privilexio de árbitros das modas[29].

1.2.3. O papel do Intelectual na Revolución e no imaxinario da Nova Esquerda

Unha das características da Revolución Cubana, que tanto influíu en grande medida a nivel cultural foi a estreita relación entre o Estado e o Intelectual. A importancia que os líderes

[27] Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Debate, 2003, pp. 46-56.
[28] Carlos Fuentes, "Entrevista con el Presidente Dorticós", *Política* 2 (octubre de 1961), pp. 22.
[29] Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada…,* pp.57-72.

revolucionarios daban aos intelectuais, era esencial na busca de apoio para o goberno cubano. Un exemplo claro foi a visita de Sartre e De Beauvoir en 1960, ou o Congreso Cultural de 1968 na Habana. Esta busca de lexitimación no exterior funcionou paralelamente á creación de espazos internos para a articulación de ideas: dende as revistas *Lunes de Revolución; Pensamiento crítico ou Casa de las Américas.* A partir destas se abriron espazos para que figuras da nova intelectualidade cubana estableceran un diálogo cos intelectuais de esquerdas de todos os puntos do globo. De feito a influencia mutua máis importante se deu entre Cuba e o resto de Latinoamérica, especialmente no campo artístico e literario. A revista *Casa de las Américas* foi creada precisamente para cultivar este nexo. Tamén en *Lunes de Revolución* se pode ler como parte do contexto de compromiso adquirido pola Revolución coa cultura[30].

A necesidade de expresar o que era único e orixinal da Revolución deu forma ao intelectual Cubano. Aínda que o discurso ideolóxico cubano pareza monolítico, coma unha fronte común ante o mundo, existe no seu seo un amplo abano de correntes subxacentes. Durante os anos 60 a revolución representou políticas e posicións ideolóxicas que a fixeron moi atractivas para moitos intelectuais disidentes da esquerda. Unha crítica implícita a ortodoxia e a aparente liberdade coa que o intelectual podía traballar dentro da revolución, fixeron de Cuba unha meca para activistas da Nova Esquerda de todos os puntos do globo[31]. A Nova Esquerda se vía atraída polo senso de Independencia da Revolución cubana respecto a Unión soviética, expresada nun modelo alternativo de construción do socialismo que apuntaba ao mantemento da identidade nacional. Precisamente entre os deberes do intelectual do terceiro mundo, estaba o combate pola independencia nacional, pois a derrota do imperialismo é un requisito para o desenvolvemento da cultura propia. Así pois, o intelectual revolucionario sería aquel que, guiado polas grandes ideas avanzadas da súa época, estivera disposto a encarar todos os resgos á hora de servir ao seu pobo. O exercicio da literatura, do arte, da ciencia era unha arma de loita en si mesma[32].

Esta intelectualidade estaba liderada por unha clase nova e renovada, provinte de sectores medios, na que o mundo da cultura popular tivo éxito en abrir unha brecha nos muros do que Angel Rama denominou "a cidade letrada". Ao longo do século XX asistimos a un paulatino (e limitado) avance participación verdadeira da comunidade nos espazos intelectuais. Esta foi

[30] Artaraz, Kepa, *Cuba y la nueva izquierda: una relación que marcó …*, pp 58-69.
[31] *Ibid* …pp. 75.
[32] Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI; 2012, pp. 206-207.

dada, máis que polos discursos dos intelectuais, pola emerxencia da aceptación pública, e co respaldo oficial, das culturas populares: patrimonio das clases que nunca foran recoñecidas coma válidas, nin relevantes dende a intelectualidade artística. A cultura popular viva do momento discernía entra a cultura rural co seu folclorismo conservador, que si foran apreciadas en certa medida; e a urbana, masiva e crecente; ambas reivindicaban a vitalidade creativa popular. Se rexistra un evidente cambio cultural ao iniciarse o ciclo das revolucións populares, o que irá en ascenso dos sucesivos avatares desta forza desencadeada que vai introducindo novos estratos nas estruturas de poder. Causa eficiente deste cambio é o recrutamento partidista, coma xa vimos, dos membros da cidade letrada (intelectualidade), que comeza a apelar a sectores baixos ou excluídos ata o de agora, o que permitiu, así mesmo, a incorporación de ideas, valores, sensibilidades, pertencentes ás configuracións culturais nos que estes se formaron[33].

Os debates culturais e intelectuais sobre os que investigan autoras coma Gilman, están claramente orientadas ao mundo literario; porén este perfil do intelectual e dos novos intereses, valores e sensibilidades, estará moi presente en todo espazo cultural, non so no que tradicionalmente se entendeu coma "alta cultura", tamén se aplica a outros eidos, polo que, neste punto, haberá que definir unha liña de diálogo entre o que consideramos a alta cultura e a cultura popular, que neste momento terán amplos puntos de encontro, como veremos nos próximos apartados, en relación ao espazo cultural da música latinoamericana.

2. NOVA CANCIÓN LATINOAMERICANA. MOVEMENTO CONTINENTAL DUNHA EFERVESCENCIA GLOBAL

A Nova Canción Latinoamericana (NCL), con todas as súas diversas definicións e os movementos particulares que se articulan baixo o seu seo, como veremos máis adiante, se presenta coma un xénero musical, ou se cadra, máis ben, un "movemento cultural". Aínda que se poida consideran un xénero musical por reunir baixo unhas mesmas características estilísticas a un considerable número de artistas; neste traballo preferimos definilo coma un movemento cultural coa amplitude que esta definición poida carrexar, porque, sen dúbida, o feito musical é so unha das moitas caras que a NCL nos ten para mostrar. Ademais, incluso aínda que se tentara adoptar unicamente o punto de vista musical, este deixaría de manifesto

[33] Rama, Ángel e Carlos Monsiváis, *La ciudad letrada*. Tajamar, 2004, pp. 164-168.

a variedade e amplitude de expresións estilísticas do xénero, dependendo do seu orixe nacional e da especificade do contexto etc., o que xeraría a necesidade de comprender moitas outras implicacións, alén do puramente musical.

Os músicos e cantores da NCL buscarán a identidade nacional no folclore e na música tradicional da súa rexión específica, pero á vez, recoñecen a importancia dunha cohesión continental. Os estilos variarán, por suposto, pois cada artista achega o seu toque persoal, pero a todos os une o feito de ser unha música que fala ao pobo, como a comunidade imaxinada na que eles tamén se inscriben. A NCL estará moi relacionada co contexto no que nace e se desenvolve, momento no que os pobos toman conciencia de si mesmos. Nun exercicio no que as elites dos grupos de esquerdas verán no tradicionalismo, no folclore e nas identidades nacionais un símbolo de loita contra o imperialismo norteamericano, contras as elites locais e as estruturas opresoras cooptaban aos grupos sociais cos que se identificaban e viñan a representar. Polo que se deu unha modificación da mirada sobre a tradición e o popular, e insistiron na revalorización da identidade propia dos pobos. Estes plantexamentos ideolóxicos os buscarían transmitir ás masas populares por medio de distintos mecanismos culturais, coma puido ser a música: a NCL. Porén, iso non significa que a NCL nacera cun fin político, máis ben e o resultado desa renovada cultura de esquerdas, que fixo que se priorizaran unhas ideas e valores. Ideas que os músicos da NCL na súa maioría comparten cunha parte da sociedade, a ligada ao espectro da esquerda, cuxa renovación a finais dos anos cincuenta e sesenta, os achegou ao popular, ao local, ao propio; pero nunha mirada que tamén era global e internacional, pero construída dende a revalorización do local.

Así a NCL ademais de ser unha expresión artística en si mesma, foi tamén un instrumento político-ideolóxico para difundir nas masas a ideoloxía que debería motorizar os "novos tempos", que se anunciaban na década dos 60. A música buscaría transmitir os valores do "home novo", o cal levaría a cabo a revolución socialista e reivindicaría ás clases sociais oprimidas. O carácter ideolóxico do movemento, fai que esta nova expresión musical sexa indisociable do contexto histórico e político no que naceu: un contexto no que a esquerda marxista se formula coma unha alternativa política a cal prometía cambios radicais nas estruturas económicas e socias. O discurso que xeran as cancións de NCL se dirixen especialmente ás clases baixas e medias, susceptibles aos cambios que propoñía a esquerda[34].

[34] Fernández Romero, José Luis, *Nueva Canción Latinoamericana, proceso educomunicativo de resistencia*, 2024, 45-49.

Xa mencionamos no apartado anterior algunhas conxunturas históricas que son clave nesta expresión artística: a proliferación dun conservadorismo social, económico e político; a Revolución Cubana coma bandeira da esperanza, da liberdade e da loita antiimperialista… os fortes contrastes ideolóxicos entre uns sectores e outros deu pe a un ambiente de represión, violencia, persecución e censura; precisamente ese ambiente opresivo fixo reaccionar á xuventude creando propostas estéticas e ideolóxicas que fixeron do arte e da música un vehículo para a crítica, a protesta, e a proposta dun novo sistema, premisa clave para entender a NCL: a música reforza a desconformidade coas estruturas socio políticas herdadas dunha historia de colonialismo e do novo sistema de loita ideolóxica no marco da Guerra Fría[35].

Os movementos contra culturais, inclusive os musicais, empezaron a proliferar no eido dos grandes sistemas ideolóxicos da Guerra Fría, chegando a manifestarse en movementos de importante acción social, non so en América Latina, tamén en moitas outras latitudes xeográficas. Na súa liña artístico-ideolóxica se definiron pola critica ás institucións vixentes, ó modelo do capitalismo occidental era un sistema socio político que entendían coma represivo. Así pois, a NCL se enmarca dentro desta efervescencia cultural simultánea en América Latina, coma movemento de unidade continental; pero tamén a nivel mundial. Isto se manifesta na existencia de movementos culturais, no noso caso musicais, similares noutros puntos, e os cales terán moita influencia no propio movemento que abordamos neste traballo[36].

2.1. Movementos musicais similares noutros contextos

Neste apartado desenvolveremos brevemente algúns deses movementos (contra)culturais concretamente do eido musical que se desenvolveron noutros puntos do mundo, e que responden a un eixe vertebrador similar ao da NCL: o descontento xeral cara o sistema vixente e a esperanza dun cambio. Con este apartado non se pretende meter no mesmo "saco" a todos este movementos, simplemente valorar a súa existencia dentro do contexto xeral da Guerra Fría, e sobre todo, o papel de interacción, intercambio, apropiación ou préstamo que sen dúbida tiveron coa NCL.

[35]Velasco, Fabiola, "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*", Presente y Pasado. Revista de Historia*, n.º 23, enero-junio de 2007, pp. 140-142.
[36] Barzuna Pérez, Gillermo "Del contexto y los desplazamientos de la nueva canción latinoamericana", *Letras* (Heredia, Costa Rica), vol. 2, nº 27-28, 1992, pp. 7-23.

2.1.1. Estados Unidos e a "Folk-music"

No primeiro punto víamos como EEUU defendía unha política exterior agresivamente anticomunista. Porén, no interior do país, entre diversos grupos sociais se estaba a producir unha crise social e política, moi en consonancia co espertar de novas xeracións que albergaban novas inquedanzas. Isto se manifestou en movementos sociais reivindicativos tales coma a loita polos dereitos civís da comunidade afrodescendente; o movemento feminista e dos dereitos LGBT; o pacifismo ou antibelicismo fronte a crise dos mísiles e a Guerra de Vietnam, evidenciando a toma de conciencia, dende dentro, de que o seu país era unha potencia agresora. En xeral a loita de grupos sociais oprimidos ou discriminados polos seus dereitos. Pero xa non era so iso, tamén as manifestacións culturais e estéticas que as novas xeracións estaban forxando en contestación ás anteriores xeracións, temos o claro exemplo do movemento *hippie*.

Esta rebeldía xeneralizada se contaxiou a moitos niveis; a contra cultura que caracteriza a esta xeración que quería romper cos moldes do conformismo contra a orde establecida. Por exemplo no eido literario xurdirá o que se coñece como a xeración "The beat". No plano musical, dende os anos 50 o Rock n´Roll, se erixe coma expresión maioritaria dunha posición contestataria e de rebeldía. Pero tamén, nace outra expresión musical crítica co sistema político e papel de EEUU no mundo, a música folk. Os seus representantes e creadores se converteron en activistas políticos, máis ou menos comprometidos que transmitían un mensaxe de reivindicación. Estes artistas indagan na música popular e se identifican coas inquedanzas do pobo, rexeitan a sociedade materialista e inxusta na que viven e aspiran a construíla baixo o principio da igualdade. Algúns dos máis renomeados serían Peete Seeger, Joan Báez, Barbara Dane, Bob Bylan ou Woody Guthrie, Barry McGuire, Tom Paxton, The Byrds, The Animals, Peter Paul and Mery, entre outros[37].

O *Folk-music*, acada un auxe importante, pois contou con grandes altofalantes para a súa difusión coma o *Highlander Folk School* en Tennese, a revista *Broadside* ou o festival de Newport etc. Un dos principais temas que trataron nas súas cancións foi o conflito da Guerra de Vietnam, manifesta en cancións coma por exemplo foi a canción "The unknown soldier"(1968) de The Doors, "The war is over" (1968) de Phil Ochs; ou "Fires of

[37] García Marín, Juan Andrés, "Las Américas y 1968: revolución y canción protesta", en Azcona, José Manuel e Majlinda Abdiu *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y Kalashnikov*: (ed.). Granada, Eitorial Comares, 2020, pp. 176.

Napalm"(1968) de Jimmy Collier, etc. Dentro deste, se incidiu na crítica á diferenciación e discriminación exercida segundo a orixe social e racial que se establecía para o recrutamento; isto o vemos en "Draft Morning" (1968) de The Byrds ou "Sky Pilot" (1968) de The animals. Tamén se cuestionou a calidade democrática de EEUU: "2+2=?" (1968) de The Bob Seger System. A raíz do asasinato de Marthin Luter Jing se desencadeou a frustración no movemento negro e a figura deste líder foi reivindicada en moitas cancións: "The Ballad of martin Luther King", interpretada por varios artistas; ou "Why (the king of love is dead)" de Nina Simone, que a interpretou no propio funeral do activista[38].

Aínda que os temas que traten pertenzan ao contexto propio de EEUU e aos grupos oprimidos e discriminados que estes viven, hai unha clara vontade de abordar problemas globais, como a loita vietnamita, tema que tamén veremos habitualmente na NCL. Con todo, a difusión masiva deste xénero, fixo que eventualmente se converterá nun mero produto comercial da industria do disco, perdendo así a súa carga contestataria e crítica. De feito este foi un aspecto moi criticado por artistas latinoamericanos da NCL, e un tema repetido no ECP de 1967 en Cuba, no que máis adiante afondaremos[39].

2.1.2. Europa occidental e os novos movementos musicais

No caso europeo tamén se estaban xestando estes movementos contra culturais, paradigmatizados en sucesos clave coma o Maio Francés (1968) ou a Primavera de Praga (1968). Igual que en EEUU, o cambio e a efervescencia cultural do momento achegouse a unha renovación musical: no plano textual, sonoro e estético. O principal antecedente foi a "canción de texto" francesa con figuras coma Jacques Brel ou Georges Brassens. Coma no caso estadounidense e latinoamericano, estes movementos tiñan un forte compoñente ideolóxico-reivindicativo, e tiñan a esperanza de transformar o paradigma político represivo da Europa da posguerra mundial e do novo contexto da Guerra Fría, buscando unha maior democratización das estruturas políticas, sociais e económicas.

Así as xeracións máis novas empezan a producir a súa música con contido político e reivindicativo, se ben temos movementos heteroxéneos no plano sonoro, o nexo de unión está precisamente nesa sensibilidade co tempo no que viven e conciencia dos cambios que se precisan. Temos así a "*protest song*" en Reino Unido; a *"Chanson*" francesa; o

[38] García Marín, Juan Andrés, "Las Américas y 1968: revolución y canción protesta", ...pp. 176-181.
[39] Velasco, Fabiola, "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición…, pp.143.

"*Cantacronache*" en Italia; o *beat* e a música experimental nos Países Baixos ou a "*Krautrock*" ou canción protesta alemá[40].

En España tamén se identifican varios xéneros ou correntes identificados con esta efervescencia cultural que se ve en toda Europa, iso si, aínda baixo a ditadura franquista, o que marca unha liña particular deste fenómeno. Así, teríamos a *Nova Canción Catalá*, con representantes coma Raimón ou Joan Manuel Serrat; ou a *Nova canción Castelá* con figuras coma Luis Eduardo Aute, Massiel, Paco Ibañez, Rosa León, Elisa Serna, José Antonio Labordeta etc[41]. Moitos destes forxarán fortes lazos cos cantautores da NCL, e o contacto estético será máis próximo, en parte, pola lingua que ambos movementos comparten.

2.1.3. Outros movementos musicais do Terceiro Mundo

Se ben as aspiracións desas novas xeracións latinoamericanas eran substancialmente distintas cas da EEUU ou Europa Occidental, se achegaban inevitablemente máis a outros movementos contraculturais do Terceiro mundo, por unha razón moi sinxela: tiñan unha bagaxe relativamente similar en canto a un pasado colonial, e estaban a tomar conciencia da posibilidade de superar esas vellas dependencias a nivel político e económico. Con isto nos referimos, evidentemente, á dimensión político-ideolóxica (antiimperialista) que ten a Nova Canción; non tanto ao eido artístico, no cal se priman as fórmulas musicais folclóricas de cada xeografía, as cales se poden achegar máis ou menos. Poderíase ver certas ascendencias africanas nalgunhas tradicións latinoamericanas, pero tamén con fusións autóctonas ou crioulas…

Os movementos de canción protesta, canción social ou comprometida, nestes territorios están marcados polas conxunturas históricas deste momento: os movementos de liberación nacional, as independencias que acadaron estes estados, as guerras de liberación nacional etc., todo isto xera un mosaico complexísimo de expresións culturais. Ademais non estivo tan cohesionado e integrado como o movemento de NCL. Isto non quere dicir que houbera un illamento total entre os artistas e territorios, pero dende logo non estableceron os contactos e as relacións intergrupais e interpersoais que si tiveron os latinoamericanos. Os músicos asiáticos e africanos expresaron as súas ideas sobre o que acontecía nos seus países, e tamén expresaron

[40] Mota Zurdo, David, "Música Alternativa y revolucionaria en las democracias de Europa Occidental (1957-1970), en Azcona, *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y Kalashnikov,* 2020, pp. 183-201.
[41] Velasco, Fabiola, "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición…*",*pp. 143-144.

a súa solidariedade con outros pobos do terceiro mundo na loita contra o imperialismo, sobre todo co caso de Vietnam. Por exemplo o músico folk xaponés Tomoya Takaishi, membro da Alianza por Vietnam, estivo marxinalizado nos medios tradicionais xaponeses e lanzou música comprometida coas loitas da Nova Esquerda e do Terceiro Mundo; de feito esa vontade de solidariedade internacional se ve na edición dun álbum en xaponés do Encontro da Canción Protesta, do que falaremos máis adiante[42]. Ademais os temas loita pola liberación vietnamita non viñan so por parte dos cantautores externos, houbo músicos propiamente vietnamitas que falaron do conflito coma Tang dun, Pham Duong ou Trịnh Công Sơn. Tamén temos artistas africanos coma Fela Kuti de Nixeria, foi o iniciador dun xénero coñecido coma o afrobeat, e foi un forte activista polos dereitos humanos; outros artistas que se preocuparon polos temas sociais e o activismo foron a surafricana Miriam Makeba ou Lapiro de Mbanga de Camerún.

Estas expresións de tan diversos puntos xeográficos entran en contacto, e case todos comparten un substrato ideolóxico e unhas premisas estéticas semellantes; polo que se poden abordar en conxunto para comprender como se reproducen a nivel mundial eses movementos contra culturais e de rexeitamento ao vello orde institucional. Polo que hai unha grande serie de denominadores comúns, pero á vez cada movemento musical rexional ten as súas loitas persoais, e no caso da NCL, esas particularidades marcan unha diferencia substancial coas loitas de EEUU e coas da Europa occidental, pois ten unhas conxunturas, históricas, sociais, económicas políticas e culturais moi diferentes.

2.2. Notas para unha definición da Nova Canción Latinoamericana

Se temos en conta que a NCL pertence a un contexto xeral de efervescencia cultural e musical en todo o mundo, é lóxico que xurdan preguntas sobre a súa capacidade de diferenciarse ou como se poden recoñecer aos seus artistas. Dende o seu nacemento a Nova Canción tivo que enfrontarse a debates sobre cal sería unha denominación axeitada para o que se quería expresar, e encanto ás referencias estéticas e ideolóxicas. É necesario salientar a complexidade que implica crear unha definición que abarque a complexidade do fenómeno artístico e sociolóxico da Nova Canción Latinoamericana. Falar da NCL é falar do espírito innovador dunha época, dunha xeración que pensaba colectivamente, coma unha irmandade continental, abranguía variadas formas de expresión musical relacionadas entre si pola utilización dos

[42] Hermosilla, Matías, "Un sentimiento general del mundo": El Encuentro de la Canción Protesta, cosmopolitanismo cubano y la música como arma revolucionaria (1967-1970)", *Autoctonía* (Santiago), Vol. VII, nº2, 2023, pp. 837-838.

ritmos populares e locais, xunto cunha manifesta crítica cara as estruturas vixentes, e unha vontade revolucionaria.

Entón, non existe un acordo terminolóxico taxativo sobre o movemento musical; polo que, hai dous xeitos principais de distinguir os movementos que conforman a NCL: polos movementos rexionais ou nacionais, que veremos máis adiante; ou pola temática, xeralmente cancións que reflexen algún tipo de compromiso (implícito ou explícito) político ou social, cargado de contidos reivindicativos; tomando a necesidade de expresar a desconformidade fronte á realidade que vivían. Deste xeito imos tratar de presentar algunhas desas denominacións.

2.2.1. "Canción Revolucionaria"

Esta denominación xorde precisamente pola atmosfera de cambio social que xerou a Revolución Cubana en Latinoamérica, e a influencia nas loitas nacionais contra a opresión que exercía EEUU a través da penetración Cultural. Polo que unha canción dotada do sentido revolucionario estaba relacionado co ideal da liberación antiimperialista en América Latina. O espírito de combate debía ser unha virtude do cantautor que tiña coma armas a súa guitarra[43] e a súa voz.

Como expresou o artista chileno Víctor Jara:

> *La canción de contenido revolucionario surge con ímpetu poderoso, vitalizando los valores esenciales del canto. Con su canto, los pueblos oprimidos por países extranjeros se revelan, combaten y denuncian a los culpables de su opresión. Esta canción les habla de su tierra y de la necesidad de recuperar todo aquello que les había sido robado (…) Por eso en su temática aparece el pueblo cubano, como estrella guía de la revolución que vive actualmente la América Latina…*[44]

A actitude Revolucionaria na canción dependía fundamentalmente do compromiso asumido por cada artista. Pero os máis fieis servidores desta denominación comprendían que a música debía funcionar coma chamamento social do obreiro, do campesiño, e en xeral das clases oprimidas a romper os sistemas de opresión. Estes cantautores se recoñecían coma loitadores ao servizo da clase obreira e campesiña, que segundo a lectura política das Revolucións socialistas, representaban ao pobo, e os tiñan que reachegar aos seus valores culturais propios, esquecidos pola inxerencia dun colonialismo cultural. Como o expresa o cubano Noel Nicola:

[43] A guitarra foi o símbolo da NCL, pero non significa que fora o único instrumento utilizado.
[44] Contreras Lobos, Roberto, *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas, 1978, pp.22

> *Es a través de una profunda revalorización, de nuestras tradiciones, de nuestro acercamiento desprejuiciado y crítico a los valores más genuinos de nuestro acervo cultural, como podremos desarrollar un arte verdaderamente revolucionario, afincado a nuestra identidad nacional, para que sirva de contén y respuesta a los intentos de penetración cultural por parte del imperialismo*[45].

Outro sentido que se pode dar á "Canción revolucionaria" é o feito de ser revolucionaria no plano estético. Os artistas buscaron innovar en canto a técnicas musicais: aludindo a expresións folclóricas, destacando a recompilación de distintos cancioneiros populares por toda América Latina; tamén a preocupación pola estética e o coidado das letras etc[46].

2.2.2. A "Canción Comprometida" e a "Canción Política"

O "compromiso", pode resultar ser un termo un pouco difuso e inconexo, pois se pode estar "comprometido" con moitas cousas e a distintos niveis. Neste sentido os artistas da música e da NCL, entenden que teñen que estar comprometidos cos procesos de loita contra a opresión, a confrontación ante as inxustizas… En definitiva, un compromiso co home, co pobo e as súas aspiracións de cambio. De igual xeito, se entendería un compromiso co propio arte da canción; e a vontade de producir obras de calidade estética e literaria, pero que á vez sexa accesible ás masas populares[47].

Ese compromiso do cantautor, foi moitas veces mal interpretado, ao asociarse so coa posición política persoal. É dicir, se adoita confundir o compromiso coa militancia política. Xa dixemos que esta xeración de cantantes e os movementos contra culturais deste tipo, estaban fortemente marcados polo tempo no que vivían e preocupados polo mundo que os rodeaba. Se esa preocupación se transmitían nas súas letras, non é de estrañar que aparecera a denuncia social e política. Porén a identificación coma suxeitos políticos, non é sempre definitorio da súas derivas artísticas, pero, en outras moitas situacións, si que o era. Temos o caso de Alfredo Zitarrosa, cantautor uruguaio que en 1971 se puxo unicamente ao servizo do Frente Amplo de Uruguai; os chilenos Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, e os grupos Quilapayún e Inti Illimani, participaron ferventemente na campaña electoral da Unidade Popular en 1970. En Cuba, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Pablo Milanés Sara González, Vicente Feliú e Augusto Blanca pertencían a *Unión de Jóvenes Comunistas*, e fixeron da Nova Trova o movemento musical

[45] Nicola, Noel, "¿Por qué Nueva Trova?" La Habana: *El Caimán Barbudo,* 1975, pp. 11
[46] Pérez Flores, Hirmarys, "Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970*)", Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, Vol 7, nº13, 2012, pp.140-143.
[47] Pérez Flores, Hirmarys, "Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido…", pp. 143-145.

ao servizo político da Revolución; e Alí Primera en Venezuela pertenceu ás xuventudes comunistas, etc.

Polo tanto, a "canción política" se achega moito á "canción revolucionaria". Isto aparentemente fai perder a esencia puramente cultural e social. Que unha canción relatara a realidade dunha situación, xa se consideraba unha canción de contido político (inda que implicitamente). A politización e a partidización poderían supoñer unha sorte de contradición dentro do propio movemento da NCL; pois outros comprendían que a canción non debía ser unicamente un asunto político, senón de "compromiso" social, nun senso amplo, o que inevitablemente implica un achegamento do cantautor á dimensión política, pero sen partir de premisas exclusivamente políticas. Porén a militancia é unha decisión persoal, polo que moitos destes artistas se integraron nas filas dos Partidos Comunistas nacionais; e esa militancia se manifesta expresamente nos proxectos discográficos, coma o *Canto al programa* de Inti Illimani, ou Carlos Puebla e as súas cancións con temáticas da Revolución Cubana[48].

2.2.3. "Canción protesta"

Esta denominación se populariza a raíz do evento musical organizado en Cuba no 1967 coñecido coma *"Encuentro de la Canción Protesta*"[49], organizado pola Casa das Américas. Foi considerado un espazo pioneiro para a reunión de cantautores, compositores, poetas e artistas de todo o mundo que apoiaban á Revolución Cubana e estaban sensibilizados cun arte: revolucionario, comprometido, político…. Todas estas consideracións remiten, cos seus matices, a un mesmo obxectivo: a canción coma arma de loita, necesaria para transmitir ás masas a mensaxe da necesidade de rebelarse contra os continxentes opresores, creando cancións antiimperialistas e antioligarquicas, que se eleven contra as inxustizas sociais e a explotación estranxeira.

Se ben todas estas denominacións se teñen asociado aos movementos musicais dos anos 60 e 70 vinculado co pensamento de esquerda, os movementos de liberación; a protesta e oposición a certas derivas institucionais e políticas etc, estas denominacións non entenden de fronteiras xeográficas nin temporais, e polo tanto non se pode limitar so ao marco específico da NCL. Por exemplo Linskey xa comeza a falar de "canción protesta" a finais do século XIX, cando se vai xestando coma unha tipoloxía de canción do panorama e da industria musical

[48] *Ibid*…pp. 144-146.
[49] Encuentro de la canción protesta en Castelán, a partir disto nos referiremos en galego "Encontro da Canción Protesta.

contemporánea [50]. Aínda así a protesta, a queixa, a oposición ou a ridiculización son recursos que se teñen manifestado ao longo de toda a Historia, nas máis diversas manifestacións culturais. Debido a isto, é complexo definir os límites; non sería erróneo dicir que Víctor Jara, por poñer un caso ben coñecido, fai canción protesta, ou revolucionaria, pois el mesmo se identifica con iso; porén o que non debemos facer é equiparar estas denominacións que apelan ao compromiso político, revolucionario, con todo o movemento da NCL, pois o movemento vai máis aló do simple compromiso político, tamén fai referencia aos valores culturais propios, ás identidades latinoamericanas, rexionais e mesmo a unha panlatina etc. Estes debates tiveron lugar de xeito conxunto, nunha reunión na que se achegaron puntos de vista de todo o mundo; esta foi o Encontro da Canción Protesta, que nos pararemos a analizar agora con maior profundidade.

3. O ENCONTRO DA CANCIÓN PROTESTA (CUBA 1967): PUNTO DE CHEGADA E PUNTO DE PARTIDA

O encontro da Canción protesta, acolleu a 55 participantes de 18 países, tivo lugar dende o 29 de xullo ao 10 de agosto de 1967 en Cuba, organizada pola "*Casa de las Américas*"[51]. Xa mencionamos como a Revolución Cubana tivo un papel fundamental nas dinámicas globais e rexionais. Un dos exemplos paradigmáticos foi a fundación da Casa das Américas o 28 de abril de 1959 a cargo de Haydée Santamaría. O seu principal obxectivo foi articular dinámicas culturais e artísticas do continente. Neste sentido multitude de proxectos foron postos en marcha para lograr ese cometido, incluído no relativo ao eido musical. Este tipo de reunións internacionais de creadores e artistas, como o é o Encontro da Canción protesta de 1967, tivo unha importancia fundamental para erixir a Cuba coma un núcleo orientador da vida intelectual latinoamericana grazas aos circuítos de intercambio cultural, que impulsou ao longo dos anos 60[52]. O "compromiso intelectual" do que falamos en apartado anteriores, valeuse da institución da Casa das Américas e dos seus proxectos culturais/intelectuais como eixe lexitimador do compromiso revolucionario dos intelectuais de todo o continente, coma ponte cultural entre intelectuais de diferentes orixes nacionais que compartían as mesmas visións ideolóxicas. Así esta comprensión do papel que a cultura podía xogar como ferramenta

[50] Lynskey, Dorian, *33 revoluciones por minuto: historia de la canción protesta*, Malpaso, 2015, pp. 821-823.
[51] Nome orixinal en castelán, nas seguintes alusións utilizaremos a tradución ao galego: Casa das Américas.
[52] Salazar Rebolledo, Juan Alberto, "La rosa y la espina: expresiones musicales de solidaridad antiimperialista en Latinoamérica. El Primer Encuentro de la Canción Protesta en La Habana, Cuba, 1967", *Secuencia, nº 108*, 2020, pp. 1-26

para crear e asegurar conexións duradeiras entre países e artistas levou a esta institución a converterse nun referente intelectual cosmopolita. Entendida dende o goberno cubano coma unha arma cultural contra a súa cosmovisión, sexa o Consello Mundial da paz, respaldada polos soviéticos, ou o Congreso pola Liberdade da Cultura, financiado por EEUU e a CIA[53].

Porén, o arte que patrocinaba tiña unha audiencia limitada, xa que se cinguía a formas artísticas da "alta cultura", coma as artes plásticas, a poesía e a literatura. Precisamente unha das preguntas que se fixeron no seo desta institución foi: como facer chegar ás audiencias populares a mensaxe político-ideolóxica da Revolución? Precisamente o Encontro da Canción Protesta en 1967, representou un dos primeiros esforzos de gran repercusión do goberno por traducir as súas ideas a través dun dispositivo popular orientado ás masas.

3.1. Os participantes

Un dos principais desafíos do encontro foi reunir un número relevante de músicos que representasen unha ampla gama de artistas da canción de diferentes rexións do mundo. A Casa das Américas investiu unha cantidade considerable de cartos para cubrir os gastos da viaxe, a estadía na praia de Varadero, e a mobilidade dos asistentes durante os trece días que durou o evento. Este, pese a ter unha organización previa, quería funcionar nos límites da informalidade e xerar relacións orgánicas entre os participantes, é dicir un balance xusto entre compartir ideas e alimentar debates, e pasalo ben tocando música. Nos días que transcorreron fixeron concertos ao aire libre, visitaron distintos puntos da illa, e se achegaron a fábricas, escolas, institutos, universidades a tocar a súa música; en xeral unha experiencia vertixinosa e completa [54]-

Os organizadores enviaron máis de cen cartas e trataron de incluír a unha ampla variedade de artistas con diferentes niveis de popularidade. Por exemplo, no caso de EEUU enviaron cartas a máis de vinte músicos, dos que so tres asistiron finalmente: Barbara Dane, Julius Lester e Irwin Silver. Unha decisión relevante foi o feito de non invitar a Bob Dylan, quizais o músico máis recoñecido no eido da "canción protesta" ou da *folk music* estadounidense, porén o seu descarte se debeu a que o consideraban demasiado "comercializado", é dicir, demasiado integrado nas redes comerciais da industria musical *mainstream.* Paradoxicamente, a directora

[53] Hermosilla, Matías, "Un sentimiento general del mundo…", pp. 837-838
[54] Ossorio, José M, "Encuentro de la canción protesta", *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y asiáticos*, Vol. 9, Nº. 16, 2014, po. 183.

da Casa das Américas, insistiu moito na invitación de Joan Báez, alegando o grande impacto que esta traería para o evento; aceptando incluso ceder ás condicións que impuxera a artista; pero non se conseguiu a súa participación, probablemente polas repercusións que unha conexión directa con Cuba tería na súa vida e carreira profesional en EEUU. Caso contrario aconteceulle ao angolano-portugués Luis Cilia, que aceptou rapidamente a súa invitación, pero foi posto en espera ate aclarar a súa postura co conflito angolano-portugúes e a súa relación co Movemento Popular de Liberación de Angola. Isto da conta de como os "grandes nomes" non eran cuestionados en canto a posicionamento político pero, ós máis descoñecidos se afondaba no seu aliñamento coa política cubana revolucionaria[55].

Ademais dos invitados estadounidenses, tamén houbo moitos europeos, é dicir, non so participaron artistas do terceiro Mundo; isto reflectía un interese ambicioso no eido cultural, para converter a illa no núcleo da expresión política musical da "canción protesta" no mundo, para o cal os representantes occidentais estarían presentes coma "invitados", non coma eixes vertebradores. Así algúns dos europeos foron, Iván Della Mea, Leoncarlo Settimelli, Giovana Marini, Elena Morandi e Meri Franco Leo de Italia. Da península ibérica o xa mencionado Luis Cilia por Portugal e o valenciá Raimón de España. Da República democrática Alemá veu Gwerry Wolf; de Francia, Claude Vinci; de Gran Bretaña, Ewan McColl e Peggy Seeger e o grupo "The Critics", formado por Sandra Kerr, Terry Yamell e John Faulkner. Este último reivindicou a importancia deste encontro, pois admite a falta de coñecemento sobre o xénero en Larinoamérica: "*encontrarnos con gente de latinoamérica, ya que es ésta para nosotros un área bastante desconocida*"[56]

Precisamente neste encontro os artistas europeos puideron contactar cunha maioría latinoamericana. Neste eido o continxente maioritario foi o Uruguaio: Daniel Vilglietti, Quitín Cabrera, Aníbal Sampayo, Yamandú Palacios, Marcos Velázquez, Los Olimareños (Braulio López e José Luis Guerra), Carlos Molina e Alfredo Zitarrosa. Entre os arxentinos estaba Ramón Ayala, Óscar Matus, Celia Birembaum, Rodolfo Maderos e Amada Aida Caballero. De Chile asistirían Ángel e Isabel Parra e Rolando Alarcón. Os Guaraníes de Paraguai; Nicómedes Santa Cruz de Perú, José González Márquez e Óscar Chávez de México; e os representantes da propia Cuba: Carlos Puebla, Rosendo Ruíz e Alberto Vera. O resto da lista de asistentes se completaría con Van Loc, Tran Dung e Phan Doung do Vietnam do Sur; Jean

[55] Hermosilla, Matías, "Un sentimiento general del mundo…", pp. 837-838.
[56] Microbiografías y opiniones de los participantes (1968). *Canción Protesta*, 1, 34-47 en Salazar Rebolledo

Lewis de Australia; Onema D´Jamba Pascal do Congo; Martha Jean Claude de Haití [57] (véxase Anexo 1).

3.2. Obxectivos e temas tratados no Encontro da Canción Protesta

> *El encuentro éste y las canciones han hecho un impacto tremendo. Al imperialismo tiene que saberle muy mal todo esto, porque yo veo esto como una manifestación más de un fenómeno histórico en el 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 todo un sentimiento general del mundo*[58].

Como ven o expresan as palabras de Fidel Castro o ECP vería a simbolizar a unidade dos distintos países contra o inimigo imperialista, e os músicos serían a vía para gañarse a xente, nun plano ideolóxico e de identificación política; pero tamén emocional, pois o arte, e en concreto a música ten, a poderosa capacidade de remover sentimentos. E neste caso "*un sentimento general del mundo",* que iría máis aló de unha experiencia individual, pois o movemento NCL busca espertar á conciencia colectiva e a solidariedade entre sectores socias, pobos e nacións.

Este evento musical coincidiu coa fundación na OLAS, para buscar alternativas ao imperialismo estadounidense e ao bloqueo económico que se despregara sobre a illa dende principios da década dos 60. Esta vontade se traslada tamén ao evento musical. A idea era xerar un relato alternativo ao dominio comercial da industria da música, coma acontecía en EEUU. Así, tomando a música popular, e co rescate de tradicións musicais folclóricas non incorporadas ao mercado industrial da música, coma as composicións enfocadas á denuncias sociais e de reivindicación, este encontro tería dous obxectivos principais. O primeiro sería dar resposta a unha serie de preguntas en torno ao xénero; e o segundo sería interpretar as súas cancións ante o pobo cubano, ademais do propio intercambio de sensibilidades musicais e experiencias compartidas que tiveron os participantes deste evento.

As cancións que se interpretaron cubriron unha ampla gama de temáticas: dende a adhesión a algún movemento social; recordar acontecementos e personaxes que fixeran fronte ao

[57] Salazar Rebolledo, Juan Alberto, "La rosa y la espina: expresiones musicales de solidaridad…", pp. 1-26.
[58] Discurso de Fidel Castro no Encontro en Ossorio, José M, "Encuentro de la canción protesta…", pp. 181.

imperialismo nalgún momento da Historia (figuras coma o "Che" Guevara ou Ho Chi MIng); as que se referían ás loitas de liberación, á denuncia social e política, á guerra de Vietnam, a discriminación racial; a reivindicación do "indio" coma figura do explotado… en xeral as temáticas máis habituais da NCL, que máis adiante veremos con maior profundidade. Nas diferentes sesións de diálogo se falou tamén da censura e da represión exercida por algúns réximes contra quen fai esta tipoloxía de canción. Cada grupo espuxo o xeito no que se cultiva a canción protesta nos seus países; da proxección que podían ter estas cancións como armas de loita, de denuncia etc.

3.2.1. "Canción Protesta" ou "Nova Canción Latinoamericana"

Nas reunións e nos debates que se levaron a cabo neses días de reunión, non todos estiveron de acordo coa denominación de "canción protesta", para algúns era limitada, insuficiente ou a etiqueta dun xénero musical do cal famosos cantantes se gañaban a vida comodamente, incorporados nun sistema comercial capitalista opresivo. Por exemplo Raimón, un dos representantes españois e pertencente á corrente da Nova Cançó Catalana expresou:

> *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 barca muchísimo*".

Este propón a definición de Nova canción, nun senso amplo para moitos movementos a nivel mundial, por iso é importante incidir no adxectivo de "Latinoamericana", para o noso caso, pois efectivamente o propio Raimón pertence ao movemento da Nova Canción, pero á Nova Canción "Catalá"; tamén atopamos a denominación Nova Canción "Chilena" (NCCh), entre outros exemplos, polo que importante esa información adicional que nos da o adxectivo sobre a territorialidade concreta de orixe ou procedencia. Pois todo podería ser a Nova Canción, pero unha denominación tan xeral non reflexaría as notas concretas que ten cada movemento territorial.

Na liña destes debates, o uruguaio Daniel Viglietti considerou:

> "*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"[59].

Este aludiu a un termo moito máis concreto: "Canción Revolucionaria", pero el mesmo da conta da necesidade de especificar o termo pois é un termo amplo que podería servir para outros contextos, non so para este en concreto; por exemplo, sería coherente dicir que os corridos da Revolución Mexicana (1910-1917) son cancións revolucionarias, pero dende logo o contexto non sería comparable ao que na altura dos anos sesenta estaban a considerar coma revolucionario.

Estas son so unhas pinceladas do debate que se xerou en torno á denominación deste movemento musical e cal era o seu papel de compromiso coas persoas. Non acharon un termo intermedio de conciliación, pero si deixaron claro que era un tipo de música e un movemento interpersoal, cuxa vontade persoal era tomar contacto coas masas, pois nacera nacera delas, da súa cultura, da súa tradición; e o mensaxe que querían transmitir, o centro da loita desta "canción protesta" era a batalla socio-económica, as cancións dos oprimidos contra unhas elites dominantes e constritoras.

Ademais, paradóxicamente, o uso do termo "protesta" por parte da organización cubana foi ao mesmo tempo ambiguo e astuto. Isto é así porque reclamaba unha palabra que ata o de agora fora utilizada polos medios de comunicación de EEUU e polo presidente Lyndon B. Johnson para minimizar as cancións dedicadas aos movementos civís, contra a guerra de Vietnam e todo este tipo de temáticas reivindicativas, contestatarias e de protesta. Así, o encontro desafiaba esa apropiación do termo por parte dos EEUU para dotar a palabra dun significado negativo, e transformalo nun movemento de unidade, de solidariedade e de loita social. Por esa razón se elixe o nome para este evento internacional, pero so como medio instrumental, pois dende dento do movemento a maioría dos músicos e artistas rexeitaban o termo, por quedarse curto, pois consideraban ter unha proposta e unha labor maior que unha simple crítica ao sistema[60].

[59] Ossorio, José M, "Encuentro de la canción protesta"… pp. 183-185.
[60] Fairley, Jan, "There Is No Revolution Without Song:'new song' in Latin America", en Kutschke, Beate, and Barley Norton*, Music and Protest In 1968*, Cambridge University Press, 2013, pp. 126.

3.2.2. Protesta Verdadeira e protesta Comercial

Durante as sesións do encontro quedou ben definido que hai dous tipos de canción que levan o sobrenome de "protesta": unha é unha protesta verdadeira e a outra unha protesta comercial, é dicir, dentro do circuíto comercial da industria da música xeral. Esta foi unha idea moi repetida ao longo do Encontro. Por exemplo o estadounidense Irwin Silber dixo:

> "*Ustedes han señalado aquí cómo el trabajo hecho por nuestros cantantes de canción protesta ha sido utilizado en otros países contra la propia gente (EEUU). 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".*

Viglietti engadiu:

> "*el fenómeno de la canción protesta esta 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 dejarlos colonizar, también, en nuestras formas de protestas".*

E o británico Mac Coll agregou:

> *"Los movimientos de canción protesta que dependen de los medios de comunicación masivos serán rápidamente destruidos a medida que se intensifique la lucha política"*[61].

Todos estes teñen unha liña de pensamento común a este respecto: os circuítos comerciais da industria da música global, se apropia do termo "protesta" para vender discos, sen ter unha verdadeira preocupación ou compromiso. Neste punto, os propios integrantes do ECP son conscientes de que é moi difícil discernir entre unha protesta verdadeira e unha comercial, porque unha das maneiras máis claras de contactar coa xente é mediante a venda de discos, que inherentemente require a integración neses mecanismos comerciais; polo que debe recaer no artista a toma de responsabilidade ao respecto.

[61] Ossorio, José M, "Encuentro de la canción protesta…", pp. 185-186.

3.3. A resolución final: síntese das ideas

Ao concluír as sesións da noite do 3 de agosto do Encontro foi aprobada a resolución final, que sintetiza algunhas desas ideas que acabamos de comentar:

> *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 desatrollarse 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 lajusta 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*[62].

[62] *Ibid*…pp.186-187.

Neste sentido o encontro deixa moi clara a súa vontade de expresar a través da canción a solidariedade coas loitas antiimperialistas do momento; como a propia Revolución Cubana; a Guerra de Vietnam e a loita polos dereitos civís da comunidade Negra en EEUU. Así como a responsabilidade de enriquecer o oficio a través da busca da calidade artística. Estes principios declarados, se revestían da necesidade de expresar artisticamente a solidariedade dos membros dende as súas pezas musicais. Este sentimento de unión sostivo o evento. Inda así, no propio Encontro se leu a necesidade de impulsar estas inquietudes de xeito local, para vinculalas rexionalmente, pero tamén con músicos doutras latitudes cun horizonte ideolóxico semellante. Aí as novas xeracións de músicos latinoamericanos (e do terceiro mundo) comezan a revitalizar vellos repertorios, poemas herdados de longas tradicións sonoras e literarias: buscaban empaparse da propia cultura, beber dos saberes tradicionais e de certos sons, empaparse so popular…[63].

Así pois, o encontro tivo dos eixes: o propio feito musical e as actuacións que tiveron lugar; e a discusión artístico-política sobre o papel social da "Canción protesta", termo que pretendía aglutinar a diversidade de manifestacións musicais presentadas. Este plantexamento permitiu tender pontes entre o rescate da música popular-folclórica e a propia música de protesta; contraria á música mercantilizada. Isto serviu para ligar as expresións musicais, que adquirían así un carácter antiimperialista (aínda que non estivera explicitado) pois se situaban fora do circuíto industrial da música e en oposición á cultura de consumo promovida polo imperialismo cultural.

3.4. Resultados e proxeccións do Encontro da Canción Protesta

O cartaz do encontro "A rosa e a espiña" (Anexo 2 e 3) foi deseñado polo xove cubano Alfredo Roostgaard. Con esta imaxe se busca, por unha banda, destacar a vertente romántica, poética e estética desta corrente musical; e pola outra, o seu aspecto combativo, doente e de confrontación. Este simbolismo representaba o tipo de música que facían os participantes do evento: artisticamente fermosa e á vez "perigosa". Imaxe da rosa coa espiña foi usada a partir deste momento coma o símbolo da Casa das Américas, pero tamén foi levada máis aló das fronteiras cubanas: Ángel e Isabel Parra o recuperaron para o seu selo musical, evidenciando

[63] Tejada, Darío, "Un Palimpsesto llamado Nueva Canción", *Boletín de Música*, nº 45, pp. 73-30.

así o seu apoio e identificación cos postulados, as ideas e as liñas ideolóxicas que representou este evento[64].

Na última sesión so encontro se acordou, entre outras cousas, crear un centro da recompilación, clasificación, e divulgación de materiais sobre a canción protesta, con sede na Casa das Américas. Foi chamado como Centro da Canción Protesta, e alí se buscaba crear un "arquivo xeral do folclore" e distribuír todo o material posible mediante a gravación de discos e a divulgación dos mesmos. Precisamente do propio ECP, resultou un disco editado nese momento coas achegas dos distintos participantes (Anexo 4 e 5). Foi un álbum dobre, gravado durante o encontro con 27 actuacións en directo dos distintos artistas. Sen dúbida a publicación do disco do encontro a principios de 1968, fixo gran parte do traballo de divulgación. Isto foi en parte, porque había cancións en moitas linguas, dende o vietnamita, español, italiano, inglés, portugués, francés e alemán; nada estraño se lembramos a variedade de procedencias dos participantes, pero ademais, todas as letras viñan traducidas ao español, inglés e francés. Ademais foi utilizado o propio cartaz da rosa e da espiña, que daba claras indicacións do lugar de orixe e intención do propio disco, que ademais viña encabezado no seu folleto cunha cita de Fidel Castro "*O concerto da humanidade en rebelión*".

Dúas cancións deste disco resultaron especialmente esenciais polo seu simbolismo: "A balada de Ho Chi Ming" (1967) de Ewan MacColl e "Hasta Siempre" (1967) de Carlos Puebla; ambas eran mostra da importancia da creación de iconas, encarnadas en figuras heroicas, que puidesen ser apropiados transnacionalmente, e puideran ser utilizados coma símbolo da solidariedade imperialista. Ambas as dúas cancións foron amplamente traducidas e versionadas por distintos artistas por todo o mundo e en distintos momentos, animando tamén aos movementos de esquerdas de todo o mundo a ampliar os seus catálogos musicais que servisen como vehículo de protesta e reivindicación[65].

Tamén se acordaría difundir a canción protesta en todos aqueles países nos cales non existía un movemento tan articulado ou non tiñan acceso a este tipo de música, coma Oriente Medio ou a maioría de países de África[66]. Todos estes proxectos e acordos tiñan a vontade de consolidar as redes transnacionais que se forxaran neste encontro. A Casa das Américas enviou cartas para informar sobre o evento e animou aos asistentes a informar sobre as súas

[64] Salazar Rebolledo, Juan Alberto, "La rosa y la espina: expresiones musicales…", pp. 1-26.
[65] Hermosilla, Matías, "Un sentimiento general del mundo…", pp. 850.
[66] Ossorio, José M, "Encuentro de la canción protesta…", pp. 182-183.

experiencias. Por exemplo o cantante italiano Leoncarlo Settimelli escribiu varios artigos na prensa italiana sobre o encontro, ou a nova na que os sectores de esquerdas italianos se enorgullecen de que en Cuba se cante o *Bella Ciao*[67]. Ademais a partir deste evento, os distintos artistas se van reunindo de xeito intermitente, xa antes, pero tamén despois do encontro cubano con máis intensidade: nos festivais da Xuventude, nos festivais Internacionais da canción política, en concertos pola Paz, concertos de solidariedade e os festivas de Nova Canción en distintos puntos de Latinoamérica[68]. De igual xeito que estes encontros presenciais, a partir do ECP, se editará unha enorme cantidade de albumes colaborativos, con representantes do mesmo país, ou de diversas nacións.

Así, o Encontro da Canción Protesta sintetiza o perfil ideolóxico que define o movemento da Nova Canción Latinoamericana de xeito global, con vocación internacionalista e de solidariedade. Pero, ademais, a NCL é a suma de moitos elementos culturais diferenciados, de anos de evolución por camiños dispersos; de moita variedade territorial, de artistas con idades, procedencias e xeitos de crear moi distintos… Polo que nos seguintes apartados afondaremos en todo iso e trataremos de afondar na comprensión da NCL coma un movemento sociocultural global e local.

4. NOVA CANCIÓN LATINOAMERICANA: ARTICULACIÓN REXIONAL, TEMPORAL E PERSOAL

Se atendemos ó adxectivo "nova", entendemos que é un xeito de facer musica que marca a diferenza con algo anterior algo "vello", ou a un comezo. Isto é así porque é un arte que invita a reflexionar sobre o mundo no que se vive e a búsquea de transformacións sociais: a rachar cos vellos equilibrios políticos, económicos e sociais previos e construír un novo sistema socialmente mais xusto. A NCL nace porque existe un pasado histórico e unhas raíces populares, unhas loitas, unhas conciencias que a nutren, e chegan a altura dos anos sesenta como unha base construída para a reacción ante un sistema que non da espazo a todo iso. É o canto universal dos pobos oprimidos que utilizan o seu pasado para construír, no momento presente, un novo futuro, alonxado das vellas dependencias históricas:

> "*Entendemos por Nueva Canción la expresión musical contemporánea de nuestros pueblos latinoamericanos, quienes a través de todas las formas creadoras del canto*

[67] Hermosilla, Matías, "Un sentimiento general del mundo…", pp. 846
[68] Fairley, Jan, "La nueva canción latinoamericana", *Bulletin of Latin American Research*, 1984, pp. 107-115.

manifiestan sus necesidades colectivas –materiales y espirituales-, para divulgar su historia presente y proyectarse hacia el porvenir con una estética propia que nos defina como pueblos autónomos"[69].

4.1. Cronoloxía do Movemento Musical: Auxe e Dispersión

Segundo Jan Fairley, para os músicos da NCL o período da súa produción se remonta á 1959, cando a Revolución Cubana demostrou por primeira vez que o cambio social, político e económico era posible; e se estendería ata 1979, cando a Revolución Sandinista en Nicaragua derrotou a ditadura de Somoza[70]. Porén limitar a cronoloxía dun fenómeno cultural unicamente a sucesos da historia política semella erróneo, pois é evidente que eses sucesos calaron no imaxinario ideolóxico da esquerda, no que se inscriben a maioría de músicos da NCL, pero non son fitos do propio movemento musical, por iso a cronoloxía dun fenómeno cultural coma este debería comezar co nacemento dunha serie de traballos musicais que compartirían unhas características comúns e semellantes

Estes traballos xorden por toda América Latina a finais dos anos 50 e principios dos 60, ligados a unha xeración de músicos nacidos nas décadas dos 40 e 50 que entraron en contacto e defenderon o cambio estrutural nos seus respectivos países. As primeiras manifestacións de "protesta"; ademais da propia dimensión ideolóxica de esquerdas que estes músicos tiñan; tamén se deu no aspecto musical e estético, se da coma unha reacción xenuína cara a músicas estadounidenses ou Europeas, que exercían unha imposición cultural, que neste punto se comeza a rexeitar. Polo as cancións podían estar dotadas, ou non, de contido político (explícito), pero sen dúbida algo ao que non querían renunciar era ao achegamento á instrumentalización tradicional: os charangos, zampoñas, quenas, bombos… (Anexo 6, 7 e 8); así como á recollida e o uso de formas musicais folclóricas: huyano, milonga, zamba, chacarera…[71]. Estes sons tradicionais desenvolveran un proceso de fortalecemento grazas á influencia de Atahualpa Yupanqui e Buenaventura Luna en Arxentina, Carlos Puebla en Cuba e Violeta Parra en Chile. Son chamados xeralmente "folcloristas": os pioneiros na reivindicación de manifestacións musicais de arraigo folclórico que foran desprazados nos espazos de difusión pola música norteamericana. Estas foron ás primeiras manifestacións dun movemento amplísimo con moita diversificación, temática, estética, xeneracional…. Así o

[69] Manifiesto de la Nueva Canción Latinoamericana', en '*Memoria del Foro del primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano*, México, abril de 1982, p. 53.
[70] Fairley, Jan, "There Is No Revolution Without Song…", pp. 119-120.
[71] García Marín, Juan Andrés, "Las Américas y 1968: revolución y canción protesta…", pp. 164-165.

proceso de formación deste movemento ten dúas etapas xerais: o rescate dos valores folclóricos; e a posta en común para a loita política ao son dos sucesos históricos que estaban acontecendo en América Latina[72].

Ao longo dos anos sesenta asistimos ao auxe da súa música coa produción de seus discos, a realización de encontros, recitais, concertos, festivais, coma o propio Encontro da Canción Protesta en 1967; estes foron escenarios dunha forte difusión das formas musicais folclóricas, e das temáticas combativas, reivindicativas ou sensibles á realidade social latinoamericana.

Se nos anos sesenta se vai xerando un punto álxido de produción para este movemento, coa explosión de ditaduras militares do cono sur e os conflitos armados de Centroamérica, moitos artistas da NCL tiveron que marchar ao exilio, caso de Mercedes Sosa, Chico Buarque, Quilapayún, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Inti Illimani, e tantos outros. Por suposto a maioría seguiron as súas carreiras artísticas, pero o feito de que as súas loitas e as súas aspiracións se viran truncadas pola violencia estatal, fixo que a estética e as temáticas das cancións foran tomando mensaxes máis metafóricos e menos combativos, para que nas súas letras subsistira unha mensaxe de compromiso, pero sen ser esaxeradamente vehementes ou panfletarias; pois, o novo contexto de violencia institucional os colocaba nunha posición vulnerable ante a violencia e a represión[73].

Se xa nos setenta se comeza a evidenciar unha distensión, nos oitenta, con transformacións derivadas da dispersión dos cantautores e agrupacións que xa non actuaban en conxunto de maneira integrada, senón dende individualidade; se acentúa aínda máis ese proceso de desintegración no movemento NCL. O exilio, a censura interna, a auto censura (por razóns de seguridade); a pouca difusión nos medios de comunicación do interior dos países latinoamericanos… todo isto levou a unha moderación do ímpeto contestatario e da manifestación explícita dos seus posicionamentos políticos-ideolóxicos que se plasmaban nas súas letras. Non quere dicir que morrera a creación, simplemente avanzou cara outras formas, outras xeografías, e outras formas de comunicación.

Todo isto se acentuou máis cara os anos noventa. Diminúen as xiras colectivas e se fan de xeito individual. Algúns se converteron en grandes referentes musicais de alto nivel e de ampla

[72] Fernández Romero, José Luis, *Nueva Canción Latinoamericana, proceso educomunicativo de resistencia*, 2024, pp. 45-49.
[73] Pérez Flores, Hirmarys, "La nueva canción Latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas", *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, Vol. 9, Nº. 16, 2014, pp. 15-18.

cobertura mediática coma Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Caetano Veloso ou Facundo Cabral. E en vez de tentar manter a vontade unificadora coma movemento común, se comezou a denominar aos traballos máis comprometidos coma "música ou cancións de autor". Outros se alonxaron dos posicionamentos ideolóxicos e se ligaron á industria comercial do disco coma Soledad Bravo ou Gloria Martín que probaron con distintos xéneros coma a salsa, o bolero ou a rancheira, e mesmo, o pop. Isto é algo que pode sorprender, pero non debemos esquecer que as derivas artísticas de cada músico e cantor, moitas veces, dependen das súas vivencias, e os cambios na súa obra son resultado de decisións persoais. Inda así, nos anos noventa continuaron propostas e mesmo *revivals* do rescate dos valores musicais, do canto de tradición folclórica: por exemplo Susana Baca coa música afroperuana, ou o Mexicano Alejandro Filio que quixo imitar á Nova Trova cubana.

4.2. Xeografías da Nova Canción Latinoamericana: movementos rexionais e persoais

As creacións deste xénero e as cronoloxías internas que se xeran, se estruturan a partir dun triplo marco de referencia xeográfica: un global, de efervescencia cultural a nivel mundial, como víamos antes cos exemplos de EEUU, Europa e Asia e África; outro propiamente latinoamericano, orientado a estimular o espírito crítico e revolucionario dos pobos, irmandados por unha matriz socio histórica e por unha loita antiimperialista común; e outro das propias referencias nacionais e locais de carácter cultural que matizan e particularizan a Creación Musical de acordo coas influencias rexionais ou pola propia sensibilidade e referencias persoais dos autores[74]. Deste xeito se poden concretar distintos movementos segundo ós territorios concretos sobre os que nos estamos a referir: Novo cancioneiro en Arxentina, iniciado co seu manifesto en 1963; Novo Canto en Uruguai, Nova Trova en Cuba, teorizada a raíz do Encontro da canción protesta no 1967; a Nova Canción Chilena en Chile, onde destacamos a fundación da Peña dos Parra en 1965 e o Festival da Nova Canción Chilena en 1969; o Volcanto en Nicaragua, o Tropicalismo en Brasil etc.

As diversas etapas de desenvolvemento dos movementos en países con diferentes condicións económicas, políticas e sociais, así como con culturas musicais diferenciadas, deron lugar a toda esta variedade de termos, que non se basean no contido ideolóxico ou temática como víamos coa canción protesta, política e revolucionaria; senón que toman coma referencia o marco xeográfico propio. Pois aínda que a NCL se use como termo integrador, hai matices e

[74] Velasco, Fabiola, "La Nueva Canción Latinoamericana….", pp. 140-141.

diferenzas a ter en conta, hai tensións, contradicións e diferenzas. Estas débense non só as personalidades específicas, á formación musical, ás necesidades creativas e estéticas dos que traballan con elementos diferenciados culturalmente, pero tamén á natureza do seu propio compromiso político e aos seus anhelos nacionais[75]. Porén isto non lles impide aos artistas compartir os seus traballos con compañeiros doutras latitudes de América Latina, e do mundo de feito a súa integridade coma NCL se debeu a os fortes lazos de amizade e colaboración que estableceron entre eles.

Así pois, Quen son os artistas, músicos, cantores e poetas da NCL?. Pois ben, como ben se expresou no ECP, os cantantes teñen unha responsabilidade co pobo: transmitirlle mensaxes de loita pola súa emancipación. Así pois entendemos que estes artistas se poden considerar intelectuais orgánicos da clase social que representaron: ás clases populares. Porén, eles xeralmente non pertencían aos estratos máis baixos da sociedade, senón esencialmente a unha clase media e ao estudantado universitario[76]. Estes xoves artistas, socializados en ambientes estudantís de esquerdas teñen a vontade de que transmitir os seus ideais político-ideolóxicos nas súas letras, como resultado da propia vontade de reflexar as súas vivenzas persoais pero tamén das vivenzas dos seus veciños, da cidadanía, do pobo. Tomando a NCL coma medio de expresión das transformacións sociais, se entende que os cantautores fan unha acción consciente por contrapoñerse contra a superestrutura dominante, e asumen o papel de intelectuais e líderes dunha moralidade, dunha intelectualidade e dunha clase social a cal funciona coma unha contrahexemonía cultural ao estado.

Temos o perfil social pero, que nomes e apelidos resoan nas filas do movemento da NCL? Pois ben, o movemento foi tan amplo e variado en tantos países de América Latina, e acadou tanto éxito a nivel nacional e mundial, que é lóxico que moitos xoves músicos se animaran a realizar as súas propias composicións e se uniran aos circuítos de contactos interpersoais do movemento. Como é practicamente imposible nomear a todos os artistas que poderíamos incluír na NCL, foron resumidos nunha táboa (Anexo 9). E inda así, moitos quedarán sen mencionar, pois son unha gran cantidade enorme de persoas, con longos percorridos artísticos e amplas producións musicais, o que nos deixa un legado artístico enorme para analizar o fenómeno cultural que foi a NCL.

[75] Fairley, Jan, "La nueva canción latinoamericana…", pp. 107.
[76] Fernández Romero, José Luis, *Nueva Canción Latinoamericana…*, pp. 45-49.

Ademais, o cadro (Anexo 9) é visualmente moi representativo da importancia da NCL en cada país, se en Chile, Arxentina ou Brasil, temos tantos nomes, é porque esta relacionado, por un lado, co tamaño deses países, e por outro, co peso que tiveron os movementos contraculturais desenvolvidos nos sectores de esquerda neses países. Outros exemplos, coma Cuba e Uruguai son territorios pouco extensos en tamaño, pero no que a NCL tivo unha presenza moi importante, e polo tanto teremos máis representantes. E por suposto temos países pouco extensos en tamaño e cun desenvolvemento relativamente pequeno da NCL, coma Nicaragua, Panamá, Porto Rico, etc. Ademais esta disparidade do movemento NCL, ten moito que ver coas conxunturas e dinámicas políticas internas. Por iso, nos seguintes exemplos, seleccionamos unha mostra de catro países, nos que nos deteremos a analizar o rumbo dos seus movementos NCL para cada territorio. Os países selecionados serán Cuba e Chile, por ser os exemplos máis importantes en extensión, xunto con Arxentina ou Brasil; e polas dinámicas internas sociopolíticas que propiciaron unha cohesión forte do movemento. Despois nos deteremos en Uruguai, porque representa esa tipoloxía de país pequeño, pero cun forte movemento musical, en parte pola proximidade e contacto cos seus grandes veciños (Arxentina e Brasil). E por último veremos o caso de Nicaragua, país pequeno e cun movemento NCL reducido, ou polo menos cunha menor cantidade de referentes que os outros.

4.2.1. Cuba e a Nova Trova

En Cuba o seguindo a liña dos estados socialistas, estaban guiados pola conciencia do deber polo cen común e non na individualidade, un enfoque que se estende á esfera cultural. No Caso de Cuba, o compromiso coa xustiza social e o ben común se traspasa a orientación política e ideolóxica. Dende o trunfo da revolución é máis ben unha forma de ser, e de ver a vida que se forxa dende a nenez e impregna todas as esferas da vida. É precisamente nesta cosmovisión na que se integran os músicos cubanos. Para o goberno a centralidade da cultura e das ideas para a expansión do pensamento socialista, significa que os artistas desempeñan un papel máis "funcional" ou utilitario que nos países capitalistas, e polo tanto, no caso concreto de Cuba, haberá un forte interese por regular o contido deses produtos culturais (as cancións), e polo tanto, serán menos tolerantes coas opinións que contradigan ou ameacen a súa lexitimidade, isto derivou en que o goberno cubano trazou unhas relacións ambiguas e cambiantes co movemento da Nova Trova. Porén, xa antes do triunfo a Revolución se vía o potencial da música como canle comunicativa dunhas ideas e duns valores socialistas, un exemplo puido ser os Festivais e talento amateur organizados polas Forzas Armadas

Revolucionarias (FAR), que foron unha oportunidade temperá para unha primeira xeración de cantores que viviron a Revolución nas súas carnes[77].

Cara finais da década dos anos 60, a economía cubana experimentaba dificultades, polo que requiriu da axuda económica soviética, acompañada a súa vez por unha maior centralización e supervisión por parte do goberno cubano. As ideas culturais protostalinistas estaban a ser aplicadas con forza por varios burócratas, na medida en que o goberno revolucionario precisaba o apoio económico da URSS. Así pois, o repertorio dalgúns xoves trovadores, chocaba coas directrices culturais que emanaban dende o Consello Nacional de Cultura e o Instituto de Radio e Televisión (ICRT), dirixidos por Luís Pavón e Jorge Sergera, respectivamente; estes levaron a cabo o que se considerou coma actor retrógrados contra a liberdade artística, unha sorte de ofensiva ideolóxica purista e menos tolerante coas disidencias. Os modelos dogmáticos sobre revolución tampouco encaixaban exactamente coas experiencias e vivencias dunha xeración de xoves que xa creceran coa Revolución e desexaban romper os seus estereotipos, moi en consonancia con outros movementos contestatarios a nivel mundial que cuestionaron os patróns establecidos do comportamento sexual, a vestimenta, as relacións sociais; seguían sendo perfís patrióticos e favorables á revolución pero non dubidaron en alzar a voz, e polo tanto, dende o goberno se lles veu coma conflitivos ou problemáticos[78]. Os líderes cubanos apoiaban posicións progresistas en moitos aspectos da axenda social (a pobreza, o coidado dos anciás, a educación, a sanidade…), pero resultaba conservadora en moitos outros aspectos: as modas estéticas do momento (pelo e barba longos); a homosexualidade, dereito a expresión relixiosa, e outras liberdades persoais e artísticas…, algo que afectaba de cheo a xoves cantores, que vían a súa expresión artística limitada en grande medida.

O período de censura resultante de todo iso, foi denominado "quinquenio gris", e durante ese período se tiña baixo estreita vixilancia a artistas percibidos coma potencialmente subversivos; coma consecuencia, un dos grandes representantes do movemento, Pablo Milanés foi internado nun campo de traballo forzosos da Unidade Militar de Ayuda a la Produción (UMAP), no que escribiu varias cancións, entre elas "Pobre del Cantor" (1984), canción emblemática da Nova Trova Cubana[79]. Nunha conversa co propio Milanés relatada por

[77] Moore, Robin, *Music and Revolution: Cultural change in Socialist Cuba*, Berkeley: University of California Press, 2006, pp. 136-141.
[78] Rodríguez, Silvio, *Canciones en el mar*, La Habana Ojalá Ediciones, 1996, pp. 10.
[79] Fairley, Jan, "There Is No Revolution Without Song…", pp 126.

Paquito D´Rivera, este expresou a súa frustración ante o forte control establecido cara as letras das cancións:

> *"Coño, cada vez que llevo una canción nueva, tiene que oirla primero Papito (Serguera), los 'segurosos' de la comisión de ética revolucionaria, el Partido; me hacen cambiar pedazos de los textos, que si se puede malinterpretar esto, o lo otro ... No y no, ¡pa'l carajo con Papito y su televisión!"*[80]

A experiencia de Milanés estivo lonxe de ser un caso illado, moitos homes xoves pasaron breves (ou non tan breves) períodos de detención por diversos motivos, algúns tan irrelevantes coma levar o cabelo longo, e outras máis graves coma renegar de certos ideais do goberno revolucionario.

Tras o ECP e a institución do centro da Canción Protesta en outubro de 1967, os medios de comunicación cubanos buscaban unha música xuvenil aceptable cunha liña educativa clara. Estes xoves foron postos en liberdade e resgardados baixo a protección de Haydée Santamaría, directora da Casa das Américas, que convidou a xoves cantores coma Milanés e Rodríguez a cantar nesta institución. Este cambio das posturas non se podería ter levado a cabo sen a intervención desta muller que tiña unhas credenciais revolucionarias impecables. Ela involucrounos nunha serie de concertos o primeiro martes de cada mes e que se retransmitían pola televisión. Igual que o programa *Mientras Tanto*, título tomado dunha canción de Silvio Rodríguez, quen ademais era o presentador (Anexo 10). Porén este se cancelou por orde de Serguera, que accedera a producir un programa dirixido ós xoves pero pronto os considerou un grupo de hippies que tiñan gustos estranxeiros (e do imperialismo cultural) coma o Rock, influencias que foran prohibidas dende o goberno. A pesar dos esforzos de Santamaría por integrar a Rodríguez, este sufriu varios castigos por parte das autoridades cubanas que incluíron o confinamento nun campo de adoutrinamento para mozos con escaso ímpeto revolucionario, e a marxinalización laboral, ata o punto que comeza a traballar nun barco pesqueiro chamado *Playa Girón*, onde entre o outono de 1969 e o inverno de 1970, o cantante habaneiro escribiu algunhas das súas composicións máis belixerantes contra o réxime cubano. Os motivos deste desprazamento, segundo o propio Rodríguez alega, foron; que dera unhas opinións sobre os Baetles no seu programa de Televisión; que andaba cun recluso das UMAP ; que se reunira cuns xoves intelectuais da Universidade "medio sospeitosos" e que saíran no seu programa dúas persoas bicándose na boca, algo que daquela se seguía vendo coma un tabú

[80] D'Rivera, Paquito, *Mi vida saxual*, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 1998, pp. 121-122.

na televisión cubana. No seu texto *Canciones en el mar* (1969), Rodríguez escribe a súa situación e a dos seus compañeiros que sufriron restricións de diverso tipo, pero tamén recoñece outras das iniciativas que si os acollerán:

> "*ya se comentaba que uno de nosotros había sido confinado, que otro estaba perdido por la radio y la televisión, que Haydée Santamaría había acogido a los conflictivos en la Casa de las América; 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*"[81]

Como vemos, foron unhas relacións tensas e complicadas entre os cantores e o goberno; pero unha vez se estabiliza a situación económica e se supera a preocupación imperante ante unha posible ofensiva contrarrevolucionaria por parte de EEUU, que facía que se primara unha unidade ideolóxica sen deixar espazo á crítica; as cousas comezaron a mellorar, pois o Movemento da Nova Trova gañou unha grandísima popularidade na década dos sesenta, e non polas políticas do goberno, senón a pesar delas[82].

Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), quen, a través de Haydée Santamaría, convidou a Rodríguez e Milanés, e outros artistas, a integrarse no Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC (GESI) e colaborar co compositor Leo Brower para compoñer música para filmes e documentais. Así os líderes desatas institucións pretendían integrar a artistas problemáticos mediante unha cobertura creativa e instrumentalizar a súa obra en vistas a unha promoción internacional. Neste proxecto se pretendían proxectar a visión do "home novo" preconcibido polo Che Guevara, para quen o artista debía emerxer coma altofalante do pobo na Cuba Pos revolucionaria. O GESI camiñaban sobre a delgada liña que separaba o apoio e o desafío ás ríxidas políticas de Fidel Castro, ao tempo que se mantiña neutral ao transmitir certo compromiso revolucionario e protesta xuvenil, pero silenciando as as grandes críticas cara o mesmo goberno, que, anos antes, os deixara completamente excluídos. O paso polo GESI permitía saír da marxinalidade e comezar a producir música de xeito profesional. Dentro dun marco cuasi-institucional, reciben instrución musical e habilidades de composición, traballos de elaboración de bandas sonoras para as películas do ICAIC. Tamén lles abriu a porta a contactar con músicos homólogos doutros países coma o uruguaio Daniel Viglietti ou os chilenos Isabel e Ángel

[81] Rodríguez, Silvio, *Canciones en el mar* …, pp. 11.
[82] Moore, Robin, *Music and Revolution: Cultural change in Socialist Cuba* ..., pp. 151-156.

Parra etc. Ademais se foi avanzando na formación dun grupo cohesionado e se abandonou a etiqueta de "canción protesta", empregada no Encontro de 1967, e comezaron a substituílo por Nova Trova. Cara os anos setenta o grupo da Nova Trova se redefine inda máis, o goberno invitaba aos seus músicos a participar en eventos internacionais, gravar discos con publicidade externa, e se converteu na principal forma de música patrocinada polo goberno destinada a audiencias xoves nacionais e internacionais, para 1973 as autoridades institucionalizarán o movemento nacional da Trova. isto tamén implicou a aparición de novos artistas, así coma o rexurdir de programas televisivos coma *Te doy una canción*[83].

O nome de Nova Trova foi escollido con sumo coidado; querían distinguir a Nova Canción Cubana da dos resto dos países, xa que o papel do cantautor e a súa ligazón ao goberna era diferente ao que acontecía noutros países. Polo que empregaron o termo Nova Trova, pois evocaba ás raíces da canción tradicional cubana, a Trova, xordida no século XIX e consolidada no XX con representantes coma Sindo Garay, Miguel Matamoros ou Compay Primo. A Trova era o produto musical elaborado por tabaqueiros, xastres e barbeiros analfabetos que empregaban música acompañada da guitarra nos momentos de descanso do traballo, nas rúas e nos bares…Este evocaban temas coma o amor, a paisaxe e as loitas da independencia nacional, primeiro coas loitas de Independencia contra os españois, e despois coas intervencións militares de EEUU e o control estranxeiro das terras agrícolas. A "Vella Trova", incluía unha ampla gama de formas musicais coma o bolero, a guaracha, a guajira, as habaneras, o bambuco e o son… ritmos de orixe propia e de fusións afrocubanas. A súa característica principal era a sinxeleza da súa musicalización, acompañada da guitarra: música para ser escoitada, e non bailada, característica atípica da música popular caribeña. Tamén se tomaron outros estilos contemporáneos, coma o filin´ con expoñentes coma César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez e Ángel Díaz este se desenvolveu en parte grazas a vella trova e tivo un impacto directo na Nova Trova e na NCL. Se caracteriza por pezas íntimas e románticas que empregan a modulación e cromatismo, unha fusión entre a tradición cubana da canción romántica e o jazz norteamericano. Pablo Milanés ou Martín Rojas, por exemplo, comezaron as súas carreiras musicais coma interpretes de filing antes de desenvolverse na Nova Trova. Outra influencia foi o baile rural e urbano, de feito as primeiras composicións acollidas dende o goberno despois de 1959, non se acahegaba tanto á innovación, senón que sonaban case igual que a música popular cubana prerevolucionaria. Neste senso destaca Carlos

[83] Benmayor, Rina, "Nueva Trova": New Cuban Song", *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 2, n.º 1, primavera-verano de 1981, pp. 22.

Puebla e o dúo Los Compadres, que cantaban odas á Fidel Castro, Camilo Cienfuegos ou ao Che, ás campañas de alfabetización etc.

Tamén foron fonte clave as tradicionais instrumentacións de corda e a poesía de décima derivada de Eapaña, Alfredo Carol, Pedro Luis Ferrer, Alberto Faya y Lázaro García son coñecidos por incorporar tales elementos nas súas cancións. Nunha tensión constante entre os xéneros tradicionais e outras con diversas influencias cosmopolitas. Pois o rock e o folk tamén son unha das máis grandes influencias da NT, algo que se quixo evitar dende o goberno pero que foi moi difícil de erradicar. O rock era o xénero mais popular entre os xoves dos sesenta de todo o mundo. Noel Nicola ou Vicente Feliú, comezaron facendo versións do rock dos Beatles, e se poden ver a súas influencias na maioría de cancións de Nova Trova dos 60, coma a "Canción para una Imaginaria María del Carmen" (1977), que recorda máis a Phil Ochs que a calqueira antecedente cubano; ou "Oleo de mujer con sombrero"(1978) de Silvio Rodríguez que toma o estilo de rasgueo diretamente de "Boots of Spanish Leather" (1964) de Bob Dylan. Rodríguez máis que calquera outro apoiou a fusión de elementos musicais estranxeiros na canción popular cubana; ao contrario que Milanés que toma inspiración na música de baile cubana[84].

Os contidos, ao contrario do que pretendían Serguera ou Pavón non se axustaron sempre aos modelos dogmáticos, realistas e himnísticos que tiñan en mente. As cancións eran a miúdo existencialistas e non sempre se axustaban á idea convencional dunha canción revolucionaria. Estes expresaban as percepcións da xente nova que que creceran co a Revolución e traían letras que rachaban cos estereotipos. Un exemplo disto, foi "Playa Girón" (1978) de Silvio Rodríguez; pois cuestiona a natureza da creatividade e o que constitúe a verdade e o sacrificio; o ton crítico que non encaixa cunha canción ideal revolucionaria, pero a súa poesía rendía homenaxe aos pescadores das costas cubanas e a quen loitou por Cuba na Bahía de Cochinos. Así pois, estas letras cheas de metáforas e reflexións contrastaban moito por exemplo coas animadas guajiras de Carlos Puebla; dunha xeración maior, e cuxas letras cantaban abertamente á Revolución, inspiradas na propia experiencia na loita nos anos 50.[85]

Así, o compoñente lírico foi un elemento central dos compositores da Nova Trova. Algúns artistas trataron de imitar o traballo de poetas renomeados coma José Martí, Nicolás Guillén,

[84] Moore, Robin, *Music and Revolution: Cultural change in Socialist Cuba…*, pp. 141-146.
[85] Fairley, Jan, "There Is No Revolution Without Song …, pp 128.

César Vallejo ou Pablo Neruda. Outros tomaban contidos políticos e exaltaban o valor dos insurxentes do cuartel de Moncada[86].

O recoñecemento público do movemento produciuse no Primeiro Encontro de Xoves Trovadores que tivo lugar na cidade cubana de Manzanillo en novembro de 1972, organizado grazas á Unión de Xuventudes Comunistas. Se realizou co obxectivo de compartir inquedanzas e criterios estéticos e se decidiu facer un encontro anual. A partir de entón, os cantautores quedaron asimilados ao proceso creativo, integrados re recoñecidos, por primeira vez como traballadores no Ministerio de Cultura e asalariados, o que lles permitía realizar xiras e acceder a unha maior audiencia. Tamén lles serviría para ter acceso a servizos de gravación estatais e poder lanzar os seus propios proxectos ademais dos traballos para cine e televisión[87]. Neste contexto un grupo de mozos e mozas coma Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola (Anexo 11), Sara González, e moitos outros comezaron a adquirir certa sona a finais dos anos 60, por non dicir que acadaron audiencias masivas; tanto é así que o comentarista cubano Pedro Sarduy bromeou dicindo que as súas cancións "pasaron de estar prohibidas a ser obrigatorias"[88]. E a Nova Trova se converteu nun movemento mobilizador. Silvio Rodrçiguez sobre este tempo di:

> "… *Llegó un momento en el que la Nueva Trova estaba en las primeras líenas 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…"*[89].

A Nova Trova é o movemento musical propio deste período histórico, neste territorio: da Revolución Cubana, revelando unha identidade cubana, apoiada institucionalmente no goberno, establece unha identidade popular para a revolución que se promove a nivel estatal, nas escolas, universidades, nos lugares de traballo; de maneira internacional, con eventos coma o Encontro da Canción protesta[90].

---

[86] Benmayor, Rina, "Nueva Trova": New Cuban Song…, pp. 12-13.
[87] García Marín, Juan Andrés, "Las Américas y 1968: revolución y canción protesta…",pp. 165-168.
[88] Fairley, Jan, "There Is No Revolution Without Song",…, pp. 130.
[89] Ramos Domínguez, Rogelio, "Causas y azares de la Nueva Trova Cubana", *Humania del Sur*, año 9, nº 16,2014, pp. 42-45.
[90] Tumas-Serna, Jane, "The "Nueva Canción" Movement and Its Mass-Mediated Per-formance Context", *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 13, número 2, otoño-invierno de 1992, pp. 145-146.

4.2.2. Chile e a Nova Canción Chilena

A Nova Canción Chilena (NCCh), en orixe, se remonta a labor de recollida folclórica realizada ao longo da década de 1950 por grupos coma Cuncumén, o Conxunto Millaray ou Margot Loyla "La maestra" ou Vileta Parra. Porén o fito que soe identificarse co movemento NCCh é a fundación da Peña da familia Parra en Santiago de Chile en 1965; un local de paso para músicos, escritores, estudantes, políticos e intelectuais que desexaban escoitar música folclórica un ambiente informal[91]

A matriarca dun linaxe familiar de importantes músicos foi Violeta Parra, unha das folcloristas que se adicaron a unha intensa tarefa de recompilación do folclore chileno por todo o país dende 1953. As súas composicións axustábanse a patróns rítmicos, melódicos e harmónicos e á interpretación de xéneros propios coma o rin, a sirilla, o parabién, a tornada ou a cueca. Sons acompañados de textos referidos a usos, costumes e lendas tradicionais, de corte costumista e paisaxista. Recopilou cancións de músicos rurais tanto de homes e mulleres, aprendendo e combinando ambos repertorios, actuando cos seus informantes e recuperando partes esquecidas das cancións etc. Violeta Parra pasou a compoñer as súas propias cancións e músicas e a escribir a súa autobiografía en décimas, mentres recuperaba as cancións tradicionais da xente do rural e denunciaba as inxustizas da sociedade; un exemplo foi a canción "La Carta" (1960), que se evidencia coma un dos primeiros testemuños de denuncia política; nela defende ao seu irmán Roberto, que fora detido nunha manifestación en Santiago de Chile.

A súa vida e a súa labor na cultura popular chilena foi inspiración e alimento para a seguinte xeración de xoves músicos que medraron nos anos cincuenta e sesenta, que a tomou como modelo o seu repertorio. Ela foi unha figura ponte entre o rural e o urbano, e entre os poetas populares e a nova xeración de músicos con influencias máis cosmopolitas. Así pois, se a labor de Violeta Parra xa tiña un grande valor en si mesma, os seus fillos Isabel e Ángel fixeron da súa peña un lugar de encontro musical e artístico, epicentro de artistas de esquerdas na capital chilena, e que serviu de catalizador para artistas da NCCH e NCL, coma Patricio Manns e Rolando Alarcón, Héctor Pavez, Tito Fernández, Osvaldo Rodríguez e Víctor Jara. En 1965, os irmáns Julio e Eduardo Carrasco e Julio Numhauser fundaron un dos máis emblemáticos grupos do NCCH: Quilapayún. O seu nome provén do mapuche e significa "tres barbas" e o

[91] Lynskey, Dorian, *33 revoluciones por minuto …*, pp. 297

seu repertorio inclúe, sobre todo, cancións populares e folclore andino. En 1967, estudantes da Universidade Técnica Estatal (UTE), Horacio Durán, Jorge Coulon,e o ecuatoriano Max Berrú Carrión, fundaron Inti Illimani, un grupo musical de gran calidade artística que axiña se converteu noutro dos piares do NCCH e nun paradigma da NCL[92]

A música folclórica chilena, polo tanto, distaba de ser uniforme daquela, algúns simplemente investigaban o folclore como algo antropolóxico. Por outra banda, comezaban a asomarse os partidarios do folclore como unha expresión vivente susceptible de transformacións adaptadas á contemporaneidade. Como ven o expresou a viúba de Víctor Jara:

> *"en Chile (...) había dos escuelas predominantes en torno al folklore: una de ellas lo consideraba algo estático, ya petrificado, que sólo debía investigarse de forma antropológica y preservarse para los museos; la otra (...) que apenas empezaba a hacerse sentir (...) lo veía como una expresión viviente que podía ser contemporánea y que era susceptible de transformaciones siempre que estuviese firmemente adherida a sus raíces originales"*[93]

Paralelamente, produciuse en Chile a consolidación dunha contra cultura xuvenil que acentuaba as diferenzas coa xeración anterior. Neste proceso, a música popular desempeñou un papel capital debido á súa capacidade de expresar e canalizar o desexo de cambio imperante na época. Deste xeito, os mozos chilenos pretendían alterar o panorama da música folclórica no país. O folclore, ata restrinxido aos ámbitos rurais, incorporaríase ao ámbito urbano integrou na creación de música de raíz folclórica a protagonistas socialmente distintos as clases rurais tradicionais. Estes novos protagonistas podían ser obreiros, mineiros, indíxenas e campesiños, aproximados á NCCh cun afán reivindicativo[94].

A partir deste momento, actívanse dous procesos que moldean a NCCh desde un punto de vista ideolóxico, pero tamén musical. Por unha banda, o internacionalismo do cantautor, que o fai tomar contacto co réxime cubano, a xesta americanista do Che Guevara en terras bolivianas ou a loita antiimperialista de Vietnam, é dicir unha preocupación xeral con Latinoamerica e o mundo. Por outra banda, o compromiso local identifícase co ascenso social e da esquerda, o que na conxuntura de finais da década de 1960 chilena implica un achegamento á coalición Unidade Popular (UP), que chegará a gañar as eleccións en 1970.

---

[92] Advis, Luis, Eduardo Cáceres; Fernando García y Juan Pablo González (eds.), *Clásicos de la música popular chilena,* Ediciones UC, 1998, pp. 31-36.
[93] Jara, Joan*, Víctor,un canto inconcluso*, Sntiago LOM Ediciones, 2008, pp. 86.
[94] Ramos Rodillo, Ignacio, "Música típica, Folclore de proyección y Nueva Canción Chilena",…pp. 124.

A NCch requiría dunha maior presenza na sociedade chilena, e ante a censura experimentada por parte dos medios, o movemento creou os seus propios órganos de difusión; en primeiro lugar se fundaron numerosas peñas por todo o país, tomando de inspiración a peña dos Parra; e en segundo lugar coa creación dun selo discográfica Discoteca do cantar Popular (DICAP) en 1698, pertencente as xuventudes comunistas. Así mesmo, se fomentará a celebración do Primeiro Festival da Nova Canción Chilena na Universidade Católica de Chile no verán de 1969; na que "Plegaria a un labrador" (1969) de Víctor Jara resultaría gañadora do recital, axudando a captar aos medios e garantir un certo statu dos gañadores, e por extensión do movemento[95].

A completa identificación entre a esquerda chilena e a NCCh tivo o seu punto álxido na campaña electoral de 1970. A Unidade Popular de Salvador Allende, creou o seu propio himno para a ocasión, obra de Sergio Ortega e baixo o título de "Venceremos" (1970), no que se ensalzaba ao pobo chileno como protagonista do cal emerxía o candidato presidencial. Para a ocasión, a peza foi gravada polo grupo Inti Illimani, sinal do apoio que o candidato socialista gozaba entre os membros da NCCh. Outros intérpretes como Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón e grupos como Quilapayún, Tiempo Nuevo ou Aparcoa, percorreron o país xunto a Salvador Allende, declararon a súa adhesión á Unidade Popular e prestaron as súas voces para manifestar dito apoio. O lema que estes artistas tomaron para a ocasión é unha auténtica declaración de intencións: "Non hai revolución sen cancións", de feito un deses momentos queda reflectido nunha fotografía (Anexo 12). Ángel Parra, por exemplo, compuxo a canción "Unidad Popular" (1964). Nela, chama ao pobo chileno á acción ao mesmo tempo que, nun clima de optimismo, manifesta a súa confianza na vitoria da vía chilena ao socialismo. Inti Illimani, musicalizou o programa de Salvador Allende nun álbum titulado *Canto al programa* (1970) e que incluía títulos tales como "Canción de la reforma agraria", "Canción de la nueva cultura" e, sobre todo, "Canción del poder popular", obra na que o grupo incide en dúas ideas presentes na campaña: a recuperación da soberanía por parte do pobo chileno, entendéndoo especialmente como o conxunto das clases máis humildes, e a expulsión das forzas imperialistas estadounidenses.

A vitoria de Allende nos comicios de setembro de 1970 foi igualmente conmemorada en varias cancións: "Canción de patria nueva" e "Cuando amanece el día" de Ángel Parra; "Un día el pueblo" de Rolando Alarcón; "Qué lindo es ser voluntario" (1974) de Víctor Jara, ou "Póngale

[95] Fairley, Jan, "La nueva canción latinoamericana…", pp. 109.

el hombro mijito" (1971) e "En esta tierra que tanto quiero" (2011) de Isabel Parra. Estas abriron un novo posicionamento na NCCh, xa non se trataba de denunciar senón de construír un novo Chile a través do socialismo. De igual xeito, foron cantadas as medidas nacionalizadoras do goberno de Allende coma "Ahora sí el cobre es chileno" (1971) Gonzalo Grondona. Ademais o apoio do goberno, como acontecía en Cuba, foi recíproco cos músicos, pois se intensificou a súa difusión nos medios oficiais de maneira extraordinaria. Esta simbiose culminaría coa celebración do III Festival de Canción Chilena en 1971.

Porén, a prolífica produción musical da NCCh quedou interrompida co golpe militar do 11 de setembro de 1973. A carga política acumulada por este movemento musical era tal que o mero son da quena e o charango se asociaba con Unidade Popular. O asasinato de Víctor Jara constitúe, quizais, o exemplo máis nítido deste intento de decapitación cultural, pois este movemento cultural será reprimido duramente: o propio exército busca e destrúe todo o material discográfico que atope e os arquivos da DICAP, se limita a difusión desta música nos medios de comunicación e aplicaran a censura cara eles; e desatan unha persecución a artistas, mesmo declaran como "instrumentos subversivos" aos instrumentos andinos como a quena, a zampoña e o charango. En consecuencia, a NCCh foi practicamente prohibida polo novo réxime, debendo continuar o seu desenvolvemento fóra do país, onde os artistas se refuxiaron e continuaron coas súas carreiras; é o caso de Inti Ilimani e Quilapayún, que se atopaban de xira por Europa durante o golpe e non poden regresar, permanecendo no exilio en Francia e Italia[96].

4.2.3. Uruguai e o Novo Canto ou Canto Popular Uruguaio

O movemento da NCL para o caso uruguaio xorde, ao igual que na maioría de países nos anos sesenta, por suposto, xorde de xeito independente no propio país pero si que se verá moi ligado ao movemento homólogo do grande veciño: Arxentina, na que o seu Novo Cancioneiro tamén nace a principios dos sesenta, concretamente en 1963. E no dos casos nos que afondamos neste traballo terá unha traxectoria máis ou menos similar a Chile. Así, nos anos sesenta asistimos ao maior punto de desenvolvemento e popularidade que tería a música popular uruguaia; xorden grupos coma Los Olimareños (José Luis Guerra e Braulio López), Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Héctor Numa Moraes, José Carbajal, Aníbal Sampayo, Carlos Molina, Marcos Velázquez, Yamadú Palacios, Manuel Capella etc. Estes son algúns dos máis

[96] García Marín, Juan Andrés, "Las Américas y 1968: revolución y canción protesta…", pp. 169-174.

representativos artistas que lideraron a corrente denominada coma "Canto popular" ou "Novo canto" e se erixe coma un dos movementos máis numerosos, sólidos e creativas da NCL deses anos, movemento que rexe as principais características das súas creacións musicais, sexan o recurso ás músicas folclóricas nacionais e rexionais, a preocupación polo nivel poético dos textos cantados e a expresión dunha vontade comprometida co cambio político, económico, social e cultural. Sempre nos referimos á NCL coma unha volta as raíces musicais tradicionais, pero non hai que esquecer que nos mesmos anos sesenta se desenvolve en Montevideo e en toda Latinoamérica, outra corrente que extraía influencias da música de Rock que dende Gran Bretaña chegou a todo o mundo, e dende logo, a importancia cultural a nivel mundial que tivo, afectaría tamén á NCL, nunha creación de híbridos onde a influencia do rock se notaría sobre todo na instrumentalización, pero onde os temas, as letras e os ritmos, se manterían nunha liña de nacionalización propia uruguaia[97].

Probablemente os artistas máis recoñecidos sexan Zitarrosa e Viglietti e Los Olimareños. O primeiro provén dun rexistro máis folclórico, mentres que o segundo traballa con letras máis poéticas; e os terceiros recuperaron a tradición rural tomando coma referencia ao campesiño e ao seu folclore coma fonte de inspiración. Algúns dos elementos común entre eles eran a súa confluencia cos xéneros da música tradicional campesiña do Río da Prata, as reelaboracións locais de manifestacións hispanas e brasileiras, coma a milonga, a zamba, a chamarrita etc. Pero tamén atoparemos cancións esteticamente realacionadas con contidos líricos e poéticos. Viglietti, por exemplo, combina a súa destreza coa guitarra con adaptacións de poemas de Lorca, Rafael Alberti, de César Vallejo, Nicolás Guillén e outros; dos que tamén se inspirará para forxar o seu estilo de composición.

Viglietti inicia a súa carreira musical co álbum *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*, lanzado en 1963 por la discográfica Antar. Este disco supuxo unha sorte de inicio dun proceso de politización da canción folclórica uruguaia, pois xerou un modelo de canción comprometida, ao que se sumaron estes artistas mencionados, e acabaron por consagrar o Novo Canto Uruguaio. Ademais Viglietti era moi consciente de que a canción comprometida debía establecer marcos de diálogo cos seus compañeiros músicos, como él mesmo ben expresou:

[97] Martins, Carlos Alberto, "Música popular como comunicación alternativa Uruguay 1973-1982", *Diálogos de la comunicación*, vol. 27, 1990, pp. 1-2.

> *"Aunque como acostumbra, por lo menos en Uruguay, nosotros muchas veces para decir yo, estamos pensando en nosotros, o cuando decimos nosotros estamos pensando en yo"*[98].

Pero non so cos compañeiros uruguaios tamén cos representantes da NCL de todos os países latinoamericanos; por iso mesmo Viglietti foi un dos membros destacados entre os asistentes ao Encontro da Canción Protesta de 1967. As pegadas desa experiencia e do propio contacto coa experiencia revolucionaria cubana se verán reflectidas na súa obra, especialemente co álbum *Canciones para el Hombre Nuevo* (1968), gravado en Cuba na discográfica estatal Empresa de Grabaciones e Ediciones Musicales (EGREM); neste álbum o cantor montevideano propón a creación dun home novo revolucionario como o que propoñía o Che Guevara, e a reforma agraria baixo o universal lema de "a terra para quen a traballa"[99].

Esta experiencia evidencia o forte compoñente transnacional que terá o novo canto uruguaio para con o resto de movementos musicais de Cuba, Chile, Arxentina etc., importante tamén para a circulación comercial dos seus discos neses países. Polo que Viglietti queda definido coma un artista cunha forte conciencia de grupo, tanto é así que en 1972 volve a Cuba a seguir estreitando contactos cos membros da Nova Trova e da ICAIC, de novo, a súa experiencia se plasma nun disco en 1973: *Daniel Viglietti y el Grupo de Esxperimentación Sonora del ICAIC*, que na súa comercialización en Arxentina e Uruguai se rebautizará coma *Tropicos*. Neste Viglietti deixa de lado a súa capacidade creadora e se centra na súa faceta de intérprete de tres tradicións musicais: a súa uruguaia, a cubana, e a brasileira. Na propia contratapa da edición uruguaia, Viglietti explica a metafora utilizada para dar nome ao disco e presentar as conexións establecidas:

> *Creador e testimonio de cada día, el sol. Cruzando los trópicos, dejando su señal en el clima, en la vegetación, en la gente, en la cultura. Ayer Iluminando a José Martí, hoy a las Guitarras de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, de la Nueva Trova Cubana, Sol de Ganga Zumba, negro libertario del pasado brasileiro, hoy alumbrando las voces populares de Chico Buarque y Edu Lobo. Sol que nos une, como si la búsqueda de la libertad no fuese comunión suficiente. Sol que toca las heridas, las risas, la mano que acaricia y la mano que golpea, a pobreza que lucha y la riqueza que oprime. Cruzando los trópicos, las nubes, los árboles nada los*

[98] Viglietti, Daniel, "Reflexiones en torno al exilio desde el ámbito cultural e intelectual", en Rey Tristán, Eduardo (dir.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006),* Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 259-260.
[99] García Marín, Juan Andrés, "Las Américas y 1968: revolución y canción protesta…", pp. 168-169.

detiene. Ni la noche, por cerrada, lor larga que sea. El sol en nuestros ojos, nuestros ojos en la luz, siempre buscando la claridad [100].

A metáfora do sol e da claridade coma símbolo da esperanza que se ve no propio deseño do disco, que leva na carátula un gran sol (Anexo 13 e 14). Esta obra trata de ser un punto de unión entre os países latinoamericanos, que compartían unha cultura, unha pasado de pobreza e loita e unha historia de opresión[101].

Aínda que neste disco Viglietti fala dunha unidade ideolóxica latinoamericana, o propio Viglietti e outros coma Zitarrosa expresaban o seu compromiso mediante a participación activa na militancia política; este último era membro da Fronte de esquerda de Liberación (FIDEL), militante do partido comunista de Uruguai, e chegou a adherirse á Fronte Ampla na década de 1970. Outros, non tiñan unha militancia tan activa, pero manifestaban a súa simpatía polas ideoloxía e o imaxinario cultural da esquerda. En xeral as súas obras adquiriron un forte contido social e de crítica cara a represión exercida polo goberno de Pacheco Areco (1967-1972). Un caso singular e que tivo moita importancia para a proxeción do Novo Canto Uruguaio foi o de Anibal Sampayo traballou na radio Paysandú coma operador e locutor, onde difundiu música folclórica e tradicional uruguaia, arxentina e paraguaia. A súa participación nos medios de comunicación permitiulle vincularse cos movementos musicais doutros países, coma participar en 1961 na fundación do festival de folclore de Cosquín en Córdoba, Arxentina, un dos eventos musicas máis importantes desta corrente na Arxentina. Máis tarde, cando comeza a dar o salto a unha militancia directa cos movementos revolucionarios, foi arrestado e encarcerado por ser membro do movemento de liberación Nacional Tupamaros (MLN-T)[102].

De xeito similar a Chile, o temperá trunfo da ditadura cívico-militar uruguaia (1973-1985), deu comezo á censura e a prohibición desta produción musical; aplicou duras medidas represivas, de tortura ou persecución contra os músicos inscritos no movemento musical, pois tamén moitos participaban activamente en grupos de esquerda, por exemplo Viglietti foi encarcerado e posteriormente exiliado, xunto a outros coma Los Olimareños ou Alfredo Zitarrosa.

[100] Viglietti, Daniel, Texto da contratapa do álbum *Trópicos,* Uruguai, Orfeo, 1973.
[101] De Souza Gomes, Caio, "Pobre del cantor que no se imponga con su canción: Conexões Transnacionais No Álbum Trópicos, de Daniel Viglietti (1973)." *Outros Tempos (Online*), vol 13, nº 21, 2016, pp. 261–266.
[102] Hermosilla, Matías, "Un sentimiento general del mundo…", pp. 843.

Así pois, no referente á creación musical popular uruguaia, a chegada da ditadura fixo diminuír a edición de discos, dada a falta de materia prima para fabricar pasta para discos, o que levou a privilexiar a edición de materiais para a venda segura e rápida, e tendo en conta que moitos dos creadores de Novo Canto Uruguaio xa non estaban seguros no seu país, moito menos poderían desenvolver a súa faceta artística[103]. A censura chega ás artes, as representantes da expresión máis creativa do ser humano; algúns nomes aparecían nas listas que circularon entre a administración encargada do proceso de censura para que ningún canto de esperanza introdúcese unha idea revolucionaria ao sistema que recen se estaba implantando; queda ben claro nas ordes institucionais de censura, coma o comunicado da censura cara Los Olimareños por parte do subcomisario Celso Rodríguez con data o 2 de decembro de 1974 en Montevideo (Anexo 15).

Aquí se achegará a música, tanto dende o exilio coma a que logrou sortear o sistema de censura, presentando a aqueles que lograron armar coa poderosa esperanza ao pobo co fin de recuperar a súa identidade e liberdade, desconformes coa nova realidade que estaba sendo presentada. Estes artistas da canción uruguaia, continuarían sendo expoñentes da música popular no exilio, concibido coma un lapso temporal estraño no que iso polo que loitaban estes artistas se ve truncado. Por iso mesmo o gran recibimento que tiveron Los Olimareños no seu regreso a Uruguai en 1984 foi tan relevante, volvendo pola porta grande coa produción dun disco titulado *Si esto no es el pueblo… (el pueblo donde está)* (1984)*;* co que se deixa clara a importancia que este movemento musical calara tan fortemente na xente, e como un reflexo identitario e de imaxe de esperanza desde o exilio[104].

4.2.4. Nicaragua e o Volcanto

O ambiente cultural que se viviu en Nicaragua dende principio dos anos sesenta, ademais do fito clave do xurdimento do Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), se articularon movementos socioculturaus encabezados na súa maioría por estudantes e artistas, algo nada estraño se volvemos recordar o contexto global no que están xurdindo estes movementos musicais. Estes grupos se xoves se manifestaron contra os valores culturais dominantes e comezaron a cuestionar a concepción do arte e do intelectual a sociedade, estes crían nun senso histórico máis aló da renovación estética. Pero ademais, como acontecía en Cuba, Chile e

[103] Martins, Carlos Alberto, "Música popular como comunicación alternativa Uruguay 1973-1982…", pp. 4-5.
[104] Martínez Rodríguez, David Miguel, "La expresión musical como manifestación contracultural: Uruguay y la censura dictatorial", *Horizonte Histórico-Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA,* nº16, 2018, pp 79-80.

Uruguai, estes artistas pertencían á militancia do FSLN, e as súas propostas pasarán a formar parte do seu programa político. Porén estas manifestacións no ámbito cultural preceden ao propio xurdimento da Revolución Sandinista, que é unha desas manifestacións tardías dos anos setenta en Centroamérica; inda así a revolución toma a canción protesta e a poesía revolucionaria coma formas de comunicación innovadoras que os sandinistas tomarán para difundir o seu mensaxe entre as poboación; é dicir, de xeito semellante a Cuba, a Canción se convirte nun arma institucionalizada[105].

Dende 1967, o goberno somocista endurecera as medidas contra a liberdade de prensa, promulgouse un decreto que concedía ao poder executivo a posesión da maquinaria coa que se editaban os xornais, esta medida se dirixía principalmente ao xornal *La Prensa*, pero tamén a certos xornais obreiros, con esta medida se evitaba a difusión da ideoloxía de esquerdas e revolucionaria. Igualmente a xefatura de radio e televisión impuxo máis de cen peches e cuantiosas multas a estes organismos de comunicación. Así pois, ante a censura, os cantantes e poetas utilizarán a música para levar os seus mensaxes de reivindicación política e social, e mobilizar así á xente, con máis forza incluso, pois a maioría da poboación non sabía nin ler nin escribir, polo que a comunicación oral, a partir das cancións é un xeito clave de transmitir o mensaxe revolucionario.

Igual que en Cuba coa Nova Trova, en Nicaragua aparece un grupo de artistas ligados ao proceso revolucionario. Os máis representativos, pola repercusión que tiveron foron os irmáns Mejía Godoy, Los de Palacagüina, Mancotal e Pancasán, Guardabarranco e o Taller de Sonido Popular. As formas folclóricas de Rivas, Cosigüina e do pobo anónimo serán a fonte para os seus ritmos e letras, na década de 1970, Carlos Mejía Godoy e Wilmor López percorreron o país recollendo cancións populares e campesiñas. Os irmáns Duarte e Luis Enrique Mejía Godoy uníronse ao movemento e contribuíron cun traballo renovado. A canción nicaragüense eventualmente se radicalizaría fronte da loita e da ofensiva contra a ditadura. O propio Carlos Mejía Godoy afirma:

> *Mis primeras canciones, nacidas en mi exilio voluntario en Costa Rica, son un reflejo del momento histórico de mi país, de Centroamérica y América Latina en general. Son canciones que denuncian la injusticia en Nicaragua bajo la dictadura militar de Somoza Debayle, la tierra en pocas manos, la explotación de los obreros, el crimen*

[105] Amador Rodríguez, Belén, e Johanna Cisneros Palacios "Manifestaciones artísticas contra la dictadura somozista: la canción protesta y la poesía revolucioneria", *Dictatorships & democracies, nº* 6, 2018, pp. 189-191.

y la tortura. En fin, no se diferencian mucho de las canciones de Viglietti, Zitarrosa, Víctor Jara o Violeta Parra, por mencionar algunos[106].

O propio músico recoñece a súa semellanza con outros cantantes de NCL, o que de novo, nos deixa claro que as manifestacións nacionais da NCL se identifican cun nexo unificador maior, de nivel continental. Precisamente a popularidade dos irmáns Mejía Godoy sobrepasou os límites xeográficos nicaragüenses, e como ben o indicou Carlos Mejía Godoy tiveron contactos cos seus homólogos de outros países Latinoamericanos, cos que comparte un horizonte ideolóxico, que queda manifesto en letras similares como expresa *"tierra de pocas manos", "la explotación de los obreros", "el crimen y la tortura"* (por parte da oligarquía e o inimigo imperialista EEUU).

Pero se algo deixaban ben claro nas súas letras estes artistas nicaragüenses foi a oposición directa a Dictadura de Somoza, e a invitación a loitar contra as inxustizas do mesmo. Estas cancións servían para inspirar e achega a audiencia á loita revolucionaria, propagarlles un mensaxe de esperanza, pois xa tiveran anos atrás o exemplo da vitoria cubana. É moi interesante o disco *Guitarra Armada* (1979) de Carlos e Luis Mejía Godoy, que semella unha especie de guía revolucionaria para a xente. Se se analizan algúns dos fragmentos destas cancións, que sonaban en Radio Sandino, se pode ver como se explica como armar e desarmar un fusil automático lixeiro (FAL) ou a elaborar explosivos, o propio título das cancións o deixa ben claro: "Qué es el FAL?" (1979) ou "Los explosivos" (1979). Vemos que as datas destas cancións coinciden co ano do trunfo da Revolución sandinista, pero este famoso dúo xa tiña traballos que xiraban nesta liña de invitación á loita coma en *El son nuestro de cada día* (1977) ou *La nueva milpa* (1978). Con estes mensaxes tan explícitos, e a función da oralidade das cancións para achegarse a xente e a tradición folclórica que lles era propia; o FSLN, accedeu con gran éxito aos grupos populares nicaragüenses, coma un axente de educación informal que apela á toma de conciencia da realidade, e que permite un rexeitamento crítico ás condicións de vida que se tiñan baixo a ditadura de Somoza. precisamente o medio mais efectivo para conseguir estes resultados foi a radio: o costo de poñer en marcha unha emisora rudimentaria, e os aparatos de recepción era relativamete barato e accesible para calquera público, sen a necesidade de saber ler para acceder aos seus contidos. De feito para o caso nicaragüense era o pincipal medio, pois a maioría da xente non podía optar a mercar discos, e moito menos ter un reprodutor. Na propia guerra de liberación de Nicaragua (1977-1979) e,

[106] Martins, Floriano, y Mónica Saldías, "Luis Enrique Mejía Godoy. Conversaciones con un trovador errante (entrevista)" *Agulha. Revista de Cultura*, nº 24, 2002.

xa antes, a emisora de Radio Sandino era o principal medio propagandístico dos sandinistas, e unha das claves para o seu trunfo[107]. Así as cancións convertéronse nun importante medio de loita e mobilización de masas. O ex-vicepresidente da Xunta de Goberno de Reconstrucción Nacional, Sergio Ramírez afirmou en 1982:

> *"Non sei canto lle debe a revolución ás cancións de Carlos Mejía Godoy, quen conseguiu organizar un sentimento colectivo do pobo, extraendo os seus temas e acordes do máis profundo das nosas raíces e preparando ese sentimento para a loita".*

Co triunfo da Revolución Sandinista, a nova canción estendeuse por todo o país, acadando unha ampla cobertura mediática. Carlos Mejía Godoy sería tamén o autor do Himno da Fronte Sandinista de Liberación Nacional, da Canción Épica ao FSLN e doutras melodías con forte contido histórico e político[108].

O estilo musical unhas veces chamado "volcanto" e outras "son nica", utiliza coma principais instrumentos os propios do son: a guitarra, sempre presente; e a marimba de arco, propia de Nicaragua e típica da música vocal da rexión. A través destas pezas propias con sons propios e próximos a xente a FSLN pretendía apelar á sentimentalidade e á toma de conciencia, pois nun sistema que se limitaba á cultura do papel da elite, non podían impedir que a xente escoitara cancións que falaran da realidade e se converterán en instrumentos de mobilización clave.

Estes catro casos nacionais que acabamos de mencionar, dan conta da diversidade de camiños que tiveron as expresións da NCL en cada rexión, primeiro de todo, polo propio feito de ser movementos musicais propios, cos seus nomes: Nova Trova, Nova Canción Chilena, Novo Canto ou Canto popular uruguaio ou volcanto, e os seus integrantes. Cantores que materializarán mensaxes nas súas letras segundo o seu horizonte ideolóxico, pero tamén segundo as vivenzas persoais: e dende logo non foi o mesmo en Cuba, onde o propio goberno revolucionario, aínda que con matices, apoiou dentro do seu seo a estes artistas; que en Nicaragua, que ata 1979, músicos como os Mejía Godoy tiñan que coidarse de non ser represaleados polo réxime somocista. Ou Chile, que ata a vitoria da UP, este tipo de música estaba vixiada polos medios institucionais, pese a ter acadado unha ampla popularidade en

[107]Amador Rodríguez, Belén, e Johanna Cisneros Palacios "Manifestaciones artísticas contra la dictadura somozista…", pp. 196-199.
[108] Fairley, Jan, "There Is No Revolution Without Song…", pp. 150.

diversos sectores sociais. Outro caso é a dura represión que sufriron os artistas tras o estoupido dos golpes de estado e os consecuentes réximes ditatoriais propios do Cono Sur nos anos setenta. Algo que afectou de cheo a Chile e a Uruguai, pero é unha conxuntura histórica propia dos territorios so sur de América, e que non aconteceu en Cuba ou Nicaragua. Caso contrarío serían os procesos revolucionarios e os trunfos de Cuba (1959) e Nicaragua (1979), que pese a estar tan alonxados no tempo, son procesos históricos máis ou menos similares que nunca aconteceron en Chile ou Uruguai. Chile, trataría de efectuar o cambio socioeconómico e social dende a legalidade institucional coas medidas de Salvador Allende, pero o xiro conservador pronto acabou con este goberno e se impuxo a ditadura militar.

En xeral, para o movemento NCL e as súas variedades rexionais, serán moi importantes estas coxunturas internas que xa vimos, pero á vez queremos destacar os puntos de unión, conexión e integración que fan posible que entendamos a NCL como un movemento cohesionado entre si, e non a suma de movementos rexionais completamente distintos entre si, eses elementos comúns e de unión son os que veremos nos seguintes apartados.

5. Influencias para a Nova Canción Latinoamericana: musicais, textuais e visuais

Ao ser tan amplas as filas de NCL, e de tan dispersas procedencias, cada cantautor ou grupo tomaran os seus propios referentes musicais, textuais e estéticos, polo que dificilmente poderíamos recollelas todas, case teríamos que ir canción por canción. Ademais, non se pode esquecer que a dimensión persoal sempre queda plasmada na obra dun artista, e sempre marcará unha diferenza, aínda que se sigan asemellando. De momento, é preferible que incidir neses aspectos de coincidencia, para poder enumerar uns rasgos comúns da NCL a nivel estilístico.

5.1. Fontes musicais: canción folclórica e a canción popular

As raíces que sustentan a NCL de xeito xeral son principalmente dúas: o folclore musical e a canción popular. A música folclórica recolle os mitos, os ritos e as costumes dos pobos, son parte da memoria dos pobos que as crearon, e teñen un carácter popular, colectivo, e son difundidos mediante a transmisión oral. Atendendo ao campo da música, o musicólogo e compositor chileno Luis Advis distingue entre a música propiamente folclórica e a música de

raíz folclórica. A primeira supón a fixación de certas secuencias musicais, xiros, relacións harmónicas e estruturas que se soen identificar coas expresións musicais de certos grupos humanos afincados en certas áreas culturais. Isto implica un amplo espazo de tempo onde se producirá a asimilación de diferentes estruturas musicais por parte da colectividade, incluíndo os elementos foráneos. A música de raíz folclórica a xuízo de Advis, emprega elementos propostos polo acervo folclórico de xeito aleatorio, podéndose achegar ou distanciar destes elementos; iso dependerá en gran medida das vontades artísticas e de creación individual de cada músico. Nisto se pode asumir que o autor empregará fórmulas propias (musicais e literarias) para expresar a súa voz persoal. Isto permite a música de raíz folclórica incorpore novas experiencias e fórmulas na súa creación, podendo elixir o recurso musical que considere máis adecuado segundo o seu criterio estético, artístico, ou segundo o ton, ritmo, bases musicais se adecúen mellor á súa peza[109]. Para que os artistas da NCL se achegaran á música de raíz folclórica, debemos destacar o traballo de recompilación de distintos cancioneiros populares ao longo de todo o territorio latinoamericano. O caso, se cadra, máis nomeado foi o de Violeta Parra en Chile, pero tamén temos os casos de Atahualpa Yupanqui en Arxentina e o de Carlos Puebla en Cuba, labor que continuou ao longo dos anos sesenta grazas a Víctor Jara, Mercedes Sosa, Albita Rodríguez, Nicomedes Santacruz y Susana Baca en Perú; Soledad Bravo, Cecilia Todd e Lilia Vera en Venezuea; Amparo Ochoa en México ou Carlos e Enrique Mejía Godoy en Nicaragua, entre outros[110].

Por outro lado a música popular ten un carácter máis universal que a folclórica e está asociada ao baile a ás actividades cotiás. É un concepto que se refire a unha tipoloxía ampla de música, resultado da multiplicidade de achegas musicais ás que asiste a vida moderna. Nace nos bares, salóns e fondas, pero atopou un vehículo de difusión nos medios de comunicación, en primeira instancia, a radio. Grazas a este medio se foi enriquecendo e diversificando ata converterse nun produto comercializable, consumida por un público amplo; e pese ao seu senso universal, pode conservar algúns rasgos que permitan distinguir a súa procedencia, xa sexa o país ou a rexión. Existe música populares en todos os roncóns do mundo, e se vai modificando permanentemente, se adapta segundo os requirimentos da moda, os gustos, os usos sociais e as necesidades do mercado, achando as máis diversas formas na interpretación. Hai que diferencias a música popular e a música comercial: a cultura occidental dominante ten imposto o nome de "música popular" á música transmitida a nivel amplo, pola radio, por discos etc.

[109] Advis, Luis, *Historia y características de la Nueva Canción Chilena*…, pp. 30.
[110] Pérez Flores, Hirmarys, "Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido…", pp. 143.

Polo que incluso as rancheras mexicanas, a Guaracha cubana, o tango arxentino e o vals peruano, poden ser músicas populares e comerciais. Así mesmo, o folclórico pode volverse popular e o popular, folclórico, pois, non existe unha fronteira ben marcada que os delimite. O folclórico pode popularizarse cando se reviste dunha significación, e pasa a ocupar un lugar simbólico no ámbito dunha tradición[111].

Así pois a música folclórica e a música popular se teñen que entender igualmente coma fontes moi amplas, e nas que afecta unha forte rexionalidade; por exemplo, aínda que haxa patróns ou instrumentos comúns a toda América Latina non é igual a música folclórica cubana que a uruguaia. Ademais, pese á volta ás raíces musicais que moitos artistas quixeron voltar, non hai que esquecer que nos anos sesenta a nivel mundial o rock and roll e o folk eran os xéneros musicais máis escoitados e que máis peso tiñan quizais ata o desenvolvemento da NCL nos xoves latinoamericanos. E dende logo, a súa incidencia nas vidas dos xoves representantes dos movementos rexionais, tamén se plasmaría nas súas composicións sonoras. Polo tanto, o máis definitorio da NCL no plano musical e sonoro é a súa eclecticidade na hora de tomar referencias e inspiracións: recollen o pasado (tradición folclórica) e se nutren do presente (música popular, rock e outros xéneros contemporáneos).

Así pois, como sona a NCL? Se case cada nación de América Latina orixina a súa propia versión rexional: a música, o son, a instrumentalización, o ritmo, e mesmo os temas das letras, varía considerablemente. Algunhas usan a música folclórica das rexión rurais, coma as raíces auténticas do pobo latinoamericanos; pero outros están influenciados pola música e os son urbanos, que se foron forxando nas grandes áreas metropolitanas so continente.

En xeral a música da NCL terá unha estrutura sinxela, composta por coplas e refráns; pero de novo, varía moito, porque os cantautores toman prestado, de forma conxunta, diversas tradicións de América Latina, mesturando formas amerindias ou de herdanza africana ou europeas. Estes estilos tradicionais de música, instrumentos, e mesmo vestimentas folclóricas destas culturas se combinan e se mesturan para ofrecer un son contemporáneo: que pode ir dende unha adhesión estrita á autenticidade acústica dunha tradición; ata basearse nunha mestura de elementos, tamén incorporando os instrumentos eléctricos dos medios de masas. Porén estes prefiren recuperar sons que pasaban máis desapercibidos coma a quena, o charango, as zampoñas, o rondador; e se priorizan instrumentos coma o bombo, o cuatro, o

[111] Peralta Idrovo, Hernán Patricio, *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento…,* pp. 25-29.

triple, e sobre todo, a guitarra, instrumento que se erixe coma símbolo da identidade deste movemento[112]. A música do movemento da NCL representa un esforzo concentrado por parte de músicos e poetas, iniciado xa dende os anos 50 para provocar un cambio socio político a través da recuperación da identidade nacional, e para estes artistas o seu medio era a música popular folclórica. Como xa se mencionou, o adxectivo "nova", non é unha invención; senón, novas interpretacións de vellas tradicións e ritmos. A medida que cada grupo busca unha identidade cultural e nacional, redescubre o que tiña, e as re aproveita dotándoas de contido. Aínda que certos artistas neguen unha intención política na súa música, se reformula o político en termos do popular e a súa loita cotiá e práctica[113].

Ademais, resulta curioso ver como autores que non sempre xeran unha produción musical cohesionada entre si, pero si comparten o horizonte reivindicativo común para Latinoamérica, estes interactúan xerando diferentes propostas poéticas, musicais e políticas. Por exemplo a canción "A Desalambrar" (1973) de Daniel Viglietti versionada por Victor Jara é alterada dende un ritmo de milonga 3-3-2 en compás de catro por catro; Jara o convirte nun compás ternario e a milonga pasa a semellar máis unha cueca chilena, sobre todo no estribillo, onde torna a melodía máis harmónica. O texto tamén se modifica, eliminando a especifidade do contexto uruguaio *"un dueño del Uruguay"* e nomeando en vez a "*un dueño de este país"*. A canción e a acción de "desalambrar" é relocalizada musical, textual e xeográficamente.

5.2. Fontes textuais ou discursivas: A lírica popular e a poesía

A NCL é un xénero xurdido neste tempo e ao servizo do seu tempo, pero os seus referentes estéticos veñen de moi lonxe; por exemplo as cancións de corte popular latinoamericanas (dos séculos XVIII e XIX, estas narraba a vida social da xente; ao igual que os romances que estaban baseados na poesía popular orixinaria de Europa, concretamente de España por ser herdeiros dun pasado colonial, que permanece en moitos vestixios culturais, a moitos niveis.

Tamén recollen moito as cancións de proxección histórica dos tempos das Guerras de Independencia, con corte épico, que servían de crónicas cantadas dos momentos de trunfo e gloria dos exércitos patrióticos contra as forzas coloniais españolas. Isto se re aproveita no tempo da NCL: unha loita dos pobos pola súa liberación contra o imperialismo cultural norteamericano. Se inspirarán tamén nas propias cancións políticas, nacidas nos sindicatos e

[112] *Ibid*…pp. 32-34.
[113] Tumas-Serna, Jane, "The "Nueva Canción" Movement and…", pp. 143-145.

asociacións obreiras; o exemplo máis paradigmático destas "cancións obreiras" é a Internacional Comunista.

Outra gran fonte de inspiración son os "corridos" da revolución mexicana. Estas son cancións de raíz popular que contan os momentos de gloria e derrota das guerrillas revolucionarias mexicanas: os comandos de Emiliano Zapata, Pancho Villa e doutros líderes políticos e militares mexicanos de principios do século XX:

> "*El corrido es un género épico lírico-narrativo en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de este, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo"*[114].

É curioso como unha manifestación cultural dun territorio e dun momento histórico tan concreto como a revolución mexicana se retome neste momento e sexa levado fóra das propias fronteiras nacionais, por exemplo, o grupo chileno Inti-Illimani grabou en 1969, un disco de cancións da revolución mexicana chamado *A la revolución mexicana (1969)*; outros coma Quilapayún ou Victor Jara, ambos chilenos, tamén o fixeron.

Tamén tivo un gran efecto de escoita as canción da Guerra civil española e do movemento partisano italiano: cancións de resistencia antifascista, con aspiración nacional e internacional. Igual que no caso anterior, varios artistas latinoamericanos interpretaron algunhas destas composicións. Por exemplo Quilapayún, que incluíu no seu repertorio cancións da Guerra Civil coma "El Tururu" ou "Que la tortilla se vuelva". E Rolando Alarcón e Víctor Jara tamén interpretaron este tipo de temas[115].

Se ben hai moitos elemento da tradición popular, tamén vemos estas fontes de inspiración se achegan moito á poesía, xa vimos coma os representantes se manifestaban comprometidos ideolóxica e esteticamente, polo que buscan crear música de calidade tanto no plano sonoro coma no textual. Así, non sorprende que outro recurso básico sexa a musicalización de poesía, unha ponte de unión coa literatura so tempo e a divulgación deses actores a un público máis amplo e máis xeral. Por exemplo, Daniel Vigietti musicalizou poemas de Jan Capagorry,

[114] Mendoza, Vicente, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 9.
[115] Peralta Idrovo, Hernán Patricio, *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento…,* pp.24-25.

Mario Benedetti, Wasshingtong Benavides, Idea Vilariño ou Juan Cunha. Susana Baca musicalizou a César Vallejo e Nicómedes Santacruz; Pablo Milanés a Martí ou Nicolas Guillén. E os Brasileiros Chico Buarque e Joao Gilberto a poesía de Vinicius de Moraes,: tamén se musicaliza a Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Miguel Hernandez, Antonio machado, entre outros[116].

Deste xeito a música e a NCL desafía a fenda existente entre a alta cultura, a cultura popular e a cultura de masas. tentando rachar coa visión dominante dunha cultura de masas occidentalizada, que menospreza as expresións culturais tradicionais e folclóricas das comunidades latinoamericanas. A constitución de comunidades rexionais con voz propia é, para o caso da NCL, unha manifestación política/ideolóxica[117].

5.3. Elementos visuais e estéticos

Igual que vimos nos apartados anteriores, os elementos visuais que rodean á NCL moi amplos se temos tomamos os casos nos que se toman elementos identitarios dunha cultura concreta de América Latina e imitaban as pezas tradicionais das propias rexións. Por exemplo en Chile, o poncho os identificaba coa cultura andina, e por exemplo o grupo Quilapayún actuaba habitualmente no escenario cunha camisa, pantalóns e poncho negro (Anexo 16). O Inti Illimani levaba un poncho de amaranto, cor característica das Xuventudes Comunistas Chilenas (Anexo17). Miguel Mora, integrante do grupo ecuatoriano Pueblo Nuevo, afirma que naquel tempo, todo grupo que tocaba música folclórica ou de raíz folclórica tiña que levar un poncho, pois estaba estreitamente asociado coa cultura indíxena e á súa reivindicación e posta en valor; labor que estes artistas da NCL tiñan á orde do día. Víctor Jara, un dos máximos expoñentes da NCL, tamén levou poncho en varias ocasións (Anexo 18), e mesmo escribiu unha canción que referencia a esta peza da indumentaria tradicional: "Con el Poncho embravecido"(1971).

Porén, o poncho, é un elemento restrinxido a unha zona xeográfica concreta, e por moito que funcionara como un símbolo de reivindicación do indio e da comunidade orixinaria, moitos outros músicos doutras xeografías (non andinas) non se sentían identificados con esta vestimenta. Por exemplo Antonio Cilio, integrante do grupo Illinixa afirmou: "*No llevábamos*

[116] Pérez Flores, Hirmarys, "Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido…", pp. 143.
[117] Tumas-Serna, Jane, "The "Nueva Canción" Movement and…", pp. 148-150.

ponchos porque nos sentíamos identificados como mestizos urbanos. Además, era incómodo tocar con Poncho"[118].

Así pois, en realidade, a estética máis estendida polos artistas da NCL foi un atuendo común e corrente, propio das modas xerais dos anos sesenta: camisas e pantalóns longos. O verdadeiro elemento distintivo, dentro destes atuendos foi a guitarra. Instrumento que practicamente se erixiu coma símbolo da NCL e dos seus integrantes. Multitude de músicos saían a actuar con estas características, e mesmo así se presentaban nas portadas dos discos, un exemplo moi claro é a portada do álbum de Daniel Viglietti *Canciones del Hombre Nuevo* (1968) (Anexo 19).

Así mesmo, o deseño das portadas dos álbums foi outra manifestación estética da NCL. En termos visuais, este deseño marcou unha ruptura cos discos de música comercial. Este proceso alcanzou a súa maior expresión en Chile, da man dos irmáns Vicente e Antonio Larrea, deseñadores dos carteis da UP e das portadas dos álbums do DICAP (Instituto Nacional de Obras Públicas). As portadas de música comercial xeralmente incluían a foto do artista, o seu nome e o título do LP; e na contraportada, máis fotos do artista. Os irmáns Larrea romperon con esta concepción e empregaron fotos históricas ou ilustracións de pintores de renome, de xeito que non era necesario un anuncio explícito que describise o contido do álbum. Nun dos álbums do grupo Los Curacas, por exemplo, empregaron só unha foto dun mendigo vello e cego; persoaxes marxinados pola sociedade que neste momento buscan reivindicar, ou tamén da poboación indíxena (Anexo 20).

As portadas dos álbums de NCL son reportaxes gráficas, con ilustracións e textos explicativos; nalgúns casos, coas letras das cancións. En Chile, como no resto dos países latinoamericanos, os deseñadores de portadas recorreron a pintores e artistas para darlle identidade á presentación do produto. O álbum *Canto al programa* de Inti Illimani, publicado en 1970, incluía ilustracións de muralistas da Brigada Ramona Parra (BPR) do Partido Comunista (Anexo 21). No álbum *Cantata Santa María de Iquique* de Quilapayún, os deseñadores empregaron ilustracións de faenas da salitre. Varios álbums deste xénero empregan ilustracións de artistas como José Balmes, Roberto Matta e outros[119]. Pese a esta preocupación estética pola presentación artística dos seus traballos, non deixa de haber portadas nos que

[118] Peralta Idrovo, Hernán Patricio, *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento*…, pp. 72-74.
[119] *Ibid*…, pp. 87-88

apareza o artista en cuestión, unha transmisión máis directa do que se atopa no interior do álbum.

6. TEMAS E LETRAS. DE QUE FALA A NCL?

Nos apartados anteriores vimos como este movemento cultural-musical se nutre de moitísimas fontes, segundo a xeografía concreta, os intereses dos artistas, as súas derivas ideolóxicas o seu nivel de compromiso etc. En Xeral a NCL reflexa, como manifestación propia latinoamericana, esa cultura global da nova esquerda que avoga pola transformación das relacións sociais e económicas; se identifican coa clase obreira, a loita de clases e os suxeitos revolucionarios (traballadores, campesiños e estudantes). Os artistas asumen o papel da vangarda e o seu arte oscila entre un compromiso co pobo, a través da recuperación da súa cultura, e un arte militante e revolucionario, que anime aos pobos e ás persoas a loitar pola superación das estruturas dominantes vixentes. Así pois faremos un repaso por algunhas das temáticas, se cadra, máis empregadas nas letras dos artistas deste movemento cultural, letras, que como xa vimos se nutren textualmente de formas fermosas, próximas á poesía e á lírica popular, o que deixara manifesto o dobre papel das cancións de NCL, por un lado apelar aos sentimentos e á sensibilidade individual, e pola outra, transmitir un mensaxe ideolóxico, reivindicativo ou contestatario contra as estruturas politicas, económicas e sociais, vixentes en América Latina.

Con respecto á dimensión máis política dentro do movemento NCL, atopamos cancións explicitamente militantes e revolucionarias, coma himnos e marchas. Un exemplo paradigmático é o "Venceremos" (1970), himno da Unidade Popular de Chile escrito por Sergio Ortega e interpretado polos grupos chilenos Inti Illimani e Quilapayún:

> *"Desde el hondo crisol de la patria/ se levanta el clamor popular,/ ya se anuncia la nueva alborada,/ todo Chile comienza a cantar./ Recordando al soldado valiente /cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,/ enfrentemos primero a la muerte,/ traicionar a la patria jamás./ Venceremos, venceremos,/ mil cadenas habrá que romper,/ venceremos, venceremos,/ la miseria (al fascismo) sabremos vencer./ Campesinos, soldados, mineros,/ la mujer de la patria también,/ estudiantes, empleados y obreros,/ cumpliremos con nuestro deber./ Sembraremos las tierras de gloria,/ socialista será el porvenir,/ todos juntos haremos la historia,/ a cumplir, a cumplir, a cumplir"*[120].

[120] Quilapayún, Inti Illimani "Venceremos", *Obra colectiva: Venceremos!!*, 1970.

Esta canción non deixa espazo á dúbidas sobre o posicionamento político ao que pertence, e fai alusión a esa esperanza xerada coa formación da Unión Popular en Chile "*Chile comienza a cantar*". Así mesmo, expresa a necesidade de vencer ao fascismo, identificado coas forzas conservadoras chilenas asociadas co imperialismo estadounidense. Deixa de manifesto quen serán os actores desa vitoria esperada: "*Campesinos, soldados, mineros, mulleres, estudantes, empleados y obreros*"; é dicir a "nova" base social sobre a que se asentan os movementos de nova esquerda en América Latina. Sén dúbida esta canción é un exemplo paradigmático do eido máis combatinte da NCL.

De xeito moi parecido ao anterior, o grupo Quilapayún expresará estas ideas na canción "El pueblo unido jamás será vencido" (1970):

> *"De pie, luchar/ El pueblo va a triunfar/ Será mejor/ La vida que vendrá/ A conquistar/ Nuestra felicidad/ Y en un clamor/ Mil voces de combate se alzarán/ Dirán/ Canción de libertad/ Con decisión/ La patria vencerá/ Y ahora el pueblo/ Que se alza en la lucha/ Con voz de gigante/ Gritando: ¡adelante!/ El pueblo unido, jamás será vencido/ El pueblo unido jamás será vencido"* [121].

Nesta tamén está presente ese discurso esperanzador ante un futuro mellor *"Será mejor la vida que vendrá*"; un futuro de cambio que solo se lograría mediante la unión de todos los sectores populares, *ese "pueblo unido".* Outros himnos, literalmente himnos políticos foron tamén o himno das xuventudes comunistas chilenas ou o himno do Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, escrito por Carlos Mejía Godoy en 1979:

> *"Adelante marchemos compañeros/ avancemos a la revolución/ nuestro pueblo es el dueño de su historia/ arquitecto de su liberación./ Combatientes del Frente Sandinista/ adelante que es nuestro el porvenir/ rojinegra bandera nos cobija/ Patria libre vencer o morir!/ Los hijos de Sandino/ ni se venden ni se rinden/ luchamos contra el yankee/ enemigo de la humanidad"*[122].

Este himno tamén fala da liberación do pobo nicaragüense fronte o imperialismo norteamericano *"luchemos contra el yankee".* Neste caso, o himno fala necesidade da revolución, cousa que nos casos anteriores de chile, non se explícita pois as posibilidades da chegada so socialismo a Chile, non estaban pautadas por un levantamento revolucionario, senón polas conquistas institucionais mediante as urnas, non hai mais que remitir ao triunfo

[121] Quilapayún, "El pueblo unido jamás será vencido, *Grabaciones Encontradas*, 1970.
[122] Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy e Los de Palacagüina, "Himno de la Unidad sandinista", *Guitarra armada*, 1979.

da UP so ano 1970. Pese a estas diferenzas na práctica política, a dimensión ideolóxica destas cancións é a mesma. Novamente aluden ao pobo, e a unión do mesmo pola toma do poder, coma suxeito protagonista do cambio social, político e económico: "*Dueño de si historia/ arquitecto de la Humanidad*".

Se estas cancións son manifestamente políticas porque serviron de himno para partidos e formacións políticas, teremos outras moitas cancións que tamén que terán un contido expresamente político, pero sobre todo expresarán a liña de pensamento antiimperialista común a todos os movementos políticos de esquerda latinoamericanos. Por suposto se referirán ao imperialismo desenvolvido por Estados Unidos nese momento, pero tamén sucesos históricos relacionados cun pasado de colonialismo, e coas seus resultantes procesos revolucionarios, teremos odas á figuras patrióticas das independencias do século XIX ou líderes da esquerda latinoamericana que quedaron na memoria colectiva, e son tomados agora como exemplos históricos do que se pretende repetir neste momento, pero con novos significados. Estas figuras poden ser Simón Bolívar, Eloy Alfaro, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Augusto César Sandino, Farabundo Martí, ou algúns da historia recente que forxaron un paradigma da loita antiimperialista do momento presente á NCL, coma Ernesto Che Guevara, Salvador Allende ou Fidel Castro, etc.

Para o primeiro caso, por exemplo, temos a canción "A Simón Bolívar" (1968) de Rubén Lena da que teremos versións dos chilenos Inti-Illimani ou dos uruguaios Los Olimareños:

> *"Simón Bolívar, Simón/ Caraqueño americano/ El suelo venezolano/ Le dio la fuerza a tu voz/ Simón Bolívar, Simón/ Nació de tu Venezuela/ Y por todo el tiempo vuela/ Como candela, tu voz/ Como candela que va/ Señalando un rumbo cierto/ En este suelo cubierto/ De muertos con dignidad/ Simón bolívar, Simón/ Revivido en las memorias/ Que abrió otro tiempo la historia/ Te espera el tiempo Simón/ Simón Bolívar, razón/ Razón del pueblo profunda/ Antes que todo se hunda/ Vamos de nuevo Simón/ Simón Bolívar, Simón/ En el sur la voz amiga/ Es la voz de José Artigas/ Que también tenía razón"*[123].

Primeiro de todo se resalta unha dobre procedencia desta figura, pois sería un venezolano caraqueño, pero tamén americano: "*Caraqueño americano*"; esta dobre prodecencia incide na identificación de todo o pobo latinoamericano cunha figura dun lugar concreto, pero que se toma como común. De feito farán unha aproximación ao territorio do Río da Plata aludindo á

[123] Los Olimareños, Rubén Lena, "A Simón Bolívar", *Quiero a la sombra de un ala*, 1968, 2022.

figura de José Artigas: "*En el sur la vox amiga es la voz de José Artigas*". E xa non so será unha resignificación territorial, tamén temporal, pois queren tomar o exemplo da loita de Bolívar e traela ao tempo presente: "*vamos de nuevo Simón*"; antes contra o colonialismo español e agora contra o imperialismo americano.

Para o segundo caso, de figuras máis actuais, temos por exemplo o mítico "Hasta Siempre" (1965) de Carlos Puebla, en honor ao mítico guerrilleiro de orixe arxentina que loitou na Revolución Cubana Ernesto "che" Guevara, unha figura clave no imaxinario cultural de esquerdas por todo o mundo:

> "*Aprendimos a quererte/ Desde la histórica altura/ Donde el Sol de tu bravura/ Le puso cerco a la muerte/ Aquí se queda la clara/La entrañable transparencia/De tu querida presencia/ Comandante Che Guevara"(...) Tu amor revolucionario/ Te conduce a nueva empresa/ Donde esperan la firmeza/ De tu brazo libertario/ Aqui se queda la clara,/ La entranable tranparencia/ De tu querida presencia/ Comandante Che Guevara/ Seguiremos adelante/ Como junto a ti seguimos/ Y con Fidel te decimos/ "Hasta Siempre Comandante"*[124].

Esta é, seguramante, unha das cancións máis recoñecibles do cubano Carlos Puebla, e contrariamente ao que se soe pensar, non fala da morte do "Che" Guevara, senón da súa partida en 1965 á facer a Revolución a Bolivia. Ese "hasta siempre", non é unha despedida definitiva, e un "adeus" e un "grazas" pola labor revolucionaria que este fixera en Cuba, de aí que Peuebla escriba "*Tu amor revolucionario/ Te conduce a nueva empresa/ Donde esperan la firmeza/ De tu brazo libertario",* pois froito do seu compromiso cos pobos do terceiro mundo pola súa liberación, poeticamente expresado coma "amor revolucionario" o Che marcha a facer a revolución socialista a outro territorio, e " *con Fidel te decimos/ "Hasta Siempre Comandante".* A propia solidariedade do "Che" Guevara expresada nesta canción, se pode extrapolar á propia labor cubana de financiar e apoiar movementos guerrilleiros revolucionarios nos distintos países.

O "Che" Guevara foi unha figura tan popular, xa no seu tempo e despois de súa morte, que teremos outras moitas cancións que plasmen outros momentos da vida do guerrilleiro; se Puebla retrataba o momento no que o Che abandonaba Cuba, na canción "Soldadito Boliviano"(2003) de Paco Ibáñez toma a figura anónima dun soldado boliviano e, a partir da súa apelación, se relata a loita e a morte deste personaxe en 1967 en Bolivia:

[124] Carlos Puebla, "Hasta siempre", *Hasta Siempre Comandante*, 1965.

"Soldadito de Bolivia, soldadito boliviano/ armado vas de tu rifle, que es un rifle americano/ que es un rifle americano, soldadito de Bolivia/ que es un rifle americano (...)/ No sabes quien es el muerto, soldadito boliviano/ el muerto es el Che-Guevara, y era argentino y cubano/ y era argentino y cubano, soldadito de Bolivia/ y era argentino y cubano/ El fue tu mejor amigo, soldadito boliviano/ el fue el amigo del pobre, del oriente al altiplano/ del oriente al altiplano, soldadito de Bolivia/ del oriente al altiplano/ Está mi guitarra entera, soldadito boliviano/ de luto pero no llora, aunque llorar es humano/ aunque llorar es humano, soldadito de Bolivia/ aunque llorar es humano"[125].

Esta canción é un claro exemplo da relevancia da figura do Che nos sectores de esquerda de todo o mundo, pois Paco Ibáñez é un músico español asociado ao movemento da Nova Canción Castelá, moi lonxe dos sucesos acontecidos en Bolivia, pero moi preto ideoloxicamente de todo o que significou a súa figura e a súa morte. Na mesma liña que esta atopamos tamén a canción "Canción fúnebre para el Che Guevara"(1968) interpretada polos chilenos Quilapayún ou "Carta al Che"(1969) de Inti Illimani.

Outra figura moi representada nas cancións foi Fidel Castro, Carlos Puebla tamén lle escribiu unhas letras ao líder da Revolución Cubana na canción "Y en eso llegó Fidel"(1976):

"Tragando y tragando tierra/ Sin sospechar que en la sierra/ Se alumbraba el porvenir/ Y seguir de modo cruel/ La costumbre del delito/ Hacer de Cuba un garito/ Y en eso llegó Fidel/ Se acabó la diversión/ Llegó el comandante/ Y mandó a parar/ Se acabó la diversión/ Llegó el comandante/ Y mandó a parar[126]*".*

Esta canción fala da labor de Fidel coma líder da Revolución cubana, aludindo a que a Cuba previa á chegada do socialismo era un *"garito",* no que había *"costumbre del delito*", é dicir critica ó sistema ditatorial e servinte das vontades norteamericanas que existía na Cuba prerevolucionaria.

Nesta liña de cancións adicadas a persoaxes relevantes das loitas revolucionarias temos o caso particular de "Compañero presidente"(1975) de Quilapayún, escrita en conmemoración á morte de Salvador Allende, líder da UP chilena e presidente electo dende 1970, e asasinado no golpe de estado de 1973:

"Por tu vida cantaremos/ por tu muerte una canción/ cantaremos por tu sangre/ Compañero, Salvador./ Por tu vida Presidente/ por tu muerte Compañero/ nos dejaste tus banderas/ Salvador de los obreros/ Por las amplias alamedas/ Compañero

[125] Paco Ibáñez, "Soldadito Boliviano", *La Palabra Más Tuya Cantando A Guillen, Benedetti y Martí*, 2003.
[126] Carlos Puebla, "Y en eso llegó Fidel", *Y en eso llegó Fidel*, 1976.

> *Presidente/ volverá a marchar el pueblo/ con su grito combatiente./ Por tu vida lucharemos/ por tu muerte con valor/ lucharemos por tu ejemplo/ compañero, Salvador*[127].

E moi relevante o ton no que se dirixen a Salvador Allende: "Compañero presidente", pois, pese ó caso paradigmático de Chile na súa conquista polos dereitos sociais e políticos mediante a vía institucional, o seu líder non deixa de ser visto coma un compañeiro na loita do pobo chileno, é dicir, un igual.

Outras cancións que toman a personaxes relevantes da historia contemporánea latinoamericana poderían ser "Canto a Camilo"(1965) de Carlos Puebla, adicada a Camilo Cienfuegos; "La Canción del Elegido" (1978) de Silvio Rodríguez, dedicada á figura do guerrilleiro cubano Abel Santamaría Cuadrado, un "heroe mundano" e menos coñecido, ou "Cruz de Luz" (1968) de Daniel Viglietti, dedicada ao sacerdote guerrilleiro colombiano Camilo Torres, precisamente ligado a isto, debemos mencionar cancións nas que podemos atopar un contido relixioso pero moi ligadas á política; a Igrexa-popular de comunidades cristiáns latinoamericanas que apoiaban os procesos revolucionarios nos distintos países, baixo a influencia da Teoloxía da Liberación.

En xeral, vemos como todas estas cancións son moi semellantes en canto a formas musicais e estruturas poéticas, pero sobre todo vemos un nexo temático común: a sensibilidade ideolóxica e vital e a mesma independentemente de que tema concreto trate a canción ou de onde veña o artista. Hai un compoñente de unidade, as veces máis explícita e outras veces menos, pero aí se mantén. Por iso en moitas das cancións vemos a loubanza de procesos políticos (revolucionarios) que acontecen en lugares alleos ao propio. Teremos cancións que fan referencia a loita guerrilleira e aos procesos revolucionarios que se sucederon en América latina ao longo dos anos 60 e 70, e noutros lugares do terceiro mundo. Os máis frecuentes son sen dúbida a Revolución Cubana, a loita antiimperialista do pobo de Vietnam, e xa de xeito máis tardío a Revolución Sandinista. Para o primeiro caso temos "La bola"(1968) de Quilapayún:

> "*Cuba, qué linda es Cuba,/ quien la defiende la quiere más,/ ¡oye cubano!/ Cuba, qué linda es Cuba,/ ahora sin yanquis/ me gusta más./ A Jaime le gusta jugar con la bola.../ ¡Que se pare la bola!/ ¡Que se vuelva a parar!/ ¡Que separe tres veces!/ Y al*

[127] Quilapayún, "Compañero presidente", *El pueblo Unido jamás será vencido*, 1975.

que asome la cabeza/ ¡duro con él!/ Pero la Reforma Agraria va/ ¡de todas maneras va!/ Un Fidel que vibra en la montaña/ un rubí, cinco franjas y una estrella.”[128]

Podemos apreciar claramente como un grupo de orixe chileno ensalza o proceso Revolucionario cubano, evidenciando ese compoñente de unión baixo o mesmo manto ideolóxico e aspiracional que xerou a revolución Cubana, aludindo a vitoria de ser verdadeiramente un país libre de presenza imperialista “*ahora sin yanquis/ me gusta más”* e que pon en marcha procesos verdadeiros de reforma social *“Pero la Reforma Agraria va/ ¡de todas maneras va”.*

Outras cancións que louban o proceso revolucionario cubano son, por exemplo, “A Cuba” (1971) de Víctor Jara; “Cuba es un paraíso”(1973) do venezolano Alí Primera; ou “Pequeña Serenata diurna”(1975) de Silvio Rodríguez: “*Vivo en un país libre/ Cual solamente puede ser libre/ En esta tierra, en este instante/ Y soy feliz porque soy gigante*”[129].

Ademais como expresa o cubano Pablo Milanés no seu “Son de Cuba a Puerto Rico”(1978), se deixa claro que a experiencia cubana pode e debe ser exemplo a seguir para outros pobos latinoamericanos, e sobre todo deixa claro esa irmandade que comparten as nacións cubana e portoriquense:

“Como se alzo mi bandera/ La tuya lo haria igual/ Y fue esa vez la primera/ Que juntos quisimos volar/ Mas tarde una voz amada/ Grito con mucha razon/ Cuba y Puerto Rico son/ De un pajara las dos alas”[130].

Nunha temática de solidariedade antiimperialista con outros pobos de fora da propia América Latina, temos as cancións adicadas a Vietnam, con moitos exemplos, Por exemplo “Por Viet-nam” (1968) de Jaime Gómez na versión de Quilapayún:

“Yankee, yankee, yankee,/ cuidado, cuidado./ Las águilas negras se alimentan/ de los despojos de las batallas./ Águila negra ya caerás,/ águila negra ya caerás./ Las águilas negras vienen volando/ con sus cañones por sobre el mar./ Águila negra ya caerás,/ águila negra ya caerás”[131].

Non alude directamente ao que estaba a suceder en Vietnam, máis ben é unha sorte de ameaza a EEUU, identificado coma águia, polo animal do escudo nacional e negra polo seu carácter imperialista contra o pobo de Vietnam e os métodos de guerra atroz que empregaban neste

[128] Quilapayún, “La Bola”, *X Vietnam*, 1968.
[129] Silvio Rodríguez, “Pequeña serenata diurna”, *Días y Flores*, 1975.
[130] Pablo Milanés, “Son de Cuba a Puerto Rico”, *No me pidas*, 1978.
[131] Quilapayún, “Por Viet-nam”, *X Vietnam*, 1968.

territorio. Nese sentido, a canción é unha sorte de premonición pois efectivamente a aguia saíu perdedora da Guerra de Vietnam. Unha canción que si que alude máis directamente ao que foi este conflito, de novo a través dunha figura histórica, como vimos antes, é a "Balada de Ho Chi Ming" (1954), orixinalmente escrita en inglés por Ewan MacColl, no contexto latinoamericano temos por exemplo a versión do Chileno Rolando Alarcón:

> *"Más allá, donde el sol levanta,/ en la tierra y en el golfín,/ vive el padre del pueblo de Indochina,/ un pueblo que lucha junto a Ho Chi Minh./ Ho, Ho, Ho, Ho Chi Minh,/ Ho, Ho, Ho, Ho Chi Minh./ En Saigón la montaña ruge/ y los valles en silencio están/ porque el joven y el viejo campesino/ luchan por la libertad para su Vietnam./ Ho Chi Minh era un marinero/ que una tarde regresó feliz/ y encontró que su pueblo estaba triste;/ triste no era la esperanza de Ho Chi Minh./ Ho Chi Minh se fue a la montaña/ y su pueblo también marchó/ y soñaba que su tierra era libre,/ contra el enemigo y contra el invasor"*[132].

A través da figura de Ho Chi Ming e da seu regreso a Vietnam para loitar pilo seu país, e lle devolve a esperanza nunha loita tan complexa; grazas á súa marcha a montaña xunto ao seu pobo, se fraguou a esperenza da vitoria contra o inimigo invasor, EEUU. Os agravios da loita de Vietnam tamén se expresaron na canción de Jara "El derecho a vivir en paz" (1971).

Como xa se comentou, parte desa solidariedade cos pobos en vías de emancipación, se tiña que plasmar no apoio aos movementos guerrilleiros armados; temos a canción "Destino la Guerrilla"(1971) do colombiano Pablus Gallinazus: "*Caminando, caminando,/ la guerrilla es un amor./ Echan pata que da miedo,/ viva la revolución*"; ou "Hace falta un guerrillero" (1961) de Violeta Parra, nesta canción a cantante fala do seu desexo de ter un fillo guerrilleiro que loite pola defensa da súa terra:

> *"Quiero un hijo guerrillero/ Que la sepa defender./ La patria ya tiene al cuello/ La soga de lucifer,/ No hay alma que la defienda,/ Ni obrero ni montañés;/ Soldados hay por montones,/ Ninguno como manuel"*[133].

Dende logo o compoñente antiimperialista é un mantra repetido na maioría das cancións, e derivado deste, un dos grandes temas da NCL foi a apelación á unidade Latinoamericana entre todos os pobos e as nacións contra o inimigo común: o imperialismo norteamericano, na que este compoñente contestatario pode ser máis ou menos explícito. Unha canción especialmente

[132] Rolando Alarcón, "Balada de Ho chi Minh", *El Mundo Folclórico de Rolando Alarcón*, 1969.
[133] Violeta Parra, "Hace falta un guerrillero", *El folklore de Chile, vol. VIII*, 1961.

representativa foi "Canción con Todos" (1970) de Armando Tejada Gómez, e versionada pola arxentina Mercedes Sosa:

> "*Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur/ Piso en la región más vegetal del viento y de la luz/ Siento al caminar toda la piel de América en mi piel/ Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal/ Sol de Alto Perú, rostro Bolivia, estaño y soledad/ Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral/ Subo desde el Sur hacia la entraña América y total/ Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar/ Todas las voces todas, todas las manos todas/ Toda la sangre puede ser canción en el viento/ Canta conmigo, canta, hermano americano/ Libera tu esperanza con un grito en la voz/ Todas las voces todas, todas las manos todas/ Toda la sangre puede ser canción en el viento/ Canta conmigo, canta, hermano americano/ Libera tu esperanza con un grito en la voz"*[134].

Vemos o claro compoñente de apelación a unidade latinoamericana "*Todas las voces todas, Todas las manos todas*", é un grito de esperanza ao pobo latinoamericano pola súa liberación, usando un ton poético, e fiando esa unión a través da descrición xeográfica do territorio. Pero neste caso, non hai unha acusación directa ao imperialismo, mais ben é unha chamada de unión a pobos irmáns que sufriron as mesmas condicións históricas, aínda coas súas particularidades. Unha canción que tamén fala disto, pero ademais introduce a crítica antiimperialista de xeito máis explícito é "La Segunda Independencia" (1975) de Rubén Lenna na versión de Inti-Illimani.:

> *"Yo que soy americano/ No importa de que país/ Quiero que mi continente/ Viva algún día feliz/ Que los países hermanos/ De Centroamérica y sur/ Borren las sombras del norte/ A ramalazos de luz/ Si hay que callar/ No callemos/ Pongámonos a cantar/ Y si hay que peliar/ Peliemos/ Si es el modo de triunfar/ Por toda América soplan/ Vientos que no han de parar/ Hasta que entierren las sombras/ No hay orden de descansar/ Desde una punta a la otra/ Del continente, qué bien/ El viento sopla sin pausas/ Y el hombre sigue el vaivén"*[135].

Outra das cancións máis representativas desta imaxe panlatina foi "Canción para mi América" (1968) do uruguaio Daniel Viglietti, que evidencia esa unión e solidariedade interamericana precisamente porque foi versionada moitos outros interpretes de distintos países de América Latina; entre eles, a arxentina Mercedes Sosa, A mexicana Soledad Bravo, o chileno Ángel Parra e o tamén chileno Gabriel Salinas (Anexo 22). Nunha liña moi parecida temos cancións coma "Los pueblos americanos" (1966) de Violeta Parra "*Mi vida, los pueblos americanos,/mi*

[134] Armando Tejada Gómez, Cesar Isella e Mercedes Sosa, "Canción con todos", *Canción con todos*, 1970, 2009.
[135] Inti Illimani, "La Segunda independencia", *Viva Chile*, 1975.

vida, se sienten acongojados" ou o disco *Canto para una semilla* (1972), tomada dos décimos de Violeta Parra; musicalizado por Luis Advis e interpretada por Isabel Parra e Inti Illimani fala sobre o compromiso cos pobos, a denuncia dun mundo inxusto ou a esperanza de cambialo; ademais se ser un claro homenaxe á folclorista que tanto influíu na NCCh e NCL.

En xeral, todas esas cancións mencionadas están ligadas por esa sensibilidade política de esquerdas, a solidariedade coas loitas antiimperialistas de todo o mundo e a loubanza de procesos guerrilleiros e revolucionarios. Porén temos toda outra serie de cancións nas que a temática política se deixa a un lado e se centra máis no aspecto social, as loitas cotiás e persoais de certos grupos sociais, tradicionalmente oprimidos. Isto non quere dicir que non se manteña esa sensibilidade ideolóxica e política que rexe o movemento de NCL, de feito, a propia escolla das loitas destes sectores é unha manifestación de intencións, pois o pobo ao que aluden é o suxeito que encabeza esas loitas políticas.

Así neste liña máis reivindicativa das loitas de sectores oprimidos, estarán moi presentes as temáticas obreiras. Os obreiros se presentan coma unha clase oprimida, pois sofren explotación laboral por parte das elites industriais, teñen que aturar pésimas condicións laborais; teñen malas retribucións e son obrigados a vivir na miseria en oposición ao enriquecemento dos patróns. Así pois o obreiro tomará conciencia da súa situación e acadará unha vontade revolucionaria e mudar a súa posición na busca da igualdade práctica. Así pois, as cancións narran xornadas de traballo, de loita, folgas, expoñen a represión sufrida, o estilo de vida da clase traballadora etc. Un exemplo disto pode ser "Cuando voy al trabajo" (1973) de Víctor Jara:

> *"Cuando voy al trabajo/ Pienso en ti/ Por las calles del barrio/ Pienso en ti/ Cuando miro los rostros/ Tras el vidrio empañado/ Sin saber quienes son/ Donde van/ Pienso en ti/ Mi vida pienso en ti/ En ti compañera de mis días/ Y del porvenir/ De las horas amargas y la dicha/ De poder vivir/ Laborando el comienzo de una historia/ Sin saber el fin/ Cuando el turno termina/ Y la tarde va/ Estirando sus obras/ Por el tijeral/ Y al volver de la obra/ Discutiendo entre amigos/ Razonando cuestiones/ Desde tiempo y destino…"*[136].

Víctor Jara sempre é quen de relatar nas súas cancións historias cotiás con personaxes comúns, obreiros e campesiños, de xeito cotiá e moi humano. Nesta canción non hai unha alusión á explotación, á unha reivindicación… so toma a voz dun obreiro que sigue a súa vida mentres

[136] Víctor Jara, "Cuando voy al trabajo", *Manifiesto,*1974.

alude á unha muller da que esta namorado. Esta canción, aparentemente unha canción de amor, non deixa de ser un retrato da vida dun obreiro, un suxeito non relevante ata o de agora, que neste momento se erixe coma protagonista nas expresións culturais dos sesenta, neste caso da Nova Canción Chilena e NCL. Algo semellante se pode ver na canción "Construçao"(1971) do brasileño Chico Buarque, que relata a vida e o traballo dun home na construción

Nunha versión da situación obreira máis crítica e representativa temos o álbum *Cantata Santa María de Iquique* (1969) escrito por Luis Advis e versionado por Quilapayún. Todas as cancións deste álbum, son unha longa descripción do asasinato duns obreiros nunhas salitreiras chilenas no ano 1907:

> "*Señoras y señores venimos a contar/ Aquello que la historia no quiere recordar/ Pasó en el norte grande fue Iquique la ciudad/ Mil novecientos siete marcó fatalidad/ Allá al pampino pobre mataron por matar/ Allá al pampino pobre mataron por matar"*[137]

Aquí a temática obreira é singular, porque remite a unha inxustiza acometida a principios do século XX, nunhas minas de sal en Chile; é curioso como retoman un suceso antigo para reivindicar a loita obreira do seu momento actual. ten a lóxica de dar voz a unha inxustiza que nunca foi recoñecida, porque, o obreiro, coma suxeito social, non tiña a importancia que nese momento se lle está recoñecendo.

Outra canción, esta vez si aludindo ao momento que viven estes artistas é por exemplo a canción "Hay que aligerar la carga" (1972) do venezolano Alí primera; que xa non so ten unha temática obreira senón que é unha invitación aos obreiros a levantarse contra a opresión que exercen os patróns, servindo ao imperialismo nortemaericano:

> *"Busca al obrero en la fábrica/ dale la mano al obrero/ dile que la lucha es larga/ que hay, que aligerar la carga/ para trochar el camino/ el mundo que él se soñó/ Dile que lo que él produce/ engorda al explotador,/ (Di que pa´ sacar el gringo/ que jode a mi pueblo/ va a haber que luchar."*[138].

Seguindo na liña dos suxeitos que representan "ao pobo", moitas cancións están dedicadas á loita indíxena e campesiña. Concretamente se centrarán na loita destes polo dereito á propiedade da terra e á denuncia da explotación sufrida por parte dos terratenentes, clase dominante e explotadora do agro. Nesta liña a canción mais recoñecible probablemente sexa

[137] Quilapayún, *Cantata Santa María de Iquique,* 1969, 1978.
[138] Alí Primera, "Hay que aligerar la carga", *Volumen 2*, 1972.

a xa mencionada "Canción para mi América" (1968); pero tamén a "A desalambrar" (1968) de Daniel Viglietti. A primeira ensalza a figura do indíxena americano coma herdeiro dos valores e as tradicións propias de América Latina:

> "*Dale tu mano al indio,/ dale que te hará bien/ Encontrarás el camino/, como ayer yo lo encontré/ Dale tu mano al indio/, dale que te hará bien/ Te mojará el sudor santo/ de la lucha y el deber"*[139].

A segunda trata sobre a loita dos campesiños pola emancipación económica e reclamar a lexítima propiedade da terra que traballan:

> *"Yo pregunto a los presentes/ Si no se han puesto a pensar/ Que esta tierra es de nosotros/ Y no del que tenga más/ Yo pregunto si en la tierra/ Nunca habrá pensado usted/ Que si las manos son nuestras/ Es nuestro lo que nos den/ A desalambrar, a desalambrar/ Que la tierra es nuestra, es tuya y de aquel/ De Pedro y María, de Juan y José*[140].

Outras cancións a destacar dentro desta temática campesiña, poden ser "Plegaria a un labrador" (1971), Nela, Jara seguía os pasos de Violeta Parra en "Porque los pobres no tienen" (1970), cuestionaba o sistema laboral e agrícola chileno, reclamando unha sociedade nova. A través da súa voz, o campesiño é ensinado sobre as prácticas oligárquicas abusivas das que é vítima e como a relixión trata de silenciar a revolución social. Outros exemplos son "El arado" (1966) tamén de Víctor Jara, ou "El mensú" (1957) do arxentino Ramón Ayala.

Igual que cos obreiros e os campesiños, tamén se cantou á loita estudantil, con canción dedicadas a eles polo seu compromiso e solidariedade coa loita dos traballadores e do pobo. Sen dúbida a canción clave nesta temática é "Que Vivan los estudiantes" (1970), escrita por Violeta Parra e versionada polo seu fillo Ángel Parra, e outras interpretes coma Mercedes Sosa.

> *¡Que vivan los estudiantes/ Jardín de nuestra alegría!/ Son aves que no se asustan/ De animal ni policía/ Y no le asustan las balas/ Ni el ladrar de la jauría/ Caramba y zamba la cosa/¡Que viva la astronomía!"*[141]

Tamén temos a canción da mexicana Judith Reyes "La Tragedia de la plaza de las tres culturas" (1969):

---

[139] Daniel Viglietti, "Canción para mi América", *Canciones para mi América*, 1968.
[140] Daniel Viglietti, "A Desalambrar", *Canciones para mi América*, 1968.
[141] Ángel Parra, "Que vivan los estudiantes", *Canción Protesta: protest song of Latin América*, 1970.

"El dos se octubre llegamos/ Todos pacíficamente/ A un mitin en Tlatelolco/ Quince mil en la corriente/ Año del sesenta y ocho/ Que pena me da acordarme,/ La plaza estaba repleta/ Como a las seis de la tarde/ Grupos de obreros llegaron/ Y el magisterio consciente/ Los estudiantes lograron/ Un hermoso contingente./ De pronto rayan el cielo/ Cuatro luces de bengala/ Y aparecen muchos hombres/ Guante blanco y mala cara/ Zumban las balas mortales/ Rápido el pánico crece/ Busco refugio y la tropa/ En todas partes aparece/ Alzo los ojos al cielo/ Y un helicóptero miro/ Luego sobre Tlatelolco/ Llueve el fuego muy tupido/ Que fuerzas tan desiguales/ Hartos tanques y fusiles/ Armados los militares/ Desarmados los civiles/ Doce años tiene un chiquillo/ Que muerto cae a mi lado/ Y el vientre de una preñada/ Cómo lo han bayoneteado./ Hieren a Oriana Fallaci/ Voz de la prensa extranjera/ Ya conoció la cultura/ Del gobierno de esta tierra./ Ya vio que vamos unidos(...) Que cruenta fue la matanza/ Hasta de bellas criaturas/ Como te escurre la sangre/ Plaza de las Tres Culturas/ Y por que en esto murieron/ Mujeres y hombres del pueblo"[142].

Como vemos esta canción relata de xeito cronolóxico e lineal os sucesos ocorridos na plaza das tres culturas o 2 de outubro de 1968, en Cidade de México, cando un mitin cheo de estudantes é duramente represaleado polo exército. Estes sucesos espertaron fortes críticas cara a actuación represiva do goberno mexicano, e os mortos se converteron en mártires do movemento estudantil, non so en México, tamén no resto de América Latina.

En xeral tamén aparecerán personaxes populares anónimos, que non son héroes revolucionarios, pero que buscan mostrar a vida cotiá da xente común: obreiros, campesiños, mulleres traballadoras xoves, nenos…. Por poñer un exemplo, temos a canción "Quincho Barrilete" (1977) de Carlos Mejía Godoy:

"Mientras su mama se penquea en la rebusca/ Quincho se faja como todo un tayacán/ mañana y tarde vende bolis en los buses/ para que puedan sus hermanos estudiar./ Que viva Quincho, Quincho Barrilete,/héroe infantil de mi ciudad,/ que vivan todos los chavalos de mi tierra,/ ejemplo vivo de pobreza y dignidad./ Que viva Quincho, Quincho Barrilete/ su nombre, no se olvidará,/ porque en las calles, plazas, parques y barriadas/ el pueblo lo repetirá./ Joaquín Carmelo viene a ser solo un membrete/ que le pusieron en la pila bautismal,/ pero su nombre de combate es Barrilete/ le cae al pelo, con su personalidad"[143].

Se antes vimos odas ao Che Guevara, a Fidel Castro ou Salvador Allende, agora vemos como tamén se busca reivindicar a dignidade dun home humilde e traballador, que ten que lidiar coa pobreza a miseria e a inxustixa dunha sociedade desigual e polarizada.

[142] Judith Reyes, "La Tragedia de la plaza de las tres culturas", *Cronica Mexicana,* 1970.
[143] Carlos Mejía Godoy, "Quincho barrilete", *Son tus perjúmenes mujer*, 1977.

Outro exemplo é a canción de "Angelita Huenuman" (1970) de Víctor Jara:

> " *Junto a la luz de una ventana/ Teje Angelita su vida/ Sus manos bailan en la hebra/ Como alitas de chincol/ Es un milagro como teje/ Hasta el aroma de la flor/ En tus telares Angelita/ Hay tiempo, lágrima y sudor/ Están las manos ignoradas/ De este mi pueblo creador/ Después de meses de trabajo/ El chamal busca comprador/ Y como pájaro enjaulado/ Canta para el mejor postor·"*[144].

Neste caso Jara fai unha homenaxe a Angelita, unha muller de orixe mapuche, sinxela e traballadora. Na canción resalta o entorno no que habita, rodeade de natureza e paisaxe, dixando clara a conexión que ten coa terra na que vive e coa natureza. Ese naturalismo, é moi usado nas cancións de NCL para facer fincapé no arraigo á propia terra e á identidade que dela se herda.

Precisamente ese apego á terra tamén deriva da capacidade de extraer os recursos necesarios para vivir dela, coma se expresaba nas cancións de temática campesiña; pero tamén teremos outras cancións que falan da dependencia económica e avoga pola defensa dos recursos naturais propios, denunciando esa explotación sufrida polo pobo latinoamericano por parte das compañías transnacionais norteamericanas e europeas (principalmente para a extracción de cobre petróleo). Así pois, temos a canción "Nuestro Cobre" (1974) de Quilapayún:

> *"Nuestro cobre/ nacido entre los cerros/ y robado por manos extranjeras/ cambiado por dinero./ No era Chile quien bebía de tu savia,/ no eran los mineros,/ y te hacían cañón y te ponían/ en contra de los pueblos./ Nuestro cobre/ ahora estás en casa/ y la patria te recibe emocionada/ con vino y con guitarras./ Son tus dueños los mismos que murieron/ porque no te llevaran/ y de aquí ya no te mueven ni con sables/ ni tanques ni metrallas."*[145].

Neste caso a canción expresa claramente como o cobre era extraído por, ans extranxeiras, pero que grazas a nacionalización levada a cabo polo goberno da UP, os chilenos por fin son donos do seu cobre, e dicir dun importante sustento económico, anteriormente subxugado á inxerencia do imperialismo norteamericano. Outro exemplo é "Ya no somos nostros" (1978) de Enrique Males*: "Qué caray apenas grito que hay petróleo en el Oriente Viene el gringo desde el norte, lo saca y deja el acero"*[146].

[144] Víctor Jara, "Angelita Huenuman", *Canto Libre*, 1970.
[145] Quilapayún, "Nuestro cobre", *Yhtenäistä Kansaa Ei Voi Koskaan Voittaa*, 1974.
[146] Enrique Males, "Ya no somos nosotros", *Ya No Somos Nosotros*, 1978.

Por suposto, todo o anterior mencionado, non son os únicos temas que se tratan na NC, pero si son os máis representativos do que este xénero busca transmitir. Aínda así non renuncian a aludir a temas máis universais coma o amor, a morte. Como expresou o músico chileno Patricio Manns "*el amor es fundamental en nuestras canciones*"[147]. Porén a visión destes temas xerais e repetidos en todos os xéneros musicais se tornan en relacións amorosas entroncadas nese contexto de loita e compromiso cos procesos de Cambio social. "Te recuerdo Amanda" (1969) de Víctor Jara é un exemplo ideal do tema amoroso dentro da vida cotiá obreira, ao tempo que sirve de altavoz crítico contra a explotación e as malas condicións laborais:

> *"Te recuerdo Amanda,/la calle mojada, corriendo a la fábrica/ donde trabajaba Manuel./ La sonrisa ancha, la lluvia en el pelo, no importaba nada, ibas a encontrarte con él, con él, con él, con él, con él./ Son cinco minutos./ La vida es eterna en cinco minutos./ Suena la sirena de vuelta al trabajo, y tú caminando, lo iluminas todo./ Los cinco minutos te hacen florecer (...)/ Que partió a la sierra./ Que nunca hizo daño. Que partió a la sierra"*[148].

A canción "La familia, la propiedad privada y el amor" (1978) de Silvio Rodríguez, tamén reflexiona sobre como o amor da xuventude está cooptado por unhas institucións represivas, e busca incidir na necesidade dunha transformación desa sociedade, incluída unha nova forma de entender as relacións amorosas e a sexualidade:

> *Una buena muchacha/ de casa decente no puede salir/ Que diría la gente/ el domingo en la misa/ si saben de ti/ Que dirian los amigos/, los viejos vecinos/que vienen aquí./ Qué dirían las ventanas,/ tu madre y su hermana/ y todos los siglos/ de colonialismo español/ que no en balde/ te han hecho cobarde./ Qué diría Dios/ si amas sin la Iglesia y sin la ley. (...)Busca amor con anillos/ y papeles firmados/ y cuando dejes de amar/ ten presentes los hijos,/ no dejes tu esposo,/ ni una buena casa,/ y si no se resisten,/ serruchen los bienes/-pues tienes derecho también/ porque tu/ tenías lazos blancos en la piel,/ tu, tenías precio puesto desde ayer./ tú, valias cuatro cuños de la ley/ tu, sentada sobre el miedo de correr"*[149].

Neste fragmento concreto se fai unha forte crítica a igrexa a ao papel opresivo da muller dentro do matrimonio, pois a muller figura tamén oprimida historicamente, tamén tomará

[147] Lavquen, Alejandro, "Patricio Manns: por escrito y cantado", *Revista Punto Final*. Versión internet (www.latinoamericano.cl)
[148] Víctor Jara, "Te recuerdo Amanda", *Pongo en tus manos abiertas*..., 1969.
[149] Silvio Rodríguez, "La familia, la Propiedad privada y el amor", *Al final de este viaje*, 1978.

protagonismo neste momento, para reivindicar a súa posición no mundo e na loita pola xustiza social para elas como xénero e para o seu pobo latinoamericano[150].

Poderíamos seguir sacando exemplos de canción e de seguro atoparíamos aínda moitas máis temáticas, ao mellor referentes a conxunturas internas dalgún punto xeográfico… Inda así todas estas liñas temáticas e as cancións que tomamos de exemplo, nos serven para comprender o panorama ideolóxico e de sensibilidades comúns baixo o que se inscribe a NCL, e o propio contacto interpersoal que tiveron os artistas, pois sen ese eixo cultural común, non sería comprensible que un cantautor de Cuba, estivera falando dos mesmos temas que un de Chile, de Arxentina, de México ou de Uruguai, por moito que haxa dinámicas políticas, económicas, sociais e culturais semellantes. Os temas dos que fala a NCL están rexidos pola conciencia de grupo e de integración panlatina que tiñan os músicos e cantantes.

7. ORALIDADE E DIFUSIÓN

No ECP de 1967 en Cuba se deixou de manifesto unha das funcións básicas da canción era o seu achegamento ás masas, como vía para transmitir unha serie de postulados ideolóxicos. A música e as cancións son elementos que sempre formaron parte de das sociedades humanas, polo que ademais se toman formas musicais propias deses grupos sociais, é aínda máis posible que o público se sinta identificado con esas cancións. Neste apartado faremos referencia ao como se transmiten os valores identificados nas letras das cancións a través dun factor de oralidade e como esa achega se multiplica grazas á intervención dos mecanismos tecnolóxicos propios da época: a radiodifusión, a venda de discos, os eventos multitudinarios, concertos etc.

7.1. Oralidade como mecanismo de acceso ás masas

A canción podémola entender coma un punto de converxencia da música, poesía e oralidade. Traspasa as nocións clásicas do xénero literario, para adentrarse nas múltiples relacións que a inclúen dentro de relacións complexas establecidas coa oralidade. Dende as orixes do movemento ata os primeiros encontros continentais a finais dos anos 60; se difunde o canto a través dos medios de comunicación de masas, e os cantautores son conscientes de que o seu

[150] Peralta Idrovo, Hernán Patricio. *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento …,* pp. 14-23.

traballo pertence a un circuíto de produción poética que ten na oralidade un principal aliado na difusión masiva das súas cancións, e dos mensaxes que busquen transmitir con elas.

Os mecanismos de recepción da cultura escrita implicarían a necesaria alfabetización para establecer unha vía de comunicación coas masas, existe, pola propia natureza da canción, un vínculo máis estreito con elas; no senso de que a cultura oral das masas analfabetas é de por si un sistema de recepción do circuíto de comunicación autónomo, no que os valores do arte poden circular grazas ás ferramentas da oralidade. Segundo isto, os expoñentes da NCL son conscientes de que a súa obra ten un alcance maior do que podería ter, por exemplo, poesía escrita nun libro. Incluso cando estes chegan a producir textos poéticos escritos, coma é o caso das *Décimas autobiográficas* de Violeta Parra, estes textos son igualmente poderosos a nivel de difusión oral. A propia Parra non tiña a vontade de que a súa obra subsistira nun libro ou nun texto, senón no espazo da oralidade, da recitación da canción… no espazo da propio das clases populares, as cales a súa cultura non vive nos libros senón nas cancións, nos contos, nos refráns…[151]. Polo que moitos dos expoñentes da NCL utilizan a canción coma vehículo de proxección das súas obras poéticas.

Ademais evidenciouse un achegamento entre a literatura popular e a NCL, na que os cantautores se converten en testemuñas do pobo, das súas inquedanzas, das súas inconformidades, das súas denuncias, como se expresou nas cancións que falaban de temáticas obreiras, campesiñas, estudantís ou desas figuras anónimas que pertencen ao pobo… O feito de que as cancións reflictan e critiquen á realidade, serve para que os receptores tomen conciencia dela; e así mesmo, a canción, tamén funciona cun carácter profético e esperanzador, da visión dun tempo novo, a ilusión dunha nova sociedade libre e equitativa para todos[152].

7.2. A NCL nos medios de comunicación de masas

A pesar de que as elites nacionais e as estruturas económicas, sociais e culturais norteamericanas e transnacionais dominaran a maior parte de América Latina, o movemento de liberación nacional, do que vimos falando, buscan a comunicación para un cambio democratizador. Estes sistemas de comunicación popular, terán a vontade de empregar os medios masivos en beneficio da comunidade.

[151]Antequera, Jose, "Oralidad y difusion poética en la Nueva Canción Latinoamericana" *Voz y Escritura Revista de Estudios literarios*, nº16, 2008, pp.93-98.
[152] Fernández Romero, José Luis, *Nueva Canción Latinoamericana, proceso…*, pp. 86-88.

A NCL combina as diferentes músicas de distintas tradición culturais folclóricas latinoamericanas con novas versións dos vellos sons, dos eidos rurais e urbanos, e que se difundiron nos medios de comunicación masiva. Grazas a estes medios os artistas a as súas cancións transcenden as fronteiras dos seus países de orixe e cultivan audiencias por moitos lugares. A pesar da importancia que teñen estes medios de comunicación masiva neste contexto, para estes artistas, a música e a canción encarna algo máis que un valor comercial, como ven o expresaron no Encontro da Canción protesta en Cuba en 1967. Para eles simboliza unha busca de identidade cultural e política, que entraría en loita coa estereotipación cultural xeralizada da industria musical *mainstream* rexida por EEUU, (outra) das dominacións económicas e culturais que exerce EEUU e as compañías transnacionais sobre América Latina. Combinando música folclórica, popular, e comercial, de fontes tradicionais amerindias, africanas e eurohispanas, a NCL representa para os seus músicos e audiencia unha expresión de identidade panlatina. Máis que coma estilo similar, coma unha postura fronte a expresión cultural homoxeneizadora e centralizadora dos medios comerciais transnacionais[153].

Porén, o rexeitamento aos mecanismos económicos da industria musical mundial, contrata coa necesidade da mesma para chegar máis aló dos espazos de música en directo, os concertos, as peñas, que son igualmente puntos de reunión e identificación, pero non teñen o alcance numeral que podería ter a radio, por exemplo. A popularidade deste xénero fixo que os artistas venderan moitos discos, e estes discos non deixan de ser un produto comercial que se adquire mediante a existencia dun mercado. Grandes selos discográficos coma Polidor, Philips, The record, Columbia, Sony Music ou Promus buscan a comercialización de discos da NCL[154]. Se da, polo tanto, un paradoxo entre a vontade ideolóxica dos artistas de non participar nos circuítos económicos do capitalismo, e ao mesmo tempo a necesidade de facelo, se queren expandir o seu traballo e os seus mensaxes. Limitarse ao recital, á Peña, aos concertos e aos encontros internacionais, suporía limitar o alcance dos seus mensaxes, nun mundo en vías de globalización, onde os medios de comunicación estaban en auxe e crecemento e diversificación; como ven o sinalou Violeta Parra: "*Sin discos, sin radio, sin televisión, un artista debería cambiar de profesión en el medio que nos movemos*"[155]

A utilización destes medios vese clara no Encontro da Canción Protesta, o goberno revolucionario empregou os medios de comunicación de masas para estabilizar e promover o

[153] Tumas-Serna, Jane, "The "Nueva Canción" Movement and…", pp. 143-145.
[154] Pérez Flores, Hirmarys, "Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido…, pp. 143.
[155] Antequera, Jose, "Oralidad y difusion poética en la Nueva Canción Latinoamericana…", pp. 93-98.

desenvolvemento da conciencia revolucionaria e xerar movementos de masas entre o pobo. Xa antes do trunfo da revolución Radio Rebelde, de xeito clandestino, este medio funcionaba para transmitir os longos e apaixonados discursos de Fidel Castro; e tras o trunfo, reflicten a convicción de castro de que a política cultural e o papel dos medios de comunicación son elementos imprescindibles para a difusión de ideas. Algo similar aconteceu con Radio Sandino en Nicaragua. A prensa, a radio, o cine e a televisión (cando se comeza a popularizar) recibirám a máxima prioridade do novo goberno revolucionario cubano, como xa vimos manifestado coa creación do ICAIC e o GES, fundados para apoiar aos músicos de experimentación Sonora (GES) que apoiaba a músicos revolucionarios na súa labor de difundir mensazes comprometidos ás masas[156].

Grazas a todos estes mecanismos de difusión se convirte nun produto cultural consumido polas masas, adquirindo un número elevado e diverso de público. Isto fai que se produzan conversións e adaptación conversións adaptación segundo os gustos dos oíntes, os usos que lle dan. Insto significa que a NCL pode transformarse nunha musica cotiá que se difunde por diversos medios de comunicación e canles expresivas: a radio, a TV, o cine, as peñas, os concertos, os festivais etc[157].

CONCLUSIÓNS

Despois presentar todo este panorama sobre a NCL é o momento de facer unha síntese final, sobre o traballo e tratar de concluílo coas aspectos máis importantes a destacar sobre o tema que tratamos ao longo destas páxinas. O primeiro de todo, é recordar que neste traballo tomamos a NCL coma un movemento sociocultural completo, e non so coma un xénero musical. Aínda que se poida considerar como tal, por unir aos representantes baixo unhas mesmas características estilísticas, ao longo do traballo se quixo deixar claro que ese sería un enfoque moi limitado para o que foi o movemento en realidade. O feito musical é so unha das moitas caras que a NCL nos ten para mostrar. Incluso aínda que se tentara adoptar unicamente o punto de vista musical, este deixaría de manifesto a variedade e amplitude de expresións estilísticas do xénero que dependen doutros factores que van máis aló diso. A canción en si mesma, coma peza musical, ten outros compoñentes intrínsecos: o textual (mensaxe), o sonoro (son, música…) e o estilístico (como se interrelaciona o texto co son); e todo isto como en

[156] Tumas-Serna, Jane, "The "Nueva Canción" Movement and…", pp. 145-146.
[157] Fernández Romero, José Luis, *Nueva Canción Latinoamericana, proceso…,* pp., 86-88.

calquera movemento cultural, se define polas influencias que recolle, dependendo do momento (o contexto no que naza). Deste xeito, a NCL como movemento grupal cohesionado dentro dos marcos culturais de América latina, ten unha ligazón inherente e indisociable cos tempos nos que naceu.

Polo que a NCL se pode entender coma unha construción estética, artística ou musical, fortemente relacionada cun imaxinario político- ideolóxico: sectores dunha renovada esquerda (a nova esquerda) que xurdiu a finais da década dos cincuenta e principios dos sesenta a nivel mundial, e que se manifestou na aparición novos partidos políticos, movementos sociais con novas inquedanzas, aspiracións e métodos de loita. Para o caso de América Latina, particularmente, a presenza deste renovado imaxinario de esquerdas, tivo unha forte inxerencia a nivel histórico, resultando procesos coma a Revolución Cubana, catalizador de movementos guerrilleiros de liberación nacional; organizacións políticas e movementos sociais que buscaban a transformación socioeconómica e política, dende unha posición de crítica do capitalismo, modelo económico dominante na zona, e causante dunhas conxunturas de pobreza e desigualdade enormes ao longo do continente; conxunturas respaldadas dende EEUU e as súa inxerencia imperialista sobre Latinoamérica, por suposto tamén no eido do "imperialismo cultural", algo moi criticado dende os artistas NCL.

Nese contexto a NCL convértese nunha sorte de crónica deste período, pois nas letras das cancións se pode ver un amplo nivel de compromiso pola realidade de opresión imperialista da época sobre América Latina. Isto é así polo perfil dos cantores de NCL: xeración xove, que nos sesenta toman conciencia das inxustizas do mundo no que viven. Así pois, as súas cancións narran acontecementos de loita política e social, como ben vimos no apartado das temáticas; e, ao tempo, se converten nas portadoras dunha mensaxe liberadora ou emancipadora que cuestiona a orde establecida, dos propios equilibrios internos (latinoamericanos), coma nos equilibrios mundiais vixentes no contexto da Guerra Fría mundial que se vive entre as dúas grandes potencias mundiais, a URSS e EEUU.

A Guerra Fría se erixe coma un marco xeral do que estaba acontecendo mundialmente á altura dos anos sesenta. E é nesta década, onde a NCL, se erixe coma un movemento continental dentro dunha efervescencia cultural mundial, que da pe a movementos contra culturais e contestatarios contra a vella orde institucional establecida. E é nesta efervescencia ideolóxica mundial na que se inscribe a NCL coma manifestación cultural propia de América Latina. Isto pon de manifesto o dobre (e tripla) marco de perspectiva no que se pode abordar a NCL:

global, como parte desa efervescencia cultural mundial; continental, que integra a América Latina coma unha comunidade unificada a pesares das diferentes conxunturas internas; e a perspectiva máis local ou rexional, que buscará singularizar os movementos musicais de cada rexión.

A NCL se constrúe dende unha dobre posición unha política e ideolóxica e outra propiamente cultural/musical. Na primeira usan as cancións coma un medio de difusión desa ideoloxía de esquerdas, e esta rexe os temas que se tratan nas cancións: a loita de clases, a defensa dos traballadores; os traballadores coma suxeitos capaces de dirixir a revolución, a reclamación do dereito a propiedade da terra; o antiimperialismo e o colonialismo cultural, e a solidariedade cos pobos que loitan pola súa liberación social e nacional, etc. Entón a NCL se pode entender coma un instrumento de loita que conseguiu calar no imaxinario social ao empregar unha eficacia simbólica do discurso transmitido na canción. O cal inflúe na toma de conciencia das persoas que recibían os mensaxes. Os xoves compositores intentaban evitar estruturas complexas, e buscan crea unha música de alta calidade que documente o momento que estaban a vivir. Máis que crear pezas para bailar ou desfrutar, que de certo xeito é algo implícito á música, estes escriben pezas que involucren ao oínte intelectualmente así coma emocionalmente. Sobre todo, se esforzan por ser fieis a si mesmos e expresar libremente as súas opinións sobre a vida, a política e as relación sociais e interpersoais. O espírito da liberdade e da rebelión rodea a NCL.

Este xeito utilitario da canción para achegar ao pobo a toma da conciencia da súa opresión, non sería posible sen o carácter comunicativo tan singular que ten a canción, a capacidade de crear espazos comúns e de identificación entre os diferentes grupos humanos. Esa identificación co movemento se puido construír grazas precisamente os elementos culturais distintivos propios. A NCL e as diferentes expresións rexionais de cada país, partira das súas propias fontes culturais e das vivencias históricas propias, para construír ese espazo de identificación común co público. Co reavivamento da conciencia nacional e a necesidade de liberarse da dominación norteamericana, toman as versións rexionais da música popular e folclórica para achegar esa dimensión de conciencia social ás masas que xeraron e se identifican con esas expresións musicais tradicionais e folclóricas. Polo que a NCL é un xénero que toma ao pobo e ás súas manifestacións culturais coma fonte, e sendo estes os receptores ideais para as súas cancións. O cantautor debía devolverlle ao pobo a súa lexítima identidade cultural, definida polo autóctono latinoamericano, enmarcada polas sensibilidades propias de

cada país; e que estaba en loita pola identidade roubada polo colonialismo cultural e o fai consciente da súa realidade. A través das cancións, debían mergullarse no seu propio contexto histórico e dialogar con ese pobo que é fonte de inspiración e aprendizaxe. Porén, esta concepción cae nunha idea estática e limitada do que é un pobo, esquecendo as características heteroxéneas presentes nos grupos sociais e os distintos xeitos de ver o mundo que conviven nun mesmo espazo. Segundo este enfoque o pobo é socialista por definición, e as súas necesidades son unicamente comprendidas polos grupos de esquerdas e revolucionarios que loitan pola liberación.

Así, a NCL se quixo achegar á un diálogo co pobo a través das súas manifestacións culturais, pero non se pode esquecer que á altura dos anos sesenta o mundo asiste á evolución dos medios de comunicación e aos mecanismos de fluxo de información que xera unha sorte se cultura de masas en vías de globalización. Isto non se pode obviar se queremos entender o que foi a NCL no seu contexto. Así pois, as influencias contemporáneas provintes das correntes e modas musicais globais dan pe a un paradoxo: son inevitablemente unha parte relevante das fontes estéticas da xuventude mundial dos anos sesenta, coa influencia do rock por exemplo; pero ao mesmo tempo é criticado por parte dos representantes da NCL máis achegados esteticamente á tradición folclórica, por pertencer a un mecanismo cultural imposto dende o imperialismo estadounidense, tema que se tratou en numerosas ocasións nas reunións de cantores, coma o ECP en 1967. De xeito similar, se critica a industria musical, pero ao mesmo tempo se precisa ter presencia na mesma para poder facer chegar os traballos musicais ao público, é por iso que partidos e movementos de esquerdas crearon os seus selos discográficos coma a DICAP en Chile, pertencente ás xuventudes comunistas. Pero os álbums coma produtos comerciais, non sempre eran accesibles para todo o mundo, polo que a radio se erixe coma un mecanismo de difusión igualmente relevante, que xunto aos discos fixeron da NCL unha expresión musical cun amplo alcance. E, consecuentemente a ese éxito, a NCL evidéncianse na diversidade de mobilizacións, a polarización política e as formas de organización para protestar e transformar a sociedade: desde o fortalecemento dos partidos comunista de esquerda, a conformación de grupos guerrilleiros ao longo do continente americano, as mobilizacións estudantís, ata a resistencia ás medidas globalizantes. Por iso, fórmanse apostas estéticas tanto nos sons como nas mensaxes das cancións, e nos elementos visuais.

Así pois, os músicos non se teñen conformado necesariamente cunha produción poético-musical cohesionada, pero teñen en común a propia reivindicación política e estética coma

forma de opoñerse ao proxecto cultural hexemónico provinte do imperialismo estadounidense e como forma de xerar diferencia ou outredade (factor contracultural). É importante remarcar que existen procesos histórico culturais, locais e nacionais e procesos de reterritorilización da canción latinoamericana, e que estes interactúan xerando diferentes propostas poéticas, musicais e políticas. Polo que é necesario pensar como a cultura latinoamericanizada da NCL, atravesa as realidades dos distintos países de xeito diferenciado, pero sen perder esa vontade cohesionadora e de unión continental.

FONTES MUSICAIS

Alí Primera, “Hay que aligerar la carga”, *Volumen 2*, 1972.

Alí Primera, “Cuba es un paraíso”, *Cuba es un paraíso,* 1973.

Ángel Parra, “Canción de patria nueva”, *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido,* 1971.

Ángel Parra, “Cuando amanece el día”, *Angel Parra de Chile en el Auditorio Nacional de México*, 1975.

Ángel Parra, “Que vivan los estudiantes”, *Canción Protesta: protest song of Latin América*, 1970.

Ángel Parra, “Unidad Popular”, *La voz de Chile*, 1964.

Armando Tejada Gómez, Cesar Isella e Mercedes Sosa “Canción con todos”, Canción con todos, 1970, 2009.

Bob Dylan, “Boots of Spanish Leather”, *The Times They Are a-Changin'*, 1964.

Carlos Mejía Godoy, “Quincho barrilete”, *Son tus perjúmenes mujer*, 1977.

Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy e Los de Palacagüina, *Guitarra armada*, 1979.

Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy e Los de Palacagüina, “El zenzotle pregunta por Arlén”, *Guitarra armada*, 1979.

Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy e Los de Palacagüina, “Los explosivos”, *Guitarra armada*, 1979.

Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy e Los de Palacagüina, “Que es la FAL”, *Guitarra armada*, 1979.

Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy e Los de Palacagüina ,“Himno de la Unidad sandinista”, Guitarra armada, 1979.

Carlos Mejía Godoy e Los de Palacagüina, *El son nuestro de cada día* ,1977.

Carlos Mejía Godoy e Luis Enrique Mejía Godoy, *La nueva milpa*, 1978.

Carlos Puebla, “Canto a Camilo”, *Hasta Siempre Comandante*, 1965.

Carlos Puebla, “Hasta siempre”, *Hasta Siempre Comandante*, 1965.

Carlos Puebla, “Y en eso llegó Fidel”, *Y en eso llegó Fidel*, 1976.

Chico Buarque, “Construçao”, *Construçao*, 1971.

Daniel Viglietti, “A Desalambrar”, *Canciones para mi América,* 1968.

Daniel Viglietti, “Canción para mi América”, *Canciones para mi América,*1968.

Daniel Viglietti,*, Canciones del Hombre Nuevo*,1968.

Daniel Viglietti, *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra,* 1963

Daniel Viglietti, “Cruz de Luz”, *Canciones para el Hombre Nuevo*, 1968

Daniel Viglietti, *Daniel Viglietti y el Grupo de Esxperimentación Sonora del ICAIC*, Cuba, Areito, 1972.

Daniel Viglietti, *Trópicos*, 1973.

Enrique Males, "Ya no somos nosotros", *Ya No Somos Nosotros*,1978

Ewan MacColl, "Balada de Ho Chi Ming", *Folk Festival*, 21954, 1998.

Gonzalo "Payo" Grondona, "Ahora sí el cobre es chileno", *Chile se Pone pantalones largos*, 1971

Inti Illimani, "Canción de la nueva cultura", *Canto al Programa*, 1970.

Inti Illimani, "Canción del poder popular", *Canto al Programa*, 1970.

Inti Illimani, "Canción de la reforma agraria"*,Canto al Programa*, 1970.

Inti Illimani, *Canto al Programa*, 1970.

Inti Illimani, "Carta al Che", *Inti Illimani*, 1969.

Inti Illimani, "La Segunda independencia", *Viva Chile*, 1975

Isabel Parra, "Póngale el hombro mijito", *De Aquí y de allá*, 1971.

Isabel Parra, "En esta tierra que tanto quiero", *Como una historia,* 2011.

Jimmy Collier "Fires of Napalm", *Everybody's Got a Right to Live*,1968

Judith Reyes, "La Tragedia de la plaza de las tres culturas", *Crónica Mexicana*, 1970.

Los Olimareños*, Si este no es mi pueblo…*, 1984.

Los Olimareños, Rubén Lena, "A Simón Bolívar", *Quiero a la sombra de un ala*, 1968, 2022

Nina Simone, "Why the king of love is dead", *´ Nuff Said!*, 1968.

Noel Nicola, "Canción para una Imaginaria María del Carmen", *Comienzo el día*, 1977.

Pablo Milanés, "Pobre del cantor", *Daniel Viglietti: Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, 1973.

Pablo Milanés, "A mis 22 años", *Filin,* 1981

Pablo Milanés, "Son de Cuba a Puerto Rico", *No me pidas*, 1978.

Pablus Gallinazus, "Destino la Guerrilla", Los Dos, El Niño Nuestro Y La Guitarra, 1971.

Paco Ibáñez, "Soldadito Boliviano", *La Palabra Más Tuya Cantando A Guillen, Benedetti y Martí*, 2003.

Phil Ochs,,"The war is over", *Tape from California*, 1968.

Quilapayún, *A la revolución mexicana*, 1969

Quilapayún, "Canción fúnebre para el Che Guevara", *X Vietnam,*1968.

Quilapayún, *Cantata Santa María de Iquique,* 1969, 1978.

Quilapayún, "Compañero presidente", *El pueblo Unido jamás será vencido*, 1975.

Quilapayún, "El pueblo unido jamás será vencido, *Grabaciones Encontradas*, 1970.

Quilapayún, "La Bola", *X Vietnam*, 1968.

Quilapayún, "Nuestro cobre", *Yhtenäistä Kansaa Ei Voi Koskaan Voittaa*, 1974.

Quilapayún, "Por Viet-nam", *X Vietnam*, 1968.

Quilapayún, "Que la tortilla se vuelva", X Vietnam, 1968.

Quilapayún, Inti Illimani “Venceremos”, *Obra colectiva: Venceremos!!*, 1970

Ramón Ayala, “El mensú”, *El mensú*, 1957.

Rolando Alarcón, “Balada de Ho chi Minh”, El Mundo Folclórico de Rolando Alarcón, 1969.

Silvio Rodríguez, “La Canción del Elegido”, *Al final de este viaje,* 1978.

Silvio Rodríguez, “La familia, la Propiedad privada y el amor”, *Al final de este viaje,* 1978.

Silvio Rodríguez, “Oleo de mujer con sombrero”, *Al final de este viaje,* 1978.

Silvio Rodríguez, “Pequeña serenata diurna”, *Días y Flores*, 1975.

Silvio Rodríguez, “Playa Girón”, *Playa Girón*, 1978

The Animals, Eric Burdon, “Sky Pilot”, *The Twain Shall Meet*, 1968.

The Byrds “Draft Morning”, *The Notorious Byrd Brothers*, 1968

The Doors, “The unknown soldier”, *Waiting for the Sun*, 1968.

Víctor Jara, “A Cuba”, *El derecho a vivir en Paz, 1971.*

Víctor Jara, “Angelita Huenuman”, *Canto Libre*, 1970.

Víctor Jara, “Con el Poncho embravecido”, *En México*, 1971.

Víctor Jara, “Cuando voy al trabajo”*, Manifiesto*,1974.

Víctor Jara, “El arado”, *Víctor Jara en México*, 1969.

Víctor Jara, El derecho a vivir en paz”, *El derecho a vivir en Paz, 1971.*

Víctor Jara, “Que lindo es ser voluntario”, *Manifiesto*,1974.

.Víctor Jara, “Plegaria a un Labrador”, *Víctor Jara en México*, 1969.

Víctor Jara, “Te recuerdo Amanda”, *Pongo en tus manos abiertas...*, 1969.

Violeta Parra, “Hace falta un guerrillero”, *El folklore de Chile, vol. VIII,*1961.

Violeta Parra, “La Carta”, *Mercedes Sosa: Homenaje a Violeta Parra*, 1971.

Violeta Parra, “Los pueblos americanos”, Obra colectiva: La Peña de los Parra Vol. I, 1966, 1969.

Violeta Parra, “Porque los pobres no tienen”, *Isabel y Angel Parra: Los Parra de Chile*, 1970.

BIBLIOGRAFÍA

Advis, Luis, Eduardo Cáceres; Fernando García y Juan Pablo González (eds.), *Clásicos de la música popular chilena*, Ediciones UC, 1998.

Acuahuitl Asomoza, José Pablo e Luis Alfredo Vega Ramos, "La otra sonoridad. La nueva canción latinoamericana: influencia, reflexión y reivindicación" en Rivas Ontiveros, José René, *Movimientos estudiantiles: enfoques y perspectivas a medio siglo del 68*, 2020, pp. 383-407.

Amador Rodríguez, Belén e Johanna Cisneros Palacios "Manifestaciones artísticas contra la dictadura somozista: la canción protesta y la poesía revolucioneria", *Dictatorships & democracies*, nº 6, 2018, pp. 187-212.

Antequera, Jose, "Oralidad y difusion poética en la Nueva Canción Latinoamericana", *Voz y Escritura Revista de Estudios literarios*, nº16, 2008, pp. 91-111.

Artaraz, Kepa, *Cuba y la nueva izquierda: una relación que marcó los años 60*, Capital Intelectual, 2011.

Azcona, José Manuel e Majlinda Abdiu, *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y Kalashnikov,* Granada, Editorial Comares, 2020.

Barzuna Pérez, Gillermo. "Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana", *Letras* (Heredia, Costa Rica), vol. 2, n.o 27-28, 1992, pp. 7-23.

Benmayor, Rina, "Nueva Trova": New Cuban Song", *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 2, n.º 1, 1981, pp. 11-44.

Calandra, Benedetta, e Marina Franco, *La guerra fría cultural en América Latina : desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Biblos, 2012.

Calandra, Benedetta, "La Guerra Fría Cultural En América Latina. Actores, Contextos históricos, Perspectivas De investigación: Reseña Del Seminario Internacional" *Contemporánea 1*, no. 1 (mayo 6, 2021), pp. 231–238.

Cánepa-Hurtado, Gina, "La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 y 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes", *Revista de Crítica Literaria Lationamericana,* n.º 17, 1983, pp. 147-169.

Casúas, Víctor e Luis Rogelio Nogueras, *Silvio: Que levante la mano la guitarra*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

Contreras Lobos, Roberto (comp.), *Habla y canta Víctor Jara*, La Habana: Casa de las Américas, 1978.

De Souza Gomes, Caio, "Pobre del cantor que no se imponga con su canción: Conexões Transnacionais No Álbum Trópicos, de Daniel Viglietti (1973)", *Outros Tempos* (Online), vol 13, nº 21, 2016, pp. 261–269.

Donas, Ernesto, "Problematizando La Canción Popular: Un Abordaje Comparativo (y Sonoro) de La Canción Latinoamericana 'Comprometida' Desde Los Años 1960", *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2015, pp.1-23.

D'Rivera, Paquito, *Mi vida saxual*, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 1998.

Fairley, Jan, et al. “Inti-Illimani: Living a Life through Making Music (2002)” *Living Politics, Making Music, 1st ed., Taylor & Francis,* 2014, pp. 45-58.

Fairley, Jan, “La nueva canción latinoamericana”, *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 3, No. 2, 1984, pp. 107-115.

Fairley, Jan, “There Is No Revolution Without Song ” new song in Latin America”, en Kutschke, Beate, and Barley Norton, *Music and Protest In 1968*, Cambridge University Press, 2013, pp. 119-136.

Fernández Romero, José Luis, *Nueva Canción Latinoamericana, proceso educomunicativo de resistencia*, Universidad distrital Francisco José Caldas, 2024.

Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Debate, 2003.

García Marín, Juan Andrés, “Las Américas y 1968: revolución y canción protesta”, en Azcona, José Manuel e Majlinda Abdiu*, El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y Kalashnikov*, Granada, Editorial Comares, 2020, pp.161-183.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina,* Buenos Aires: Siglo XXI; 2012.

Gleijeses, Piero, “Las motivaciones de la política exterior cubana” en Spencer Claudia, *Espejo de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*: (ed.). México, Mexico,2004 pp, 151-170

González, Juan Pablo, and Claudio Rolle. “Escuchando El Pasado: Hacia Una Historia Social de La Música Popular”, *Revista de História* (São Paulo), no. 157, 2007, pp. 36-37.

González Rodríguez, Juan Pablo, “Música Popular Chilena de Raíz Folclórica”, en Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González (coords.), *Clásicos de la música popular chilena, vol* II. 1960-1973, (Santiago de Chile: Ediciones UC, 1998), pp. 9-27.

Harmer, Tanya, “The cold war in Latin America” en. Kalinovsky, Artemy M e Craig Daigle (eds), *The routledge handbook of the cold war*, Routledge, 2014, pp.133-148.

Hermosilla, Matías, “Un sentimiento general del mundo”: El Encuentro de la Canción Protesta, cosmopolitanismo cubano y la música como arma revolucionaria (1967-1970)”, *Autoctonía* (Santiago), Vol. VII, nº 2, 2023, pp. 832-86.

Jara, Joan, Víctor, un canto inconcluso, Sntiago LOM Ediciones, 2008.

Joseph, Gilbert M, “Encuentros cercanos. Hacia una nueva historia cultural de las relaciones entre Estados Unidos y América Latina” en Salvatore, Ricardo Donato, e Renato Ortiz, *Culturas imperiales : experiencia y representación en América, Asia y Africa*, Beatriz Viterbo, 2005, pp.89-120.

Katz, Friedrich “La Guerra Fría en América Latina” en Spenser, Daniela (coord), *Espejos de la Guerra Fría*, México, Ciesas-porrua, 2004, pp. 11-28.

Katz-Rosene, Joshua, “La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia”, *Revista colombiana de antropología*, vol. 57, nº 2, 2021, pp. 113-142.

Kutschke, Beate, and Barley Norton, (ed), *Music and Protest in 1968*, Cambridge University Press, 2013.

Lavquen, Alejandro, “Patricio Manns: por escrito y cantado” *Revista Punto Final*, nº 335.

Lynskey, Dorian, *33 revoluciones por minuto : historia de la canción protesta*, Malpaso, 2015.

Manifiesto de la Nueva Canción Latinoamericana’, en ‘Memoria del Foro del primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano, México, abril de 1982.

Martín Álvarez, Alberto, “Building counter-hegemonic thinking: Intellectuals and critical communities in the rise of the New Left”, en Rey Tristán, Eduardo, e Alberto Martín Álvarez, *Building the Radical Identity : The Diffusion of the Ideological Framework of the New Left*, Oxford, 2022, pp. 33-68.

Martínez Rodríguez, David Miguel, “La expresión musical como manifestación contracultural: Uruguay y la censura dictatorial”, *Horizonte Histórico-Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, nº 16, 2018, pp. 73-89.

Martins, Carlos Alberto, “Música popular como comunicación alternativa Uruguay 1973-1982”, *Diálogos de la comunicación*, vol. 27, 1990, pp. 1-21.

Martins, Floriano, y Mónica Saldías, “Luis Enrique Mejía Godoy. Conversaciones con un trovador errante (entrevista)” *Agulha. Revista de Cultura*, nº 24, 2002.

Mendoza, Vicente, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Microbiografías y opiniones de los participantes, 1968, Canción Protesta, 1, pp. 34-47.

Mota Zurdo, David, “Música Alternativa y revolucionaria en las democracias de Europa Occidental (1957-1970), en Azcona, *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y Kalashnikov*, 2020, pp. 183-201.

Moore, Robin, *Music and Revolution: Cultural change in Socialist Cuba*, Berkeley: University of California Press, 2006.

Moore, Robin, “Transformations in Nueva Trova”, en Moore, Robin, *Music and Revolution: Cultural change in Socialist Cuba*, Berkeley: University of California Press, 2006, pp. 135-170.

Nicola, Noel, “¿Por qué Nueva Trova?” La Habana*, El Caimán Barbudo*, 1975.

Niño, Antonio, “Uso y abuso de las relaciones culturales en la política internacional”, *Revista Ayer* 75, III, 2009, pp. 25-61.

Ogas Jofre, Julio: “Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop”, *Musiker*, n.º 20, 2013, pp. 275-297

Olsen, Jonah Durrant. “No Hay Revolución Sin Canciones: State, Revolution, and Music in Chile and Cuba”, *Journal of Latin American Geography*, vol. 20, no. 3, 2021, pp. 103–25.

Ortiz, Renato, “Revisitando la noción del imperialismo Cultural”, en Salvatore, Ricardo Donato, y Renato Ortiz, *Culturas imperiales : experiencia y representación en América, Asia y Africa*, Beatriz Viterbo, 2005, pp. 37-54.

Ossorio, José M, “Encuentro de la canción protesta”, *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, Vol. 9, Nº. 16, 2014, po. 181-187.

Pettiná, Vanni, “América Central y la Guerra Fría, apuntes para una historia”, *EIAL-Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 2019, vol. 30, no 1, pp. 13-42.

Pettinà, Vanni, *Historia mínima de la guerra fría en América Latina,* El Colegio de Mexico AC, 2018.

Peralta Idrovo, Hernán Patricio, *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. MS thesis. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003.

Pérez Flores, Hirmarys, "La nueva canción Latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas", *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, Vol. 9, Nº. 16, 2014, pp. 15-26

Pérez Flores, Hirmarys, "Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970)", *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, Vol 7, nº13, 2012, pp 139-154.

Rama, Angel, e Carlos Monsiváis, *La ciudad letrada. Tajamar*, 2004, pp. 164-168.

Ramos Rodillo, Ignacio, "Música típica, Folclore de proyección y Nueva Canción Chilena. Ver- siones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973", *Revista NEUMA*, vol. 2, 2011, pp. 108-133.

Recalde, Héctor Eleodoro, *Historia de Argentina, América y el mundo en la segunda mitad del siglo XX*, Ediciones del Aula Taller, 2010.

Rey Tristán, Eduardo, e Alberto Martín Álvarez, *Building the Radical Identity : The Diffusion of the Ideological Framework of the New Left*, Oxford: Peter Lang, 2022, Print.

Rey Tristán, Eduardo, "Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural", en Calandra, Benedetta, e Marina Franco, *La guerra fría cultural en América Latina : desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Biblos, 2012, pp. 51-67.

Rey Tristán Eduardo e Valeria González Lage, "La revolución cubana de 1959. Ideario y guía" en Azcona, José Manuel e Majlinda Abdiu, *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y Kalashnikov*, Granada, Editorial Comares, 2020, pp. 51-71.

Robayo Pedraza, Miryam Ibeth, "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX" *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol.10, nº 16, 2015, pp. 54-66.

Rodríguez Aedo, Javier, "El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973)", *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (Online), 6 de junio, 2017, pp.1-41

Rodríguez, Silvio, *Canciones en el mar*, La Habana Ojalá Ediciones, 1996.

Salazar Rebolledo, Juan Alberto, "La rosa y la espina: expresiones musicales de solidaridad antiimperialista en Latinoamérica. El Primer Encuentro de la Canción Protesta en La Habana, Cuba, 1967", *Secuencia*, nº 108, 2020, pp. 1-26.

Salvatore, Ricardo Donato, y Renato Ortiz, *Culturas imperiales :experiencia y representación en América, Asia y Africa*, Beatriz Viterbo, 2005.

Stronor Saunders, Frances, *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, Barcelona, Debate, 2001

Tejada, Darío, "Un Palimpsesto llamado Nueva Canción", *Boletín de Música*, nº 45, pp. 73-30.

Terán, Oscar, “El espiritualismo de la creación del anti-imperialismo latinoamericano”, en Salvatore, Ricardo e Renato Ortiz, *Culturas imperiales : experiencia y representación en América, Asia y Africa*, Beatriz Viterbo, 2005, pp.301-314.

Tumas-Serna, Jane, “The “Nueva Canción” Movement and Its Mass-Mediated Per-formance Context”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 13, nº 2, otoño-invierno de 1992, pp. 146-150.

Velasco, Fabiola, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”, *Presente y Pasado. Revista de Historia*, n.º 23, enero-junio de 2007, pp. 139-153.

Viglietti, Daniel, “Reflexiones en torno al exilio desde el ámbito cultural e intelectual”, en Rey Tristán, Eduardo (dir.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 259-273.

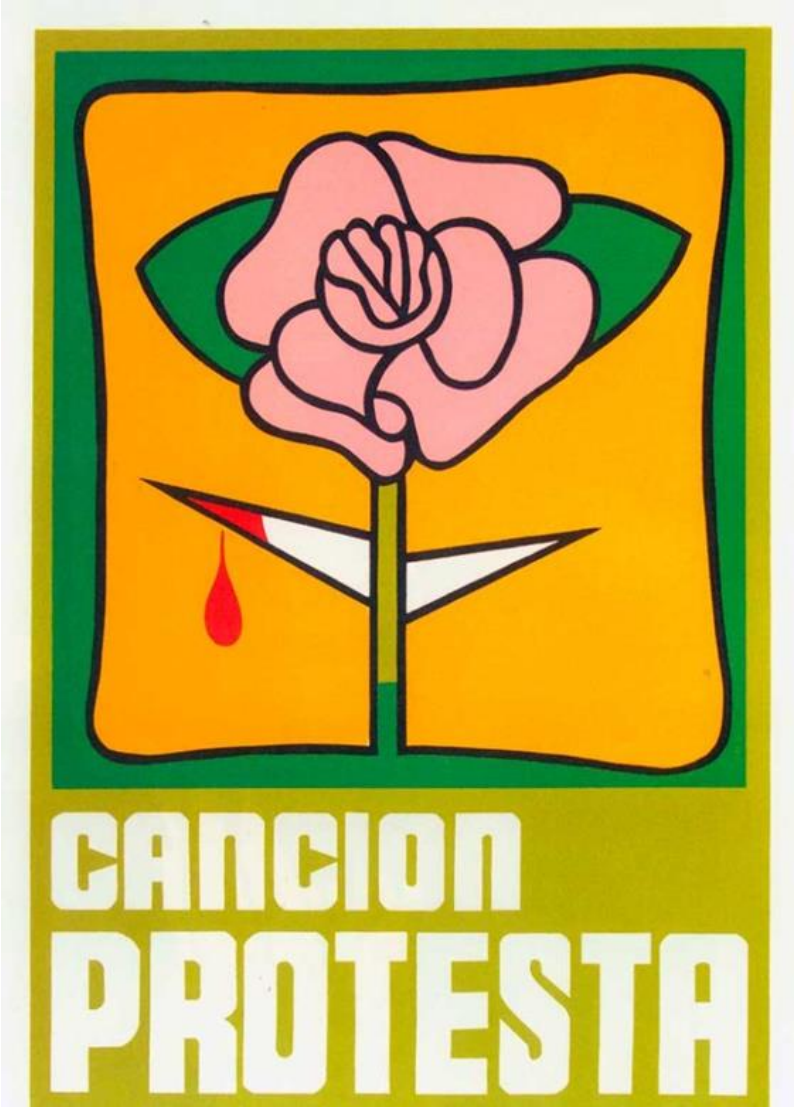
Vilches, Particia, “De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 25, n.º 2, otoño-invierno de 2004, pp. 199-202.

ANEXOS

País	Nomes
Angola/Portugal	Luis Cilia
Arxentina	Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Maderos, Ramón Ayala e Amada Aida Caballero
Australia	Jean Lewis
Chile	Rolando Alarcón, Ángel Parra e Isabel Parra
Congo /Kinshasa	Onema D´Jamba Pascal
Cuba	Carlos Puebla, Rosendo Ruiz e Alberto Vera
Alemania del Este	Gerry Wolf
Francia	Claude Vinci
Haití	Martha Jean Claude
Italia	Ivan della Mea, Mari Franco Lao, Giovanna Marini, Elena Morandi e Leonardo Settimelli
México	Oscar Chávez e José González
Paraguai	Francisco Marín, Florence Marín, Virgilio Rojas, Luis Casasco e Dionisio Arzamendía
Perú	Nicomedes Santacruz
Vietnam del Sur	Trang Dung e Pham Duong
España	Raimón
Gran Bretaña	John Faulkner, Sandra Kerr, Ewan MacColl, Peggy Seeger e Terry Yarnell
EEUU	Barbara Dane, Julius Lester e Irwin Silber
Uruguai	Los Olimareños (Braulio López e José Luis Guerra), Quitín Cabrera, Braulio López, Carlos Molina, Yamadú Palacios, Aníbal Sampayo, Marcos Velázquez, Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa

Anexo 1: "Táboa de participantes no Encontro da Canción Protesta, 1967, Cuba"[158].

[158] Elaboración propia.



Anexo 2: "A rosa e a espiña, cartaz do Encontro da Canción Protesta, Cuba, 1967"[159].

[159] Hermosilla, Matías, "Un sentimiento general del mundo": El Encuentro de la Canción Protesta, cosmopolitanismo cubano y la música como arma revolucionaria (1967-1970)", Autoctonía (Santiago), Vol. VII, nº 2, 2023, pp.843.

Anexo 3: "A rosa e a espiña, cartaz do Encontro da Canción Protesta, Cuba, 1967"[160].

[160] *https://eldiablo-ilustrado.blogspot.com/2017/08/50-anos-del-1er-encuentro-de-la-cancion.html*

Anexo 4: "Álbum colaborativo do Encontro da Canción Protesta, 1967"[161].

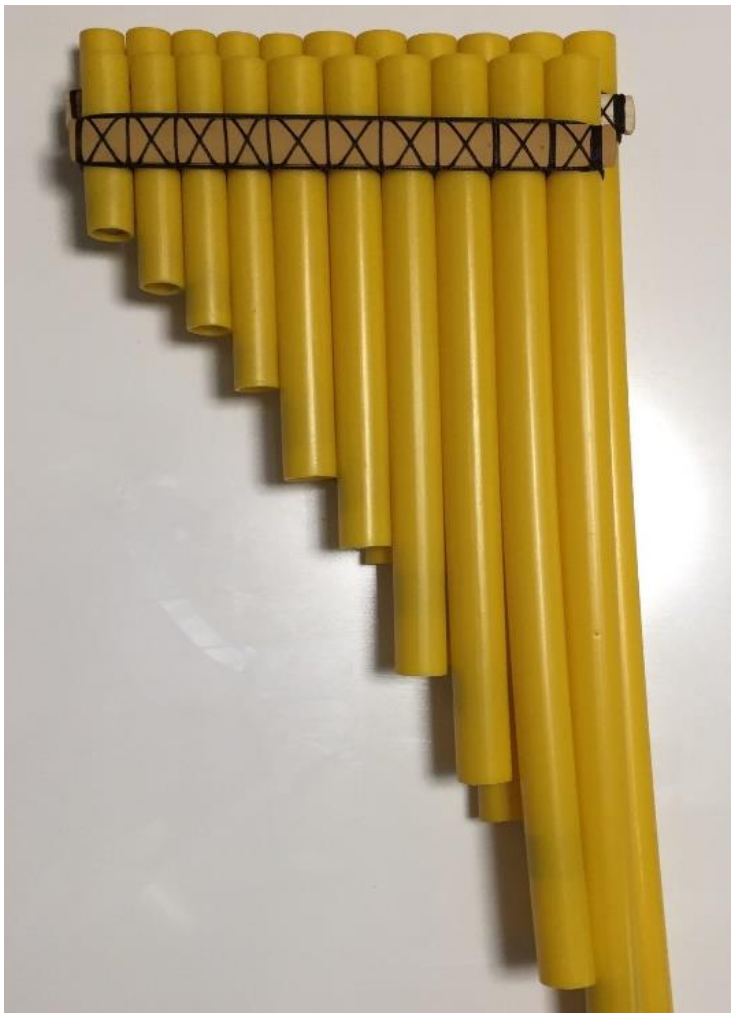
[161] https://perrerac.org/album/obra-colectiva-cancin-protesta-casa-de-las-amricas-cuba-1967/1951/

Anexo 5: "Álbum colaborativo do Encontro da Canción Protesta, reedición de 1970"[162].

[162] https://perrerac.org/album/obra-colectiva-cancion-protesta-protest-song-of-latin-america-1970/11015/

Anexo 6: "Charango, Instrumento tradicional empregado na NCL"[163].

[163] https://coscyl.com/instrumentos/es/node/260



Anexo 7: "Zampoña, instrumento tradicional empregado na NCL"[164].

[164]https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Zampo%C3%B1a_tubos.jpg/800px-Zampo%C3%B1a_tubos.jpg

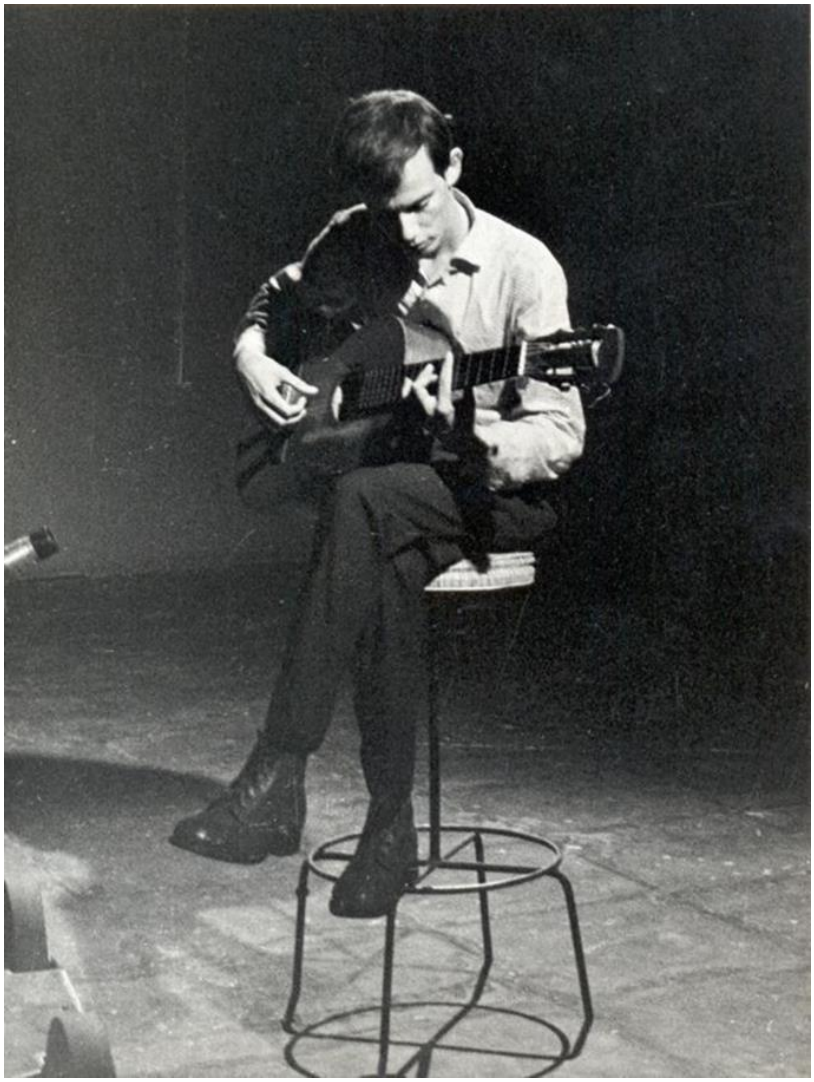
Anexo 8: "Quena, instrumento tradicional empregado na NCL"[165].

[165] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Quena01.jpg

País	Nomes
Arxentina	César Isella, Mercedes Sosa, Facundo Cabral, Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Óscar Matus, Jorge Cafrune, José Larralde, Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Eduardo Aragón, Víctor Gabriel Nieto, Martín Ochoa, David Caballero, Horacio Tusoli, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas , Emilio Crosetti, Víctor Heredia, Facundo Cabral, Alberto Cortez, León Gieco, Piero e Caito.
Bolivia	Ernesto Cavour, Los Jairas Benjo Cruz
Brasil	Chico Buarque, Geraldo Vandré, Tom Jobim, Gilberto Gil, Milton Nascimiento, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gal Costa, María Bethania
Chile	Violeta Parra, Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara, Inti Illimani, Quilapayún, Cuncumen, Patricio Manns, Illapu, Los curacas, Aparcoa, Tiempo Nuevo, Rolando Alarcón, Tito Fernández, Nano Acevedo, Kiko Alvarez, Osvaldo Rodríguez, Payo Grondona, Pedro Yáñez, Eduardo Yáñez, Martha Contreras, Charo Cofré e Homero Caro.
Colombia	Pablus Gallinazo, Ana e Jaime, Chimzipagua
Costa Rica	Tayacán, Viva Voz, Uxmal, Inti Huasi, Emilia Prieto
Cuba	Carlos Puebla, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Vicente Feliu, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Tony Pinelli, Sara Gonzalez, Enrique Núñez, Augusto Blanca
Ecuador	Pueblo Nuevo, Jatari, Illiniza, Taller de Música, Ilumán, Enrique Males, Jaime Guevara, Sandra Martínez e Kaya Puca.
México	Judith Reyes, Amparo Ochoa, Oscar Chávez
Nicaragua	Carlos y Luís Mejía Godoy, Los de Palacagüina, Mancotal e Pancasán, Guardabarranco e o Taller de Sonido Popular
Panamá	Rubén Blades
Paraguai	Francisco Marín, Florence Marín, Virgilio Rojas, Luis Casasco e Dionisio Arzamendía
Perú	Susana Baca, Nicomedes Santa Cruz, Victoria Santa Cruz
Porto Rico	Roy Brow, Noel Hernández, Silverio Pérez, Andrés Jiménez, Tony Croato e Aires Bucaneros
Uruguai	Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Numa Moraes, Aníbal Zampayo, Yamandú Palacios, Manuel Capella, Quitín Cabrera, Aníbal Sampayo, Marcos Velázquez e Carlos Molina, Héctor Numa Moraes, José Carbajal
Venezuela	Alí Primera, Gloria Martín, Los Guarangao, Ahora, Soledad Bravo, Xulio Formoso, Simón Díaz, Lilia Vera

Anexo 9: "Táboa dos participantes por países da Nova Canción Latinoamericana"[166].

[166] Elaboración propia.



Anexo 10: "Silvio Rodríguez en el programa televisivo *Música y estrellas*, en 1967"[167].

[167] Fotografía de Juan Luis Aguilera, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Silvio_Rodriguez_-_Musica_y_Estrellas.jpg

Anexo 11: "Noel Nicola cantando nunha fábrica de Aceiro"[168].

[168] Benmayor, Rina, "Nueva Trova»: Nw Cuban Song", Revista de Música Latinoamericana, vol. 2, n.º 1, primavera-verano de 1981, pp. 26.

Anexo 12: "No hay Revolución sin canciones"

Discurso de Salvador Allende el 28 de abril de 1970 en el Teatro Caupolicán, en plena campaña electoral", Aparecen: Salvador Allende, rodeado de músicos como Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón, Quilapayún, Víctor Jara, Millaray[169].

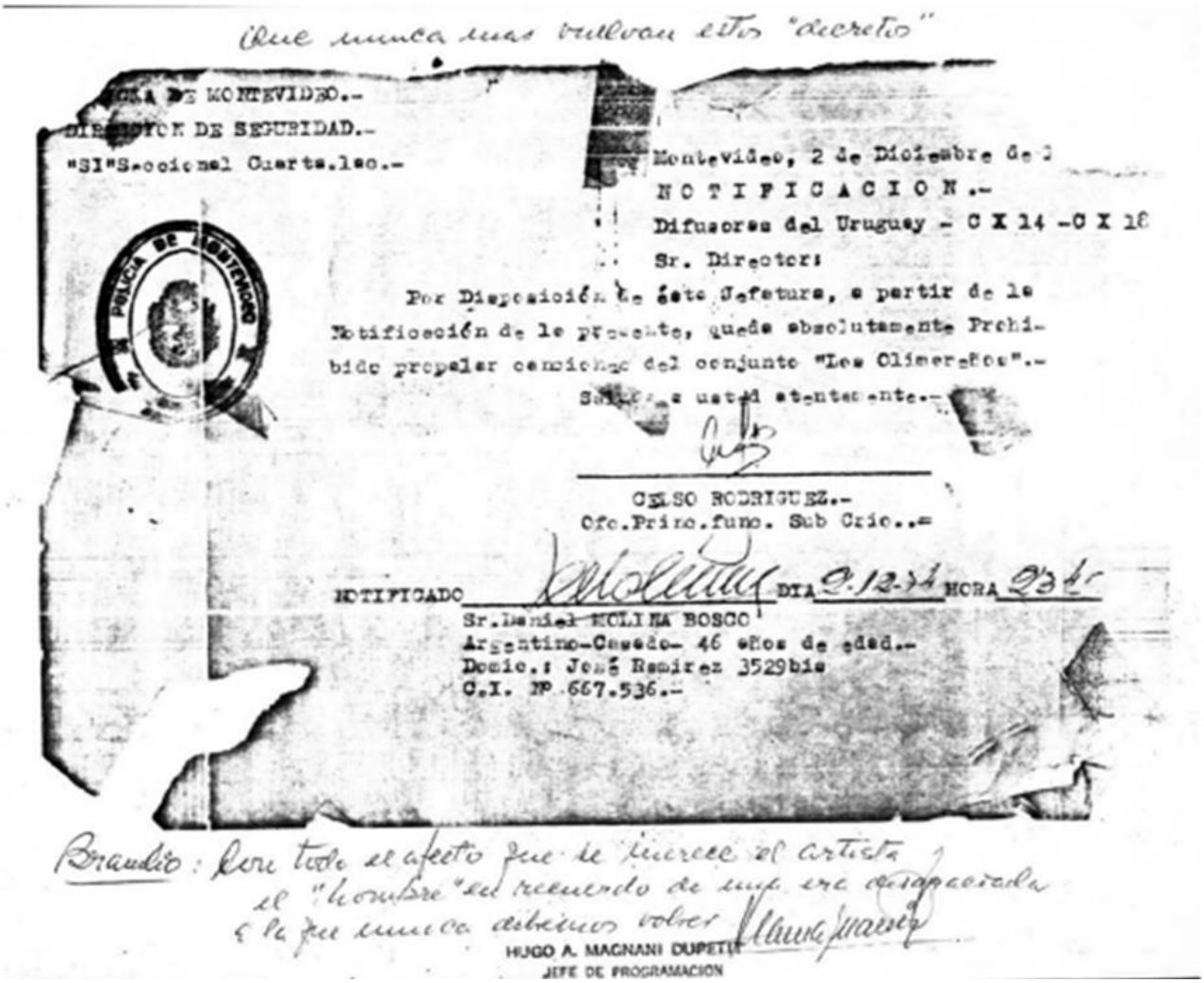
[169] https://lavozdelosquesobran.cl/portada/no-hay-revolucion-sin-canciones-el-rol-de-la-musica-en-la-eleccion-de-salvador-allende/04092020

Anexo 13: "O sol da esperanza do álbum *Trópicos* de Daniel Viglietti"[170].

[170] https://www.discogs.com/fr/release/8727588-Daniel-Viglietti-Tropicos

Anexo 14: "O sol da esperanza, reverso do álbum *Trópicos* de Daniel Viglietti"[171].

[171] https://www.ebay.com/itm/235490727527


¡Que nunca mas vuelvan estos "decretos"

...A DE MONTEVIDEO.-
...CCION DE SEGURIDAD.-
"SI"S.ocial Cuarta.lso.-

Montevideo, 2 de Diciembre de 1
N O T I F I C A C I O N.-
Difusoras del Uruguay - C X 14 -C X 16
Sr. Director:
Por Disposición de ésta Jefatura, a partir de la Notificación de la presente, queda absolutamente Prohibido propalar canciones del conjunto "Los Olimareños".-
Saluda a usted atentamente.-

CELSO RODRIGUEZ.-
Ofc.Prino.funo. Sub Crio..=

NOTIFICADO [illegible] DIA 9-12-74 HORA 23 hs
Sr. Daniel MOLINA BOSCO
Argentino-Casado- 46 años de edad.-
Domic.: José Ramirez 3529bis
C.I. Nº 667.536.-

Brandão: Por todo el afecto que le tuvimos al artista y el "hombre" del recuerdo de una era desgraciada que ya nunca debemos volver
HUGO A. MAGNANI DUPETIT
JEFE DE PROGRAMACION

Anexo 15: "Comunicado de Censura a Los Olimareños"[172].

[172] Subcomisario Celso Rodríguez, data 2 de decembro de 1974, Montevideo, Uruguai. http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/archivos/1974-Comunicado-censuraOlimarenos-hmpu-153.pdf

Anexo 16: "Quilapayún e cos seus ponchos negros"[173].

[173] https://www.musicapopular.cl/grupo/quilapayun/

Anexo 17: Os grupo Inti Illimani levando ponchos, actuación en Bogotá, 1975"[174].

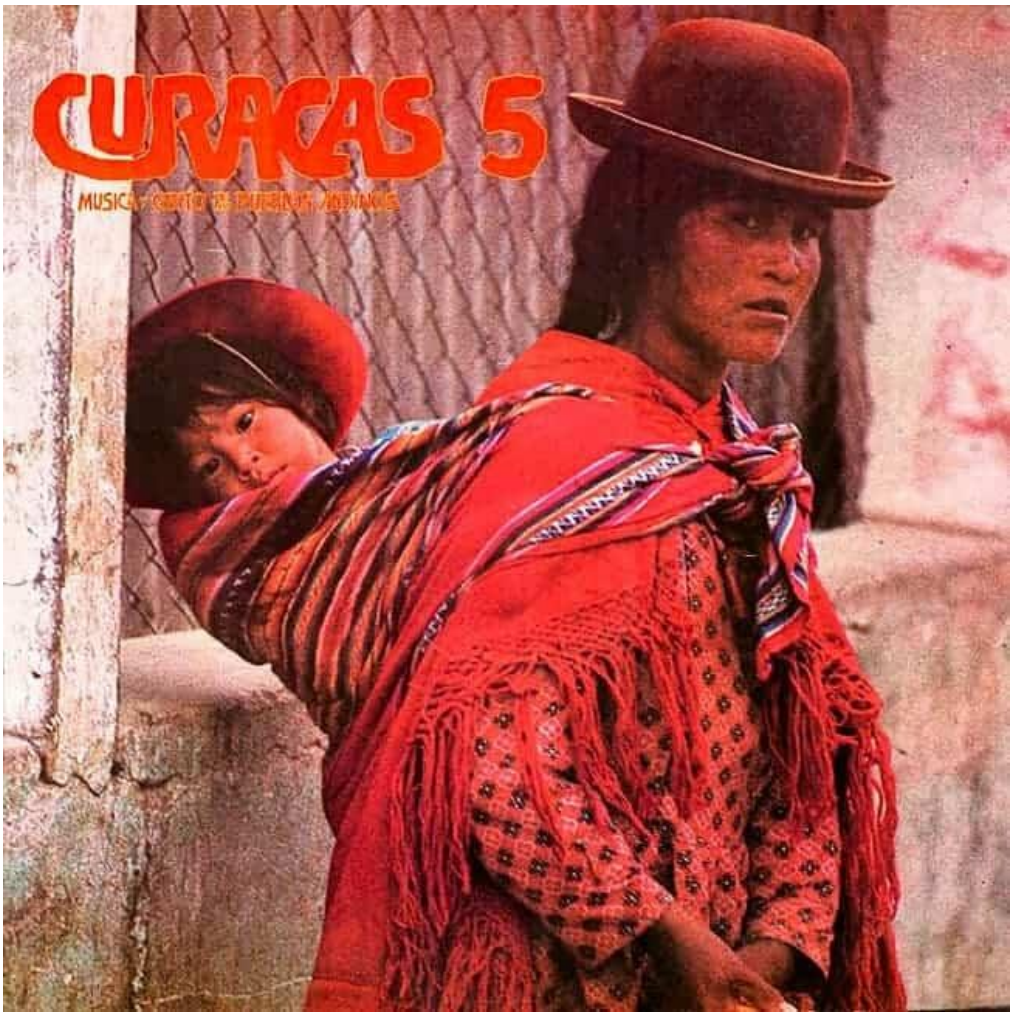
[174] "Chile canta la resistencia", *Alternativa,* nº. 62, 1975, pp. 28

Anexo 18: "Víctor Jara levando poncho"[175].

[175] https://www.buscameenelciclodelavida.com/2018/09/los-ultimos-dias-de-victor-jara.html

Anexo 19: "Portada do álbum *Canciones para el Hombre Nuevo* de Daniel Viglietti"[176].

[176] https://perrerac.org/album/daniel-viglietti-canciones-para-el-hombre-nuevo-1968/1369/

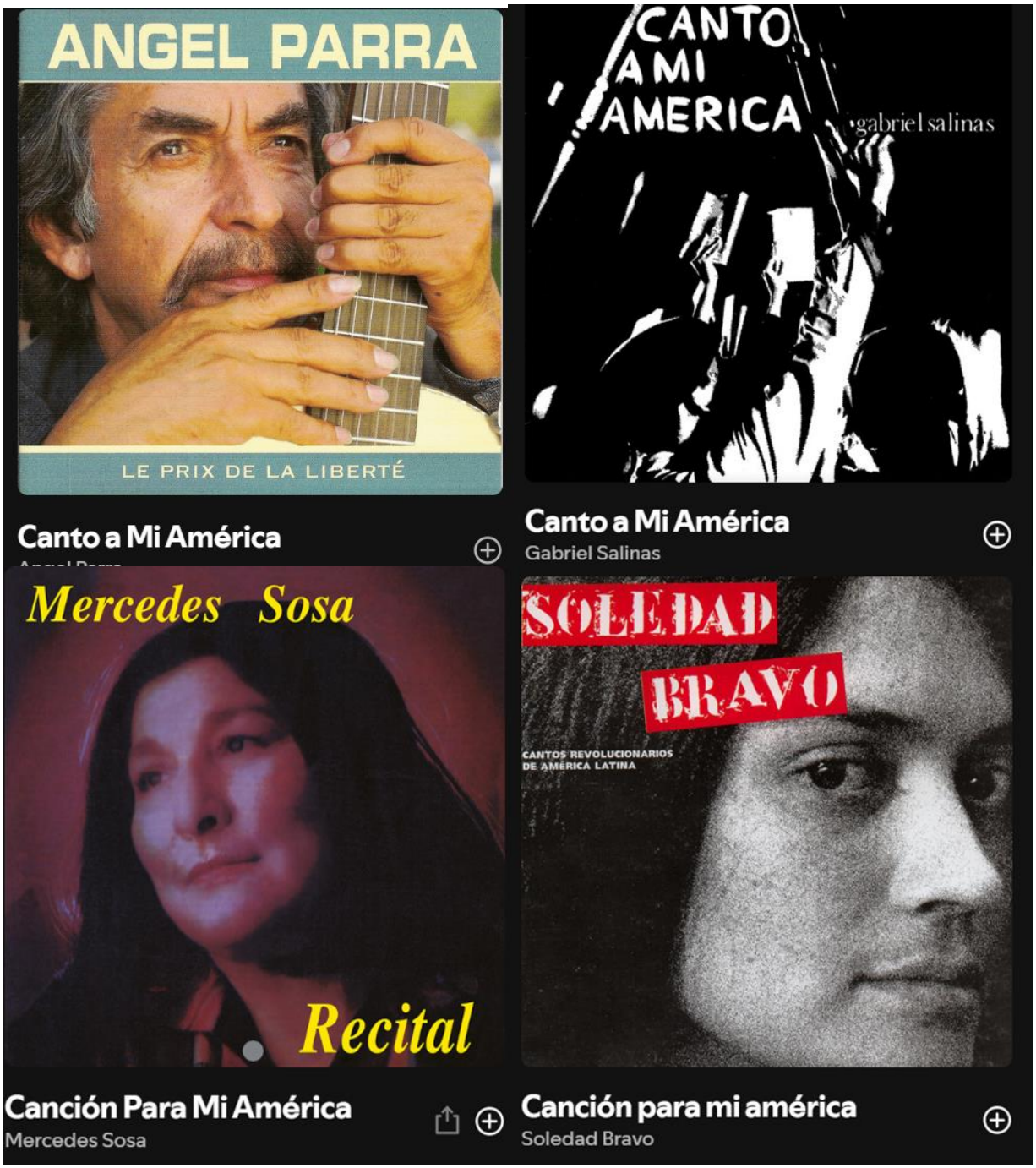


Anexo 20: "Portada do álbum *Curacas 5* de Los Curacas, 1977"[177].

[177] https://perrerac.org/album/curacas-curacas-5-1977/15379/#more-15379

Anexo 21: "Portada do álbum *Canto al programa* de Inti Illimani, 1970"[178].

[178] https://perrerac.org/?s=Canto+al+programa



Anexo 22: "*Canción para mi América* de Daniel Viglietti"[179].

[179] Versións de Ángel Parra, Gabriel Salinas, Mercedes Sosa e Soledad Bravo. Elaboración propia a partir de verisóns de Spotify.