

ción

CENECA

mujer
do (d
fueron
de marzo en

T

CENECA



**LA NUEVA CANCION EN
AMERICA LATINA**

eduardo carrasco

1982

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
1. El género Canción en Europa y América Latina.	1
2. Antecedentes de la Nueva Canción en América Latina	12
3. La Nueva Canción en el Cono Sur	16
4. La Nueva Canción en México y Venezuela	33
5. La Nueva Canción y su significado político	43
6. La Nueva Canción en Ecuador, Perú y Bolivia	47
7. La Nueva Trova Cubana	52
8. La Nueva Canción en Nicaragua, Costa Rica y Puerto Rico	59
9. La Nueva Música Popular Brasileña	64
10. Conclusiones	74

* * * * *

1. EL GENERO CANCION EN EUROPA Y AMERICA LATINA

En el inagotable recinto de la música, la canción, que desde un punto de vista formal es su género mínimo, se ha constituido hoy día en una de sus expresiones más importantes. Ella es omnipresente en la vida del hombre moderno, por todos lados va dejando su huella transparente y no hay ningún rincón del mundo que escape a su poder, que va desde la insignificante función securizante del fondo musical en el supermercado hasta la incontrolable fuerza movilizadora en los inmensos estadios del "rock". La canción nos acompaña hoy día en todos los momentos de nuestra existencia y parece ser el modo más directo que hemos encontrado para expresar nuestros sentimientos. Su total universalidad, que ninguna forma artística conoció antes que ella, pareciera validar definitivamente el aserto según el cual algo idéntico se alberga en todo corazón humano : ella traspasa todas las barreras de lengua, raza, civilización y cultura y hasta en el campo de batalla es capaz de hacer vibrar en el mismo instante y con la misma fuerza las fibras de las almas enemigas.

Este poder, que a su vez genera poder, se confunde hasta tal punto con nuestra vida e historia que el sentido común en nuestros días lo ha transformado en uno de sus puntos de referencia más corrientes para distinguir las diversas generaciones : el "charleston", el "cha-cha-cha", Elvis Presley o "Los Beatles", el "tango" o el "twist", y en América Latina Jorge Negrete o Carlos Gardel han dejado de ser únicamente designaciones de ritmos musicales o simples nombres de artistas; ellos hacen también referencia a sensibilidades de época o estilos de vida y son significativos de ciertas formas elementales de sentir, de comprender el mundo, y hasta de peinarse o de vestirse.

La canción como forma o estructura poético musical tipo, echa sus raíces en la cultura europea (cantos trovadorescos medievales, diversas danzas y cantos folklóricos, vodeviles, baladas, etc.) pero sólo alcanza su consagración co-

mo género con el movimiento romántico que a través de la rehabilitación de los "volkslieder" y la composición de "lieder" por parte de los más grandes músicos de la época, le confiere su verdadero estatus estético. La actual canción, en una línea importante de su evolución seguirá siendo fiel a las exigencias de esta importante corriente de creación aunque en su mayor volumen la actual producción sea más bien la manifestación de un arte degradado y servil a las normas del mercado. En medio del barullo de canciones fútiles y fáciles que responden a todos los requisitos para una buena comercialización pero ninguno de los del arte, todavía se dejan escuchar las voces de aquellos artistas que por ser los verdaderos intérpretes de sus pueblos han seguido jerarquizando este género aún considerado por muchos como una expresión artística "menor". La canción, en sus actuales creadores más significativos, continúa en el camino de la tradición iniciada con el "lied" romántico asentando su prestigio y su valor, que en el caso de algunas obras de grandes "cancionistas" ha alcanzado las cimas del arte popular. Por eso tal vez no sea exagerado que un filósofo de la talla de Jean Paul Sartre para rematar su novela "La Náusea", muestre a su protagonista acosado por el absurdo del mundo, descubriendo en el símbolo de una hermosa canción negroamericana, pequeña joya de perfecta construcción, el único sentido posible de la vida humana.

La canción, a pesar de no ser ajena a ninguna categoría de edad toca a la juventud de una manera privilegiada hasta el punto de aparecer en algunas de sus manifestaciones actuales como un fenómeno eminentemente juvenil. La importancia que ha adquirido la canción se nos aparece como un rasgo característico de la vida moderna y tiene una explicación en la aparición de la juventud como sector social diferenciado. En los siglos pasados no había juventud en el sentido en que hoy día entendemos esta expresión: no existía una categoría de edad diferenciada que se extendiera como un puente entre la infancia y la edad adulta. Los niños pasaban directamente a ser hombres. Hoy día esta situación ha cambiado y la juventud es una realidad específica, con conductas sociales propias y fácilmente definibles. Sin pretender entrar en detalles a este respecto, es fácil darse cuenta de que uno de los aspectos que la actualidad marca esta especificidad es precisamente su relación con la canción que no sólo moviliza a millones de jóvenes en el mundo entero sino que además aparece como un producto eminentemente juvenil pues la mayoría de los cantantes, cantautores, músicos y letristas pertenecen a esta categoría de edad. La canción en el medio juvenil se presenta como una inmensa potencia movilizadora en cuyos contenidos podemos encontrar verdaderos programas de vida y de sociedad. Ella es además una importante fuerza aglutinadora en torno de la cual surgen infinidad de asocia-

ciones, círculos, agrupaciones, y clubes que a su vez realizan acciones que se proyectan mucho más allá de la canción. Por eso la canción considerada a partir del mundo a que ella misma da lugar, aparece como un verdadero cuerpo de ideas y acciones en el que se muestran de modo privilegiado las inquietudes, problemas e ideas de la juventud moderna al mismo tiempo que sus aspiraciones y soluciones. Un análisis profundo de la canción como fenómeno sociológico podría proporcionarnos un cuadro bastante riguroso y completo de la situación y de la vida de la juventud en las últimas décadas.

La canción con su poder de convocatoria puede generar movimientos de masa mundiales, puede crear y deshacer fortunas fabulosas, puede resumir los rasgos aparentes de nuestra época, puede llegar hasta las más finas expresiones del arte humano, pero al mismo tiempo, sus poderes que son difícilmente controlables pueden también adquirir un signo negativo. Como medio de comunicación, como vehículo de transmisión de ideas, puede transformarse en un instrumento enajenante, en una nueva manera de introducir en las cabezas incautas o desprevenidas las doctrinas y pensamientos más peligrosos; como forma directa de exaltación, creadora de fáciles éxtasis, puede ser maquiavélicamente utilizada para lograr que el hombre se olvide de sí mismo, le vuelva las espaldas a su realidad y se adormezca en delirios inspirados por fuerzas negativas. Verdadera droga moderna, que comparte con la televisión y el cine todos los peligros de la alienación dirigida y utilitaria.

La necesidad vital de la canción al mismo tiempo que el deseo de dominar y dirigir su poder han dado lugar en nuestra época al surgimiento de una gigantesca industria que se ha levantado en torno y a partir de ella. Esta industria se organiza hoy día como un enorme sistema multinacional que intenta cubrir todas las necesidades productivas que nacen de su existencia y desarrollo y que van desde la producción de discos, hasta la actividad de las empresas editoras y promocionales. Estas a su vez dependen del gigantesco aparato de difusión y comunicaciones que controla la vigencia y expansión de casi toda la música popular. La canción, como un aspecto esencial de la vida moderna marcada por el sello de la técnica y de la ciencia, va unida al devenir de la radiotelefonía y la televisión, al desarrollo de la industria electrónica y en especial de la fabricación del disco y a la evolución de todos los adelantos en los medios de comunicación de masas. Cualquier cambio en estos factores genera de inmediato una transformación en la canción, y viceversa, ninguna de ellos queda indiferente al desarrollo de este género elemental. Así pues, la canción,

más que otras formas del arte, ha encontrado en la industria su forma de existencia material, su caballo de batalla y tal vez, su prisión.

Por diversos motivos, en América Latina la canción ha alcanzado una expansión sin precedentes. Sin dudas tiene que ver con esto la enorme riqueza y variedad que ella manifiesta desde que nos acercamos a sus orígenes en el continente. La canción debió atravesar el Atlántico en algún galeón español que seguramente traía en su tripulación un buen número de andaluces con guitarras, pero desde que sus melodías tocaron tierra americana adquirieron un aire particular que nadie podría haber imaginado en las tierras de Colón. La población indígena, rebelde desde las primeras batidas de los españoles, asimiló rápidamente esta música y transformó instrumentos y ritmos a su guisa, adaptándolos a sus fiestas y ceremonias, generando así esa magnífica diversidad de colores musicales que se extiende desde el Río Grande hasta el Cabo de Hornos.

Sin embargo, solamente con la llegada de los esclavos africanos, la canción latinoamericana logrará su forma y color definitivos. Los ritmos de los negros, al instalarse en América Latina, se unirán también a esta verdadera fragua de música y canciones a que da lugar el choque de culturas y pueblos tan distintos y va construyéndose paulatinamente esa voz destinada a una síntesis final que algún día será la expresión de un solo pueblo. Estas tres raíces conforman y conformarán siempre la fuente de la innagotable de la música latina; la presencia mayor o menor de cada uno de estos factores, unida a las influencias europeas y más tarde norteamericanas, que en ningún momento se detienen, dan como resultado las formas típicamente mestizas de la canción latinoamericana.

Otra razón de la expansión de la canción en el continente podría provenir de la importancia que allí tiene el arte popular en general. En efecto, en América Latina las formas artísticas más desarrolladas solamente adquieren un valor cierto o independiente de los criterios estéticos de las metrópolis europeas, en este siglo. Antes, casi todo el arte culto es imitación del arte europeo y se construye a partir de sus normas; los artistas, en su gran mayoría, provienen de las clases altas y se educan en las escuelas de París, Londres o Madrid, dirigiendo su trabajo hacia un público que en la mayoría de los casos no tiene nada que ver con la realidad latinoamericana. Así, las escuelas y tendencias artísticas en el continente hasta el siglo pasado, no son más que las correspondencias criollas de los deliniamientos del arte europeo de la época. Un ejemplo de esto

es lo que ocurre en la mayor parte de los países en el terreno de la música culta, cuyos comienzos en el continente equivalen a la simple importación de la música europea. Los primeros acontecimientos musicales en las tierras de América Latina serán, en general, el estreno de tal o cual ópera de Mozart o de Bellini y por compañías directamente venidas de Italia o de Francia. Habrá que esperar hasta mediados de siglo para que comiencen a organizarse los primeros Conservatorios, de donde habrán de surgir los primeros músicos y cantantes latinoamericanos. Pero incluso a fines de siglo, cuando empiezan a escribirse las primeras óperas y sinfonías, sus autores, para imprimirles un carácter nacional, sólo se contentarán con disfrazar a sus héroes y heroínas con trajes indígenas o bautizando sus músicas con nombres aztecas o araucanos, aunque manteniendo lo europeo de la esencia y de la ceremonia. El criollismo de esta época será un nacionalismo de decorado, que busca todavía a tientas la fuente original, y que por supuesto, no hará variar el hecho de que esta primera música latinoamericana, más que originarse de la matriz luminosa del pueblo, vendrá a llenar necesidades culturales de pequeñas elites intimamente vinculadas a Europa por cultura y origen. Estas tardarán todavía muchos años en comenzar a comprender el valor de lo que escuchan a través de las ventanas de sus mansiones cuando pasan por la calle las comparsas de negros o las bulliciosas procesiones de indios y mestizos.

Por esta razón, en estos primeros años, los verdaderos forjadores de la cultura latinoamericana serán los propios pueblos, que a partir de auténticas necesidades vitales de belleza y expresión, irán generando un arte todavía primitivo pero que poco a poco irá construyendo la impronta nacional. Más adelante, cuando los artistas cultos asuman su tarea para y desde América Latina, se verán obligados a volverse hacia esta cultura primitiva buscando en ella los rasgos definitorios de un arte verdadero.

La artesanía o la canción folklórica y popular no terminan en sí mismas: indican hacia un posible desarrollo futuro en un arte más profundo y elaborado que pueda valer como respuesta auténtica a los intereses culturales del pueblo. Este arte es el que ha ido generándose en nuestro siglo: los grandes músicos latinoamericanos, Villalobos, Chávez, Ginastera, son tributarios de la música popular y folklórica de la misma manera como los grandes muralistas o pintores nacionalistas, van recogiendo toda la tradición plástica indígena y popular que aún se mantiene viva en la artesanía de América. Lo culto es lo popular llevado al extremo de sus posibilidades. Sólo a partir de esta filiación puede al fin ser posible un arte verdaderamente nacional.

Mientras no hubo música culta surgida de esta relación, fue la canción popular y folklórica la expresión musical más auténtica en el continente americano y la única verdaderamente abierta hacia el futuro porque, enraizaba en el pasado más lejano y, por lo tanto, creaba tradición. La canción es entonces la verdadera cantera de donde está surgiendo y de donde surgirá la más profunda música de América Latina.

Debido a la supervivencia de costumbres, ritos y mitos que incorporan a la música y le dan a ésta un carácter ceremonial conservando toda su fuerza y su vitalidad de origen, en América Latina resulta más fácil que en otras latitudes diferenciar lo que se entiende por canción folklórica y por canción popular. Estas quedan definidas de una manera casi natural por el modo en que se insertan en la vida del pueblo que las crea. Como esta diferencia estará presente a lo largo de todo nuestro trabajo, nos vemos obligados a detenernos en ella.

La música folklórica es aquella que está más confundida con el medio del que surge, es aquella que va indisociablemente unida a un momento o a una ocasión que la llama y le da su sentido, es aquella que no se hace porque sí no más, como una simple necesidad de expresión de su autor, sino que responde a una exigencia social y por eso va siempre ligada a un rito, a una ceremonia, a una costumbre o a una actividad social de celebración o festejo. Ella tiene que ver con la antigua necesidad de sacrilizar un momento o una acción a través del poder mágico de la palabra y de la música, busca darle una relevancia particular a la situación en que surge y para ella no es indiferente el dónde, el cuándo y el por qué. Por este motivo, una buena parte de las canciones folklóricas están directamente relacionadas con las creencias religiosas y con los mitos antiguos. Por eso también, ellas forman parte de la tradición de los pueblos y van quedando olvidadas cuando la cultura moderna va desacriliizando la vida cotidiana. La mecanización y tecnificación que van uniformando toda la actividad del hombre moderno hacen que el trabajo, el amor o la muerte empiecen a perder su significación anterior y la necesidad de señalarlos como acontecimientos se olvida.

Por eso también, la canción folklórica no tiene ninguna pretensión de difusión más allá del cuadro estricto en que ella surge, no es una música que busque ningún tipo de universalidad, sino que todo lo contrario, echa sus raíces en la tierra y quiere seguir atada a ella porque vive de ella y para ella. Una canción de La Tirana, un canto de

Macumba, o un "toquido" vudú sacados de su contexto, pierden completamente su significación : se transforman en música de tarjeta postal, en juegos exóticos y colorísticos que han perdido el contacto con la savia que los hizo nacer, Es cierto que en cuanto ritmos, color orquestal, maneras de tocar o usar los instrumentos, estas manifestaciones pueden después servir de material para otros tipos de música, pero ellas en sí mismas sólo pretenden protagonizar el rito o el momento para el que fueron creadas. La música folklórica es local y se incorpora a la vida del pueblo como cualquier otra tradición, asimilándose a la acción o a la creencia concreta cuyas bases se pierden en la memoria del pueblo que las crea. Ella no se dirige a un público cualquiera, sino que define desde la partida quienes deben escucharla, cómo y cuándo y las formas de relación que crea entre el ejecutante y quienes lo escuchan, nada tienen que ver con lo que nosotros hoy día entendemos como espectáculo. La diversión y el entretenimiento tal como son concebidos en nuestros días, no guardan ninguna relación con los propósitos de la canción folklórica.

La música popular en cambio, responde a necesidades mucho más generales y universales : está asociada desde sus orígenes más lejanos al baile y a otras actividades sociales de la vida ciudadana donde ya se han perdido los hilos de la tradición folklórica y las finalidades prescritas por el rito. En realidad, es la vida moderna la que ha inventado la canción popular y le ha dado su forma actual de producto de consumo con rasgos cada vez más internacionales y más alejados de las culturas originales. La homogenización de la producción, tendencia generalizada en las sociedades actuales, exige también que las artes que dependen de la técnica y la industria vayan conformándose a su ley. La canción popular, nacida en los salones y salas de fiestas, va haciéndose cada vez más cosmopolita y transformándose en un producto tan neutro como cualquier otro de los que ocupan con ella los anaqueles de los supermercados: tubos de pasta dentífrica, cajas de detergentes o latas de conserva. La necesidad a la que responde como creación es la misma en Tokyo, en Nueva York o en Buenos Aires y por lo tanto, sus exigencias de adaptación ya no tienen nada que ver con el restringido medio que vió surgir la canción folklórica sino con el mundo, entendido éste como un gran campo de explotación de la mercancía musical. El cosmopolitismo y el internacionalismo cambian por completo la relación de la canción con su audito y destruyen enteramente su intención conmemorativa y sacralizadora. Este carácter neutro queda de manifiesto de un modo singular en la apelación de "música internacional" con que se conoce en casi todas partes a la música popular.

Lo que ha realizado este cambio es, sin lugar a dudas, el desarrollo de la radiotelefonía que le ha dado a la canción la posibilidad de cambiar por completo la dirección de su difusión : es sobre todo ella la que ha realizado este extraño proceso de abstractización que hace que la canción hoy día pueda llegar a todos los oídos y satisfacer todos los gustos. La música popular es sobre todo una música de masas, producto típico de nuestro siglo que hubiera dejado atónito al compositor de "lieder" del período romántico, que no hubiera podido entender cómo una canción puede tener millones de auditores en un instante y ningún lugar específico donde existir.

Es cierto que hoy día la canción popular, además de existir en los más diversos idiomas, conserva ciertos rasgos nacionales que nos permiten distinguir de donde viene., e incluso en algunos países que son precisamente los más creadores, estos rasgos tienden a marcarse, como es el caso de USA, Brasil y Cuba. Pero estas formas nacionales no significan que haya variado la dirección general hacia lo cosmopolita o lo internacional : son más bien respuestas con un carácter local a necesidades que son idénticas en todos los países y que brotan de la vida moderna. Prueba de ellos es que las músicas de estos países son las que más amplia difusión tienen en el mundo. Esto quiere decir que ellas, sin abandonar su color nacional, se adaptan mejor que otras a las exigencias culturales y estéticas del hombre actual.

Por supuesto, también tiene que ver con esto el grado de desarrollo de las industrias nacionales productoras de música : aquellos países donde las multinacionales del disco son más poderosas, tienen mucho mayores posibilidades de difusión de su música que otros en los que no existe ninguna estructura técnica o industrial para la expansión de la canción popular. Pero aunque esto es válido, no se puede atribuir solamente a este poder el éxito que ciertas músicas nacionales tienen en el mundo. La música no es ajena a las demás conductas humanas y del mismo modo como los avances económicos, industriales y científicos van cambiando las conductas de las sociedades donde surgen, las modas o gustos musicales también se van acomodando a estas transformaciones, produciéndose siempre una readaptación creativa a las nuevas necesidades que van surgiendo. No es raro entonces que los países más adelantados en estos aspectos vayan imponiendo su música que aparece como primera respuesta a las nuevas exigencias impuestas por el progreso. Pero tampoco esto tiene un valor absoluto: en muchas ocasiones ya, la historia de la música

popular ha mostrado que las formas o ritmos que se imponen pueden también provenir de músicas nacionales pre existentes que se adaptan a la nueva situación mejor que las creadas ex profeso. (Un ejemplo reciente de esto es la música de Jamaica que, en el último tiempo, ha inundado el mercado mundial). Por esto, también es un factor de importancia la creatividad musical de un pueblo que aunque no tenga medios para la difusión internacional de su música, puede poseer el genio popular que es fundamental para imponerla. De todos modos, el que ella entre o no a competir en el mercado internacional, será obra de las multinacionales del disco y del espectáculo.

Lo que marca el rasgo característico de la música popular no es su forma interna, la manera como se construye, sus propiedades formales, sino su dirección hacia el mundo y sus relaciones con la sociedad. Por esta razón, hay música popular en casi todos los países, es decir, hay respuestas nacionales a la necesidad de música generada en la sociedad moderna. Es esta necesidad la que es general y por decirlo así, abstracta, ya que brota de la forma moderna de relacionarse el hombre actual y su música. La canción entra en la vida de éste principalmente a través de la radio y la televisión, expresa por lo general problemas y sentimientos individuales y está hecha para la audición que busca una identificación o proyección emocional o para ser danzada. Son estas exigencias generales las que cada país responde a su manera. Queda claro que la danza de la que aquí hablamos nada tiene que ver con el sentido ritual subyacente en lo folklórico, sino que surge de la necesidad del encuentro amoroso o como un modo directo del erotismo y la sensualidad.

Pero aunque podamos diferenciar de esta manera lo folklórico y lo popular, debemos cuidarnos de entender estas cualidades de la canción como rasgos definitivos y metafísicos : lo folklórico puede popularizarse en la medida en que sale de su restringido círculo de origen y penetra en la explosión de la masividad; lo popular puede folklorizarse cuando se lo reviste de una significación que él por sí mismo no trae, y pasa a ocupar un lugar ceremonial o ritual o simplemente simbólico en el ámbito propio de una tradición (baile, festejo, trabajo, etc.). Por eso aunque podamos separar conceptualmente ambos aspectos, debemos **guardarnos** de considerarlos como campos aislados y hemos de tener siempre en cuenta que entre ellos hay una especie de terreno de nadie donde los perfiles se borran y las definiciones se hacen difíciles de aplicar. Lo que siempre debemos recordar es que la diferencia entre ambos está dada sobre todo por el modo en que se insertan en nuestra vida y no por características

formales intrínsecas. Al respecto hay evidentemente predominancias de uno y otro rasgo que pueden aparecer en algunos casos como definitivas, pero también es verdad que teniendo en cuenta el vasto campo de cada conjunto, encontraremos reminiscencias de lo folklórico en lo popular y, a la inversa, restos de este último en lo primero. A ambos debemos considerarlos como límites entre los cuales se mueve la creación musical de los pueblos.

En América Latina, estas corrientes contrarias tienen una especial vivacidad : ciertas canciones del folklore y en especial algunos ritmos, han sido tomados por los músicos populares y difundidos hasta tal punto por todo el continente que han llegado a formar parte importante del repertorio de la canción popular ; es el caso de la ranchera mexicana o de la cumbia colombiana o de la gran variedad de ritmos conocidos bajo la denominación general de música afrocubana. Es sobre todo este movimiento de lo folklórico hacia lo popular lo que marca los acentos característicos de la música popular latinoamericana que, por esta misma razón, es una de las más típicas del mundo. Sin exagerar, podemos concebir la música folklórica latinoamericana como la verdadera sementera de la música popular pues la mayor parte de ésta tiene alguna base en el folklore o proviene directamente de él.

Por otro lado, también el folklore se vuelve a nutrir de la música popular, aunque en este caso, la proporción de lo adquirido, como es natural, resulta mucho menor. La absorción de elementos nuevos por parte de la tradición folklórica es constante cuando ésta se mantiene viva, pero decrece en la medida en que ella pierde su fuerza vital. En el caso de la canción, esta asimilación reviste ciertos peligros pues con la absorción de los nuevos pueden llegar también rasgos deformadores o elementos que desvirtúan la corriente tradicional. Como la radio llega hasta los rincones más apartados, no es raro encontrar a veces ejemplos de desculturización en los cuales quedan de manifiesto los estragos que pueden producir en la cultura popular las influencias no controladas de lo moderno. Cualquiera puede constatar esto escuchando en las pequeñas aldeas de los Andes a las orquestas de zampoñas y charangos que animan las fiestas indígenas cuyos orígenes están en los fundamentos mismos de la cultura americana y que interpretan las canciones de moda que se escuchan en la radio y que han venido a reemplazar los aires tradicionales. La exageración de esto podría llevar a pérdidas irreparables en el acervo musical folklórico. En los países latinoamericanos, donde el analfabetismo es generalizado, donde impera la pobreza y la miseria, el pueblo no tiene otro vínculo con el

arte y la cultura nacional que la radio y la televisión. Esto, en verdad, es un inmenso avance respecto de las soledades, el abandono y el aislamiento en los que se ha vivido hasta no hace muchos años. Pero con los avances técnicos no sólo llegan los beneficios de la civilización, sino también todos los peligros del falseamiento de sí mismo, y del olvido de la vida y las necesidades propias.

Las canciones son para el hombre latinoamericano un verdadero espejo de su vida : en ellas, él ha impreso todas sus esperanzas, sus desdichas y sus alegrías y en su largo camino, siempre a la difícil búsqueda de su identidad, ellas han sido uno de los factores más eficaces generadores de unidad. La canción, antes que cualquier otra manifestación artística, ha atravesado América de norte a sur y, sea cual sea su proveniencia, u origen, todos los países han sabido compartir la creación de sus pueblos hermanos. La canción ha sido una de las expresiones más espontáneas y verdaderas del espíritu americanista que a pesar de todas las murallas artificiales creadas por las elites nacionalistas ha ido creando junto a las manifestaciones más profundas de la cultura americana, lazos profundos y duraderos entre los pueblos. Esta pura función unitaria bastaría para ponerla en un lugar de honor entre las creaciones artísticas del continente.

2. ANTECEDENTES DE LA NUEVA CANCIÓN EN AMÉRICA LATINA.

La expresión "Nueva Canción" aparece en América Latina por primera vez a fines de la década del sesenta y viene a denominar a los movimientos de la canción que en ese tiempo ya se habían constituido en el cono sur. Esta expresión será utilizada en Argentina, Uruguay y Chile pero es en este último país donde se generalizará, alcanzando su consagración definitiva en 1969 en un evento que se llamó "Primer Festival de la Nueva Canción Chilena" y que bautizó así al movimiento que entonces en Chile comenzaba a tener sus primeras manifestaciones masivas. A partir de entonces, esta expresión comienza a ser utilizada cada vez más ampliamente hasta designar hoy día la gran mayoría de los movimientos de la canción que comenzaron a surgir en los años setenta en casi todos los países de Latinoamérica. Es necesario sin embargo aclarar que algunos movimientos que caen dentro de lo que podríamos llamar Nueva Canción se conocen con otros apelativos aunque haciendo casi todos mención al carácter renovador de la iniciativa. Los ejemplos más importantes son el de Argentina: Nuevo Cancionero Argentino; el de Cuba: Nueva Trova Cubana; y el de Brasil: Nueva Música Popular Brasileña o NMPB. Detrás de estas denominaciones, guardando todas las diferencias que pueden provenir de las experiencias nacionales, encontraremos más o menos las mismas ideas y las mismas orientaciones que caracterizan los movimientos de los países donde se habla de Nueva Canción. Estos últimos son, además de Chile, México, Nicaragua, Costa Rica, Puerto Rico, Venezuela, Perú y Colombia y Ecuador. Las expresiones "canción de protesta" o "canción comprometida" que conocieron una cierta difusión durante los años sesenta, fueron poco a poco abandonadas, seguramente porque ellas daban una visión unilateral del fenómeno complejo que pretendían denominar aunque todavía hoy continúan sirviendo para ubicar ciertas tendencias dentro del movimiento general. A nosotros no debe importarnos tanto el nombre de la cosa como sus características esenciales, por lo tanto nos referiremos a todos estos movimientos con la misma denominación aunque cuando sea necesario, haremos las observaciones que corresponda. En realidad, el fenómeno de

la Nueva Canción no ha sido estudiado en general: las únicas publicaciones que existen tratan solamente los movimientos nacionales y son presentaciones o biografías de los artistas más relevantes. Aunque siempre en estos trabajos encontramos referencias históricas y musicales a lo que ocurre en el resto de los países, el fenómeno general a nivel continental no ha sido suficientemente estudiado.

Podríamos afirmar que este movimiento de nueva música comienza a surgir a fines de los años cincuenta y comienzos de la década del sesenta, presentándose como uno de los caminos que empieza a recorrer la música popular en algunos países del continente. Decimos esto porque este fenómeno no agota la evolución de la música popular latinoamericana en ningún momento aunque desde ciertos puntos de vista, en algunas ocasiones pueda llegar a ser considerado como su centro creativo o el género de mayor valor en este campo.

La Nueva Canción no crea enteramente el espacio social y concreto en el que va a existir, el mundo que la sostiene y le da sentido. En la mayoría de los casos, ella toma parte en el proceso general de la música popular y el ámbito en el que ella se mueve viene a ser su mundo propio. Sin embargo, para respetar la complejidad de su origen, diremos que ella surge a la vez como una música alternativa aunque se sirva de los mismos canales de difusión y de extensión propios a la música popular (radio, televisión, teatros, etc.). Lo importante es que ella no se queda en lo tradicional y busca también un lugar intermedio trayendo consigo sus propias formas de difusión y, por así decirlo, de existencia material y social. Este rasgo será determinante en aquellos casos en los que su expansión no dependerá tanto de los cauces de difusión habituales sino de los que ella misma tendrá que inventar.

A pesar de que la canción nueva entra o trata de entrar en el circuito de la música popular, no se confunde con ella e incluso, desde sus comienzos, muestra una cierta cantidad de elementos que se le oponen. Esto tiene que ver principalmente con dos aspectos que hacen alusión directamente a las características que toma el desarrollo de la canción popular en un momento dado de su evolución: en primer lugar, los estragos que causa en la producción artística la necesidad de adaptarse a las leyes del mercado que van haciendo que la canción sea cada vez más un producto de consumo indiferente a la cultura popular; y, en segundo lugar, la pe-

netración de música extranjera, principalmente norteamericana y europea, que amenaza con copar totalmente los medios locales de difusión sofocando toda posible expansión de la música nacional. Estos dos aspectos irán presentándose como determinantes en la decisión de generar movimientos de nueva música y van marcando las diferencias entre canción sin más y Nueva Canción. Esta última será la canción surgida como respuesta nacional ante los peligros señalados anteriormente.

Lo dicho nos permite explicar por qué en casi todos los países se conoce esta canción con el apelativo de "Nueva": si observamos la situación de la canción latinoamericana a comienzos de siglo, constataremos que hasta la década del treinta hay en casi todos los países, o por lo menos en aquellos que han sido siempre los más activos productores de música popular un considerable avance creativo. Son estos los años en que se forja un estilo de música latina que será la base de la actual música popular: el tango en Argentina, el son en Cuba, la ranchera en México, y el samba en Brasil, todos ritmos y bailes que alcanzan una rápida expansión en todo el continente. Podemos decir que hasta los años treinta, la música popular latinoamericana logra avanzar espectacularmente y comienza a ubicarse en el centro del interés musical en casi todos los países. Con la radiodifusión, al mismo tiempo que estos movimientos criollos logran una enorme fuerza de expansión, comienzan a tener mucha presencia las músicas europeas y norteamericanas que poco a poco irán ganando terreno hasta llegar a ocupar un lugar de privilegio en las décadas del cincuenta y sesenta en las que su influencia comienza a ser verdaderamente sofocante. En alguna medida, la Nueva Canción que parte de una cierta conciencia de este peligro, tiene como finalidad el restablecer el equilibrio perdido y por consiguiente su definición tiene un punto de referencia importantísimo en ese primer movimiento que se expandió en el continente a comienzos de siglo. Esto podría explicar el apelativo de "nueva" que en realidad hace referencia a una canción anterior que, hasta los años sesenta, es la única alternativa nacional frente a la música extranjera. Por supuesto, esa canción de los años veinte y treinta tuvo un desarrollo posterior, no se quedó detenida, dió lugar a diversas formas renovadas, pero se fue haciendo cada vez más una música de influencia circunscrita irradiando sobre todo hacia los sectores sociales más cercanos a la tierra y más fieles al pasado: los campesinos y los obreros. La Nueva Canción surge más bien entre las capas medias y sus movimientos se nutren en los medios juveniles estudiantiles y universitarios que en el momento de su aparición son los más influídos por la música extranjera. De este modo, ella se presenta como un movimiento de recuperación de la música nacional que intenta echar raíces en la

música popular anterior con rasgos más latinoamericanos, en algunos casos proponiéndose expresamente revivir la antigua tradición de música popular de los primeros años de este siglo (Nueva Trova Cubana).

Por supuesto en esto hay muchas variantes nacionales que no se pueden despreciar: en Argentina, por ejemplo, el movimiento no surge ni del medio estudiantil ni de las capas medias, sino que tiene inmediatamente un carácter muy popular y masivo que explica su arraigo folklórico que no tienen otros movimientos más próximos a la música popular. Pero esta excepción no invalida la tendencia general que es lo que aquí nos interesa, pues lo más "nueva canción" que surge en el movimiento de la música argentina será el llamado "nuevo cancionero argentino" que responderá mucho mejor a las características que hemos anotado.

El hecho de que en algunos países el movimiento parta de los medios universitarios y juveniles no le quita a éste su carácter masivo : explica únicamente su origen pues sus formas de evolución dependerán de los más diversos factores históricos y sociales que darán como resultado las particularidades del fenómeno en cada país.

La Nueva Canción intenta revitalizar una tradición sea de la música folklórica, sea de la música popular y conscientemente busca establecer un puente y una continuidad entre una canción del pasado y la nueva creación. Esta necesidad proviene del amplio impulso nacionalista latinoamericano que es una de las tendencias más notables de la cultura latinoamericana en las últimas décadas. En algunos países, esta necesidad se presenta como una intención de recuperar el acervo folklórico ya olvidado: Evidentemente, lo que no se puede recobrar es la posición del folklore y la tradición en la vida concreta del hombre moderno. Los movimientos de recuperación folklórica intentan difundir y redescubrir las antiguas canciones y, al mismo tiempo, sobre la base de la apertura de este campo germinal, reiniciar un proceso de creatividad fiel a estos orígenes. En todo caso, en todo el movimiento de la Nueva Canción, lo nuevo se construirá en los cimientos de lo viejo, despertando su valor originario.

Es necesario decir que el movimiento de la Nueva Canción no comienza en todos los países simultáneamente, sino que se va produciendo como resul

tado de las influencias mutuas que en América Latina se han ido dando siempre en el campo, del arte popular. El aparecimiento de este fenómeno es entonces un complicado juego sucesivo de encuentros y descubrimientos que todavía, a más de veinte años de sus inicios, continúa vivo y produciendo hechos nuevos. Desde sus orígenes, nunca ha dejado de existir un movimiento de Nueva Canción en ascenso que, al ir descubriendo nuevas rutas a partir de presupuestos más o menos semejantes a los de los movimientos precedentes surgidos en otros países van influyendo a su vez en los movimientos de origen abriéndose hacia nuevos caminos creativos. Tal es el caso hoy día de la Nueva Trova que recibió influencias en sus comienzos de la música sureña y que hoy día marca considerablemente a casi todos los movimientos de música nueva en el continente. Por supuesto, cuando hablamos de influencias no entendemos éstas como la simple reproducción o copia de un movimiento por otro, lo que sería un mero remedo que no podría explicar la espontaneidad de la canción en cada país, sino que como un factor que marca una tendencia o un sentido, es decir, solamente una orientación general. En realidad, todos los movimientos de Nueva Canción en América Latina, aunque surjan en épocas distintas y sucesivas, responden siempre a impulsos nacionales. Es esto precisamente lo que hace posible la asimilación de experiencias que llegan desde otros países: si no hubiera una fuerza pre-existente que explica el surgimiento y el origen sobre la base de una dinámica propia, no sería posible adquirir las enseñanzas que vienen de fuera.

El movimiento de la Nueva Canción no tendrá la misma importancia en todos los países, ni tampoco las mismas repercusiones culturales y sociales. Esto nos obliga a intentar comprender desde un principio el fenómeno general y sus especificidades nacionales, prestándole especial atención a aquellos países donde la Nueva Canción ha tenido una vida más intensa. Sin embargo, no debemos perder de vista el hecho de que en nuestros días; este movimiento ha alcanzado tal difusión, que prácticamente no existe ningún país del continente donde él no aparezca de alguna manera. Nuestro trabajo no pretende entregar una información completa ni exhaustiva sobre lo que ocurre en cada uno de los países. Sólo queremos señalar la importancia del fenómeno y aproximarnos a sus características esenciales con el objeto de despertar el interés de los especialistas hacia el estudio profundo y detallado de estos temas.

3. LA NUEVA CANCION EN EL CONO SUR.

Podríamos afirmar que este fenómeno de la Nueva Canción en América Latina conoce sus primeras manifestaciones en los países del extremo sur : Argentina, Uruguay y Chile, a fines de la década del cincuenta. Argentina, como ya lo hemos dicho, había sido ya protagonista de una gran expansión de su música popular en los años treinta, cuando el tango, nacido en los arrabales de Buenos Aires, se difundió hacia todos los rincones de América Latina, imponiéndose como uno de los más sorprendentes fenómenos de generalización de música popular en el continente. Sin embargo; el movimiento que comenzará a prepararse surgirá sobre la base de una nueva experiencia.

Basta enumerar los acontecimientos más relevantes de la historia de América Latina entre los años cincuenta y setenta para percibir inmediatamente el clima turbulento de esta época de luchas, de victorias y de derrotas: 1955, masacre de la Plaza de Mayo en Buenos Aires y, pocos meses después, caída de Perón; 1959, caída del gobierno de Batista y triunfo de la Revolución Cubana; 1964, caída del gobierno de Joao Goulart en Brasil y comienzo de una dictadura que durará 15 años; 1964 también, ascensión al poder de la Democracia Cristiana en Chile; 1965, intervención norteamericana en Santo Domingo y guerrillas en Perú, en Colombia y en Bolivia; 1967, muerte del Che Guevara en Bolivia; 1968, guerrillas en Venezuela y en América Central y matanza de Tlatelolco en México; 1970, triunfo de la Unidad Popular que inicia el período de tres años del gobierno de Salvador Allende en Chile; 1971, comienzo de la dictadura de Banzer en Bolivia; 1973, caída de la Unidad Popular y comienzo del autoritarismo en Chile. Es en esta época de violentas contradicciones, de confrontaciones sociales y políticas, que nacerá el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. Ella llevará el sello de estos tiempos, y, a su manera, reflejará el desgarramiento de este doloroso parto que no termina y que ha sido siempre la historia de este continente "de las venas abiertas".

El peronismo llegó al poder en la Argentina al término de la Segunda Guerra Mundial y se favoreció con el comercio con los países en conflicto que habían llevado a cabo los gobiernos anteriores. Esto permitió que en el país se fueran creando condiciones económicas nunca antes conocidas que hicieron de la Argentina, en esa época, el Estado latinoamericano más floreciente. De país ganadero y agrícola que era, pasó a ser un país en vías de desarrollo, con una industria más poderosa que la de cualquiera de sus hermanos latinoamericanos. Este cambio transformó enteramente el país y, entre otras cosas, vino a hacer mucho más agudo el fenómeno de migración de poblaciones campesinas y provincianas hacia la ciudad de Buenos Aires, que conoció un enorme crecimiento albergando a miles de emigrantes del interior.

Estos provincianos, llamados entonces peyorativamente "cabecitas negras" debido a su ascendiente indígena, trajeron a la ciudad muchas de sus costumbres y tradiciones y entre ellas, como era natural, el gusto de cantar y de tocar la guitarra. Su música comenzó poco a poco a imponerse en el país a niveles populares, ayudada por el espíritu nacionalista y populista que el peronismo despertaba. Durante los años del gobierno de Perón, el folklore consiguió una importante acogida en los medios de difusión, principalmente por causa de una ley promulgada en esos años, que protegía la cultura popular y que le imponía a las radios emitir un mínimo de 50% de música nacional. Esta medida nunca se cumplió a la letra, pero sin lugar a dudas, ayudó a afirmar el movimiento nacional que cada vez fue ganando más terreno en las preferencias del público, llegando a transformarse en el centro del interés musical del país durante los años cincuenta y comienzos del sesenta.

Durante el período peronista, es decir, hasta mediados de los años cincuenta, la música folklórica que se difundió fue más bien tradicional y sin grandes rasgos renovadores, conservándose siempre el interés por el tango que, hasta esa época, no tuvo gran competencia de parte de otras corrientes de música popular. El principal representante de esta primera época de rehabilitación del folklore será Antonio Tormo, cantor sanjuanino surgido de uno de los grupos más famosos de la época. Por el contrario, en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos del sesenta, se producirá un cambio de proporciones cuando comiencen a surgir en el ambiente artístico una enorme cantidad de solistas y conjuntos de "cabecitas negras", que romperán con el concepto purista y comenzarán a hacer una música de nuevo tipo. Los conjuntos principales

serán Los Chalchaleros y, más tarde, Los Fronterizos. Ambos se mantendrán durante largo tiempo como verdaderas cabezas del movimiento. Los compositores más relevantes serán Falú, Dávalos, Perdiguero, Horacio Guarani y, el más grande de todos, Atahualpa Yupanqui, a quien debemos considerar como uno de los antecedentes principales del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

Es dentro de este movimiento que podríamos llamar la difusión y de renovación folklórica, movimiento de espíritu nacionalista y de recuperación de los valores de la música tradicional, que surgirá a fines de los años cincuenta el "nuevo cancionero argentino", que ya en 1958, tenía su "manifiesto" escrito por el poeta Armando Tejada Gómez, uno de los iniciadores del movimiento. Presidía este manifiesto la frase de "Martín Fierro" de José Hernández: "Acostúmbrense a cantar con fundamento" y sus primeros sostenedores fueron, además del autor, el compositor Oscar Matus, Mercedes Sosa, Tito Francia, Manuel Tejón y otros. La fuerza de esta tendencia surgida dentro del movimiento folklórico argentino quedará demostrada en 1965 con el triunfo sin precedentes de la intérprete principal de la música argentina, Mercedes Sosa. La canción argentina ha sido una de las más variadas del continente y sería inútil nombrar aquí a todos los artistas e intérpretes que le han dado vida a este vigoroso movimiento. En el plano instrumental, valiosos aportes se han hecho : en la guitarra, Atahualpa y Falú; en el charango, Jaime Torres; en la quena, Uña Ramos. En el plano de la interpretación, los cantautores Guarany, César Isella y José Larralde estarán entre las voces más escuchadas del movimiento.

El movimiento del Nuevo Cancionero Argentino surge dentro de la corriente de renovación folklórica de los años cincuenta porque en cierta medida, sus postulaciones ya estaban contenidas en la obra de algunos de los artistas pertenecientes a esta primera ola de canciones nacionales. Lo que hizo, fue más bien darle a estas ideas un carácter programático y transformarlas en verdaderos postulados de un movimiento cultural y político.

El Nuevo Cancionero argentino no sólo fue una renovación en las ideas ; también hubo importantes renovaciones en la forma y en los contenidos: las letras paisajistas fueron suplantadas por hermosos poemas arraigados a las realidades y a las vivencias del hombre argentino, las melo-

días no respetaron los ritmos tradicionales, pero fueron abriéndose paso hacia el gusto del público que reconocía en ellas una versión renovada de lo tradicional. Surgieron innumerables conjuntos y artistas que empezaron a introducir nuevas armonías y nuevos estilos en la interpretación y los arreglos. Los principales serán los grupos Los Trovadores, Los Andariegos, Los Huanca Huá, Los Nocheros de Anta, Los Supay, Los Tucucucu, Los Cantores del Alba, Las Voces Blancas, El quinteto Tiempo, En la mayoría de ellos, se observarán la introducción de técnicas musicales cada vez más complejas que van revelando un cierto movimiento de alejamiento de las formas puramente folklóricas, aunque el grueso de las composiciones nuevas seguirán basándose en los ritmos y canciones más tradicionales. En cuanto a los compositores y poetas, los más importantes serán, además de los nombrados, el Cuchi Leguisamón con Manuel Castilla, Ariel Petrocelli con Daniel Toro y Hamlet Lima Quintana con Iván Cosentino. Si bien la temática se va haciendo cada vez más general y, por decirlo así, comprometida con la realidad social de la Argentina, el lenguaje va haciéndose más culto y depurado, acercándose a la producción poética de la ciudad y alejándose de las formas de expresión campesinas, indígenas o rurales. Esto se debe sin duda a la incorporación al movimiento de los poetas de Buenos Aires, que comienzan a colaborar con los compositores en una canción que es cada vez más ampliamente difundida en todo el país.

El compositor e intérprete que resume en su obra todos los períodos del movimiento argentino es Atahualpa Yupanqui. El, con su depurada técnica instrumental, no sólo sentó las bases de una nueva corriente compositiva e interpretativa, sino que encontró un nuevo camino de desarrollo para el canto vernacular del continente, logrando unir los adelantos de la técnica interpretativa de la guitarra europea con los recursos expresivos y emocionales de aliento indígenas, promoviendo una importante obra de difusión a partir de un profundo estudio de las fuentes. Su obra es culta, folklórica y popular al mismo tiempo, uniéndose en sus canciones todas las corrientes germinales de la cultura popular americana.

Sus estudios de violín y guitarra le dieron las armas para iniciar su exitosa carrera. Ya en la década del cincuenta, su obra era ampliamente conocida en Argentina y en la mayoría de los países latinoamericanos. En sus canciones, está presente toda su labor de investigador del folklore de su país y en ellas se une a la pureza original de lo más antiguo y

tradicional, la creatividad poética propia de uno de los artistas más profundos de su tiempo. Son ya varias generaciones de músicos populares argentinos y latinoamericanos las que se han formado cantando sus canciones y recitando sus versos. Será principalmente el grupo de artistas que aparece a fines de los años cincuenta el que recibirá su legado al crear una canción de hondo contenido, altamente enraizada en las fuentes folklóricas y renovadora en la forma y en la expresión.

Atahualpa cambia, entre otras cosas, el punto de vista desde el que habla el cantor: el sujeto principal de la poesía popular será ahora el propio pueblo que cantará sus penas, esperanzas y alegrías, su rebelión y su condición de explotado, pero al mismo tiempo, su idiosincrasia más profunda, forjada en el crisol más antiguo y original del hombre americano. La música de Atahualpa Yupanqui y sus canciones, a pesar de ser las creaciones de un artista individual, corresponden a la conciencia que el pueblo latinoamericano comienza a tener de sí mismo y viene a ser uno de los ejemplos más claros del encuentro que tiene lugar en este siglo de la definitiva raíz de la cultura latina que empieza a afirmar cada vez con más fuerza su identidad.

Con la desintegración del gobierno peronista del año 76 y el inicio del actual período de dictaduras militares, el movimiento de la canción argentina se encontró en una gravísima situación: por un lado, comenzó a funcionar una censura solapada a través del proceso selectivo de las emisiones radiales y televisivas, política que nunca fue muy clara, lo que hizo siempre difícil establecer las responsabilidades sobre este hecho; por otro lado, comenzaron las amenazas directas a aquellos artistas de mayor notoriedad por parte de grupos terroristas como "Las Tres A" u otros, que comenzaron a levantar una verdadera campaña de abierto boicot a los conciertos, llegando hasta a poner bombas en algunos teatros amenazando a los asistentes. Esta situación obligó a algunos artistas a salir del país: es el caso de Mercedes Sosa, de César Isella, de Horacio Guarany, que tuvieron que abrir tiendas en América Latina o en Europa. Los artistas que pudieron quedarse trabajando en el país, empezaron a ver reducirse sus campos de trabajo al mismo tiempo que la censura en los medios de comunicación iba haciéndose cada vez más abierta. Esta situación, que puso en peligro la existencia misma del movimiento, ha ido siendo superada con grandes dificultades, pues a todos los problemas de la falta de apoyo oficial o institucional, se han unido las penurias económicas.

Sin embargo, a pesar de todo esto, este movimiento que ha dado muestras de una admirable fuerza expansiva continúa subsistiendo, ajustándose a todas las limitaciones que se le imponen desde fuera y pasando a través de todos los obstáculos de esta situación negativa. Si bien se observa el estrago hecho en la creatividad por estos años de problemas, la canción argentina sigue buscando nuevos caminos e influyendo siempre en los demás países latinos.

El movimiento argentino produjo una verdadera ola de interés por la investigación folklórica y amplió considerablemente los conocimientos sobre este tema, creando condiciones nuevas para la creatividad nacional. Este primer paso hacia las raíces, tendrá consecuencias muy benéficas para los movimientos nacientes de los países vecinos, que se fueron produciendo casi simultáneamente en los años sesenta. Evidentemente, la canción argentina durante todos los años a que hemos hecho referencia, no se agota en el Nuevo Cancionero ni se termina con él. En la misma época, el tango por ejemplo, vive un período de renovación espectacular con la obra de Astor Piazzola que deja tras de sí una multitud de seguidores, entre los cuales destacan el Cuarteto Cedrón, Tiempo Argentino y otros. Por otro lado, la música popular no es ajena a esta ola de renovación y se abre a la conquista del mercado musical latinoamericano con bastante éxito, aunque sin grandes resultados artísticos. Lo que sucede hoy día, un decrecimiento del interés por el folklore por las causas ya anotadas y una orientación más clara hacia lo popular, no alcanza a mostrar todavía perfiles definidos que permitieran hablar de una tendencia nueva.

El movimiento uruguayo nace muy ligado a lo que sucede en Argentina aunque manteniendo siempre sus distancias que van marcando las características típicas del canto de ese país. Con esto tiene también que ver, además de los factores que provienen del folklore oriental, los acontecimientos políticos y sociales que conmueven en Uruguay en esos años, en los que un pujante movimiento popular se va abriendo paso, acentuándose los conflictos sociales y creándose una polarización de fuerzas cada vez más aguda. Este proceso de fuertes oposiciones y tensiones culminará en el gobierno de Jorge Pacheco Areco, quien va a responder a esta situación con una política muy agresiva y represiva. Los años sesenta estarán entonces marcados por fuertes corrientes de politización de la vida nacional que acompañan una crisis económica

cada vez más marcada. Esta situación repercutirá directamente en la canción popular, dándole al movimiento uruguayo un aspecto de radicalización mucho mayor que el argentino. Por otro lado, y esto será válido para la mayoría de los movimientos de la canción naciente en la misma época, el momento de su surgimiento coincide con la expansión del espíritu latinoamericanista generado por el triunfo de la Revolución Cubana, que pasará a ser mirada como un modelo cultural y social por muchos sectores de la población más politizada. Esto creará en todas partes un gran impulso movilizador en torno a la unidad de los pueblos de América Latina y de su lucha común con gran influencia en la cultura. Por esto, el canto uruguayo más que el argentino que, en sus comienzos tiene rasgos más nacionalistas, inicia con la canción chilena la explotación de uno de los grandes temas de la Nueva Canción Latinoamericana, que es la idea bolivariana de la unidad de la cultura y de la nación latina. Este tema se generalizará en la Nueva Canción de casi todos los países y será motivo de la popularización y del éxito de una enorme cantidad de canciones que lo abordan (milonga de andar lejos del uruguayo Daniel Viglietti; Los pueblos americanos de Violeta Parra; Canción con todos, del argentino César Issella sobre un poema de Armando Tejada Gómez; El sueño Americano, obra del chileno Patricio Manns y, más actual; Canción de la unidad latinoamericana del cubano Pablo Milanés).

La canción uruguaya tiene en sus orígenes de los años sesenta, por lo menos dos vertientes de claro prestigio y de fuerte influencia en el resto de los movimientos de la canción del continente: una es la línea más apegada al canto folklórico y que alcanza gran arraigo popular en casi todos los países de habla hispana por su autenticidad poética y su fidelidad a una de las corrientes más tradicionales; su representante más connotado es Alfredo Zitarrosa. La otra, de una poesía más moderna y más cercana a las corrientes que podríamos llamar de Nueva Canción propiamente tal, surgida en medios más alejados de la tierra y con influencias más universales tanto en la música como en el texto, aunque su punto de referencia principal siga siendo el folklore; su representante más importante es Daniel Viglietti. Pero evidentemente, en estos nombres no se agota el movimiento uruguayo que se mantiene todavía hoy como uno de los más activos y vitales. En estos orígenes habría que nombrar también al grupo Los Olimareños, Aníbal Sampayo, al músico Federico García Vigil, a Carlos Molina, al Zabalero, a Marcos Velásquez, a Yamandú Palacios, a Numa Moraes, a Rodolfo Dacosta, etc.

Como en todo el resto de los cancioneros nuevos, también aquí se hará presente el tema patriótico que, en este caso, vendrá a rehabilitar una vieja tradición que se había mantenido dormida; vuelven a aparecer los famosos "cielitos" y "vidalitas" que fueron una de las expresiones artísticas populares más significativas durante la gesta emancipadora del Uruguay. Reaparece también el espíritu y la forma de la antigua poesía gauchesca que volverá a encontrar en los nuevos intérpretes y creadores un lugar de selección. Los antiguos cantantes uruguayos que dejaron una imagen de leyenda, encuentran aquí el reconocimiento de su labor tesonera. El "Pepo", cantor criollo de comienzos de siglo, de quien no tenemos testimonios grabados y Néstor Feria que sería el primer artista uruguayo que dejaría su legado folklórico en discos. Más adelante, en 1955, surgiría "la cruzada gauchesca", verdadero movimiento de payadores populares que fueron llevando a Montevideo la semilla del verso campesino y que dejarán su impronta popular en la forma de los textos de la Nueva Canción de los años sesenta.

En los comienzos de la década del setenta, la situación interna obligará a muchos artistas a salir del país, algunos después de haber pasado por la prisión, la persecución o la tortura. Las más grandes figuras de la canción uruguaya se instalan en un principio en Buenos Aires, donde residen hasta que la propia situación argentina los obliga a buscar otros horizontes en Europa o en el resto de América. Se produce así la terrible situación del canto exiliado y los versos que ayer cantaban a la esperanza y a la luz, se llenan ahora de la nostalgia de la patria y de la tristeza de volver. Un verdadero vacío cultural se produce en el país que felizmente será rápidamente superado por las generaciones de nuevos artistas que van, paso a paso, reconstruyendo la fibra del canto popular. Por fin, en 1977, se produce un verdadero renacimiento de la canción uruguaya en el movimiento llamado escuetamente: Música Popular Uruguaya, expresión que no en vano recuerda la denominación del movimiento brasileño y que en verdad recoge experiencias y definiciones del canto anterior. Por supuesto, sin todo el lado abiertamente político que caracterizó una de las tendencias de la canción oriental de los años sesenta.

En 1977, "año del resurgimiento", se produce lo que algunos han llamado el boom silencioso de la música uruguaya que, como lo muestra su denominación, sin hacer mucho ruido, ha ido recuperando el terreno perdido y demostrando que la situación del país en algunos momentos dramática, lejos de borrar el nuevo canto, le ha dado nuevos bríos. Los artistas de esta nueva hornada de la música uruguaya son todavía bastante desconocidos en el resto del continente, pero su obra llena de promesas indica hacia un verdadero renacimiento. Los más importantes son : Santiago Chalar, Abel García, Contraviento, Grupo Vocal Universo, Carlos María Fossati, Los que iban cantando, Montresvideo, Juan José de Nello, Cantaliso, Washington Carrasco, Juan Peyrou, el grupo Rumbo e innumerables cantantes y conjuntos que han revitalizado el canto uruguayo y están construyendo una nueva vanguardia de la canción sureña.

La música que ellos hacen sigue explotando la riqueza de la tradición, recibiendo ahora las influencias de las músicas populares más modernas: rock, música beat, neo tango, música brasileña. Aparecen con bastante fuerza la tradición tanguera montevideana, el candombe y la murga aunque, en todo caso, se mantiene viva la ligazón con el folklore.

En Chile, la canción alcanza también un gran desarrollo llegando a constituirse la Nueva Canción chilena en uno de los movimientos más poderosos y que más huellas ha dejado en los demás países. Como el movimiento uruguayo, éste también recibe el primer impulso de la canción argentina que, traspasando los Andes, ayuda a despertar un mayor interés en el primer movimiento de renovación folklórica que había aparecido más o menos en la misma época que su hermano transandino. Pero como ya lo hemos dicho, estas influencias sólo valen como un alimento para robustecer el movimiento nacional que va encontrando su propia forma de expresión principalmente debido a la obra de investigadores y difusores del folklore que sientan las bases de la nueva tendencia. En Chile, este trabajo de búsqueda comienza mucho antes de los años sesenta, que es el período donde comienzan a manifestarse los primeros signos de Nueva Canción. Será en 1965 cuando estos primeros esbozos comenzarán a tomar el carácter de un verdadero movimiento.

Entre los primeros investigadores, habría que nombrar a Margot Loyola, a Violeta Parra y a Héctor Pavez y su esposa Gabriela Pizarro. Todos ellos, si bien no se enfrentan al trabajo de búsqueda con los métodos de la investigación académica, logran acumular una enorme cantidad de

canciones, de versos, de leyendas y danzas provenientes de los campos y de las zonas indígenas de Chile. Esta investigación, realizada con muy pobres medios y con grandes dificultades, es el resultado de un verdadero amor por la tradición artística popular. Este esfuerzo viene a ser como una de las características principales y más significativas de los movimientos de la Nueva Canción, pues éstos, en la mayoría de los casos, se han iniciado recogiendo en los campos y reductos más apartados la obra de los versificadores y cantores populares. No es extraño entonces que estos mismos movimientos, junto con inventar nuevas vías para la canción nacional, vayan creando nuevas formas de difusión de la música folklórica o tradicional.

La investigación nacida de estos propósitos, no siempre ha sido comprendida y bien mirada por los institutos de investigación folklórica que ven en esta popularización de las canciones campesinas e indígenas una desnaturalización de lo autóctono. Por este motivo, en muchos países ha surgido una peligrosa confrontación entre difusores del folclore por un lado e investigadores universitarios o científicos por el otro. Creemos que la experiencia ha ido demostrando que si bien el peligro señalado por estos últimos es un hecho real, juzgada la labor de los primeros, en general ésta ha sido muy positiva, pues además de ampliar el conocimiento de las fuentes y raíces hacia las grandes masas, ha ido generando una conciencia superior de la necesidad de defender las culturas autóctonas y una nueva disposición a salvaguardar estos valores.

De la obra de los investigadores fue surgiendo en ellos mismos y en otros artistas interesados la necesidad de crear una nueva canción que, partiendo de las bases folklóricas, respondiera de mejor manera a las necesidades culturales actuales. Una de las primeras en lanzarse en esta tarea fue Violeta Parra, quien después de recorrer los campos y las montañas de Chile asimilando la sabiduría del arte popular, comenzó a crear ella misma sus propias canciones que, con el correr de los años, se irán difundiendo por todo el continente, constituyendo un ejemplo para todos los cultores de la Nueva Canción en América Latina.

X Este movimiento chileno de la canción surge precisamente en un momento de ascenso de las luchas populares. El movimiento social chileno traía consigo reivindicaciones culturales desde muy antiguo y éstas se

se fueron concretizando a medida que el pueblo y sus organizaciones conquistaban posiciones. El teatro y la canción estuvieron presentes desde las primeras luchas de los trabajadores chilenos, por eso no es raro que ésta última se transforma en uno de los factores culturales más identificados con el movimiento social de los años sesenta, pasando a ser un verdadero símbolo de lo que estaba sucediendo en la vida nacional. La Nueva Canción Chilena se transformó paulatinamente en la expresión artística popular por excelencia, alcanzando una influencia masiva que ningún movimiento anterior había logrado. Como su inserción en la vida de los chilenos tuvo lugar en medio de las luchas populares, la canción alcanzó un alto grado de politización que llegó al extremo durante los años del gobierno de Salvador Allende, en los cuales se vivió la etapa más aguda de enfrentamiento social y donde casi todos los aspectos de la actividad nacional tomaron un carácter partidista. A pesar de todos los excesos que podemos constatar, en esta época, el movimiento de la canción adquirió una gran madurez y, sobre todo, logró formas organizativas que no se habían observado antes en otros países. Surgido en franca oposición con los medios habituales de difusión de la canción popular, tuvo que basar su actividad fundamentalmente en los organismos de masas de trabajadores, campesinos y estudiantes quienes, a través de sus propias estructuras culturales, supieron imponer esta música. La canción chilena sólo alcanzó una acogida espectacular en los grandes medios de comunicación durante la época del Gobierno Popular.

Los artistas que podríamos considerar generadores de este movimiento son, además de Violeta y los ya nombrados, sus hijos Angel e Isabel, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón y los grupos Quilapayún e Inti Illimani. Evidentemente, esta lista no es exhaustiva pues, en esa misma época de los comienzos, el ambiente artístico popular bullía con nuevas iniciativas creadoras, pero damos estos nombres porque son los que posteriormente encontraremos en toda la historia del movimiento.

La importancia de Violeta Parra en el arte popular de América Latina es hoy día un hecho indiscutible. Su obra es una de las que ha generado más seguidores y debemos considerarla como una de las más germinales semillas de la canción y poesía popular del continente. Sus primeras canciones datan de los años cincuenta, pero están pre-

cedidas por un trabajo muy largo de investigación y por años de contacto directo con las fuentes del canto popular chileno. Sus canciones y poemas plasman el espíritu nacional de su país hasta transformarse hoy día en una verdadera síntesis de Chile, de su tierra y de su gente; es ella junto con Atahualpa Yupanqui quien ha logrado transformar la canción en una de las formas más altas de la palabra latinoamericana. La obra de Violeta es múltiple y multifacética y va desde la "décima" y la versificación popular hasta la cerámica, la pintura y el bordado de tapices. Viajera infatigable, sus creaciones recorrieron muchos países de Europa y de América latina sin encontrar inmediatamente la acogida y la aceptación que tuvieron algunos años después de su muerte.

V. Jara
El movimiento chileno tiene también, lamentablemente, un mártir, Víctor Jara, uno de los más fieles seguidores de Violeta que, además de continuar su labor de cantora campesina, llevó hasta las últimas consecuencias su compromiso de artista con su pueblo, muriendo asesinado el 15 de Septiembre de 1973. Hombre de teatro y director de algunos conjuntos de nueva música, en su obra podemos encontrar uno de los mejores ejemplos de lo que podríamos llamar "canto revolucionario" o "canto comprometido", aunque por su inmensa variedad de temas y tonalidades emotivas, sería injusto reducirla a esto.

La canción chilena, como la argentina y la uruguaya, está íntimamente ligada al folklore, siendo éste, por lo menos en sus comienzos, su principal fuente de inspiración musical y temática. En la medida de su evolución, ella fue ampliando sus horizontes cada vez más, abriéndose hacia distintas formas, algunas más cercanas a la música popular, otras manteniendo sus lazos con las fuentes. Una de las principales iniciativas que emergieron del impulso creador de la canción chilena, ha sido la de acercar los modos de expresión populares a formas más cultas sin abandonar el carácter masivo de la difusión. Esta tendencia, que equivale a crear una música culta no elitista, llegó hasta la constitución de un nuevo género que apareció en el movimiento a fines de los años sesenta y que se ha mantenido como una de las líneas principales de evolución. Estas obras, primero fueron construídas como simples agrupaciones o conjuntos de canciones, pero muy pronto comenzaron a ser concebidas a partir de las formas de la música clásica, así fueron introduciéndose cantatas, oratorios y misas al repertorio de los intérpretes más importantes. El primer ejemplo más logrado de este tipo de obras es la "Cantata de Santa María de Iquique" de Luis Advis.

Este tipo de trabajo ha permitido la incorporación de músicos cultos a este movimiento popular, los que han contribuido no sólo a la consolidación del género, sino que también al avance técnico e interpretativo de los conjuntos. Los principales músicos que han creado este tipo de obras son Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Cirilo Vila y, en los últimos años, Juan Orrego Salas.

Durante los años sesenta, la canción chilena logró transformar el formalismo y "folklorismo" que caracterizaba el trabajo de los artistas más influenciados por el movimiento transandino. Así, rápidamente se supuró el movimiento de los primeros años de la década que en Chile se llamó neofolklore y que coincidió con el éxito político de la Democracia Cristiana chilena. La Nueva Canción Chilena logró crear, ya antes de los años setenta, obras de considerable valor artístico y sus promotores, aunque no encontraron gran acogida en los medios de comunicación, artísticas organizadas por los sindicatos, juntas de vecinos, juntas de madres, clubes deportivos, etc.. Fiel reflejo de los acontecimientos históricos que vivía en ese momento Chile, la base de sustentación de la canción fue, en ese instante, el sector que se abría paso hacia el poder y que veía a su vez en la canción un estímulo y un arma de lucha. Esta filiación tan directa de la canción de la confrontación social será la causante de la dura represión a que se verá sometida en los primeros años de la actual dictadura militar.

El Movimiento de la Nueva Canción sufrió en verdad un duro revés con el golpe militar del 11 de septiembre e, incluso, hasta su existencia como movimiento cultural se vio amenazada cuando el nuevo gobierno tomó las primeras medidas en su contra. Como la mayoría de los artistas no había disimulado su apoyo al gobierno anterior, muchos de ellos los más famosos, comenzaron a ser vistos como peligrosos enemigos del nuevo régimen. Esta situación obligó a algunos a salir del país o a refugiarse en las embajadas, otros sufrieron persecución y no faltaron algunos que incluso fueron tomados prisioneros y enviados a campos de concentración. Además de estas medidas represivas sin precedentes en la historia de la cultura popular chilena, se dejó entender que los cultores de este tipo de música serían considerados subversivos. Esta situación, unida a la prohibición de publicar discos y a la imposibilidad de cualquier tipo de difusión a través de los medios de comunicación, hizo que el movimiento de la canción chilena entrara en una especie de recesión que, felizmente, no duró largo tiempo. Por un lado, los artistas que se encontraban en el exterior y los que pudieron sa -

lir del país, se pusieron rápidamente manos a la obra para seguir creando y realizando su labor en los países donde estaban, alcanzando en ellos un notable éxito que, por lo demás, ha sido uno de los factores de mayor difusión de la canción latinoamericana en los últimos tiempos; por otro lado, los que pudieron seguir trabajando en Chile rápidamente descubrieron la forma de adaptarse a la nueva situación generando, a partir de 1975, un verdadero movimiento de renacimiento de la Nueva Canción Chilena (llamada ahora Canto Nuevo). Sin embargo, todo esto produjo el lamentable hecho de una verdadera escisión en dos ramas: el canto del exilio y el canto del interior. Esto se ha mantenido con los años, a pesar de que en ambos movimientos predomina un gran espíritu unitario; el canto del interior, sin embargo, ha seguido amenazado: ya no con la represión directa, sino con la ausencia de toda ayuda o facilidad que entrega la canción a la competencia desleal con la música extranjera que es ampliamente difundida en el país. A pesar de ello, ha seguido existiendo y dando frutos en la obra de múltiples artistas profesionales y aficionados. Los más importantes han sido Tito Fernández "El Temucano", Illapu, Ortiga, Aquelarre, Pedro Yáñez, Antara, Osvaldo Díaz, Grupo Cámara, Nano Acevedo, Conjunto Chamal, Osvaldo Torres, Barroco Andino y Fernando Ubierno. En estos creadores se observa una revitalización de la música folklórica más pura, incluyendo el canto de los payadores populares que han encontrado una audiencia que nunca antes habían tenido; al mismo tiempo, una insistencia en los valores artísticos de la poesía y la música, abandonando el carácter agitativo que tuvo a veces la canción en años anteriores. En la difusión de esta música ha tenido mucha importancia la labor de pequeñas empresas de modestos recursos como "Nuestro Canto" y "Alerce", que se han dedicado a la defensa y a la difusión de la música nacional a pesar de la hostilidad que han encontrado en los medios oficiales. Otros organismos de difusión y estudio son las llamadas "peñas", lugares públicos donde todavía se puede escuchar la canción folklórica y que muchas veces sirven de sede para la actividad de talleres de poesía, grupos de teatro aficionado, grupos de danza. Esto les ha dado casi el carácter de pequeñas casas de la cultura popular: la principal de ellas es la peña Doña Javiera dirigida por el poeta y compositor Nano Acevedo.

En el exterior, la canción popular chilena ha alcanzado un éxito sin precedentes, llegando en algunos países como Francia o Italia, a ser la música latinoamericana más escuchada y más vendida en discos. La

característica principal de esta canción del exilio ha sido su creatividad, que le ha permitido alcanzar un alto grado de asimilación con el nuevo medio donde está obligada a vivir. Por otro lado, el contacto con las culturas donde residen los artistas, ha impregnado la canción chilena con nuevas influencias que, lejos de sofocar su marcha, le han abierto nuevos motivos de inspiración. Se observa en esta canción la misma insistencia en su vocación cultural y la búsqueda de una elevación en su poesía y en su música.

La mayoría de los artistas en el exilio ha intentado vanamente volver a su país. Los más importantes residen en Europa, en Francia y en Italia, pero se observa que el movimiento de artistas y grupos aficionados que siempre ha sido uno de los más sólidos apoyos de los movimientos de la canción en América Latina, existe en todos los países donde viven hoy día los exiliados chilenos. La Nueva Canción ha pasado a ser el lazo cultural más profundo que reúne a estas poblaciones exiliadas. En todos los países donde ellos se encuentran, podemos observar que la actividad cultural popular sigue girando en torno a los grupos y artistas aficionados que cultivan la canción chilena.

A pesar de haber conquistado las preferencias de un público masivo, la canción chilena en el exilio está hoy día en una difícil encrucijada: desligada de su pueblo, está obligada a afirmarse únicamente en el interés que ella misma ha ido despertando en los países que la han acogido: depende por ello de su sola fuerza de renovación y creatividad. En el interior, encambio, su vida está dada por fuerzas culturales que vienen del propio pueblo y que se vierten o no en la canción según ésta responda o no a sus necesidades vitales. En un país como Chile, la situación económica amenaza con quitarle toda posibilidad de existencia material a los artistas populares que, para subsistir, deben plegarse a los lineamientos de la política hiper comercial de los medios de comunicación de masas. Esto significa que, por diferentes razones, tanto dentro como fuera de Chile, la canción está amenazada. Lamentablemente, hoy día no es solamente este país el que está en esta situación y, de no mediar una política general de defensa de los valores culturales latinoamericanos, se arriesga el caer en un período de retroceso en el campo de la música popular. Sólo la correcta separación entre lo que es la política contingente con todos sus vaivenes y avatares del momento y lo que es una política de gran aliento, de defensa de la cultura nacional, puede ayudar a sobrellevar estas dificultades. Cualquier politicismo exagerado de uno o de otro lado, sólo

lo ocurre a hacer más grande el problema y a establecer el vacío de la incomunicación y de la incomprensión como ley.

Lamentablemente, la política represiva en Chile ha seguido su curso, alcanzando diversas formas : supresión de conciertos por orden policial o por amedrentamiento, prohibición de ciertas ediciones de discos y, sobre todo, supresión de todas las medidas que podrían ayudar a los artistas folklóricos que, en los últimos años, han visto disminuir sus campos de trabajo y sus posibilidades de formación. Por todo esto, la diáspora de artistas nacionales sigue siendo el gran drama de estos países como Chile, Argentina y Uruguay, en los que se está lejos todavía de la imprescindible reconciliación nacional.

Los movimientos de Nueva Canción del cono sur tienen mucho en común, pero también existen grandes diferencias entre ellos. La canción argentina, en sus primeros años de existencia, se adaptó rápidamente a las formas regulares de difusión y entró sin graves problemas al circuito de la televisión, radio y espectáculo, llegando a transformarse durante los años sesenta, en uno de los productos musicales con mayor éxito de venta. La canción uruguaya y, en especial, la chilena, por las condiciones políticas y sociales de estos países en el momento de su surgimiento, tuvieron que crear circuitos paralelos de difusión que se transformaron en importantes factores del desarrollo del movimiento de masas en el campo de la cultura. Surgieron casas de disco, revistas, grupos de difusión, empresas de espectáculos y otras organizaciones cuya finalidad fue ir abriéndole paso a nuevas estructuras de base de la cultura popular. Estas tuvieron características diferentes y distintos objetivos que las instituciones oficiales o comerciales ya existentes, aunque la necesidad de actuar dentro de una sociedad ya constituida, las obligaba a amoldarse a las formas comerciales. Así fue naciendo una nueva base en la que los movimientos se asentaron y se fue abriendo la posibilidad de trabajar en el terreno de la cultura popular dejando de lado las finalidades economicistas. En especial, el movimiento chileno vivió experiencias muy interesantes durante los años del Gobierno Popular y pudo transformarse en este período en el foco central de interés popular por la música, realizando un importante trabajo de rehabilitación de los valores de la tradición nacional. La mayor parte de las actividades de los artistas chilenos de la Nueva Canción en esos años fue organizada directamente por nuevos organismos surgidos de las organizaciones obreras, campesinas y estudiantiles, cuyas i-

niciativas pasaron a desencadenar una verdadera ola de recitales y festivales de música popular en todo el país. Los circuitos comerciales siguieron existiendo y no fueron enteramente indiferentes a lo que estaba sucediendo, pero como en general, sus objetivos si - guieron siendo prioritariamente económicos, el papel que cumplieron en todo esto fue muy limitado.

Lo importante es constatar que aunque por vías distintas y dando lu - gar a experiencias y resultados muy propios según cada país, los mo - vimientos del cono sur lograron adquirir un carácter de masas, ha - ciendo por primera vez de la música folklórica el centro del inte - rés musical popular en esos países.

También es necesario decir que si bien en Argentina el movimiento pudo implantarse en el circuito más comercial, jamás perdió la cla - ra conciencia de su importancia cultural. Esto muestra un hecho que se ha ido repitiendo a lo largo de toda la historia de la Nue - va Canción en el continente : a medida que ésta se ha ido abriendo paso hacia los medios profesionales y el movimiento se ha ido am - plificando, los artistas que han podido conocer todas las viven - cias del éxito nunca han perdido la noción predominante de los pe - ligros de la comercialización. Aunque en varios países los movi - mientos de la Nueva Canción se han impuesto con fuerza avasallado - ra, inclusive en los medios más duros, se han ido creando alterna - tivas nuevas que han permitido entrar en el juego de la difusión a las grandes masas sin hacer concesiones hacia la comercialización del arte popular. Se ha inaugurado así una especie de tercera vía que ha ido generando sus propios canales sin abandonar totalmente los antiguos y trabajando con una concepción nueva de la relación del artista con su público. Se busca entonces un diálogo mucho más auténtico a partir de un vínculo más profundo con el cual se resti - tuyen las verdaderas jerarquías estéticas que permitan superar las deformaciones a que da lugar la música de mercado. Este puesto in - termedio de la Nueva Canción entre la música folklórica y la música popular sin más, le da un especial interés a su propósito, que se a - justa a estas dos fuerzas que en el mundo actual parecen contradic - torias : verdadera cultura popular y mercantilismo y tecnificación.

4. LA NUEVA CANCIÓN EN MEXICO Y VENEZUELA

Los movimientos del cono sur pronto comenzaron a influir en los movimientos incipientes que comenzaban a nacer más al norte y así fueron precisándose los perfiles de una Nueva Canción Ecuatoriana, una Nueva Canción Venezolana, Nueva Canción Mexicana, Nueva Trova Cubana, etc.. En casi todos estos países, los primeros esbozos de la canción renovada son más o menos contemporáneos a los movimientos citados de modo que, como ya lo hemos dicho, éstos vinieron únicamente a fertilizar los ímpetus propios de los primeros intentos nacionales. Sin embargo, en casi todos los países fue predominante la corriente más abierta de música continentalizada, por decirlo así, es decir, el deseo de no encerrarse en los límites del folklore de cada país, sino de tomar las canciones más representativas de los movimientos más fuertes o de los países con mayor fuerza creativa (Bolivia, México, Argentina y Cuba). Esto es lo que muestra un somero análisis de los repertorios de los artistas y conjuntos más conocidos, que incluye canciones con ritmo y colores musicales de todos o casi todos los países de América latina.

Los movimientos de México y Venezuela tomaron un marcado acento folklórico que no se ha perdido, sino que se ha marcado todavía más con los años. Una de las causas de esto es, seguramente, la fuerza espontánea que tiene la música folklórica en estos países, donde los límites entre esta última y la música popular a veces se pierden.

La canción mexicana tiene antecedentes históricos muy importantes: los más remotos provienen de aquellos famosos y antiguos "cantares mexicanos", en que los propios indios van relatando la tragedia que vive su pueblo con la llegada de los españoles. Lamentablemente,

de esto sólo nos quedan los textos, pues no hubo tradición a través de la cual pudiera conservarse la música. Mucho más modernos son a aquellos cantos que acompañaron la gesta independentista de 1810 que, por lo demás, existen en casi todos los demás países latinoamericanos. En México, éstos tuvieron un carácter más bien satírico, como expresión que eran de la rebeldía criolla en contra del Virrey y del aparato estatal de la Colonia. Sin embargo, todas estas canciones cuyos ritmos provienen directamente de España no tienen un sentido francamente nacionalista. Sólo más tarde, en 1847, comenzarán a aparecer textos con este carácter, como una expresión del rechazo del pueblo mexicano frente a la expansión norteamericana y como una manifestación de la nueva conciencia nacional despertada por este hecho. Posteriormente, un nuevo intento de intervención extranjera, la llegada de Maximiliano de Habsburgo, despertará en todo el país un tal furor patriótico, que un sinnúmero de canciones populares se alzarán por todos lados para denunciar a los franceses y celebrar y loar la acción de los insurgentes. Estas canciones son los famosos "soncitos" y "jarabes" del país que, además de ser un documento histórico de extraordinaria importancia para restituirnos el ambiente de las luchas de la época, son uno de los antecedentes principales de la canción folklórica mexicana.

Pero, sin lugar a dudas, será la Revolución de 1910 la que producirá el fenómeno más significativo en la historia de los antecedentes de la actual canción mexicana con la aparición del "corrido", tipo de canción juglaresca basada en el romance español que pasará a ser la expresión privilegiada de los poetas y cantores populares durante largos años, dando muestras de una gran vitalidad desde entonces, pues ha renacido cada vez que el pueblo la ha necesitado. El corrido cumplió en esa época funciones periodísticas e informativas, contando en rimas populares todos los sucesos más importantes de la guerra y propagando por todo el país hazañas y el ideario de los nuevos revolucionarios. El "cantador de corridos" recorría los pueblos contando, día a día, lo que iba pasando e inventando sobre la marcha sus versos y melodías. Estas canciones simples y sabias no sólo se popularizaron en México, sino en toda América Latina. Aún en nuestros días, el corrido mexicano, bajo formas un tanto degradadas, sigue siendo uno de los géneros de música popular más escuchados en el continente.

Los postulados nacionalistas de la Revolución sólo se traducirán en resultados positivos en el campo de la cultura bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas en los años treinta. En esta época, al mismo tiempo que en el ámbito de la música culta se impone la idea de buscar las fuentes populares y nace un movimiento que se vuelca a la investigación del folklore y a su tradición en obras sinfónicas y de concierto, en el terreno de la música popular se inaugura lo que después se ha llamado "la época de oro" de la música mexicana. Entre los músicos cultos, sobresalen los nombres de Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Pablo Moncayo y Carlos Chávez. En lo popular, los compositores Consuelo Velásquez, Agustín Lara, Tata Nacho y muchos otros, cuyas canciones todavía se siguen escuchando en el continente, Con este movimiento que también tiene aspectos negativos, se introduce el llamado "pintoresquismo musical", es decir, el intento de vestir a las canciones campesinas con hábitos modernos para adaptarlas al gusto de la ciudad, lo que lleva consigo una cierta deformación de la música tradicional. La forma más utilizada en esta época y que sigue siendo una de las manifestaciones actuales más populares de la música mexicana es la "ranchera".

Estos son, pues, los antecedentes más generales que marcan el surgimiento de la Nueva Canción en los años sesenta y que van a perfilar el carácter nacional de este movimiento. Estos años son de fuertes luchas sociales y de verdaderas embestidas represivas que culminan con las matanzas del año 58, en que son duramente sofocados los movimientos obreros y estudiantiles. Es a partir de esta situación unida al nuevo sentimiento latinoamericanistas que recorre todos los países del continente, que nacerá este movimiento de la Nueva Canción.

Los nombres más importantes de los iniciadores son Judith Reyes, Oscar Chávez, José de Molina, Mario Orozco Rivera y el grupo Los Folkloristas. Poco después, aparecerán Amparo Ochoa, Mario Solózano y muchos otros artistas y conjuntos que seguirán el mismo rumbo.

A partir del año 75 y dentro de un ambiente social mucho más tranquilo, comenzará a aparecer otra hornada de artistas que le abrirán paso a toda una rama más joven de Nueva Canción. Esta tendrá influencias de la Nueva Trova, transformada entonces en el país en un verdadero boom musical en los medios estudiantiles. Además, se percibirán

también algunas influencias de la nueva música popular brasileña, ya entonces consagrada en todo el mundo. Los nuevos grupos, a diferencia de los primeros, se situarán más lejos del folklore, aunque manteniendo la idea básica de renovar y de crear una música popular nacional. En esta época también, el conjunto del movimiento encontrará un nuevo apoyo de parte de las autoridades gubernamentales, cuyas instituciones culturales comenzarán a organizar gran parte de la actividad de estos artistas, produciéndose un positivo cambio de política a este respecto. A lo largo de la historia del movimiento, una de las instituciones mexicanas que más ha cooperado con él y que mejor ha comprendido su cometido, es el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Los artistas y grupos de la nueva línea más representativos son La Peña Móvil, Grupo Cade, Víctor Martínez, Grupo Onta y La Nopalera, sin olvidar la actividad poética y literaria de CEFOL (Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano), que a través de su actividad y de su revista Ciervo Herido, ha contribuido a elevar el nivel poético de esta corriente.

El movimiento mexicano presenta entonces dos vertientes : una más ligada a la tradición folklórica, que es la primera en aparecer y que, como en los países del sur, busca las raíces del canto mexicano y latinoamericano, investigando sus diversas formas y difundiendo con más o menos trabajo de elaboración según las opciones artísticas de cada uno; y otra, influenciada por las corrientes de la música más moderna, incluyendo el jazz y el pop, que intenta crear formas nacionales dentro de este género, aunque manteniendo sus lazos con la tradición. Estas dos ramas se reconocen mutuamente como formando parte de un mismo movimiento y sus canales de difusión y extensión son exactamente los mismos.

La canción mexicana, principalmente en su rama folklórica, ha hecho un interesante aporte a la investigación musicológica y ha revivido antiguas tradiciones de la canción mexicana. Es notable, por ejemplo, cómo se han reintroducido en una música viva los antiguos instrumentos que, durante siglos, se mantuvieron guardados en las vitrinas de los museos antropológicos. La cercanía de los propulsores de la Nueva Canción a las comunidades indígenas y campesinas y el estudio serio de sus sensibilidades musicales, ha posibilitado

que esta tradición que hasta no hace muchos años permanecía oculta, haya salido a la luz en la voz de nuevos intérpretes. Evidentemente, esta línea tradicional ha tenido que ser recreada, pero ha revitalizado el arte popular nacional. Esto demuestra que no basta que los estudios antropológicos nos descubran las formas culturales del pasado. En un continente como el latinoamericano, que todavía sigue buscando su unidad, lo antiguo debe ser revitalizado para poder llegar a constituir verdaderamente un cimiento de lo nuevo. La Nueva Canción mexicana demuestra que es posible, a través de la creación, tender un puente entre lo más antiguo, que ya apenas existe en la memoria del pueblo, y lo que se proyecta hacia el futuro. Esta tarea es una de las contribuciones más importantes a la cultura popular del continente.

El movimiento venezolano también tiene sus comienzos en los años sesenta, fecha en que también se produce un afán de renovación a partir del folklore, pero sólo en 1968, cuando comienzan a llegar las primeras influencias del movimiento sureño, este impulso comenzará a tomar la forma de un verdadero movimiento. Antes de esa fecha, en Venezuela existió una fuerte corriente de lo que se ha llamado "música llanera", con sus características instrumentos, el cuatro, el arpa, la guitarra y las maracas. Tanto se difundió esta música por todas partes, que hoy día se la toma erróneamente como la única y la más importante expresión típica del país.

El primer conjunto que comenzó a abrir los horizontes de la música venezolana y cuya obra tuvo una notable repercusión, fue el Quinteto Contrapunto, conjunto bastante académico en su forma, pero que nacía de una seria relación con las fuentes populares y folklóricas. Como su nombre lo indica, su trabajo musical estuvo basado en el desarrollo del contrapunto a partir de los ritmos venezolanos que se prestan admirablemente para este tipo de técnica musical. Sus arreglos corales para voces masculinas y femeninas, acompañadas por instrumentos folklóricos le abrieron nuevos caminos a la música venezolana. El Quinteto Contrapunto se basó en un acabado trabajo de investigación y en la correcta dirección de su creador, Rafael Suárez, hoy día desaparecido.

El redescubrimiento de la música campesina despertó un nuevo interés hacia su recopilación y comenzó el mismo trabajo que hemos visto aparecer en los demás países, que aún no cesa, y que ha empujado a mucha gente a la noble tarea de la recuperación de la música nacional. Se volvieron a escuchar las "fulías", las "tonadas", los "golpes laurenses", los "toques de tambor" y tanto otros ritmos y canciones que hasta entonces habían sido ignorados por el oído del gran público, atestado de melodías y cantos extranjeros. Los principales artistas de estos comienzos son, entre otros, Lilia Vera, Simón Díaz, Soledad Bravo y Alí Primera. Casi todos estos artistas comenzaron su labor de difusión en las universidades o en medios populares y sin ningún apoyo de organismos oficiales. Un hecho de interés es que, a diferencia de otros países donde los movimientos se han concentrado en las ciudades más importantes o en las capitales, en Venezuela el movimiento de interés por la música nacional y la Nueva Canción se tras pasó de inmediato a las provincias, teniendo en ellas un gran auge que no ha cesado con el tiempo.

Durante este período de primicias, la canción sureña tuvo una influencia que casi podríamos calificar de desmesurada, pues ella constituyó el grueso de los repertorios de varios de estos artistas. Soledad Bravo, por ejemplo, comenzó cantando canciones argentinas y grupos como Un Solo Pueblo, antes de tomar por primera vez el cuatro o las maracas, eran expertos ejecutantes del charango y de la quena altiplánica. Felizmente, esto sólo duró algunos años y no tuvo ninguna consecuencia negativa, pues sirvió para que los auditores venezolanos conocieran de más cerca lo que se estaba haciendo en otros países.

Durante todos estos años, como el país vivía en una situación de verdadera guerra interna con la incrementación del movimiento guerrillero, predominaba en todos los medios intelectuales y artísticos una corriente bastante radical, lo cual se tradujo en el plano de la canción, en el surgimiento de la llamada "canción de protesta" que rápidamente conquistó los favores del público estudiantil, Con el cambio rápido de la situación social y política del país (término de las guerrillas y reorganización de la lucha política en el marco de la vida democrática), el movimiento de recuperación folklórica tomó mayor importancia, llegando a ser hoy día el impulso central de todo el movimiento. Por supuesto, ninguna de las líneas de trabajo anteriores se ha detenido y en todas ellas se experimenta, de diferente modo, la

transformación histórica y social. Una de las consecuencias más positivas de la nueva situación fue la restitución de la música de algunos cantores populares como, por ejemplo, las canciones de Luis Mariano Rivera con temas tomados de la vida de campesinos y pescadores. Esta música popular, gracias al interés de ciertas casas de discos que empezaron a grabarla, conquistó el gran público y llegó en pocos años a competir en el terreno comercial con la música extranjera. Un ejemplo de este boom folklórico y neofolklórico es el caso de Gualberto Ibarreto que, en pocos días, se transformó en uno de los artistas venezolanos más vendedores de discos.

De parte de los artistas más conscientes, hubo un mayor afinamiento en las labores de investigación, dando a conocer el verdadero mapa msical de Venezuela, que es uno de los más variados del continente. En algunos casos, la orientación pedagógica de este trabajo se acentuó, hasta el punto de llegar a transformarse los conciertos de algunos artistas (Lilia Vera, por ejemplo) en verdaderas clases de folklóre y tradición venezolana.

En 1977, el movimiento de resurgimiento folklórico tuvo un gran despliegue : comenzaron a reagruparse los grupos folklóricos de provincia, formando unidades de acción y de trabajo; comenzaron a resurgir los tocadores de gaita zuliana, con lo cual se revigorizó la verdadera música zuliana y se realizó, además, un "Primer Congreso de Cultura Popular" que llevó el nombre del poeta venezolano Aquiles Nazoa; se formaron grupos culturales en la provincia de Lara y en Araucuy y nuevos grupos y festivales en la provincia de Oriente. Finalmente, este verdadero movimiento de masas en torno a la cultura popular culminó con la formación de la Federación Nacional de la Cultura Popular, que hoy día no sólo agrupa a los músicos populares, sino a una enorme cantidad de artesanos y otros cultores de la tradición artística. Esta Federación es autónoma y autogestionaria y existe ya en todos los estados de Venezuela : sus labores son múltiples y van desde la organización de festivales y conciertos hasta diferentes iniciativas gremiales como por ejemplo, en los últimos tiempos, la creación de un fondo de previsión social del artista popular. A través de su gestión, se hacen investigaciones de campo, talleres de arte popular e incontables iniciativas de defensa de la cultura nacional. No sólo se lucha por llevar a cabo estos programas culturales, sino que también forman parte de las reivindicaciones de la Federación la defensa de la tierra, la defensa de los abo

rígenes y la defensa ecológica y ambiental. Son especialmente interesantes los talleres de enseñanza directa de las tradiciones populares, organizados para preservar técnicas artísticas y artesanales en peligro de desaparición. Tal es el caso de los talleres para enseñar a construir el cuatro, principal instrumento nacional y para la enseñanza del arpa popular venezolana.

Hoy día podríamos decir que la corriente más importante de la música popular venezolana se ha asentado como una tendencia de rasgos nacionalistas positivamente entendidos, se ha conquistado un lugar respetable dentro de casi todos los medios de difusión de masas y un amplio reconocimiento público hacia los más connotados artistas. Al mismo tiempo, por parte de estos últimos no ha cejado el interés por la investigación y ella sigue siendo una de las canteras principales de la música que se difunde. En esta obra tesonera, junto a los músicos ya nombrados, no podemos olvidar a la cantante Cecilia Todd y al músico y creador de la Federación de la Cultura Popular, Rafael Salazar.

5. LA NUEVA CANCIÓN Y SU SIGNIFICADO POLÍTICO.

El hecho de que la canción que nace en América Latina durante la década del sesenta, en algunos momentos adquiriera una coloración o connotación política, llegando incluso a veces a ser la expresión directa de un movimiento de masas, no debe extrañarnos, pues corresponde a lo que sucede en casi todos los terrenos de la cultura en la misma época. No podemos considerar el arte al margen de la realidad en la cual surge y si esta última es sacudida por conflictos y luchas que enfrentan a los distintos sectores de la sociedad, lo más probable es que el arte, y en especial el arte popular, quede marcado por su sello. Lo que es absolutamente incorrecto y revela una falta de comprensión histórica, es tomar esta filiación política o social no como una manifestación espontánea y necesaria sino como la iniciativa consciente y maquiavélica de partidos o grupos comprometidos en el conflicto.

La Nueva Canción se impregna del mundo del que surge y viene a la vida con todas las heridas de la lucha por la emancipación social y económica de América Latina; también trae sus esperanzas, sus dudas y sus victorias. Por ello, no necesita que nadie le indique lo que tiene que hacer : su compromiso es espontáneo y va incluyéndose en la historia de los pueblos en la medida en que ella asume la misión que éstos le dan. A veces se hace panfletaria y su único valor será el de quedar como testimonio del momento que la vió nacer, a veces será simple repetición de antiguos cantos venidos del pasado, a veces se alzarán hasta la universidad de la eclosión del alma latinoamericana y quedará entonces como todo arte verdadero, formando parte de la conciencia increada de la raza. Por eso, ni se puede reducir la Nueva Canción a lo político, ni se puede despachar su problemática con un simple gesto de indiferencia o de rechazo, como si fuera pura obra de partidismos y sectarismos : ella forma parte del movimiento histórico de América Latina e, incluso sus aspectos políticos, tienen un desarrollo que no ha cesado y que ha ido entregando una experiencia inusitada sobre

la influencia que puede tener un pequeño género del arte popular en la lucha de los pueblos. Tampoco esta relación es un hecho de hoy día, pues como ya lo hemos dicho en cada ocasión, la canción latinoamericana ha jugado este papel, desde sus orígenes, pero especialmente en aquellos momentos en que los pueblos de América han tenido que echar mano a todas sus fuerzas y a todos sus medios para avanzar: gesta de la independencia, luchas y revoluciones liberales del siglo pasado, y luchas y revoluciones de este siglo. No habrá ningún acontecimiento histórico importante en la historia de los pueblos de América Latina que no quede consignado en una canción. Reducir este fenómeno a un mero hecho político, es pasar al lado de su especificidad sin verla, pues más que lo contingente e inmediato, importa el rol que va jugando este movimiento en la asimilación de una nueva conciencia cultural que va recuperando el pasado y uniéndolo al proyecto histórico del presente. Por eso, lo más creador de la Nueva Canción no es el papel que ella juega en las luchas de hoy día, sino su aporte a la América Latina de mañana, la construcción de una verdadera cultura popular latinoamericana, donde se recuperan todas las fuerzas de la tradición para impulsarlas hacia el futuro.

Uno de los primeros malentendidos respecto de estas cuestiones, surgió cuando se comenzó a llamar a la Nueva Canción, "canción de protesta". Se recordará que esta denominación surgió en los países anglosajones, principalmente en USA, para llamar a los cantantes y artistas que expresaban a través de sus canciones contenidos críticos. Los temas de ellas eran la guerra de Vietnam, la lucha anti racista, las reivindicaciones ecológicas y otros, es decir, en general, cuestiones que, si bien, no eran ajenas a los problemas de los países latinoamericanos, no tenían que ver directamente con su dramática realidad en esos momentos. Pero como dentro de los movimientos de la Nueva Canción también había contenidos críticos, se asimilaron de manera demasiado fácil a la "protest song". Este malentendido duró poco, pero dejó una cierta imagen que todavía hoy no se borra. En realidad, si consideramos el fenómeno de la Nueva Canción en su conjunto, éste tiene poco que ver con la música contestataria norteamericana y, en primer lugar, porque aquí el centro de la definición del movimiento no es la crítica, sino la intención de recuperar los valores culturales y la finalidad principal no es la agitación de ideas, sino la búsqueda de un vínculo mucho más profundo entre la canción popular y el pueblo de donde surge. La protesta será solamente un aspecto dentro de un mar de otras temáticas y proyectos culturales. Como ya lo hemos

dicho, el carácter político, aunque a veces pase a ocupar un lugar central en algunos de los movimientos, no define enteramente su cometido. Pero aún más, incluso en esos casos, para ubicar correctamente este problema sin caer en exageraciones simplistas, debemos considerar en cada caso el país y la época en que este fenómeno se da, pues un mismo movimiento se politiza o despolitiza (en un sentido contingente) más o menos, según las condiciones históricas que le toca vivir. Cada país presenta perfiles muy diferentes sobre estas cuestiones, pues las experiencias de uno y otro son enteramente distintas. Para alcanzar una visión adecuada sobre esto, habría que decir que la Nueva Canción, en general, es consciente de sus ataduras con la historia y responde a esta responsabilidad de muy diversas maneras, siendo la característica principal, el extraer sus respuestas, no de consignas programáticas, sino de experiencias concretas. Por lo tanto, el valor de la Nueva Canción no está únicamente en su compromiso, sino en la manera como éste se resuelve o afronta. En algunos países, la urgencia es únicamente cultural, por lo tanto, sus movimientos se identifican con la tendencia general de recuperación de los valores de la cultura popular, de investigación y difusión del folklore, de revivencia de antiguas tradiciones perdidas, de búsqueda de las raíces de la nacionalidad, etc. ; en otros países, por sus condiciones históricas el impulso principal ha sido directamente la lucha concreta por reivindicaciones sociales y políticas, libertad, independencia, democracia, mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo, justicia social, etc.. Pero en todos los países se dan rasgos de lo uno o de lo otro, equilibrándose ambos aspectos según la historia concreta y según la época.

Esto nos obliga a diferenciar dos sentidos en que la canción puede ser "política"; uno es el más generalizado, según el cual lo político se confunde con la lucha contingente, con la confrontación de partidos o clases por el poder político o económico, con el acontecimiento diario y concreto de este bregar, con la vivencia periodística, por así decirlo, de la historia; el otro es el sentido más general que entiende lo político como la gran perspectiva histórica que se dan los pueblos, como aquello que se juega en lo contingente pero que no se confunde con él, lo que se construye detrás de la apariencia de los hechos concretos y traspassa lo puramente periodístico, la obra construida en años de sacrificios y de descubrimientos que identificamos con la palabra cultura,

la historia vista a la distancia como el gran camino de los pueblos.

En estos dos sentidos podemos decir que la Nueva Canción ha sido o es política : a veces se introduce en lo contingente y lo coyuntural, a veces es únicamente fiel a su misión cultural, pero nunca es indiferente y por eso pertenece ya a una parte de la historia de la cultura latinoamericana. Una visión equilibrada de su valor está obligada a considerar estos dos aspectos, separándolos y uniéndolos cuando sea necesario pero sobre todo, sin confundirlos ni reducirlos el uno al otro. Una cosa es el juicio político contingente, otra el juicio histórico; una cosa es como la canción toma partido en las luchas concretas, otra es el modo como ella se inserta en la realidad, haciéndose una sola cosa con la situación histórica que le tocó vivir.

La gran mayoría de los artistas populares y en especial los de la Nueva Canción, revelan una especial sensibilidad social que aparece claramente en sus canciones y obras. Esto proviene de los lazos profundos que se establecen entre la cultura y la vida de los pueblos y revela, más que nada, la fortaleza de un movimiento artístico. Este siglo se ha caracterizado por traer una conciencia nueva en los pueblos latinoamericanos de su propia identidad, que ha ido descubriéndose difícilmente porque los datos de partida y los materiales con que debía construirse, eran complejos. Sólo después de largos siglos, los pueblos de América Latina han comenzado a ser capaces de elaborar la síntesis entre las diferentes corrientes originales. Las fuerzas étnicas y culturales de tres continentes se unieron aquí y mientras lo europeo predominó incontestablemente sobre lo demás, no pudo ser posible la conciliación de valores que hoy día se está dando. Sólo cuando los verdaderos pueblos y no las elites de antaño empiezan a ser los protagonistas de la cultura, es que esta última comienza a adquirir su impronta principal y definitiva. La canción popular, por su ligazón con la vida de estos pueblos, ha sido uno de los factores de esta síntesis.

6. LA NUEVA CANCION EN ECUADOR, PERU Y BOLIVIA

En algunos países, el movimiento de la Nueva Canción todavía está en gérmenes, aunque ya ha ido obteniendo promisorios resultados artísticos como es el caso de Ecuador y Perú, donde hay fuertes bases de música folklórica que deberán engendrar movimientos de poderosa influencia.

En Ecuador, hasta ahora lo más importante se ha dado en el terreno de la investigación folklórica y de la búsqueda de una música con fuerte arraigo en la tradición de música indígenas. Esta última ha predominado por sobre otras fuentes que, sin duda, se desarrollarán en el futuro dada la riqueza de la música de raíz africana que caracteriza la región noroccidental del Ecuador, principalmente la provincia de Esmeraldas, que es el punto de mayor densidad de población negra. Es por este hecho que el trabajo más interesante lo han hecho hasta ahora los conjuntos de carácter andino, entre los cuales por lo menos tres han alcanzado un alto nivel de interpretación y creación y están adquiriendo hoy día un puesto cada vez más importante dentro de la música popular ecuatoriana. El primero de ellos, Jatari, es el grupo pionero de la canción ecuatoriana, manteniendo una línea muy apegada a la música tradicional. Por otro lado, Pueblo Nuevo, que representa lo que hemos llamado canción comprometida, y que es hoy día el conjunto con más éxito de público y de crítica en el país y, por último, Illumán, que sigue de cerca la línea de algunos grupos de música chilena que han tenido gran influencia en los comienzos del movimiento ecuatoriano.

La nueva música ecuatoriana es una tendencia y en ascenso, cuyo prestigio en el país le ha permitido ser apoyada por algunas instituciones de prestigio como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Universidad Central del Ecuador. Uno de los impulsores del movimiento y

autor de varias composiciones para grupos populares, es el Rector del Conservatorio Nacional de Música de Quito, Gerardo Guevara. El, como otros músicos, ha intentado algunas experiencias en el terreno de la colaboración entre músicos cultos y músicos populares. Un interesante resultado de esto es la cantata presentada en Quito hace algunos meses por el conjunto Pueblo Nuevo.

Uno de los obstáculos que ha encontrado la Nueva Canción ecuatoriana es que no ha podido conseguir establecer estructuras de base que permitan que los artistas puedan vivir profesionalmente de la música y dedicarse a ella con exclusividad. Esto hace que la mayor parte de ellos trabajan en actividades ajenas a la canción popular y esto dificulta un desarrollo rápido, sobre todo cuando los objetivos del movimiento impiden alcanzar un alto grado de comercialización de los productos artísticos. En la mayor parte de los países, los comienzos de la Nueva Canción han tenido esta misma característica y si tomamos en cuenta que, por lo general, estos períodos coinciden con la etapa de mayor necesidad de investigación folklórica, tenemos la situación de que un enorme esfuerzo de búsqueda de las fuentes y tradiciones populares ha sido realizado sin ningún tipo de ayuda, con los únicos medios que los artistas se pudieron proveer. Esta labor promisoriosa y meritoria sólo ha sido reconocida en aquellos países donde se han podido ver los resultados últimos, es decir, aquellos que han conocido fuertes movimientos de la Nueva Canción. El aporte de la Nueva Canción a la investigación folklórica, difícilmente podría ser medido en la actualidad, pero sin duda es enorme y marca un gran progreso en el interés de estos pueblos hacia su cultura original.

En el Ecuador, ha tenido una gran importancia en la orientación de la investigación de la cultura andina, el Instituto Andino de Artes Populares, presidido por el señor Sergio Martínez Baeza. Este Instituto ha sido el organizador del Primer Congreso Andino de Artistas Populares y ha editado, a través de su revista, importantes documentos e investigaciones sobre la cultura de estas regiones. Colaboran con él, algunos de los cultores del canto nuevo, como Diego Luzuriaga y Ataúlfo Tobar, integrantes del grupo Taller de Música.

Algunos otros artistas muy promisorios de este movimiento son el grupo Los Chasquis, Tiempo Nuevo, Yana Ayael solista Juan Paredes y el cantautor Jaime Guevara.

En el Perú, la música popular ha tenido, desde hace mucho tiempo, una gran importancia, dándose allí una situación muy particular pues, en una parte del país, la sierra, la población indígenas ha conservado su lengua y su cultura con mayor fuerza que en otros lugares del continente. Por este motivo, un volumen importante de la música de mayor difusión es directamente folklórica o con raíces muy profundas en el folklore. Sin embargo, es aquella que se ha producido en la ciudad y, en especial, la marinera y el vals, la que ha tenido mayor éxito y ha marcado los rasgos típicos de la música popular peruana. Estos ritmos y en especial el vals, han tenido una acogida importantísima en los sectores populares de Hispanoamérica, llegando a ubicarse en el mismo nivel de preferencias que la ranchera mexicana o el bolero. Hay pocos ejemplos dentro de la música latinoamericana que permitan mostrar de mejor manera cómo la adaptación de un ritmo europeo conduce en el continente americano a resultados tan criollos. El vals peruano es una muestra de la asimilación creadora que toma los elementos para construir algo nuevo, apropiándose solamente de lo que puede legitimar la espontaneidad popular. Sin embargo, la Nueva Canción peruana no tomará esta línea de la canción popular como punto de partida, sino que, como en casi todos los países andinos, se inclinará más hacia la música indígena, probablemente influenciada por los movimientos de la canción del cono sur.

El movimiento peruano es bastante nuevo y en sus comienzos tuvo bastante importancia la llegada del profesor y músico Celso Garrido Lecca, quien vivió en Chile hasta 1973 y fue colaborador directo de Víctor Jara. En torno a su actividad de profesor en el Conservatorio de Lima, comenzaron a formarse varios grupos entre los cuales, el más importante es el conjunto Tiempo Nuevo que, con un trabajo musical muy fino, ha sabido despertar el interés de amplias capas juveniles. Además, de él, se han destacado la cantante Tania Libertad, el dúo Adagio, el conjunto Sayari Llaqta, Vientos del Pueblo, Manantial, Korillacta, Puka, Soncco, Avelino Rodríguez, Boris Villegas, Alturas, Huari y muchos otros.

Pero en el Perú, el interés por la renovación de la canción y el despertar folklórico viene de mucho más lejos. Sin lugar a dudas, uno de los más importantes impulsores de la Nueva Canción fue el poeta y cantante Nicomedes Santa Cruz, quien junto a su hermana, fueron los creadores de Perú Negro, espectáculo de danzas y cantos folklóricos que, por primera vez, valorizó el aporte de la música negra en este país. Las

canciones de Nicomedes Santa Cruz, recogen una gran diversidad de temas y están íntimamente ligadas al acontecer cotidiano del pueblo peruano. El movimiento más joven, que sigue esta línea de fidelidad a las fuentes folklóricas, gracias a su apertura hacia las experiencias de otros países y sobre todo gracias a la enorme riqueza de la música tradicional peruana encontrará una vida de gran futuro.

Una de las cuestiones más importantes relativas a la renovación de la música folklórica, es el hecho de que en la mayor parte de los países, ésta toma como material de base los elementos característicos de la música de la zonas andinas, es decir, lo más típico de la música altiplánica. En muchos movimientos de la Nueva Canción, la música indígena peruana, como la boliviana, pasaron a ser vistas como modelos y le dieron a éstos una de sus coloraciones más características. El charango, la quena, el bombo, las zampoñas y las tarkas se han transformado hoy día en uno de los sonidos más típicos de América Latina y han alcanzado una tal popularidad en el continente, que ya no existe ningún país donde no se encuentren ejecutantes de estos instrumentos. Los conjuntos de música andina han llegado a tener tal éxito, que hasta en ciudades europeas se suelen encontrar grupos de jóvenes franceses, italianos o españoles cantando en quechua o aymará e interpretando la música altiplánica. Esto ha sido principalmente obra de la expansión que ha logrado el movimiento de la canción nueva que, por diferentes factores, se ha ido transformando en el rostro musical más conocido de América Latina. El éxito que ha tenido esta música como símbolo cultural unitario, tal vez se explique porque ella corresponde a una zona en la cual se reúnen muchos países. Los límites del folklore y de la cultura popular no corresponden en absoluto con los límites geográficos o políticos : la música andina existe en Bolivia y Perú principalmente, pero también en Ecuador y en las zonas nortinas de Chile y Argentina, En los dos primeros países, como ya lo hemos dicho, en una de sus ramas principales, esta música se confunde con la música popular y por eso, es difícil distinguir los movimientos de la Nueva Canción del trabajo de estos músicos populares. Para el oído del pueblo peruano o boliviano, el sonido de la Nueva Canción sureña ha sido tal vez menos "nuevo" que para el resto de los países de América Latina, y sobre todo, de un simbolismo mucho más complejo porque en él se encuentran ya todas las significaciones de una larga tradición.

En Bolivia, los pioneros de la Nueva Canción serán Ernesto Cavour y su conjunto Los Jairas, en el que participó el quenista suizo Gilbert Fabre,

introducido en el folklore por la propia Violeta Parra durante su estadía en Suiza. El aporte más importante de ellos es la creatividad instrumental que se muestra en múltiples creaciones para la quena y el charango, en las que se renueva completamente la técnica de interpretación y se desarrollan ampliamente los recursos de estos instrumentos. En torno a ellos y a su actividad artística, han surgido otros grupos especialmente en los medios estudiantiles. Un resultado interesante ha sido el logrado por el conjunto Kanata, que sigue de cerca la música folklórica, pero que la proyecta hacia un desarrollo más elaborado. La canción boliviana seguirá siendo por mucho tiempo una de las matrices más fecundas de la canción popular latinoamericana.

7. LA NUEVA TROVA CUBANA

Cuba ha sido siempre un país que se ha destacado por su producción de música popular y desde hace siglos, andan por el mundo melodías y ritmos isleños. Las "habaneras" llegaron hasta dar origen a ciertas composiciones cultas en Europa y en este siglo, la rumba, el cha-cha-cha o el mambo se han destacado entre las danzas que han logrado imponerse internacionalmente. No es extraño entonces que el movimiento cubano de nueva música, llamado Nueva Trova, sea hoy día uno de los más fuertes del continente y esté influyendo sobre toda la canción de habla hispana.

La Nueva Trova es el resultado actual de toda la tradición de música popular cubana que adquiere sus rasgos propios en los inicios del siglo XVII y que traspasa las épocas hasta invadir el mundo en 1930. En el siglo pasado, las canciones de los trovadores o bandistas, recogen toda una línea de influencias que viene directamente de España y que, por diversas razones, no asimilará inmediatamente el componente africano que sólo en nuestro siglo se introducirá en la música popular cubana, entregándole a ésta su impronta definitiva.

Los primeros años de este siglo están marcados por lo que se llamó la trova, que es el antecedente artístico declarado de los creadores del nuevo movimiento. Los grandes artistas de esta época, que van a delinear el camino futuro de la canción popular cubana son Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón, Rosendo Ruiz y en una segunda etapa, conocida con el nombre de trova sonera, Ignacio Piñeiro, Miguel Matamoros y su famoso trío, que será el protagonista de la primera explosión de música cubana en el continente.

Durante la primera época, las canciones de la trova serán todavía muy cercana al contrapunto o punto campesino, que es el antecedente más

inmediato que ellas tienen. Sus temas serán principalmente dos, la patria y el amor y serán interpretados por pequeños conjuntos con un solista que canta mientras los demás lo acompañan, haciendo pequeños coros y con los instrumentos típicos : el tres, la guitarra y las ma racas u otros instrumentos de percusión. Las grandes canciones de e sa época serán especialmente notables por sus textos que recogen la tradición hiper romántica de la poesía popular latinoamericana de co mienzos de siglo, influida en alto grado por el romanticismo culto del siglo pasado. En todo caso, estos textos, por su nivel poético, revolucionaron la canción popular en los años primerizos.

Más adelante intervinieron las diversas formas del son, inaugurando la segunda etapa de la trova, que será mucho más difundida que la primera gracias a la radio, que aparece en los años treinta. El con junto más importante de esa época será indiscutiblemente el trío Ma tamoros, que define la estructura y la forma del son que será, a su vez, un factor de primera importancia en la definición del carácter nacional de la música cubana.

Otro movimiento importante de la música cubana y de gran acogida en el continente, será el que se conoce bajo el nombre de "feeling" que corresponde a la creación de los años cuarenta, en la línea de la mú sica romántica anterior, pero ahora fuertemente influida por la músi ca norteamericana de la época, principalmente el blues, que se intro duce notoriamente en las armonías de los boleros creados por estos grandes músicos cubanos. El feeling, a través de las canciones de José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Tania Castellanos y o tros, influirá directamente en la Nueva Trova. Pero entre esta músi ca y la Nueva Trova, se alzarán el acontecimiento más radical de la historia de Cuba y que, por supuesto, será el factor principal de su nacimiento: la Revolución de 1959.

Hemos dicho ya algo sobre la importancia de este acontecimiento en la historia cultural de América Latina. Independientemente de las consecuencias políticas y de la conmoción social que desencadenó la revolución cubana en todo el continente, es decir, el comienzo de gue rrillas en otros países, la radicalización de ciertos procesos, la in fluencia ideológica sobre los movimientos estudiantiles y obreros y el comienzo de una política mucho más agresiva por parte de los Esta dos Unidos hacia el resto del continente, la revolución tuvo un enor-

me peso cultural, pues trajo consigo un sentimiento de solidaridad latinoamericana que no se daba desde los tiempos de la independencia. Esta ráfaga bolivariana que sopló sobre toda la América Latina se avivó sobretodo en los medios intelectuales y artísticos, creando un cuadro nuevo en la cultura que empezó a ser vivida por muchos a partir de este sentimiento de real unidad. Por primera vez en la historia de la literatura, por ejemplo, comienza a hablarse de una literatura latinoamericana, definida por los mismos escritores de este modo. Antes, los movimientos nacionalistas, el criollismo por ejemplo, habían comprendido lo nacional con un sentido mucho más estrecho afirmándose en todas las formas de regionalismo que se ubicaban por encima de las ideas continentalistas. Ahora pasa a ocurrir exactamente lo contrario, son estas últimas las que pasarán al primer plano, y esto es favorecido, por otro lado, por el enorme desarrollo de los medios de comunicación que pueden ahora convertir un éxito literario en un boom en todos los países de habla hispana. Durante toda esta época, no es entonces extraño que este nuevo espíritu, principalmente de la literatura, que es la primera en reaccionar, tenga una expresión orgánica en la fundación de la Casa de las Américas, iniciativa revolucionaria que busca encauzar este impulso latinoamericano.

En el terreno de la canción comienza a suceder más o menos lo mismo aunque con un mayor retardo a causa del menor desarrollo del movimiento de la Nueva Canción hasta ese momento. Pero los fines de los años sesenta comenzarán a ver los primeros resultados concretos de este nuevo espíritu y toda la Nueva Canción, en mayor o menor grado, inclusive hoy día, responde en cada país a esta idea nueva de unidad cultural. Corresponde por tanto incluir a este movimiento de la canción en todo el movimiento cultural de los años sesenta, que marca hoy día con su sello la actual situación de la cultura en el continente.

La Nueva Trova es también hija de esta situación, aunque nace de una generación ya instalada en el proceso revolucionario. La Nueva Trova es la depositaria de la tradición de la música cubana, y la primera hornada de músicos formados en la revolución y por la revolución. Además, recibe ciertas influencias de la música sureña, cuyos ecos comienzan a llegar a la isla a mediados de los años sesenta.

Los dos artistas que están a la cabeza de este movimiento son los cantautores Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, ambos surgidos en la segunda mitad de la década del sesenta. Entre ellos y la música más tradicional, el puente más importante es un artista salido de la trova sonera y cuya obra se transformará en el más característico símbolo musical de la Revolución cubana : Carlos Puebla que, acompañado de su conjunto Los Tradicionales, ha realizado una verdadera crónica de la revolución y de los acontecimientos histórico-políticos más importantes del continente en estos últimos años. Su obra no sólo es un antecedente para la música cubana, sino para toda una corriente dentro de la Nueva Canción que es lo que se ha llamado "canción contingente" y que debemos considerar como su línea más comprometida con la lucha política. Ella corresponde a la antigua tradición de música juglaresca que está muy adentrada en el alma latinoamericana pues la ha acompañado en toda su historia. Pero no sería correcto reducir el valor de la música de Carlos Puebla a su sola eficacia política, pues esta misma está basada en la pureza popular de sus versos que, con inigualada maestría, van dejando retratados los sucesos más relevantes de su historia patria. Además, la obra de Puebla, que es una de las más prolíferas en este tipo de canción, está toda hecha según formas muy tradicionales de la música cubana, el son, la guaracha, la guajira, que explican su aceptación popular. Su conjunto corresponde exactamente al estilo de los tradicionales grupos de son y ha mantenido durante los largos años de su existencia el más puro sonido de la antigua música habanera. Su importancia en la historia de la nueva canción es solamente comparable a la obra de Atahualpa y Violeta con quienes comparte los honores de iniciador.

La Nueva Trova permanece fiel a la temática de la antigua Trova pues sus contenidos predominantes son la patria y el amor. A estos temas se agrega las loas de celebración a la revolución y a sus héroes y la canción de denuncia, abiertamente política. Surgida en un momento épico, sus raíces poético-musicales más bien líricas crean una bella amalgama de sonoridades y sentimientos muy variados, como si esta contradicción fuera su fuente más fértil. El lenguaje que, en sus comienzos, debido a la acumulación de imágenes, pareció algo recargado, ha pasado por un proceso de precisión y de purificación que le ha dado un alto valor poético. Oficialmente, el inicio del movimiento se data en 1972, aunque como ya lo hemos dicho, las obras de sus iniciadores habían comenzado mucho antes. Además de los artistas nombrados, tienen importancia en los inicios los cantautores Noel Nicola y Vicen-

te Feliú. Para terminar con los antecedentes, tendríamos que decir que especialmente en la obra de algunos de sus intérpretes más connotados, la Nueva Trova revela algunas influencias de la música norteamericana (Bob Dylan, Barbara Dane y Harry Belafonte) sin dejar de ser una expresión auténticamente cubana.

La Nueva Trova cubana tiene un desarrollo instrumental en el trabajo del Grupo Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas). En esta última institución se creó el laboratorio de experimentación sonora que permitió que se establecieran contactos muy fructíferos entre músicos populares y músicos cultos, lo que dió como resultado una música bastante sabia y moderna que influyó en la composición de los nuevos creadores y, además, en los arreglos de sus canciones. El ICAIC será durante mucho tiempo un lugar de encuentro y un semillero de nuevos intérpretes y autores. Los más notables que han salido de allí son Eduardo Ramos y Sara González y el músico en torno al cual esta gente se formó es el gran guitarrista y compositor cubano Leo Brower.

La influencia de la música sureña en la trova se da sobre todo en algunos conjuntos surgidos en la década del setenta, como el grupo Moncada, el conjunto Manguaré y Los Cañas. Todos estos grupos han cumplido una labor muy meritoria de difusión de la música latina en la isla, música que por lo demás era bastante desconocida hasta la llegada de la revolución. La apertura cubana hacia ella no sólo fue un fenómeno espontáneo, sino que respondió también a una verdadera y positiva política de los organismos culturales.

La Nueva Trova es el movimiento de la canción latinoamericana que ha alcanzado un mayor desarrollo orgánico, apareciendo hoy día como una verdadera organización juvenil de masas con representantes en todas las provincias y en todos los sectores juveniles importantes del país. Desde la fecha de su nacimiento, 1972, sus integrantes se reúnen cada uno o dos años para discutir sus problemas comunes y elegir a sus representantes en el organismo directivo, que se llama Dirección Ejecutiva del movimiento de la Nueva Trova Cubana. Hoy día, este movimiento agrupa a cerca de dos mil jóvenes que ingresan a ella por méritos artísticos y personales, presentando sus obras a la discusión de los activos regionales. Los organismos de base se llaman "destacamentos" y

éstos pueden ser de conjunto o de solistas. Cada cierto tiempo, estos destacamentos se reúnen para discutir las nuevas canciones y los problemas gremiales, artísticos y políticos. Como se ve, la Nueva Trova cubana tiene sus estatutos, estructuras de organización y mecanismos de trabajo y funciona, en todos sus aspectos, con un alto grado de organicidad.

Los mecanismos de difusión de la trova se han ido ajustando a medida de su evolución. El movimiento, año a año, ha ido tomando más importancia dentro de la música popular cubana, llegando hoy día a ser el tipo de canción más escuchada por la juventud, aunque ganando siempre terreno sobre las demás expresiones de la música popular nacional. Un ejemplo de ello es que, en los últimos concursos de música popular cubana, nunca ha faltado un representante de la Nueva Trova entre los finalistas.

En Cuba, los trovadores cantan en Centros de Cultura, en parques populares y en sedes especiales como, por ejemplo, el Café Cantante del Teatro Nacional de La Habana, la Plaza de la Catedral, el Parque de la juventud y la calle Heredia de Santiago de Cuba, todos ellos lugares de recreación juvenil. Al mismo tiempo, la trova dispone de programas especiales de televisión y radio y es una de las músicas más grabadas en la isla. El movimiento, que cuenta con artistas profesionales y aficionados, tiene un amplio apoyo de organismos de gobierno y en especial del Ministerio de la Cultura.

En los últimos años, el movimiento ha visto nacer una nueva generación de artistas que están entrando a un proceso de renovación de los estilos musicales y las maneras poéticas, presentándose como una tendencia de temática más amplia y más concreta y reflejando de manera más directa y menos épica la realidad actual de la revolución. Se ha hablado de "épica cotidiana" para definir los contenidos y las fuentes principales de inspiración. Algunos de los representantes más connotados de esta nueva tendencia son Santiago Feliú, Donato, Nabel López y Marta Campos.

Podríamos afirmar que el interés por la música del continente y, en especial, por la música sureña, ha subsistido, creando dentro del movimiento de la Nueva Trova la constante latinoamericana que, por lo demás, en ningún país se ha perdido enteramente aunque en algunos, ha perdido

fuerza al nacer tendencias de reafirmación de la canción nacional. La gran expansión que ha experimentado la Nueva Trova en casi todos los países, es también un factor que ayuda a la integración general de la música popular. Esta, como la literatura en su época, ha ido entrando en un período de conciencia latinoamericana y de gran elevación musical y poética. La Nueva Trova ha sido la heredera de la antigua trova cubana, pero también de lo mejor de la música latinoamericana y se inscribe entre los logros más felices de la renovación cultural popular de América Latina.

La Nueva Trova, a diferencia de la canción sureña, se enmarca mucho más en lo que en el principio de nuestro trabajo hemos llamado música popular. La canción sureña, mucho más apegada al folklore, manifiesta un grado mucho mayor de dependencia de los circuitos especiales de difusión que ella misma ha ido creando. Por eso, la Nueva Trova ha tenido mucho más facilidades de difusión en sus formas más populares a pesar de los problemas de aislamiento cultural que la situación de bloqueo que Cuba está sometida supone.

8. LA NUEVA CANCIÓN EN NICARAGUA, COSTA RICA

Y PUERTO RICO

La Nueva Canción nicaragüense es indisociable de los acontecimientos políticos y sociales que han tenido lugar en el país en la última década. Pero como todos los movimientos anteriores, ella nace de una primera base cultural puesta por el desarrollo aún incipiente de una música popular nacional. Esta última tiene, como en otros lugares, sus raíces en la música indígena y española que, en este siglo, después de haber pasado por diversas fases, da lugar a lo que se ha llamado "son nica" que es el tipo de canción más típica de Nicaragua. Su verdadero inventor y primer difusor es el artista Camilo Zapata quien, basándose en la marimba nicaragüense se preocupó de crear un verdadero estilo de canción popular netamente nacional. Su obra precursora será el punto de partida de la nueva música nicaragüense. A este esfuerzo se han unido los trabajos de investigación de diversos cultores de la música folklórica, entre los cuales sobresale Salvador Cardenal, hermano del poeta y muy serio recopilador, que dedicó su vida al redescubrimiento de los surcos perdidos de la música de su país. En el plano de los artistas populares, quien le abre los caminos al nuevo movimiento, quien comienza su carrera como difusor folklórico para pasar después a la composición de canciones basadas en él, es Carlos Mejía Godoy que, en compañía del periodista y entusiasta conocedor de la música latinoamericana, Wilmor López, recorre su país buscando las melodías perdidas que después cantará en sus actuaciones. Es en la obra de este cantautor que encontramos el primer punto de referencia del nuevo canto nicaragüense. En 1970, su canción "Anforas campesinas" y después "Rancho" atraviesan todas las barreras de la censura abierta y solapada para llegar a los oídos de su pueblo con las nuevas ideas que germinan por todos lados. Más adelante y a partir de esta experiencia, irán formándose otros conjuntos e irán surgiendo otros artistas con idénticos propósitos. En esos inicios, tendríamos que nombrar al trío de los hermanos Duarte y al hermano de Carlos Mejía, Luis Enrique, que pronto pasará a ser uno de los cantautores más renovadores del movimiento. Él comenzará su carrera artística en Costa Rica, y, como otros artistas nicaragüenses, residirá allí durante algunos años.

La canción nicaragüense a través de los hermanos Mejía, vivirá un proceso de radicalización paulatina que la va acercando, a medida de su evo-

lución, al proceso revolucionario que ha conmovido al país en los últimos años, hasta transformarse en los días de la ofensiva final en uno de los elementos más importantes de la agitación patriótica. Canciones como "La tumba del guerrillero", "Las campesinas del Cuá", "Rompe el arado, rompe" y muchas otras, acompañaron la lucha del pueblo nicaragüense, transformándose en los símbolos musicales de este proceso. En esto, la canción nicaragüense sigue la antigua tradición de la música popular latinoamericana y en especial la experiencia de sus dos antecedentes más cercanos por su espíritu de politización: la canción chilena y la canción cubana.

En medio del proceso de reivindicaciones nacionalistas y de abierta lucha social, en 1975 se creó la Federación de Talleres de Sonido Popular, agrupación que unirá a todos los principales grupos formados hasta entonces. La necesidad de esta organización venía exigida por el amplio movimiento de masas surgido en torno a la canción en los medios estudiantiles y universitarios, que fueron los más adictos a este tipo de música popular. En esa época, los grupos y solistas logran reunirse en las plazas, en las calles y otros lugares públicos, en patios de colegios y universidades, para improvisar conciertos de agitación y cantar las nuevas canciones que iban interpretando el movimiento social. Así van naciendo diversos grupos protagonistas de la canción nicaragüense como, por ejemplo, "8 de noviembre", "Igni Tahuanka", "Pankasán" y otros que siguen en la vanguardia de este movimiento.

En 1976, la fuerza que toma la lucha insurreccional obliga a la mayoría de estos jóvenes artistas a entrar a jugar un papel más directo en ella y muchos de ellos se enrolan en las filas revolucionarias. Algunos seguirán en ellas hasta abandonar completamente la canción para asumir responsabilidades en el proceso social, otros volverán al canto y seguirán creando hasta hoy día. En esa misma época, se produce un trabajo de gran importancia para el futuro de la canción nicaragüense, la Misa Campesina de Carlos Mejía Godoy, que se transforma en el primer gran éxito internacional de este movimiento y el comienzo de su difusión masiva hacia los países de lengua hispana. Como es natural, durante todo el período revolucionario, la canción sufrirá un proceso de franca radicalización, acentuándose cada vez más sus aspectos más agitativos.

Hoy día, después del triunfo de la revolución sandinista, la Nueva Canción nicaragüense ha conocido una gran difusión a niveles nacionales

e internacionales. Ella ha llegado a ser muy conocida sobre todo en los países de América Central y aunque la anima un espíritu muy unitario, se perfilan en ella dos corrientes o líneas de trabajo : la primera está dada por los artistas que continúan manteniendo el espíritu de agitación y de difusión de las ideas e ideales nacionalistas y revolucionarios del proceso. La otra línea, más amplia, agrupa a los creadores y cantautores de los Talleres de Sonido Popular, cuyas iniciativas tienen un carácter cultural y cuyo trabajo se orienta hacia una mayor elaboración formal. En todo caso, estas dos propuestas no se excluyen, sino que son complementarias, pues en su totalidad, el canto nuevo sigue férreamente unido al proceso revolucionario.

Hay dos organismos oficiales que trabajan con los artistas : ENIGRAC (Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales), dirigida por Luis Enrique Mejía Godoy y ENIARES (Empresa Nicaragüense de Artistas y Espectáculos). Además, la mayoría de los artistas tiene también lazos directos con los organismos de masas, que son los organizadores más frecuentes de los espectáculos.

Los Talleres de Sonido Popular se organizan en comisiones de trabajo y estudio y se dedican también a la investigación folklórica, tienen instructores de canto y de música y, en general, sus artistas se mueven en un círculo de aficionados. Este último carácter no menoscaba su calidad, sino que se refiere únicamente al hecho de que su trabajo no es remunerado.

Los grupos más importantes, además de los citados, son: Grupo Pueblo, Grupo Trova, Dúo los Voluntarios y los chilenos Víctor y Alejandra, que se han transformado en los transmisores de la experiencia de la Nueva Canción chilena en Nicaragua, pasando a ser parte del movimiento nicaragüense por el contenido de sus canciones.

La difusión de la nueva música nicaragüense se hace a través de los canales regulares y todavía no existe ninguna política definida respecto a ella por parte de los organismos concernidos. Hay varios programas de radio y televisión que difunden esta música junto a la Nueva Canción de los demás países latinoamericanos. Una de las iniciativas más interesantes que ha emprendido el Ministerio de la Cultura y

que cuadran con los objetivos de la Nueva Canción nicaragüense, es la realización del "Atlas Cultural del país", trabajo en el que están participando un buen número de especialistas de la música folklórica. Se trata de una investigación completa sobre las diferentes expresiones de la cultura popular nicaragüense, con el objeto de recopilar de una vez por todas, las fuentes y las raíces nacionales.

Por otro lado, el movimiento de la Nueva Canción recibe un importante apoyo del movimiento juvenil organizado que, a través de las Juventudes Sandinistas, ha creado la agrupación cultural juvenil más importante del país, que lleva el nombre del joven poeta nicaragüense, Leonel Rugama.

La Nueva Canción nicaragüense debe hoy día superar la etapa de la agitación para consolidar sus valores culturales y artísticos. Ningún movimiento se puede sostener solamente en sus valores políticos y éste, por su profundo ascendiente popular y por sus valores folklóricos y culturales, tiene suficientes elementos como para llegar a ser la corriente principal de la música popular del país.

Otros movimientos importantes en América Central son los de Costa Rica y Puerto Rico. El primero, con un admirable desarrollo orgánico, se ha constituido como movimiento desde hace varios años y tiene muchos lazos con la canción nicaragüense. Los artistas más relevantes son el Grupo Tayacán, Emilia Prieto y los conjuntos viva Voz, Uxmal, Inti Huasi, Erome, Centroamérica y Taller Acústico. El principal impulsor del movimiento es el cantor y poeta Adrián Goizueta y su grupo experimental. La canción costarricense se enriquece por la especial ubicación del país en el centro de América Central, que le permite recoger toda la tradición de la nueva música latina y unirla a la fuente de música negra propia del Caribe.

El movimiento portorriqueño es tan antiguo como sus movimientos hermanos del sur. Hijo de una larga tradición musical, podemos encontrar en él una especie de síntesis entre las corrientes folklóricas sudamericanas y las corrientes de la música popular cubana. Ya en el siglo XX comienza la eclosión de música jíbara, que será el verdadero comienzo de la música popular portorriqueña. Esta música campesina tiene raíces españolas

y se interpreta con la guitarra llamada "bordonuda", el guiro y el cuatro. Ella será casi totalmente abandonada durante la invasión no teamericana y solamente volverá a aparecer en este siglo en los años cuarenta, acompañada de la música negra costeña que empieza a tener cada vez más importancia y cuyos ritmos principales son la bomba y la plena. De estas músicas, más aquellas que provienen de la tradición musical burguesa del siglo pasado como la danza y la contradanza (músicas de salón), se origina la actual música de Puerto Rico.

La cercanía de USA, además de los intercambios culturales de todo nivel que provienen de las corrientes migratorias de un lado y de otro, hacen que la música norteamericana también tenga una gran influencia sobre ella.

La Nueva Canción portorriqueña surge a fines de la década del sesenta y sus principales protagonistas son Roy Brown, Aires Bucaneros, Antonio Gobán "El Topo", Andrés Giménez, Pepe y Flora Santiago (Tahone), Silverio Pérez (Haciendo Punto en Otro Son), Noel Hernández y otros. Este movimiento de gran importancia en la zona caribeña llega a tener influencia en la salsa neoyorquina a través de algunos artistas como Danny Rivera y Lucecita Benítez y es actualmente uno de los más promisorios movimientos de la canción popular en América Central.

9. LA NUEVA MUSICA POPULAR BRASILEÑA

La música brasileña, como la cubana, es una de las que más han tenido éxito en el mundo. Desde comienzos de siglo, época en la cual comenzaron a difundirse en Europa los primeros ritmos carnavaleros del Brasil, su influencia no ha cesado hasta llegar a la década del setenta, en la cual, con el surgimiento del bossa nova, se transforma en uno de los componentes principales de la música popular internacional.

El movimiento de la Nueva Música Brasileña, como casi todos los demás movimientos de América Latina, aparece a fines de los años cincuenta y comienzos de la década del sesenta. Si bien entre ellos no hay ni relaciones de filiación, ni influencias, como sucede con el resto de los movimientos, el fenómeno brasileño, por sus características básicas, corresponde de manera general a lo que hemos llamado hasta aquí Nueva Canción. Sin embargo, como éste toma connotaciones muy particulares, nos vemos obligados a hacer algunas indicaciones especiales.

Durante la época de su nacimiento, que corresponde al período inmediatamente anterior a la dictadura militar y a los años que cubren a esta misma, el Brasil vivió un momento de paulatino aislamiento respecto de los demás países latinoamericanos, entonces sacudidos por fuertes luchas y oposiciones. Esto se traducirá en una evolución un tanto separada de lo que ocurre en el resto de América Latina, pues aunque los sectores intelectuales y artísticos siempre han sido un factor integracionista, la falta de información y de relaciones concretas hará que la cultura popular brasileña se vuelva sobre sí misma. La música del Brasil, en épocas anteriores, había llegado con gran fuerza al resto de los países de América: el baión y la samba, ligados a la fiesta de carnaval, se extendieron con gran rapidez en los años cincuenta e incluso en algunos países como Venezuela, por ejemplo, su atractivo fue tan grande que llegaron a instalarse en Caracas escuelas de samba, según los modelos cariocas y con profesores brasileños. Esta influencia se detiene durante los años de la dictadura, haciendo difícil todo posible intercambio. Por otro lado, en sentido inverso, la presencia de la

música de los otros países en el Brasil, ya bastante debilitada, decreció aún más, llegando a ser completamente desconocida la tendencia nueva de los años sesenta. Habrá que esperar el término de la dictadura del General Geysler para que por fin comience a despertarse de nuevo el interés por lo que se hace más allá de las fronteras, solamente en estos últimos años han comenzado a conocerse en el Brasil los nombres de Atahualpa Yupanqui, de Violeta Parra y de otros grandes artistas de la Nueva Canción Latinoamericana.

Es verdad que el Brasil siempre ha tendido a ser una realidad en cierto sentido autónoma y la enorme riqueza y diversidad de sus manifestaciones culturales lo ha empujado a un cierto aislamiento natural respecto de los demás países de América Latina. Algunos han llegado incluso a preguntarse si el Brasil pertenece o no a la unidad cultural que forman los países de origen hispano. Si bien, a partir de un tema tan circunscrito como el nuestro, no podemos arrojar grandes luces sobre este problema, es bastante sorprendente la correspondencia que existe entre el movimiento de la Canción Popular brasileña y los demás movimientos a que hemos hecho referencia, lo que nos llevaría a pensar que esta unidad cultural es real.

Naturalmente, en Brasil la Nueva Canción toma un carácter muy particular: en primer lugar, porque surge dentro de la música popular comercial, y en este campo gana terreno hasta imponerse definitivamente. No crea enteramente su forma de difusión como ocurre en otros países, si no que va ocupando y apropiándose de los canales ya existentes, a pesar de todas las dificultades que le impone la situación en que nace. Por otro lado, porque sin confundirse con la música comercial propiamente tal, le disputaba las preferencias del público en su propio terreno, elevando el nivel de la música popular sin dejar de ser un movimiento de masas. Para ello, va asimilando creadoramente los aspectos de la música extranjera que puedan servirle y, sin perder su carácter típico, se transforma en un producto musical con gran éxito en todo el mundo. Al mismo tiempo, se politiza, pero sin pasar a las formas agitativas de la canción, lo cual le permite jugar un papel en la lucha popular sin sectarizarse. No surge además sobre la base del folklore, sino sobre el cimiento de la música popular brasileña ampliamente influída por las corrientes de la música moderna, principalmente el jazz. A lo largo de su trayectoria, nunca pierde su base de apoyo en los sectores juveniles, intelectuales y capas medias de la población. Es un buen ejemplo de las posibilidades de expansión de un movimiento que reivindica valores culturales: en este caso, el arraigo nacional y el valor estético de la música y el texto.

La canción popular brasileña es un mundo inagotable que difícilmente podríamos penetrar en estas pocas páginas. Sus orígenes provienen del siglo XVIII, fecha en la cual comienza a surgir en Brasil una música que se diferencia claramente de todo lo que viene del continente europeo. Tan poco tiene que ver con lo que viene del otro lado del océano, que cuando ella comience a ser escuchada en Portugal, escandalizará a sus auditores por la sensualidad de sus ritmos y la audacia de sus textos. Estas primeras canciones brasileñas son las famosas "modinhas" y marcarán con su sello toda la historia de la música popular del país en el siglo XIX. Su desarrollo culminará en la época romántica, transformándose en una de las músicas populares de expresión más depurada en el continente por el aporte poético que a ellas hacen los poetas cultos. Estas modinhas son como las primeras canciones de texto; junto a ellas existen también los ritmos nacidos de negros y mulatos, que son músicas de baile y que dan lugar al "lundú", especie de síntesis entre las batucadas y el fandango español. A fines de siglo, surgirá el "maxixe", suerte de polka brasileña estilizada por los conjuntos de "choros" y que vale como primera expresión surgida enteramente del pueblo. Ella se incorporará con gran éxito a la música de carnaval y llegará a conquistar el París de comienzos de siglo. Junto a ella, la música instrumental más importante es el "choro", llamado así por el tono melancólico de sus continuas modulaciones tocada por la flauta, el clarinete y algunos instrumentos de cuerda y proveniente también de la polka. Esta música lánguida y profunda se alzaría hasta sus expresiones cultas en la música inmortal de Villalobos. Desde fines del siglo pasado, comienza a adquirir cada vez mayor importancia dentro de la música popular brasileña, la música de carnaval que en su despliegue, conducirá hasta el mayor acontecimiento popular de esta corriente, que es la creación de la samba y de la marcha. La primera, surge en 1916 y se impone rápidamente sobre todas las demás músicas de fiesta y de baile, llegando a ser la música más típica del Brasil. Los principales músicos asociados a ella son Sinho el Rey de la Samba, Careca, Caninha, Donga, Pixinguinha, etc. Hasta el surgimiento del bossa nova, ella será la imagen internacional del Brasil en el terreno de la música.

La corriente de renovación de la música popular brasileña, que se inicia a fines de los años cincuenta, surge en una cierta oposición respecto de esta música de carnaval. El Brasil ha experimentado un cambio notable en su desarrollo económico y las ciudades principales, Río de Janeiro y Sao Paulo, han crecido espectacularmente. La juventud,

mucho mejor informada que antes, busca una expresión que la identifique más certeramente, la clase estudiantil ha crecido enormemente y las capas medias llegan a tener un gran peso en la vida social y económica del país. Dentro de los jóvenes músicos, abiertos a las nuevas corrientes de la música europea y norteamericana, comienza a tener gran influencia el jazz y los sectores intelectuales despiertan al espíritu latinoamericanista que ha traído consigo la revolución cubana, que no deja de tener fuertes influencias en la peligrosa situación brasileña de esa época. Producto de toda esta situación compleja, comienza a surgir una canción de texto muy diferente a aquella canción construida únicamente para bailar que, hasta ese entonces, copaba la creación popular. Las capas estudiantiles empiezan a buscar su propia expresión y de jóvenes músicos vendrán las primeras iniciativas renovadoras. Así es como nace el bossa nova.

El bossa nova nace en Río de Janeiro, en Copacabana, en los barrios donde vive la mediana burguesía y la gente de vida más acomodada y busca diferenciarse de la música de percusión sin texto y de la música con texto puramente romántico y sentimental que venía de la tradición romántica y cuyas más altas expresiones en América Latina han sido el bolero y el tango. Bossa quiere decir balanceo y esto no se refiere tanto a un nuevo movimiento coreográfico, sino a las síncopas características del acompañamiento de guitarra, que es el instrumento más propio del nuevo estilo. El bossa nova es una música sencilla que a veces utiliza la voz como instrumento, que se acompaña por pequeños conjuntos y que tiene un contenido intimista, donde el texto a veces es tan importante como la música y el ritmo y que huye de toda la exaltación de la música de carnaval. Su nacimiento data de 1956 y los grandes nombres asociados a ella son: Nara Leac, en cuya casa, se dice, nació el nuevo ritmo, Joao Gilberto, a quien se da como su inventor y máximo exponente, Antonio Carlos Jobim y otros. Todos estos músicos tienen una gran admiración por las corrientes jazzísticas de la época, principalmente el bee boy y el blues y esto explica que uno de los primeros países en abrirse al bossa nova será Estados Unidos. La consagración de esta música en Nueva York será el famoso recital del Carnegie Hall en 1961 y, en el mundo, el disco de Stan Getz que será paradójicamente el disco de música brasileña más vendido en el mundo. Una de las características principales del bossa nova será la incorporación de la poesía culta en sus textos, que permite que grandes poetas brasileños aparezcan como letristas y se incluyan en el movimiento. Es el caso de Vinicius de Moraes, que será quien alcanzará mayor

reputación. Otro nombre importante de esta época primera es el compositor y guitarrista Baden Powell.

Los primeros que aceptaron esta música en el Brasil fueron los estudiantes. Al principio, el bossa nova aparecía como una expresión bastante elitista, que se tocaba en cabarets a la moda para una juventud elegante e intelectual. Sólo después del año 61 y con el triunfo en Estados Unidos, comenzó a adquirir importancia en el país y en todo el mundo. Una línea que en este sentido tuvo gran éxito fue la de Sergio Mendes.

Los años de iniciación del bossa nova fueron los que precedieron inmediatamente el golpe de estado, años de grandes luchas sindicales y de mucha efervescencia estudiantil que no tardarían en comenzar a influir los textos de la nueva música. Comenzó a perderse el intimismo de los primeros momentos y nació una temática social donde se entreveía una visión un poco idealizada y paternalista del negro de la favela y del trabajador de los suburbios. En otras canciones, apuntaba un compromiso más profundo, como en El Funeral del Labrador de Chico Buarque de Holanda, aunque en ningún momento podamos calificar estas obras de "políticas".

Hasta 1964, este movimiento renovador todavía no es muy fuerte. Las únicas artistas que tienen gran popularidad en el país son Nara Leao y Elis Regina, ya entonces capaces de movilizar grandes auditorios. Este mismo año es el del golpe de estado, que provoca una grave conmoción en la música naciente.

Como el movimiento no tiene todavía fuerza para sostenerse en sí mismo, busca el alero del teatro musical que, en ese momento, es mucho más fuerte y muchos de los compositores comienzan a hacer música de base para ciertas piezas de línea social. Así nacen obras que tendrán una gran repercusión musical y teatral al mismo tiempo, como Libertad Libertad, Opinião y otras. Poco a poco, la censura comenzará a perseguir las letras y los creadores tendrán que inventar innumerables trucos para eludirla.

A partir del año 65 y 66, se producirá un hecho de gran relevancia para el futuro de la canción brasileña. Las grandes empresas de televi-

sión, Tupi y Record de Sao Paulo, que necesitaban ganar espectadores en los medios juveniles, comenzaron a organizar grandes festivales de la canción que pronto llegaron a tener el carácter de verdaderas competencias nacionales y en los cuales participaron los mejores exponentes de la Nueva Canción Brasileña. En ellos comenzará a hacerse pública la obra de toda una nueva generación de cantautores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil y los bahia - nos María Bethania, Gal Costa y otros. Estos festivales cumplieron ampliamente su cometido, pues en poco tiempo lograron que toda la juventud se sintiera comprometida con la canción : durante seis meses se proponían los temas en la radio y comenzaba el certamente que, como el fútbol u otros espectáculos masivos, atraía fácilmente la atención de todo el mundo. Como la juventud no tenía otras posibilidades de movilización, la canción llegó a transformarse en el vehículo principal de sus inquietudes. De toda esta época surgieron canciones bellísimas y tal vez ella sea uno de los momentos más ricos de la historia musical popular del Brasil. Los festivales se realizaban en el cine, a Paramount de Sao Paulo que albergaba a miles de jóvenes que concurrían a aplaudir a sus músicos favoritos. La competencia llegó a tener tal magnitud, que terminó realizándose en grandes estadios. Por esa misma época, la bossa nova conoció también una importante difusión a través de un programa de radio hecho por Elis Regina, que llegó a ser uno de los más escuchados del Brasil. Así, esta música llegó a conocerse en toda su diversidad y a tener el carácter de un movimiento masivo.

Esta música, como ya lo hemos dicho, a pesar de algunas tendencias que comenzaron a ser llamadas impropriadamente "canción de protesta", no tenía un contenido político abierto, aunque poco antes de la dictadura se había visto surgir algunas canciones más radicales. Sin embargo, a pesar de que nunca ha habido en el Brasil una música política identificada como tal, las autoridades comenzaron a sospechar cada vez más de la orientación del movimiento. Las únicas canciones que podríamos considerar más cercanas a un compromiso son las de Geraldo Vandré, cuya importancia principal está en la originalidad y belleza de sus textos. Esta música, basada en la tradición del noreste del Brasil se impuso con gran fuerza en los festivales de esa época y llegó a tener tal empuje simbólico, que el autor fue expulsado del país en 1969.

En 1966 y 1967, surgirá un movimiento contrario al bossa nova e influenciado por el auge del movimiento hippie, que alcanza a tener su ex-

presión en el Brasil. Esta tendencia, que acusa al bossa nova de ser una música acomodada, que no contesta nada y asimilada a la burguesía nacional, es lo que se llamó "tropicalismo". El tropicalismo alcanza un gran auge a pesar de la nueva ola de represión durante el año 68, que prácticamente termina con la evolución del teatro comprometido cuyos sectores más importantes son acallados o expulsados del país. A partir de ese entonces, la canción brasileña quedará dividida en tres tendencias : el bossa nova, el tropicalismo y una tercera, que es la más tradicional y cuyo máximo exponente es el cantante Roberto Carlos, que sigue la línea romántica popular de fuerte tradición en el país. Este último movimiento se ha llamado "la joven guardia".

En 1968 se dicta el acta institucional Nº 5, que legaliza la censura y cuyos resultados, muy graves para la cultura popular, obligan a mucha gente a salir del país. La censura tiene su sede en Brasil y depende del Ministerio de la Comunicación Social : por ella tienen que pasar necesariamente toda obra de teatro, toda canción y, en general, toda manifestación artística que le dirija la palabra a un público. En realidad, esta censura funcionó sin ningún criterio muy estricto, dejando pasar a veces, en la canción, lo que prohibía en el teatro o en el cine, pero causó estragos porque dejó en manos de funcionarios no siempre muy avezados, el desarrollo de la cultura popular nacional.

Ejemplo de esta situación de crisis interna y de violencia es la historia personal de muchos artistas. Chico Buarque, por ejemplo, tiene que ir tantas veces a las comisarías para responder a los interrogatorios policiales, que al final optará por salir a Italia, donde residirá algún tiempo, Gaetano Veloso y Gilberto Gil son encarcelados y obligados a salir a Londres, donde pasan su exilio. Edu Lobo sale a Estados Unidos a estudiar música y Vandr e tendr a que vivir varios años en Chile y en Francia. Durante todo este tiempo, entre el 69 y el 72, se producir a un verdadero vacío cultural en el cual las empresas de discos y los medios de comunicación de masas aprovecharán para invadir el Brasil con música norteamericana. A pesar de los intentos por reavivar la canción internacional con grandes festivales cuya finalidad ser a reemplazar a los anteriores festivales nacionales, esto no tiene ninguna consecuencia de importancia. Sólo a partir del año 71, fecha en que comienzan a volver los artistas brasileños, se comenzar a a producir el fenómeno de recuperación de la música popular nacional. Uno de los primeros en volver ser a Chico Buarque, que con su disco Construcción, vuelve a mostrar la voz de esa juventud que llevaba callada durante más de

tres años. Posteriormente vuelven Gaetano Veloso y Gilberto Gil y se restablece la situación de la época de los festivales, aunque ahora la canción, principalmente en los textos de Chico Buarque, alcanzará un sentido francamente crítico.

Un fenómeno altamente positivo que se produjo en los años del vacío cultural, fue la rehabilitación de los viejos cantores cuya obra en verdad había sido la raíz de todo el movimiento de música poética y que, hasta entonces, no habían sido reconocidos. Es el caso de Dorival Caymí, gran poeta popular de Bahía, cuyos cantos de pescadores y de hombres de la tierra sobre motivos folklóricos, lo transforman en uno de los padres de la Nueva Música brasileña.

La rehabilitación de los más importantes músicos de la época de los festivales, que ahora tuvo un carácter nacional, demostró que el pueblo brasileño seguía queriendo su propia música y es así como ciertas iniciativas tendientes a la revitalización del folklore, tendrán también un enorme éxito. Es el caso de Marcus Pereira, que crea un sello de discos y comienza a editar música del nordeste que se transforma en uno de los grandes booms de la música brasileña. Más adelante, vendrá de Recife el quinteto Violado que explotará la misma veta.

A partir de 1972, va naciendo una nueva generación de músicos. Son jóvenes muy influenciados por la música anglosajona de los años sesenta y en especial por conjuntos como Los Beatles. Por otra parte, también reciben el influjo de la música nordestina. Se trata de una generación formada en la censura y para la cual la palabra en sí misma ha perdido su importancia. Por esta razón, la voz no será ya sostén de un texto, sino un puro sonido y la música pasará a ser la protagonista indiscutida de la canción. Los más importantes representantes de esta nueva tendencia son Milton Nascimento, Gismonti y Hermeto Pasual. Ellos se volverán de una manera mucho más profunda que sus predecesores hacia las raíces folklóricas, recreándola con los instrumentos electrónicos. El jazz, que siempre estará presente en la Nueva Música Brasileña por sus raíces negras, aquí también tendrá una gran influencia.

En el 74, surgen varias canciones contestatarias en torno al teatro, restableciéndose así también el vínculo perdido entre éste y la canción. Las obras más importantes son Un Grito Parado en el Aire de Vi

nicius de Moraes y Calabar, de Chico Buarque. Esta última fue prohibida el día de su estreno, a pesar de haber pasado previamente todas las etapas de la censura. La influencia de Chico comienza a crear una línea en la obra de músicos más jóvenes que también comienzan a hacer canciones críticas, como por ejemplo, Gonzaguinha, Luis Melodía y Melchor.

A pesar de todas las limitaciones impuestas por la censura, la nueva música tuvo un éxito sin precedentes y ni la radio ni la televisión pudieron, en ninguna época, cerrarse completamente a ella. Una de las iniciativas para responder a la censura fue la realización, durante los años 76,77 y 78 de recitales masivos en las universidades y otros lugares de concentración juvenil. Así nació lo que se llamó el "proyecto Pixinguinha" que consistía en dar recitales vespertinos y simultáneos en siete ciudades importantes con lo cual, además, se combatía el centralismo.

La canción brasileña se alza como una de las más exitosas expresiones de música popular del continente latinoamericano y hoy día está viviendo su etapa de integración, abriéndose a las experiencias de los demás países latinoamericanos e introduciéndose por derecho propio a la unidad del movimiento de la música popular en el continente. Su fuerza de penetración en el mercado internacional de la música popular no ha cesado llegando hasta invertirse el movimiento de influencias entre ella y la música norteamericana. Hoy día hay una gran corriente dentro del jazz basada en el bossa nova y ha llegado a ser normal que los grandes cantantes o conjuntos de música popular en el mundo interpreten música brasileña. Ella se difunde ampliamente a través del cine, del disco y de la radio y su evolución es seguida por miles de entusiastas auditores en todo el mundo. Lo extraordinario es que este interés no se ha detenido en la música que Brasil produjo en los años sesenta y setenta sino que sigue más o menos de cerca su evolución actual. Hasta el momento ella sigue siendo el fenómeno más estudiado por los musicólogos y especialistas dando lugar a una extensa bibliografía.

La canción brasileña realizó la hazaña de transformarse en la música popular de mayor y mejor acogida en su país precisamente en un momento en el cual la expansión de la música anglosajona producía estragos en otros

puntos del globo al copar completamente los circuitos de la música juvenil. Hoy día el Brasil, sin necesidad de medidas proteccionistas ha logrado concitar el interés de todos los sectores de la población sobre su propia producción musical asegurando incluso un importante desarrollo de las industrias nacionales que giran en torno a la música popular, llegando a ocupar el cuarto lugar en el mercado internacional del disco sin echar mano desmesuradamente a la canción extranjera.

10. C O N C L U S I O N E S

En esta historia muy suscinta que hemos hecho de los acontecimientos más relevantes de la Nueva Canción en los países tratados hemos ido encontrando algunas conclusiones sobre las que no insistiremos demasiado. Aunque lo dicho sigue únicamente las líneas generales de un desarrollo mucho más complejo y además no trata de lo sucedido en algunos países importantes como Colombia y Panamá donde también existen manifestaciones de Nueva Canción podemos extraer de ello algunas enseñanzas importantes sobre sus características generales.

1. La primera conclusión es que la Nueva Canción en América Latina es un fenómeno vivo, en plena evolución y cuya historia no está cerrada. Este movimiento en expansión se manifiesta en todos los países adoptando formas nacionales según las tradiciones locales y amoldándose a las condiciones históricas y sociales en las cuales surge.
2. Una segunda conclusión es que este movimiento tiene un carácter continental presentándose como una de las pocas expresiones artísticas que han dado lugar a una expansión tan amplia. Esta cualidad es conscientemente asumida por los artistas que participan en él, quienes tienden a buscar relaciones e intercambios de experiencias hasta llegar en algunos casos a la elaboración de trabajos artísticos en común. Aunque todavía esto no tiene ninguna expresión en organismos culturales o gremiales a nivel continental se puede constatar una búsqueda en este sentido pues los movimientos nacionales ya han comenzado a tomar iniciativas en esta dirección. Con seguridad los próximos años verán nacer algunos eventos que confirmarán esta impresión.

La Nueva Canción es ya, sin embargo, uno de los factores más eficaces de la integración cultural latinoamericana. Prácticamente

todos los movimientos nacionales son a la vez difusores de la canción renovada de los demás países y es a través de ella que los diferentes ritmos folklóricos y tradicionales han comenzado a ser masivamente conocidos. Si hoy día un conjunto de músicos cubanos puede interpretar una samba o un solista chileno cantar una guajira es principalmente gracias a este movimiento de intercambio que cada día crea nuevas condiciones de unidad cultural.

3. La Nueva Canción existe en el espacio entre música popular y música folklórica acercándose más a una o a otra según sus expresiones nacionales. Sus formas de existencia concreta se aproxima más a la música popular pues se dirige al gran público y se apropia de los medios de difusión tradicional cuando puede hacerlo. Pero su propósito nacionalista la vincula también con el folklore transformándose en algunos casos en un importante factor de su difusión masiva. En aquellos países donde no se da este fenómeno de todos modos hay una intención de darse apoyo en la tradición musical popular.
4. La Nueva Canción se opone a la corriente más abstracta de la música de mercado y aunque se dirija hacia un auditorio no diferenciado y en algunos casos internacional busca enraizarse y no perder sus lazos profundos con la cultura nacional. En este sentido viene a ser como una reacción a ciertas corrientes de la música moderna que tienden a desarraigar la música popular. También se opone por ello, al movimiento de penetración cultural consciente o inconsciente que tiene lugar dentro de la música por causa del desarrollo desigual entre las industrias que tienen que ver con este arte popular. Esta oposición, por supuesto, no tiene el carácter de un movimiento organizado y se realiza simplemente a través de la dirección que toma la creación. En el caso de América Latina el mayor peligro proviene de la exagerada difusión de la música de origen anglosajón.
5. La Nueva Canción por la variedad de su producción recubre todos los aspectos de la música popular y no puede ser definida tomando en cuenta únicamente sus aspectos formales. Ella existe como música de baile, como canción de texto, como música desarrollada

cercana a las obras cultas, como canción contingente, como marcha agitativa, como canción intimista, como música puramente instrumental, como expresión jazzística, etc. etc.. Retoma pues, todas las tradiciones de la música latina e inventa nuevas vías de evolución.

6. La Nueva Canción en aquellos países donde toma un carácter más carácter más cercano al folklore, desarrolla una enorme expansión de la investigación contribuyendo al redescubrimiento de las raíces de la cultura popular americana. Es por lo tanto un factor de suma importancia en el descubrimiento de la identidad cultural y en el despliegue de la conciencia popular. Es una de las posiciones avanzadas en la defensa de lo propio que no solamente busca resguardar lo ya recuperado sino fertilizarlo en la creación futura.
7. La Nueva Canción es uno de los movimientos juveniles más importantes y más masivos del último tiempo. Surgida principalmente en los medios estudiantiles, no ha dejado de acrecentar su influencia entre los jóvenes a pesar de su tremenda expansión hacia otros sectores de la sociedad. Ella es el mayor aporte de los sectores juveniles a la cultura popular del continente.
8. La Nueva Canción es un movimiento donde se equilibran las expresiones profesionales con las de arte aficionado. Ella se asienta en un inmenso movimiento de artistas amateurs que han producido obras tan importantes como las de la música profesional. Es más, en algunos países sin perder ninguna de las características que hemos anotado, ella tiene un carácter estrictamente amateur. Esto demuestra la espontaneidad de su cometido que la aleja de toda finalidad puramente económica o comercial aún allí donde existe bajo la forma de arte profesional.
9. Ella forma parte además de la historia de América Latina en los últimos decenios. En todos los países donde ha alcanzado un desarrollo importante, ella se ha confundido con el camino de su pueblo transformándose en un factor de agitación o recogiendo la tradición de las luchas patrióticas y progresistas. En algunos casos tomando formas críticas y de denuncia, en otros celebrando las

conquistas populares y comprometiéndose con los procesos de renovación. Ella no se ha quedado nunca ni en ninguna parte como una observadora indiferente sino que ha querido tomar parte en los acontecimientos que marcan el duro camino de este continente dolorido. No siempre ha sido comprendida la profundidad de su cometido y en muchas otras ocasiones ha tenido que abrirse paso a través de terribles represiones. Pero su marcha no se ha detenido porque en definitiva sus pasos son los del pueblo. Si ella no hubiera sido una auténtica voz del continente las fuerzas que se le oponen ya habría dado cuenta de ella, pero es precisamente la verdad que ella trae, el mensaje de esperanza y de futuro lo que le ha dado la vitalidad para soportar todas las pruebas. La Nueva Canción quieranlo o no sus detractores, quedará como uno de los testimonios más vivos de esta época turbulenta y seguirá siendo todavía durante mucho tiempo el movimiento de música popular más consciente y más creador de América Latina.

* * * *

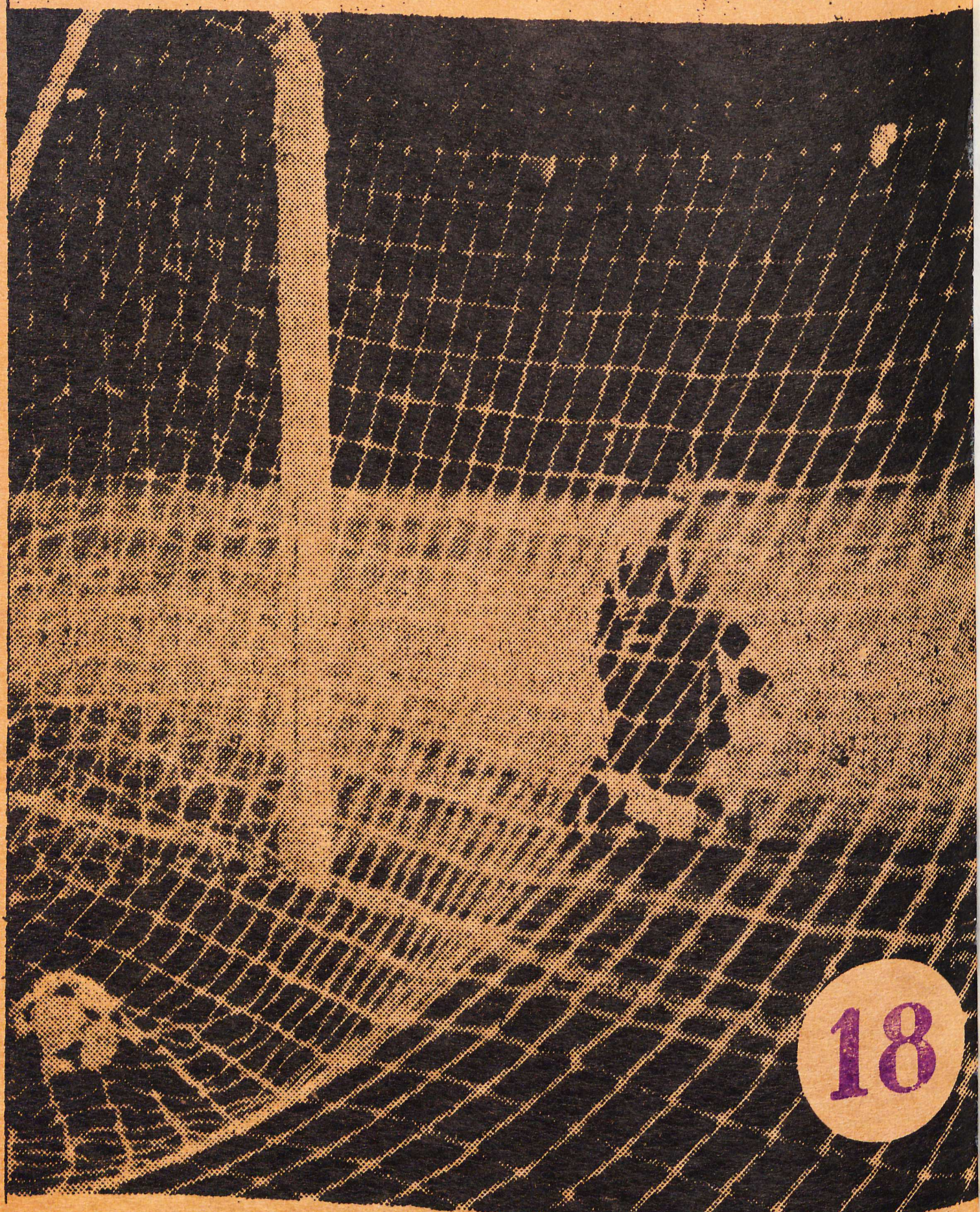
* * * * *

Este trabajo está basado en la experiencia personal del autor sobre el tema, en la escasa bibliografía y en los contactos directos con algunos de los movimientos nacionales. Su realización no habría sido posible sin la valiosa colaboración de algunas personas : René Villanueva y Arturo Cipriano de México; Tony Pinelli y Víctor Aguila de Cuba; Wilmor López de Nicaragua; Rafael Salazar de Venezuela; Carlos Mantilla de Ecuador; Jaime Márquez y Ricardo García de Chile; César Isella de Argentina y Regine Mellac, estudiosa de la música brasileña.

* * * * *

sol de América, habían devuelto
cta su opción a Colo Colo. La

campeón.
Hasta ese vestuario exultante



18

vencido por el impresionante disparo de Leonel Herrera. En la noche
viércoles en Bancagua