



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

La canción necesaria en Venezuela: lengua del pueblo
Reportaje radiofónico

Trabajo especial
de grado para optar al título de Licenciada
en Comunicación Social
presentado por
María Eloísa Chávez Valles
Lucía Eugenia Córdova Zerpa
Tutor: Prof. Jesús Berenguer
Asesor: Prof. Carlos Zavarce

Octubre-2007

“Tal vez no llegue a dirigir los batallones

Pero ayudará a formarlos.

La canción necesaria anda en boca de todos nosotros.

*Tiene tantas formas la canción necesaria
como flores cubren la piel de los campos.*

Dicen que la canción necesaria es jinete y cabalgadura.

El jinete es el verso.

Dicen que el jinete tiene recias manos

pero su corazón es como una rosa abierta

cuando los gallos cantan su última canción para la noche.

La cabalgadura es la semblanza sonora de nuestra identidad.

En sus cascos resuenan todos los tambores de las fiestas de junio

y en sus bridas se pulsán, como en mágicas cuerdas,

todos los aires que mueven el árbol musical de nuestra tierra.

Dicen que jinete y cabalgadura

andan en busca de la canción de la victoria.

La canción necesaria es lengua del pueblo”



Alí Rafael Primera Rosell, padre cantor

Extraído del CD “Al pueblo lo que es de César”

(Sello Cigarrón, 1981)

DEDICATORIA

Al inolvidable padre cantor, Alí Primera, hombre de pensamiento revolucionario
vigente, de canto visionario, de infinita querencia y olor a pueblo

Al pueblo venezolano, gigante que despertó con los versos solidarios, y que aún
hoy es motivo de inspiración de un proyecto de profundas transformaciones sociales y
políticas

Al Presidente Hugo Rafael Chávez Frías, líder mundial quien, entre otras cosas,
nos ha enseñado que nuestro único destino posible es la revolución y la construcción de
la Patria grande y solidaria; quien día a día con sus discursos aleccionadores nos
enseña que es tiempo de radicales e irreversibles cambios

A Elio Zerpa, ejemplo, amor y energía arrolladora, alma luchadora y
omnipresente que trascendió el tiempo, mi mejor compañía (Lucía)

Por último y en un lugar no menos importante, a nuestros padres, seres queridos
quienes nos han ayudado incansablemente a culminar con éxito esta hermosa etapa de
nuestras vidas, que se traduce en el comienzo de muchas otras

AGRADECIMIENTOS

Al cantor del pueblo, Alí Primera, quien luchó para que el canto necesario no se perdiera... Y no se perdió

A Yolanda Delgado, Andrés Castillo, Lilia Vera, Eduardo Ramírez, Jesús Cordero, José Manuel Guerra (“Chachata”), Lil Rodríguez, José Montecano y Toña León, por ofrecernos de su viva voz los datos necesarios para la elaboración de nuestro marco conceptual. A ellos por hacer memoria para recordar detalles de tres décadas atrás y dedicar un espacio de su tiempo para enriquecer esta investigación teórica

A Gloria Martín por brindarnos *El perfume de una época*, que llenó enormes y pequeños vacíos. A ella porque, a pesar de su grave estado de salud, se interesó muchísimo en ayudarnos

A Carlos Zavarce por sus acertadas y oportunas recomendaciones teórico-prácticas

A los camaradas Richard Ezequiel Peñalver, Maryluz Díaz, William Alvarado y Oscar Burgos por la inmensa colaboración prestada, *ad honorem*, para la grabación, edición y montaje del producto final presentado. A este grupo sumamos a Mirna Meneses por su creatividad en el diseño de la identidad gráfica de este trabajo de licenciatura y a Edgardo Blanco por su ingenio artístico en la compilación de imágenes de los rostros protagonistas del canto necesario

A nuestros padres, por su amor infinito y solidaridad

A mi adorado “Lito”, padre y hermano a la vez, motivación y ejemplo a seguir
(Lucía)

A Nelson por ser mi apoyo y compañía (María Eloísa)

RESUMEN

¿El canto necesario en Venezuela anda en boca de todos nosotros? ¿Quiénes son los principales protagonistas o fundadores de este movimiento político-musical? ¿Cuáles han sido las mutaciones de la cantoría solidaria en el país? ¿Conserva vigencia y pertinencia en la época actual?

A las respuestas de las anteriores y otras interrogantes similares hemos intentado aproximarnos con la presente investigación monográfica y el reportaje radial que le acompaña. Ambos productos son una suerte de acercamiento teórico-práctico al proceso de la nueva canción en Venezuela durante sus inicios, que a su vez tiene sus antecedentes en Estados Unidos, España y la gran mayoría de los países de Latinoamérica. La idea es también generar nuevas preguntas al respecto y dejar abierto el sendero para futuras y enriquecedoras investigaciones.

La canción necesaria ha asumido diversas denominaciones, incluso dentro de nuestras fronteras, pero sea cual sea el nombre que se le haya dado, se trata de un gran movimiento socio-político y musical que, según lo expresan los mismos entrevistados citados en la presente monografía, logró el despertar del gigante (el pueblo) y su conciencia, de las clases desposeídas y marginadas durante décadas, de quienes fueron privados de las luces y la satisfacción de sus necesidades más básicas por las élites imperiales.

Hoy cuando en Venezuela y en algunas naciones hermanas de América Latina se viven profundas, radicales y progresivas transformaciones de carácter social, político, económico, cultural y diplomático; cuando los pueblos, bien despiertos, asumen su poder y su participación protagónica y democrática; cuando los movimientos de izquierda se unifican cada vez más; cuando en nuestro país las comunidades se han organizado en pro de la construcción del nuevo socialismo de este siglo, la llamada canción necesaria o nueva canción vuelve a ser un instrumento comunicacional de gran importancia para el parto de un hombre nuevo, cuyos motores de acción sean la igualdad, hermandad, complementariedad, solidaridad y honestidad.

Para corroborar nuestras hipótesis y lograr los objetivos planteados en la primera etapa (introducción) de este trabajo de licenciatura, hemos recurrido a la revisión bibliográfica y hemerográfica en el área de interés, así como a las entrevistas de un panel de fuentes vivas previamente seleccionado y al análisis de buena parte de la discografía de los principales hacedores del canto necesario en Venezuela.

Palabras claves: canción necesaria, Venezuela, reportaje radial, lenguaje, pueblo, folklore, cantores, música, radio, mensaje, ideología, protesta, igualdad, compromiso, solidaridad, justicia social.

ABSTRACT

Is the protest song on Venezuela's daily grapevine? Who are the leaders or founders of this political and musical movement? How has the protest song evolved in our country? Is the protest song still strong and relevant in our current days?

We intend to dwell about the answers to these and other questions in the present monographic research, and in the radio documentary. Both pieces constitute a sort of theoretical and practical approach to the process so-called New Protest Song in Venezuela from its very beginnings, rooted in the United States, Spain and most of Latin America. We also intend to pave the way for future enriching researches on this matter.

The protest song movement has been referred to through myriad of appellations, even within the limits of our country, but regardless of the name, we talk about a large social and political movement that, in the words of the very same interviewees quoted here, achieved to awaken the giant (the people) and their conscience; it appealed to the decade-after-decade struggling and underserved classes, whose access to education and meet of needs had been denied by imperial elites.

Nowadays, when Venezuela and some other brother Latin American nations undergo profound, radical and progressive transformations in the social, political, economic, cultural and diplomatic fields; when the peoples, wide awaken, assume their power and democratic leading participation; when leftist movements are growing closer and closer; when communities in our country have become organized for the creation of the new socialism of the 21st century, the so-called protest song, or new protest song, is once again a communicational instrument of great importance for the birth of a new man, whose mayor motivations are to be equality, brotherhood, complementarity, solidarity and honesty.

For corroborating our hypothesis and achieving the objectives set during the first stage (introduction) of this thesis research, we have consulted relevant bibliographical and newspaper resources, as well as a selected group of interviewees, and the analysis a great deal of the main Venezuela's protest song artists' discography.

Key words: protest song, Venezuela, radio documentary, language, people, folklore, singer, music, radio, message, ideology, protest, equality, commitment, solidarity, social justice.

ÍNDICE GENERAL

	Página
Introducción.....	1
Capítulo I: La canción necesaria: lengua del pueblo.....	7
1. Varias vertientes, un mismo camino: paseo por los antecedentes.....	7
1.1 <i>Folk</i> estadounidense: antirracismo y oposición abierta a la guerra de Vietnam.....	7
1.2 Folklore tradicional español.....	17
1.2.1 Aragón y Navarra, cunas de la <i>jota</i>	18
1.2.2 La <i>nova canço</i> catalana.....	20
1.2.3 La nueva canción en castellano.....	22
1.2.4 La canción gallega.....	24
1.2.5 La nueva canción vasca.....	25
1.3 Latinoamérica, fusión de culturas.....	28
1.3.1 El nuevo cancionero argentino.....	30
1.3.2 La nueva canción chilena.....	32
1.3.3 La nueva canción brasilera, Colombia y Uruguay.....	36
1.3.4 La música del altiplano, México, Centroamérica y El Caribe.....	37
1.4 Movimiento de la Nueva Trova cubana, la Revolución hecha canción.....	41
1.4.1 Definición y características.....	46
1.4.2 Similitudes y diferencias con otras corrientes musicales.....	48
1.4.3 Principales protagonistas.....	51
2. La canción necesaria en Venezuela: jinete y cabalgadura.....	61
2.1 Un momento, una canción: contexto socio-político e histórico.....	61
2.1.1 La democracia se estrena con guerrillas y represión.....	63
2.1.2 Desapariciones: el precio que pagó la izquierda.....	67
2.1.3 Puntofijismo: desarrollo vs. Miseria.....	71
2.1.4 Pacificación y allanamiento: contradicciones de la derecha.....	74
2.1.5 La “Gran Venezuela” de las minorías.....	79
2.2 Principales protagonistas de los versos solidarios.....	83

2.2.1	Alí Primera y su canto visionario.....	86
2.2.2	Lilia Vera: “sigo en el mismo lugar, en la misma trinchera”.....	95
2.2.3	Del canto de Soledad sólo eso nos quedó.....	103
2.2.4	Ahora: “no somos cantores de cuñas ni hacedores de canciones por encargos”.....	109
2.2.5	Los Guaraguao: “la canción convoca por sí sola”.....	113
2.2.6	La Gloria del canto ahora lucha por vivir.....	118
2.3	Folklore: armas de un pueblo sin voz.....	124
2.3.1	Camarada Alí, pueblo adentro.....	126
2.3.2	Algunas definiciones en voces protagonistas.....	130
2.4	¿El canto necesario anda en boca de todos nosotros? Pertinencia actual de la nueva canción en Venezuela.....	132
2.4.1	¿Cuál debe ser el camino a seguir?.....	135
Capítulo II: La radio como vehículo comunicacional.....		137
1. Compromiso social de la radio.....		137
2. Lenguaje radiofónico.....		143
2.1	La palabra.....	147
2.2	La música.....	150
2.3	Efectos sonoros.....	155
2.4	El silencio.....	158
3. Montaje radiofónico.....		158
4. Pasos básicos en la planificación de un programa radial.....		160
5. Libreto o guión radiofónico: código escrito de la imagen sonora.....		161
5.1	Elaboración del libreto de radio.....	163
5.2	Tipos de guiones.....	169
6. Reportaje radiofónico.....		171
6.1	Definición y tipos.....	173
6.2	Fases de investigación.....	175
6.3	Estructura.....	177
Capítulo III: Reportaje radiofónico: “La canción necesaria en Venezuela: lengua del pueblo”.....		179

1. Preproducción	179
1.1 Idea y objetivo del reportaje radiofónico.....	179
1.2 Formato y nombre del programa.....	179
1.3 Duración y periodicidad.....	179
1.4 <i>Target</i> o público.....	180
2. Producción	180
2.1 Sinopsis.....	180
2.2 Ficha técnica.....	182
2.3 Libreto literario.....	183
2.4 Libreto técnico.....	197
2.5 Listado de música utilizada.....	249
2.6 Listado de efectos sonoros.....	251
2.7 Listado de sonidos entrevistas.....	251
2.8 Listado de voz pregrabada.....	251
2.9 Tabla de costos totales y reales de la producción.....	252
3. Postproducción	252
Conclusiones y recomendaciones.....	253
Fuentes consultadas.....	260
Anexos.....	264

INTRODUCCIÓN

La canción necesaria o nueva canción, música social, política, de protesta y acción por excelencia, constituye un vehículo comunicacional de mensajes que han permeado la sensibilidad de millones de personas de habla hispana. Se trata de un género de alcance popular que no sólo induce al despertar del pueblo, sino que además guía la acción revolucionaria para la integración, la unión solidaria, el amor, la igualdad, la justicia y la cooperación.

Es un fenómeno propio de las culturas populares que surge al servicio de los sectores menos favorecidos y expresa sus modalidades de vida, así como la esperanza de transformación del sistema establecido. Los análisis de las canciones de este género permiten dar cuenta que se comunica a través de códigos abiertos y en un lenguaje que, sin dejar de ser poético y metafórico, expresa:

Lo panfletario, el habla callejera o la <<grosería>> y el chiste. Entre sus valores/eje aparecen la solidaridad con el bienestar colectivo, la familiaridad/camaradería y cuanto de ello se desprende, de ahí sus héroes y antihéroes, su estética como ética de clase... y/o los modos igualitarios de organización social y política que se proponen (Martín, 1998: 13-14).

Los hacedores de la canción necesaria venezolana, en general, estuvieron influidos por tres grandes vertientes: el *folk* estadounidense, que tiene como base las baladas anglosajonas y los ritmos propios de la cultura negra llegada a Estados Unidos en contra de su voluntad; la música característica de la resistencia española, producto de la guerra civil que vivió España en la década de los treinta; y la sureña que iniciaron el argentino Atahualpa Yupanqui (pseudónimo de Héctor Roberto Chavero) y la cantora chilena Violeta Parra, campesina de indomable vitalidad, líder de un numeroso clan de músicos misioneros de la insurrección social.

La cantautora venezolana y profesora Gloria Martín reseña en su libro *El perfume de una época, la nueva canción en Venezuela* (1998: 16), que en medio de las injusticias sociales presentadas en naciones de todo el mundo durante los años sesenta, surgieron en España y América Latina canciones de texto y contexto que denunciaban las inconformidades en contra del sistema establecido, injusto y autoritario, y acompañaban las propuestas de construcción de una nueva realidad. Se trataba de mensajes contundentes que no morirían con el tiempo y que valdrían mucho más que mil proclamas o discursos.

La nueva canción castellana fue en los años sesenta la precursora del género conocido como canción de texto o protesta, cuyos intérpretes asumieron una actitud crítica ante la realidad socioeconómica, política y cultural que se vivía en España. El auge que obtuvo este tipo de música se expandió hasta Latinoamérica, en donde se asumió entre sus cantores con el nombre de nueva canción.

Alí Primera, mejor conocido como el “cantor del pueblo”, es uno de los precursores de la canción necesaria en Venezuela, junto a la trovadora Gloria Martín, a las cantautoras Lilia Vera y Soledad Bravo (difusora del canto español revolucionario y de la nueva trova cubana) y a los grupos Ahora y Los Guaraguao.

Entre quienes le han dado impulso a la cantoría venezolana durante años posteriores destacan: Jesús “Gordo” Páez; Xulio Formoso; José Montecano; la agrupación Carota, Ñema y Taja; la “Chiche” Manaure; José Garcés; Grupo Texere; Yolanda Delgado; Toña León; Iven de Venezuela; Miguel Ordóñez; José Luís Bermúdez; Carlos Ruiz; Alí Alejandro Primera; Hanoi; José Alejandro Delgado.

Tomando en cuenta que Alí Primera y demás seguidores de los cantos de protesta y acción promocionaron sus canciones a través de los actos de calle y la radio (en muchísima menor medida), ésta se erige hoy como uno de los medios difusores adecuados de la nueva canción, especialmente por su gran capacidad para llegar a las masas y su indiscutible inmediatez.

Los medios de comunicación social tienen como objetivos principales educar, informar y entretener a la sociedad en la que surgen, tomando en cuenta que las tres funciones mencionadas mantienen una estrecha relación entre sí. Especialmente la radio como medio de difusión masiva por excelencia tiene varias ventajas que lo ayudan a cumplir con su verdadero compromiso social.

Entre ellas está su inmediatez y un gran alcance que supera notablemente al de la televisión. La radio puede llegar a todo tipo de audiencia sin distinción de sexo, raza o religión, e incluso hasta las zonas más rurales. Aunado a ello la radio debe desempeñar un papel de primer orden en la toma y elevación de conciencia social del pueblo y aquellos sectores que luchan en contra del colonialismo y la dependencia.

El actual contexto sociopolítico venezolano y las transformaciones socioeconómicas que se viven actualmente en nuestra nación, y que cada vez se profundizan más, le otorgan especial vigencia al movimiento de la canción necesaria, por cuanto es un instrumento comunicacional de alcance popular, de enormes dosis de universalidad, que educa y es parte de la lucha de las masas, un verdadero símbolo de combate que denuncia las injusticias sociales, aventura soluciones y aporta planteamientos concretos al proceso de cambio. Todo ello apunta a la pertinencia actual de esta gran cantoría que apostó en su momento por una nueva sociedad más justa.

Esta música es una expresión o manifestación de enorme capacidad transformadora, de gran contenido filosófico y folklórico, que surge ante las grandes desigualdades sociales características de nuestra sociedad desde hace quinientos años de historia, producto de la consolidación del modelo capitalista y de la dominación imperialista de los países más desarrollados.

Es por ello que el objetivo general de esta investigación es producir un reportaje radial diferido para difundir los orígenes, significación y función social de la canción necesaria en Venezuela. La idea es transmitir el mensaje de protesta y acción de los

precursores del canto necesario venezolano, caracterizado por su profundo contenido estético, folklórico e ideológico y por su trascendencia en el tiempo.

Por su parte, los objetivos específicos planteados son investigar los antecedentes de la nueva canción en Venezuela, estudiar los principales protagonistas de la canción necesaria venezolana, analizar la vigencia y pertinencia de este movimiento reivindicativo en el contexto sociopolítico actual y, finalmente, elaborar un reportaje radiofónico estructurado en tres secciones: breves antecedentes, principales protagonistas de la gran cantoría venezolana y pertinencia actual y proyección futura.

Diversos son los motivos personales que nos condujeron a desarrollar esta investigación teórico-práctica: la profunda admiración que sentimos por el inolvidable cantor del pueblo, Alí Primera, padre de la canción necesaria en Venezuela; la identificación con los mensajes de la nueva canción; la vinculación directa con el medio radiofónico; el conocimiento previo del tema tratado; la accesibilidad a las fuentes o principales referentes de la canción necesaria venezolana y las habilidades e intereses personales hacia la temática expuesta.

La amplitud del tema a desarrollar, la profundidad con que éste deberá ser abordado para el cumplimiento cabal de los objetivos general y específicos formulados, la cantidad de fuentes a entrevistar, la investigación previa para la recolección de datos, la naturaleza del producto final elaborado para la comunicación de nuestros resultados y los costos de producción, hicieron necesario un trabajo en equipo para la culminación óptima de este proyecto especial de grado.

La elaboración del género radiofónico elegido requiere de un arduo y minucioso proceso de preproducción, producción y postproducción que amerita la conjunción de esfuerzos colectivos y comunes.

En este caso el tema planteado será abordado desde dos grados distintos de profundidad: exploratorio y descriptivo. A través de esta investigación, que tiene como

objetivo general la difusión de la significación y función social de la canción necesaria en Venezuela, conoceremos una parte de nuestra historia y cultura, al tiempo que describiremos diversidad de elementos de este género musical y sus implicaciones.

Este trabajo se distingue por ser un trabajo documental y de campo. Documental porque resulta indispensable la utilización de una base o sustento teórico, que sólo obtendremos a través de la consulta bibliográfica (libros), hemerográfica (periódicos nacionales y regionales, revistas académicas y no académicas) y radiofónica (producción discográfica de los principales protagonistas de la canción necesaria en Venezuela).

Se trata de una investigación de campo, pues se hace necesario aplicar como principal técnica de investigación el método de la entrevista (diálogos estructurados y no estructurados) a los principales protagonistas de la canción necesaria venezolana, así como a los conocedores de la vida y obra de Alí Primera, uno de los fundadores del canto necesario en nuestro país.

La estructura conceptual de nuestro trabajo de grado comprende tres grandes capítulos: en el primero de ellos llamado **La canción necesaria: lengua del pueblo** hemos convenido explicar, por un lado, los principales antecedentes de este movimiento folklórico y político por excelencia en el mundo; se trata de una suerte de recorrido en tiempo cronológico por Estados Unidos, España, Suramérica y El Caribe; y por otro, el surgimiento de la canción necesaria en nuestro país, tomando en cuenta el contexto sociopolítico en el que se desarrolla, sus principales hacedores e impulsores y la pertinencia actual de estos versos solidarios surgidos hace más de tres décadas.

En el segundo capítulo existen seis apartados teóricos a desarrollar, todos referidos al medio de comunicación elegido para la transmisión de nuestro producto final. En primer lugar debemos explicar el compromiso social de la radio, luego los elementos característicos del lenguaje radiofónico, después en qué consiste el montaje

y el libreto radiofónicos, la definición y estructura de un reportaje radial y posteriormente los aspectos que comprende la realización de sus guiones técnicos y literarios.

El tercer capítulo comprende nuestro reportaje radiofónico denominado “La canción necesaria en Venezuela: lengua del pueblo”, con sus respectivas etapas de preproducción, producción y postproducción.

Luego de hacer las revisiones y análisis bibliográficos necesarios para la realización de este trabajo de licenciatura, adicional a las entrevistas a las fuentes vivas que hicieron posible la recolección de datos indispensables, descubrimos que el libro *El perfume de una época, la nueva canción en Venezuela*, escrito a finales de la década de los noventa por la profesora de amplia trayectoria, Gloria Martín, constituye la única aproximación teórica existente en el país del movimiento nueva canción en Venezuela.

En consecuencia, nuestra tesis se convertiría en el segundo acercamiento conceptual al canto necesario gestado en Venezuela, con sus principales antecedentes en Estados Unidos, España y Latinoamérica, que intenta esbozar cuál es la pertinencia actual de estos versos solidarios, que apuestan por un mundo nuevo en el tiempo político y social actual.

CAPÍTULO I

La canción necesaria: lengua del pueblo

1. Varias vertientes, un mismo camino: paseo por los antecedentes

1.1 *Folk* estadounidense: antirracismo y oposición abierta a la Guerra de Vietnam

La compositora y especialista argentina en música prehispánica, de prolífica trayectoria, Isabel Aretz, reseña en su famoso *Manual de folklore* (1988: 17), que este término fue usado por vez primera por el investigador de tradiciones y arqueólogo William John Thoms, de pseudónimo Ambrosio Merton, en una carta escrita el 16 de agosto de 1846 y publicada por la revista *The Atheneum*, el 22 del mismo mes, para referirse a lo que hasta la época se denominaba en Inglaterra “antigüedades populares” o “literatura popular”.

En su carta el señor Thoms solicita a las nuevas generaciones el rescate de los viejos usos, costumbres, tradiciones, objetos, baladas y proverbios, que en buena parte ya se habían perdido.

No es el folklore en sí lo que se descubre en ese momento, ya que siempre existió, aunque con otros nombres, sino la palabra folklore, que desde entonces se constituye en “una bandera a cuya sombra todos trabajan en la misma orientación”, como nos dice el Dr. Ismael Moya, distinguido folklorista y pedagogo argentino. Desde entonces, la palabra distingue a los materiales que vienen de lo hondo del tiempo, y designa además su estudio (Aretz, 1988: 17).

Lo anterior se refiere a lo que respecta a su invención, pero en cuanto a su significado, la palabra folklore es una derivación de los antiguos vocablos anglosajones *folk*, que significa “pueblo” o “gente”, y *lore*, que quiere decir “saber”; es decir, el folklore, parte de la etnología, es el saber o el conjunto de tradiciones y costumbres del pueblo. Así lo reseña el autor José Ramón Pardo en el texto *El canto popular, folk y*

nueva canción (1981: 4), bibliografía que hemos usado como sustento principal del primer apartado teórico de esta investigación monográfica.

Isabel Aretz, académica argentina experta en música y tradiciones, en su *Manual de folklore* distingue tres tipos de éste: material o ergológico, social y espiritual-mental.

En el folklore material Aretz incluye vivienda, moblaje, enseres domésticos, pesca, agricultura, transporte y movilidad, alimentación, alfarería (hilado, hamacas, chinchorros, cesterías, tejidos, sebucanes y sombreros de cogollo). En el segundo tipo (social) destaca el lenguaje, costumbres familiares, relaciones sociales, desavenencias y lecciones movilizadoras, distribución del día, cofradías, oficios y profesiones, pasatiempos y juegos.

En la categoría espiritual-mental están agrupados la literatura, la poesía, la prosa, cuentos, leyendas, tradiciones, casos o sucedidos, música, bailes de joropo, danzas variadas, cantos de trabajo que acompañan al campesino en su faena, cantos de velorio, canonizaciones, pinturas, decoraciones, sortilegios, fiestas patronales, entre otras manifestaciones.

Para Isabel Aretz el folklore es la cultura tradicional de un país, arroja una visión sobre la manera de ser de los habitantes de una nación. De modo que lo folklórico, a diferencia de lo popular, tiene necesariamente su raíz en lo nacional, y comprende las manifestaciones seleccionadas y adaptadas por el pueblo. Sin duda, el folklore, y esto lo veremos más adelante, es producto y refleja la forma de ser y sentir de un pueblo.

Volviendo al libro del periodista especializado en música José Ramón Pardo *El canto popular, folk y nueva canción* (1981: 5), existen dos grandes corrientes en el estudio de la canción popular: purista y progresista. La primera, folklorista por excelencia, estudia y rescata material prácticamente muerto o dormido, se limita a canciones antiguas y populares, pero que el pueblo ya no usa porque son de otras épocas.

Por su parte, los progresistas se encargan de ver la evolución de la música y para ellos sólo basta que el pueblo haga suya una canción y se identifique plenamente con el tema para considerarla “popular”, sin importar la época en que ésta haya surgido o que haya omitido una letra antigua y obsoleta para introducir nuevos textos.

La canción tradicional nació sobre todo en las regiones rurales, porque para ese entonces las ciudades aún no existían. Los cantantes antiguos muchas veces creaban sus propios instrumentos, como flautas con cañas y panderos con las pieles de animales domésticos.

Ahora bien, en este apartado nos corresponde hablar específicamente de la canción tradicional de Estados Unidos, que para los folkloristas, según reseña el autor José Ramón Pardo representa “un ciclo completo”.

En primer lugar es necesario tomar en cuenta que Estados Unidos, en comparación con las naciones europeas, es un país mucho más joven y que en la conformación de sus estados influyeron sucesivas oleadas de inmigrantes ingleses, holandeses, españoles y franceses, así como contingentes significativos de escandinavos y numerosos negros africanos llegados de forma involuntaria a las plantaciones del sur, a causa del tráfico esclavista.

Además tenemos que las viejas melodías populares se convirtieron en los himnos de combate de los luchadores sindicalistas de ese entonces y que las grandes movilizaciones de masas de los denominados “años duros” estaban guiadas por canciones.

La base del folklore estadounidense está formada entonces en su mayoría por las baladas anglosajonas que se cantaban dos siglos antes en las campiñas británicas. No obstante, si bien los anglosajones constituyeron los núcleos más importantes de inmigrantes en el país, los esclavos también hicieron un riquísimo aporte a este movimiento popular.

Ellos “perdieron el contacto con su pasado, fueron distribuidos sin tener en cuenta sus agrupaciones tribales originarias y de esa forma perdieron gran parte de su memoria colectiva africana, para surgir generaciones más tarde con una nueva conciencia americana” (Pardo, 1981: 7).

El movimiento *folk* estadounidense fue entonces resultado de una mezcla racial y cultural inédita, de la fusión de las costumbres, religiones, melodías y canciones de los blancos llegados de Europa y los negros llevados hasta Estados Unidos a la fuerza desde su natal África.

Según Pardo un ejemplo característico de esta mezcla histórica es el banjo, surgido del encuentro de los instrumentos de cuerda de origen europeo con las coras africanas (de caja de resonancia redonda y cuerdas superpuestas verticalmente).

Profesores universitarios como Francis James Child, a finales del siglo XIX, y Bertrand Bronsson, en una época distinta, dieron un primer paso al recopilar las baladas estadounidenses de origen británico en cancioneros que rescataron melodías y armonizaciones tradicionales. Luego Cecil Sharp, en la ciudad de Kentucky, descubrió cómo perduraron muchas melodías de origen europeo que en el viejo continente ya estaban en desuso.

John A. Lomax buscó directamente a la gente y sus canciones en lugares como las prisiones estatales del sur, donde descubrió varios talentos y estilos, conoció numerosas canciones negras que, por su ardua labor de rescate, no pasaron al olvido como muchas otras. Junto a Lomax viajaba su hijo Alan, quien además de difundir el trabajo de su padre, logró que los medios intelectuales se interesaran por estas canciones, “hasta entonces consideradas como una forma de expresión inculta y carente de valor” (1981: 9).

Producto de la llegada de negros africanos a territorio estadounidense y de la integración forzada que protagonizaron, estos dan lugar a una serie de géneros que significaron un gran aporte para el folk estadounidense.

Así es como surge el *blues* que, según uno de los líderes de algunos movimientos radicales negros de los años sesenta, LeRoi Jones, es la máxima expresión musical de los hombres de color radicados en Estados Unidos; es decir, se trata de un género musical americano creado por un pueblo que alguna vez fue africano.

“Aunque el *blues* fue la fórmula más extendida para expresar las tristezas del pueblo de color, éste se encontró con otros géneros en los que tuvo mucha más influencia la cultura y la tradición blanca” (10). Pardo se refiere en la anterior cita textual al *gospel*, género muy similar al *blues* pero con contenido religioso, a los cantos espirituales y a las llamadas “canciones de trabajo”.

Los dos primeros nacen de los himnos evangélicos frecuentes en los rituales protestantes que los negros (americanos) aprendieron de sus amos, pues los esclavos instalados en Estados Unidos adoptaron la religión del dueño-patrono, aunque el *gospel* es más rítmico que las canciones espirituales.

Los cantos de trabajo creados por los negros también tienen fuerte influencia blanca porque justamente eran los amos quienes imponían a los hombres de color los trabajos que debían realizar. Pueden ser *solitarios*, aquellos con los que el trabajador esclavizado expresara su profunda melancolía por su situación de esclavo, se desahogara de su suerte o le cantara al amor; o *colectivos*, que requieren de una coordinación de movimientos lograda con cantos rítmicos.

Ahora corresponde hablar de la figura de Joe Hill, sueco nacionalizado estadounidense y ajusticiado sin motivos reales en 1915, quien le imprimió cierto contenido social y político a baladas antiguas de todo tipo y adaptó con sus canciones las viejas tradiciones a las necesidades modernas para avivar las llamas del

descontento. Hill creó sus propias letras, internacionalmente comprometidas con el momento político, a partir de viejas tonadas.

De esta forma surgen músicos de la talla de Woody Guthrie y Bob Dylan, entre otros seguidores de Hill, quienes con sus canciones sindicalistas pasaron a engrosar las filas de la canción social, como Jim Garland y su hermana Aunt Molly Jackson o Ella Mae Wiggins (del mundo textil), a quienes además muchos sicarios pagados por patronos quisieron acallar para siempre.

Es en la década de 1920 cuando empiezan a nacer los sindicatos estadounidenses para exigir a los empresarios mejoras laborales, y simultáneamente esos son los años en los que se desata una euforia económica que tuvo su fin con el histórico *crack* de 1929, que condujo a la ruina a numerosos empresarios y llevó a paralizaciones a millones de trabajadores. Justamente varias manifestaciones se desarrollaron a causa de la gran caída de *Wall Street* y en esos tiempos de gran depresión económica nace una canción social que posteriormente se denominó canción protesta.

Luego del *crack* y las sequías de Oklahoma y Arkansas en los años 30, aparece Woodrow Guthrie, mejor conocido como Woody, quien se convirtió en la figura más destacada e influyente de la canción popular estadounidense, no sólo en las generaciones que le siguieron en su país, sino en el mundo entero.

Con su tema “Esta tierra es tu tierra” marcó para siempre la canción popular norteamericana y a millones de estadounidenses. A él se le suman Leadbelly, Cisco Houston, Sonny Terry y Pete Seeger. Mientras que Leadbelly y Sonny Terry representaban la música negra bastante cercana al *blues*, Woody Guthrie y Cisco Houston fueron protagonistas de las baladas blancas. No obstante, estos tres últimos hicieron una histórica grabación en la que se fundieron todos los géneros y se ensamblaron elementos de ambas culturas.

En los años cuarenta, cuando aún faltaban muchos hechos por acontecer en la historia mundial, el *folk* estadounidense se convirtió en un movimiento más colectivo, cobró verdadera fuerza a causa de la unión amistosa y teórica de las estrellas de la época, asociación que se formalizó con el nacimiento de la agrupación *Almanac Singers*, que reunió los repertorios de varias personalidades como Woody Guthrie, Pete Seeger y Lee Hays.

Junto a ellos participaron en calidad de colaboradores Burl Ives, Sis Cuningham, Leadbelly y el *bluesman* de color Josh White. Con estos nombres el *folk* estadounidense se consolidó y alcanzó sus llamados años duros y dorados. Todos estos cantantes populares actuaron meramente por intereses políticos y sociales, jamás económicos, y, en principio, se opusieron a la Segunda Guerra Mundial, aunque luego los horrores nazis y el ataque a *Pearl Harbour* les hicieron cambiar de opinión. Además siempre manifestaron su apoyo a las clases obreras y a las ideas liberales.

A principios de 1950 los conciertos y presentaciones musicales de *Almanac Singers* terminaron por molestar al *establishment* estadounidense y sus integrantes tuvieron que encarar numerosos conflictos legales, detenciones y enfrentamientos con la policía.

El Comité de Actividades Antinorteamericanas o de asuntos internacionales, presidido por el senador republicano Joseph Raymond McCarthy persiguió a toda una generación de la intelectualidad estadounidense y segó a muchos talentos nacientes en las áreas de la literatura, el cine, el periodismo y la canción. Esta organización condenó a Pete Seeger a 12 meses de prisión y a 17 de total y absoluta censura en los medios de comunicación del país.

En este sentido, la situación se complicó para los miembros del *Almanac Singers* y tuvieron que disolverse y rebautizarse como *People's Songs* o Canción del pueblo, denominación con la que décadas más tarde surge una agrupación con fines similares en la ciudad de Madrid, España.

El nuevo grupo se centró en el apoyo de la candidatura del liberal Henry Wallace para elecciones de 1948, pero éste resultó derrotado abrumadoramente por su adversario Harry Truman, y con el fracaso electoral del candidato de los cantantes del pueblo se disuelve *People's Songs* e inician los años de expansión o edad de oro del *folk* estadounidense.

Los miembros de esta última agrupación de breve existencia buscaban ofrecerles a los sindicatos infinidad de canciones e incluso ayudarles a hacer un cancionero, un programa, un pliego de cordel o una velada. Pero un día, uno de esos sindicatos, que había perdido un cantante, rechazó a Pete Seeger porque era “poco conocido” e iba a llevar poca gente a la reunión, y prefirió otro más comercial que jamás había luchado por los derechos laborales. Pete Seeger se dio cuenta que toda la honestidad de los *People's Songs* les había llevado a un callejón sin salida.

De la mano de Seeger nace un cuarteto llamado Los Weawers, que contó con la participación de Lee Hays, Fred Hellerman y Ronnie Gilbert. El éxito de esta agrupación significó el inicio de la gigantesca expansión de los años cincuenta que mencionamos en líneas anteriores. Con Los Weawers las canciones folklóricas y sociales llegaron a todo el pueblo, al igual que los éxitos *pop*.

En esta misma época de auge se identifican dentro de la canción tradicional estadounidense dos corrientes: la conformada por los solistas, quienes continuaban con su labor, aunque poco conocida y agradecida por el público; y la de las agrupaciones que transmitían las baladas de la época y gozaban de audiencias numerosas.

Seguidamente surge el *Kingston Trio*, grupo comercial encargado de continuar la labor iniciada por Los Weawers y llevar el *folk* al público en los años cincuenta, así como difundir los temas de cantantes que sólo tenían acceso a grupos minoritarios. A este trío le siguen los *New Christy Minstrel*; los *Brothers Four* y *Peter, Paul and Mary*. Durante estos años los cantantes populares y su público estaban plenamente

convencidos del arma que representaba la canción para el pueblo y la influencia decisiva que ésta podía ejercer en la sociedad americana de la época.

Los grandes festivales de *folk* fueron medios de expansión de los géneros tradicionales del momento. Con el *Festival de Newport*, organizado por George Wein y Pete Seeger, se difundieron las canciones sociales que luego tuvieron mayor repercusión en los años posteriores.

Arriban los años sesenta y con ellos el *folk* se centró en el repudio a la segregación y a la Guerra de Vietnam. Los líderes de los movimientos de color que luchaban por la igualdad entre negros y blancos, quienes además se oponían abiertamente a las leyes anacrónicas y discriminatorias vigentes en la región sureña de Estados Unidos, se aprovecharon de la existencia de un movimiento de resistencia pasiva en el que la canción fue un instrumento comunicacional de suma importancia.

Negros y blancos se unieron por un mismo objetivo, aparecían los principales cantantes en las llamadas “sentadas”, manifestaciones en las que los negros entraban a zonas reservadas exclusivamente para blancos y se sentaban en el piso negados a abandonar el lugar, luego eran reprimidos por la policía y muchos ciudadanos blancos comprendían el sistema segregacionista y de injusticias que aplicaba para la época.

“*We shall overcome*”, o “Venceremos” traducido al español, fue la gran canción de los movimientos antisegregacionistas. Era un himno evangélico de solidaridad cantado por miles de personas tomadas de la mano en “sentadas”, concentraciones masivas y demás manifestaciones populares. Fueron años de un profundo pacifismo, los cantantes populares y el pueblo no tenían otra arma que el canto comprometido, de protesta y resistencia pasiva.

Según el autor Luís Fernández Zaurín (2005: 109), en su *Biografía de la Trova*, justamente la década de los sesenta del *folk* norteamericano fue influyente en otros fenómenos musicales que surgieron en el resto del mundo.

En los sesenta aparecieron figuras inolvidables como Joan Báez, Malvina Reynolds y Bob Dylan, quienes se apropiaron de viejas melodías pero a la vez crearon textos innovadores que no tuvieron nada que ver con lo producido por generaciones anteriores.

Joan Báez se convirtió en “la reina de la canción protesta”, es considerada la máxima figura de los cantos de protesta de los años sesenta surgidos al calor de la Guerra de Vietnam. Además luchó en favor de los derechos humanos y cantó en actos políticos, como la marcha sobre Washington, en 1963.

Malvina Reynolds fue una activista política, cantante de *blues* y reconocida compositora de canciones infantiles, quien se opuso abiertamente al racismo y a la Primera Guerra Mundial. Reynolds se dedicó a escribir bastantes canciones populares, incluyendo “*Little boxes*”, (sobre la vida suburbana, inspirada en Daily City, California), “*What have they done to the rain*” o “Lo que le han hecho a la lluvia”, grabada por The Searchers, (sobre la debacle nuclear), “*It isn’t nice*” o “Eso no es agradable” (himno a los derechos civiles), “*Turn Around*” o “Da la vuelta” (cantada por Harry Belafonte), “*There’s a bottom bellow*” o “Hay un fondo allá abajo” (acerca de la depresión) y “*Magic Penny*” o “Moneda de la suerte”.

Por su parte, el cantautor Bob Dylan, de origen judío, es uno de los compositores y cantantes más influyentes del siglo pasado, nominado varias veces al Premio Nóbel de Literatura y ganador en el 2007 del Premio Príncipe de Asturias de las Artes (entregado en Oviedo, en octubre de este año). Inició su amplia carrera como solista en locales nocturnos, acompañado de su guitarra, su armónica y su voz incomparable. En el *Festival Folk de Newport* ya era saludado como el profeta de la revolución juvenil.

Estos nombres representaron prácticamente los últimos años del *folk* norteamericano. El movimiento cerró su ciclo al fusionarse con el *rock and roll*, unión que dio lugar al *folk rock*, pues el joven estadounidense de esa década exigía que las

canciones que tanto les hablaban de discriminación, guerras injustas y represión ilegal se adaptaran al lenguaje del momento.

Los acompañamientos musicales y los textos tuvieron gran evolución. De la guitarra y la armónica de sus comienzos, el *folk* pasó a la banda electrificada de carácter netamente *pop*, producto de ese encuentro con el género *rock*.

A mediados de los años 60, el descubrimiento de los acompañamientos eléctricos y el estrecho contacto con otros géneros contemporáneos, como el *rock* propiciaron una fusión tan estrecha, que el propio estilo corre el riesgo de desaparecer porque el pueblo actual de Estados Unidos se ha creado otro lenguaje musical (Pardo, 1981: 6).

Las viejas canciones o llamadas reservas naturales desaparecieron, fueron desplazadas por los grandes éxitos del momento. Los intérpretes de *folk* de ese entonces aceptaron el cambio, al que por cierto los líderes folklóricos de los cuarenta le abrieron paso, y tomaron el camino de las fórmulas musicales del *rock* y las guitarras eléctricas.

Hasta en los pueblos más apartados se escuchaban las voces *rockeras* de Elvis Presley, *The Beatles* (jóvenes de Liverpool quienes revolucionaron en los modos y costumbres de la sociedad de su época), *Mama's and the Papa's*, James Taylor y el dúo *Simon and Garfunkel*.

“Y así se consigue que la música popular de un momento determinado no llegue a ser tradicional más que con el paso de los años y la decantación que ello supone” (1981: 23).

1.2 Folklore tradicional español

En el estudio del folklore español debemos considerar que el idioma fue uno de los grandes instrumentos empleados por los cantantes de este movimiento, surgido durante los años iniciales de la década de los sesenta del siglo pasado hasta el final del

gobierno dictatorial del general Francisco Franco en España, y que además se trata de una canción cargada de claras intenciones y significados políticos. “La lengua y los sentimientos autonómicos regionales se constituyeron en espacios de resistencia y oposición a la dictadura” (Martín, 1998: 19).

En el *folk* tradicional español además es indiscutible la primacía de la guitarra, que, excepto en la cornisa cantábrica, forma parte del resto de las tradiciones populares de los países de habla hispana. También son importantes las flautas y las dulzainas, ambas extendidas por casi toda España.

Siguen las gaitas, que adquieren diversos nombres de acuerdo a la zona geográfica en la que se encuentren; las castañuelas y sus variantes; los tambores, comunes en varias localidades españolas durante la celebración de la Semana Santa; los panderos; el chicotén aragonés; la tenora catalana y la ximbomba mallorquina, que sólo se usan en sus regiones originarias.

Además de la extensa variedad de instrumentos musicales, la geografía española está caracterizada por una enorme riqueza coreográfica, que incluso no corresponde con las formas musicales que son un tanto más limitadas. En esta investigación nos dedicaremos a las grandes familias musicales de mayor importancia, sobre todo para el surgimiento de la canción necesaria en Venezuela.

Aquí nos corresponde estudiar básicamente el folklore de las comunidades vecinas de Aragón y Navarra: cunas de la *jota*, la *nova canço* catalana, la nueva canción en castellano, las Voces *Ceibes* o voces libres de la canción gallega y la nueva canción vasca.

1.2.1 Aragón y Navarra: cunas de la *jota*

Según el autor José Ramón Pardo (1981: 26), Aragón y Navarra constituyen la cuna casi simultánea de la *jota*, uno de los estilos más básicos del folklore español. Ambos gentilicios se disputan entre ellos el origen de este género musical.

Pardo explica que el profesor Manuel García Matos, experto recopilador de la canción folklórica española, conoció *in situ* las variantes de jotas de una y otra región y expresa que “aunque por su estructura armónica, número de frase y viril emotividad, manifiesta la *jota* de la región Navarra un parentesco muy estrecho e íntimo con la de Aragón, dotada se halla de otras cualidades que no permiten confundirla”.

Y prosigue refiriéndose el profesor García Matos en la cita textual de Pardo a las características de la *jota* propia de Aragón, que son: “mayor ondulación lineal de las frases, uso de más abundantes y largos melismas y menor sujeción a regularidad métrica, resultando de todo ello un preciosismo melódico que sólo por su rareza encontramos en la aragonesa jota” (1981: 26).

En la comunidad aragonesa, pese al gran predominio de la llamada *jota*, también existen el *somerondón*, baile y canto de corro de la zona bañada por las aguas del río Aranda; los *boleros* de Caspe, Tauste o San Mateo de Gállego; los *polinarios*, similares al bolero; el *tintán*, de gran influencia francesa y propio de las zonas del norte; las *seguidillas*, que se imponen en el mismo territorio de la *jota*; y las *albadas*, cantos para despertar, frecuentes en varias regiones de España, además de Aragón.

En lo que respecta a instrumentos, podemos mencionar el inigualable y original chicotén, instrumento de cuerda que se golpea con un palo y guarda algunas similitudes con las cítaras europeas y las espinetas de los Vosgos, en Francia. Destaca también la gaita o *bot*, que algo tiene que ver con la *cabrette* francesa (hijas de la cornamusa) extendida por toda Europa.

En la provincia de Navarra existen dos zonas distintas: la cercana al país vasco, de lengua *euskera*, y la próxima a Aragón, de habla castellana. Por supuesto estas localidades vecinas ejercen gran influencia sobre sus folklores, aunque también lo hacen las típicas canciones de amor como la *apirila*, los bailes juveniles como la *multidanza* y las canciones festivas y alegres como el *olentzero*, que acompaña a los niños a pedir su aguinaldo en Nochebuena.

Por último, sucede que en diversas localidades españolas, así como en Aragón y Navarra “es frecuente que cada pueblo tenga sus propios bailes, con pasos distintos, interpretados a veces con la ayuda de espadas, palos, cintas o pañuelos. Pero, en realidad, casi siempre se trata de distintas coreografías, basadas en las mismas formas musicales” (27).

1.2.2 La *nova canço catalana*

La *nova canço catalana* constituye un fenómeno musical que nace a fines de los años cincuenta en la ciudad de Barcelona, España, apoyada en el idioma y tradiciones propias, de la mano de la burguesía progresista.

Surge de forma premeditada con la unión de un grupo de jóvenes burgueses e intelectuales quienes eligieron la vía de la canción popular para normalizar el uso de su lengua catalana, luego de la guerra civil española (conflicto bélico que se desarrolla desde el 17 de julio de 1936 hasta el 1º de abril de 1939, y concluye con el triunfo de los rebeldes y la instalación del régimen dictatorial del general Francisco Franco).

Estos jóvenes se asociaron en 1961, luego de buscar compositores, músicos y poetas quienes ofrecieran recitales en común, al estilo de la agrupación de *folk* estadounidense *Almanac Singers*. Los primeros impulsores fueron Miquel Porter y Lluís Serrahima, a quienes más tarde se les unieron Francesc Pi de la Serra, Guillermina Mota, Remei Margarit, Delfí Abella y la novelista Joseph María Espinás.

Este colectivo de autores-cantantes, que buscó crear un repertorio propio en lengua catalana, se llamó *Els Setze Jutges*, o en español Los dieciséis jueces, y son justamente el germen y embrión de la *nova canço catalana*.

Años más tarde se incorporan a esta primera oleada importantes figuras como el cantante lírico Joan Manuel Serrat (uno de los nombres más destacados de la canción moderna tanto en lengua castellana como catalana), la mallorquina María del Mar

Bonet, el épico Lluís Llach y el dramático Rafael Subirachs, todos influenciados fuertemente por la canción francesa.

Según el autor José Ramón Pardo (1981: 41), Raimon Pelegrero Sanchís, pese a que no perteneció al colectivo anterior, fue el primer cantante cívico en darle el éxito popular a la canción catalana que los iniciadores del movimiento de la *nova canço* buscaban.

Su recital de la Universidad de Madrid constituyó un gran acontecimiento cívico producido en la España de los años sesenta, pues la joven *canço* catalana pasó a ser algo más que una reivindicación idiomática, su objetivo inicial. Con sus canciones de esperanza como *Al vent*, o de protesta colectiva como *Diguem no* o *D'un temps, D'un país*, captó el interés de los catalanes por la difusión de su propia lengua y llamó la atención de españoles por la música originaria de Cataluña.

Los cantantes que se unieron en favor de la normalización del idioma catalán crearon una editora discográfica llamada Editora General S.A. (EDIGSA), que sirviera para los mismos fines. Esta empresa luego graba los primeros discos de la naciente canción gallega y vasca, a través de sellos autónomos.

La segunda oleada, que comenzó con la asociación llamada Grupo de *folk*, estuvo influida por el movimiento norteamericano y salió a la luz pública a través de conciertos populares que tuvieron como escenario principal el Parque de la Ciudadela, en Barcelona. En ella estuvieron Xesc Boix, seguidor del estadounidense Pete Seeger, Pau Riba, María del Mar Bonet, Jaume Arnella, María Consol Casajoana, Falsterbo 3, Dos + Un, Els Sapastres.

El Grupo de *folk* se dio a la tarea de traducir los grandes éxitos de la canción popular estadounidense al idioma catalán y más tarde se dedicó a dar el mismo ritmo yanqui al folklore de Cataluña. Posteriormente Los dieciséis jueces y el Grupo de *folk* se desintegran y cada miembro toma su propio camino. Muchos de ellos se desmotivaron

por la vuelta a la normalidad de la lengua catalana, primero, y del proceso político, después.

1.2.3 La nueva canción en castellano

En líneas generales, entendemos por nueva canción en castellano, al movimiento que a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta ha venido ofreciendo una alternativa política e ideológica, dentro del terreno de las propias estructuras sobre las que el sistema descansa y que a nivel de sector podrían ser: casas de discos, concursos de canción, programas radiofónicos, espacios de televisión (López, 1976: 22).

“Cuando se habla de la canción en lengua castellana, el espectro geográfico se amplía, y andaluces, extremeños, valencianos, asturianos, leoneses, canarios, castellanos, aragoneses, o murcianos entran en un mismo bloque cultural, determinado tan sólo por la lengua que emplean” (Pardo, 1981: 44). No obstante el idioma común de las regiones, existen grandes diferencias en los planteamientos de sus canciones.

Según el autor Francisco López (1976: 20), la nueva canción castellana nació muerta y en un momento psicológicamente oportunista, pues era un producto demasiado comercial que no respondía a planteamientos serios que fuesen resultados de una reflexión o crítica sobre la realidad del país de origen, sino que estaba caracterizada más bien por un escaso sentido crítico y por su incapacidad para contraponerse exitosamente a la nueva canción de Cataluña.

López (1976: 23 y 24) también explica en su libro *La nueva canción en castellano* que ésta coincide con una etapa de progreso económico y gran poder adquisitivo en España; su público potencial está conformado en su mayoría por jóvenes; tuvo como plataforma de lanzamiento el aparato industrial del mundo del disco, que canalizó las aspiraciones de la colectividad de recibir productos que reunieran condiciones estéticas de lo *pop*, contrarios a los textos anteriores, pero que se convirtieron en divagaciones a

la ligera incapaces de conectar con la realidad del pueblo, por su naturaleza aburguesada en la forma y en el fondo.

A inicios de los años sesenta en la ciudad madrileña se despertó un interés por consolidar un movimiento similar al de la nueva *canço* catalana, pero sin organización.

Para la época cantaban en solitario, sin intenciones de agruparse, el poeta, compositor, productor, escritor e intérprete asturiano, Manolo Díaz, destacado por su álbum “Retablo” y sus canciones “Postguerra”, “Ayer tuve un sueño”, “Bibi”, “Vino una ola”, “La juventud tiene razón”, “Rufo el pescador” y “El tren ha partido”; y el pintor, poeta y director de cine de ascendencia catalana, Luís Eduardo Aute, reconocido por sus “Aleluyas *dylanianos*”. Ambos hicieron importantes aportes a las posteriores generaciones de cantautores.

De forma paralela a la llamada nueva canción en castellano, surge a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, en pleno régimen franquista, con mayor compromiso ético, contenido y capacidad de respuesta oportuna, un grupo de autores de canciones de texto en castellano que, en principio, se dieron a conocer bajo el nombre Canción del pueblo (1967-1969), en homenaje al *People’s Songs* norteamericano.

En este grupo madrileño con propuestas estéticas y políticas más acabadas, destacan los nombres de Elisa Serna (influida por Daniel Viglietti y Atahualpa Yupanqui, a quienes estudiaremos más adelante), Carmina Álvarez, Adolfo Celdrán, Hilario Camacho, Ignacio Fernández Toca, Julia León, José Luís Leal y Juan Manuel Bravo (más conocido por su sobrenombre “Cachas”), quienes pronto despertaron la atención del mundo obrero, estudiantil y oficial.

Hilario Camacho inició musicalizando versos de otros poetas como Federico García Lorca, Nicolás Guillén o Miguel Hernández, y luego transitó otros caminos que le aproximaron más al género *pop*.

Estos autores, todos comprometidos con la lucha del pueblo por sus libertades, durante dos años sirvieron de centro de irradiación y aglutinación para quienes trataron de hallar nuevos caminos para la canción de texto en castellano. También crearon la editora discográfica de muy corta vida Editora Universitaria de Madrid S.A., EDUMSA, que dejó en el mercado la primera versión de “No nos moverán” interpretada en castellano por Fernández Toca. Más tarde se incorporaron Pablo Guerrero y Luís Pastor, ambos originarios de la comunidad de Extremadura.

En los inicios además participó el aragonés José Antonio Labordeta, quien después se convirtió en el padre de la canción aragonesa y principal maestro de nuevas generaciones de autores y cantantes. Canción del pueblo, pese a su rápida disolución y a sus fallos de planteamiento, representa uno de los principales orígenes de la nueva canción castellana y un ejemplo maestro para la formación de otras agrupaciones.

En este sentido, luego surgieron grupos organizados como Nuestro Pequeño Mundo (primero dedicados a la canción norteamericana) y Nuevo *Mester* de Juglaría (nacido en Segovia), que prefirieron rescatar las viejas canciones folklóricas, muchas de las cuales eran desconocidas y hasta estaban prácticamente en el baúl de los recuerdos.

“Estos movimientos de canción en castellano... no tuvieron la suerte de contar con una bandera idiomática que enarbolar, factor que en otras regiones de España bastó para dar fama a intérpretes de mucha menor valía” (Pardo, 1981: 45).

1.2.4 La canción gallega

Este movimiento nace del ejemplo y apoyo de la canción catalana. En la primera generación destacan dos estudiantes de la Universidad de Compostela, Xavier y Benedicto, quienes con su recital de nueva canción gallega ofrecieron a sus compañeros un arma para el desarrollo de sus inquietudes culturales y/o políticas. Son estos jóvenes quienes les muestran al resto de los universitarios de la época el camino de la canción.

Además surgen las *Voces Ceibes* (voces libres), muy similares a los *Els setze jutges* de la *nova canço*. También se unen en este primer grupo de la canción gallega Vicente Araguas, Xerardo Moscoso y Guillermo Roxo. Pese a la lenta producción discográfica, sus canciones tuvieron una aceptación mediática bastante esperanzadora.

“Pero en esta ocasión ni la industria discográfica ni los responsables gubernamentales del área de la información y la cultura van a dejar que el fenómeno, como sucedió con la canción catalana, se les vaya de las manos” (1981: 47). A esto se debe la aparición en el terreno de este nuevo movimiento musical de figuras meramente comerciales, como Andrés DoBarro, Julio Iglesias y Juan Pardo.

Los nuevos productos comerciales retrasaron algún tiempo la labor inicial de las *Voces Ceibes*, que unos cuatro años más tarde debió comenzar desde cero para darle a la canción popular gallega la revitalización que tanto requería, esto con la participación de nombres nuevos como Miro Casabella, Bibiano, Armancio Prada y Luís Emilio Batallán.

En este proceso de renacimiento, regiones de cultura celta como Bretaña o Irlanda influyeron sobre el folklore gallego, que luego se extenderá por todo el mundo. En este sentido, cantantes como Emilio Cao le devuelven el arpa céltica a la poesía y música gallegas, Romaní y Seoane, con su grupo Milladoiro, rescatan tradiciones olvidadas.

Así como la *nova canço* catalana contó con la editora EDIGSA y la nueva canción en castellano con EDUMSA, la gallega tuvo el sello discográfico llamado Xistral.

1.2.5 La canción vasca

Para comprender este movimiento que surge también en los años sesenta muy influido por el *folk* internacional, resulta imprescindible conocer la lengua vasca, el *euskera*, saber que sus orígenes está sobre todo en la parte francesa de la tierra vasca, y por supuesto entender que esta nueva canción popular nació dentro de los

movimientos reivindicativos autonómicos de esa sociedad española de los años sesenta de la que venimos hablando en líneas precedentes.

Recordemos aquí que muchos cantantes hispanos no sólo estarían fuertemente influidos por el *folk* estadounidense, sino también por el radicalismo de Leo Ferré y otros importantes autores de canciones de textos franceses como Jacques Brel, Boris Vian y Georges Brassens.

La canción vasca enarboló desde sus inicios la bandera del rescate del idioma, para lograr que los propios vascos y los demás pueblos de España emplearan una lengua que ya había caído en completo desuso.

En 1961 Michel Labeguerrie, de origen vasco-francés, grabó un disco inédito en el que fusionó la lengua vasca con los ritmos de la época. No obstante, este experimento inicial no fue el origen de la auténtica nueva canción vasca. Sí lo es la creación de la agrupación *Ez dok amairu*, que más o menos significa en español “No hay trece” (nombre proveniente de una vieja leyenda popular referida a los 12 apóstoles del cristianismo), conformada en 1961 por Benito Lertxundi, Lourdes Iriondo, Xavier Lete (quien más tarde se convierte en el poeta de esta nueva canción porque sus textos empezaron a ser adoptados por otros cantantes) y Mikel Laboa (uno de los más creativos).

Estos constituyen la primera ola del movimiento musical y aunque se trató de una sociedad que no duró mucho tiempo, en la que sus cantantes mezclaron nuevas creaciones con danzas y cantos tradicionales, a fin de darle continuidad y acercar la tradición al pueblo, siguieron haciendo por cuenta propia música y política a la vez.

En la segunda oleada destacan Gorka Knorr, Urko, Imanol, Oskorri, Hibai Rekondo y Lupe, quienes llevaron sus tradiciones a numerosos territorios. Al igual que sucedió en la canción gallega, la presencia de elementos celtas en el país vasco llevó a algunos grupos a fusionar su música con las de otros pueblos celtas europeos, acabando con la

impresionante homogeneidad y personalidad del folklore tradicional vasco, enormemente politizado en sus inicios.

“Pronto necesitó de otros atractivos para llegar al pueblo, cuando canales de expresión antes silenciados pudieron decir lo mismo que expresaban las primeras canciones” (Pardo, 1981: 49).

Luego de la muerte de Francisco Franco, acaecida en noviembre de 1975, devino un proceso de cierta apertura política, con lo que el espacio del canto se ensancharía. Si para 1976 continuaba, entre otros, el trabajo de los antes citados, a ello se sumaría la gradual proyección nacional e internacional de nuevas figuras (Víctor Manuel, Ana Belén, causa común con los rockeros de antes y ahora, Miguel Ríos, Joaquín Sabina, etc.) en un hacer juntos pero no revueltos que, a la fecha, pareciera construir el ser “mucho más que dos”, sin constituir un movimiento (Martín, 1998: 20).

Una vez hecho un vistazo general del folklore tradicional español, resulta curioso que, así como sucede en otras partes del mundo, muchos cantantes musicaron poemas que expresaban con propiedad y gran estilo literario lo que ellos querían decir o bien cuando su capacidad para escribir con originalidad no era muy grande.

En especial los cantantes más comerciales solían musicalizar e interpretar los poemas presentes o pasados. Por ejemplo, algunos de los temas más exitosos de Joan Manuel Serrat fueron poemas musicalizados basados en las obras de algunos de los más laureados poetas de lengua catalana y castellana como Antonio Machado, Miguel Hernández, Joan Salvat-Papasseit y Eduardo Galeano.

Esto sucedió con frecuencia en la nueva canción gallega, catalana y vasca, hasta el punto que se convirtió en una suerte de moda productiva. Y es que la musicalización de poemas fue una práctica común en los dos países estudiados y en los que

recorreremos en líneas siguientes. En cierta forma el mundo de la poesía sostuvo al de la canción.

1.3 Latinoamérica, fusión de culturas

En nuestro paseo por la nueva canción de todo el mundo, en especial de aquellos movimientos que influyeron directamente en Venezuela, ahora nos corresponde estudiar las tradiciones de los países de otro continente: América Latina, muchos de los cuales comparten una historia y un lenguaje común con España.

Desde los primeros años cincuenta también en América Latina se desarrolló, en medio de una verdadera efervescencia social y política, un nuevo canto comprometido, producto de las injusticias, con cantores de casi todos los países del continente que volvieron su mirada para reconocer y afianzar su identidad.

Recordemos que en América Latina durante la década de los sesenta se desarrollaron dictaduras militares, golpes de estados, democracias formales, movimientos guerrilleros de inspiración marxista y terribles represiones a quienes se pronunciaran en contra del sistema.

“El movimiento de la nueva canción latinoamericana que apareció en Brasil, Uruguay, Argentina, Chile y Cuba, no es evidentemente, un movimiento orgánico, pero dentro de cada país, logró mantener una gran unidad” (Peres, 1982: 380).

A su vez, la nueva canción en Latinoamérica tuvo previos que incidirían en sus matices. De una parte, estuvo el antiguo *sedimento* tanto de folkloristas como de copleros, decimistas y serenateros, tangueros (gardelianos y posteriores astorpiazolistas), salseros y otros <<decidores>>. Reserva y emancipación de un sentido, que el tiempo haría fluir hacia reformulaciones del canto popular (Martín: 1998: 20)

La llamada nueva canción latinoamericana, que tal como lo indicara la profesora Gloria Martín (1998: 21) en *El perfume de una época*, representó una de las formas de

oposición/resistencia y uno de los contra/discurso al oficialismo (de derecha), se convirtió en una influencia notable para la nueva trova cubana que revisaremos al final de esta sección de nuestro primer capítulo.

Pese a que los países de América Latina comparten un mismo pasado e idioma, se trata de un mundo complejo, cuyo folklore no es uniforme, pues abunda la diversidad de géneros en cada área. Esto se debe a que la colonización llegó a pueblos diversos y cada país recibió diferentes emigrantes provenientes de Europa y África, que por supuesto también influyeron en la conformación de una nueva cultura, al igual que en Estados Unidos.

En líneas generales, según la cantautora y periodista venezolana Yolanda Delgado, la gran cantautoría latinoamericana fue producto de la mezcla de identidades múltiples, lo que permite hablar de una verdadera pluriculturalidad; fue un movimiento que, con la maduración política de los pueblos y de la izquierda continental, pasó de canción contemplativa a combativa, por cuanto denunciaba las tragedias y miserias de los pueblos del hemisferio, al tiempo que anunciaba el advenimiento de la Patria grande que soñaron Simón Bolívar y Francisco de Miranda, la misma que ratificó luego el líder revolucionario José Gervasio Artigas.

La nueva canción latinoamericana nace solamente vinculada a la cultura, la poesía y la palabra hispanohablante con acentos musicales autóctonos, pero con el despertar popular, introduce mixtura de géneros e híbrides importantes.

“Los dos países en los que el fenómeno arraiga con más fuerza, y que con el tiempo tendrán mayor trascendencia sobre la canción, son Argentina y Chile, la música de Brasil o Uruguay también tendrá una destacada trascendencia en el futuro” (Fernández, 2005: 111).

Según el estudioso del tema José Ramón Pardo, Argentina fue el país latinoamericano que mejor supo combinar la tradición con la nueva canción, se trata de

un pueblo que mantuvo sus viejos ritmos, melodías y bailes tradicionales, pese a la introducción de nuevas músicas (siempre respetuosas de las formas antiguas). Por ello comenzaremos con la nueva canción argentina, en la que destacan figuras capitales como Atahualpa Yupanqui y Mercedes Sosa.

1.3.1 El nuevo cancionero argentino

En la tierra gaucha existe una primera etapa en el desarrollo de la nueva canción, período éste caracterizado por la payadoría, inspirada en el poema narrativo y gauchesco “Martín Fierro” (de José Hernández), en la décima del músico español del Siglo de Oro, Vicente Espinel (llegado en la juglaría proveniente de Andalucía), y en el tango urbano.

Hablar de la nueva canción argentina nos obliga de inmediato a referirnos al poeta, guitarrista, cantautor y escritor de ascendencia vasca nacido en la provincia de Buenos Aires, Héctor Roberto Chavero Aramburo, mejor conocido mundialmente como Atahualpa Yupanqui, gran maestro de la música argentina, quien supo expresar como nadie, a través de vidaladas, zambas, gatos, bagualas, chacareras y milongas, el creciente deterioro de la vida campesina, a causa del progreso y la mecanización.

Yupanqui es la viva imagen de numerosas peculiaridades de los hermanos pueblos latinoamericanos, siempre demostró a través de sus textos su añoranza por el caballo, el arriero, el pájaro, el campo y el bosque. A su sombra nació un movimiento interminable de músicos e intérpretes en el que destacan los poetas Jaime Dávalos y León Benarós, quienes ofrecieron sus versos a los compositores; los guitarristas Eduardo Falú o Cacho Tirao; los grupos Chalchaleros y Fronterizos; músicos de la talla de Ariel Ramírez; y cantantes como Jorge Cafrune y Mercedes Sosa (la negra Sosa).

En cuanto a estos dos últimos nombres, Mercedes Sosa, nacida en 1935 en San Miguel de Tucumán, de ascendencia francesa y quechua, es una cantante reconocida en América y Europa, principal exponente de la nueva canción argentina, admirada por la profundidad, belleza y potencia de su voz de contralto. Por su parte, Jorge Cafrune,

nacido en la finca La Matilde, en Jujuy, se convirtió en uno de los cantantes del folklore argentino más popular de su tiempo, y además fue un incansable investigador, recopilador y difusor de su cultura nativa.

Fue Cosquín, ciudad y municipio de la Provincia de Córdoba, uno de los principales escenarios de la nueva música de origen argentino. En Cosquín se llevó a cabo un festival, similar al de Newport (*folk* estadounidense), en el que expertos y novatos ofrecieron al público sus tradiciones y renovaciones. Con esta presentación los cantantes pusieron de manifiesto su gran respeto por los viejos ritmos y formas musicales del pasado, reemplazados ya por los géneros *rock* y *pop*.

Una de las más destacadas estudiosas del folklore argentino y etnomusicóloga, Isabel Aretz, autora del libro *Manual de folklore* y citada en esta oportunidad por el también investigador del área José Ramón Pardo (1981: 52 y 53), realizó una importante clasificación de los variados y ricos ritmos tradicionales de Argentina. Entre la música andina primitiva destacaban las coplas, las bagualas y las vidalitas andinas; entre la música incaica y escala pentatónica, coloca los huainos y los carnavalitos. Estos primeros corresponden a la música precolonial.

En lo que respecta a los estilos que nacieron durante la época de la independencia, siglo XIX, Aretz realiza una distribución geográfica: en el norte, zona de Salta y Jujuy, de gran influencia incaica, prevalecen los yaravíes, huainos, carnavales y bailecitos y las primeras chacareras; en el área andino-norteña, desde San Juan hasta Jujuy, abundan las bagualas, vidalas y vidalitas.

En la zona norteña, las provincias andinas superiores y centrales se caracterizan por la existencia de zambas, chacareras, chilenas y gatos. En la comarca cuyana, que incluye el Neuquén, las pampas y las provincias andinas centrales, destacan las tonadas, los gatos y las cuecas. En la comarca mediterránea, formada por el litoral, las pampas y la provincia de Córdoba, vale mencionar la milonga cantada (el aporte

musical más viejo de todos), las milongas bailadas, la polca, la habanera, el vals y el tango antiguo.

En Argentina, además de Yupanqui y Sosa y los nombres anteriores, merecen reconocimiento por su labor musical enmarcada en una misma línea, Chito Cevallos, Horacio Guarani (autor de “Mi viejo” y “Que se vayan ellos”), César Isella, María Elena Walsh (“Barco quieto” y “Canción de cuna para un gobernante”) María Escudero, y grupos como Los Trovadores, Los Andariegos, Los Gambino y el Quinteto Tiempo.

1.3.2 La nueva canción chilena

Hemos llegado al extremo suroeste de América del Sur, a una tierra andina que sirvió de cuna de numerosas culturas aborígenes: Chile.

Según el portal <http://www.chiloeweb.com/Datos/Noticias/Noticias.asp>, en el que se ofrece un seminario sobre la nueva canción chilena, dictado por Horacio Durán, integrante de Inti-Illimani, por sus contenidos musicales y poéticos, ésta fue un movimiento musical e ideológico que se dio de forma coherente a las luchas sociales de esos tiempos.

Nació, creció y fue posible gracias a sus propias leyes artísticas. El apoyo activo de partidos de izquierda, sindicatos y organizaciones de estudiantes le dieron una dimensión masiva. La nueva canción de Chile fue la voz que "cantó" voluntad de mayorías, con gran creatividad a la vez que destaca en el mismo el desarrollo y original rol de la música instrumental (<http://www.chiloeweb.com/Datos/Noticias/Noticias.asp>).

Uno de los hechos políticos que debemos tomar en cuenta en el estudio de la nueva canción chilena, que si bien no son el origen de este movimiento porque para aquel 11 de septiembre ya tenía muchos años de vida y héroes, es: el asesinato por parte de la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés) del líder chileno de izquierda Salvador Allende, quien llegó a la presidencia con el apoyo de la Unidad Popular (UP) y tuvo que enfrentar en su breve mandato la férrea oposición del

gobierno estadounidense de Richard Nixon. La muerte de Allende produjo la inmediata instauración del régimen dictatorial del militar Augusto Pinochet, comandante en jefe del ejército.

La caída de Allende y la posterior dictadura, además de numerosas violaciones a los derechos humanos y terribles represiones a la oposición, dejó un mártir de la nueva canción y de la resistencia chilena, con la muerte en el estadio nacional de Santiago de Chile, del gran cantautor Víctor Jara, referente internacional de la música reivindicativa, la mayor luminaria de la joven canción de autor del vecino país, líder musical de la época del canto campesino y renacimiento de culturas.

Mucho antes, en 1917, había nacido en San Carlos, la cantante, pintora y ceramista Violeta Parra, considerada por la crítica la folklorista más importante de Chile y fundadora de la música popular de su país, quien logró acercarse a otros terrenos del arte.

El aporte de sus formas musicales y artesanales es invaluable y trascendental, tanto que sus canciones constituyen clásicos del repertorio chileno y han sido versionadas por un sinnúmero de artistas de Latinoamérica y el mundo entero, en especial su tema "Gracias a la vida", escrito paradójicamente un poco antes de suicidarse.

Parra dejó el camino abierto a muchos cantantes populares, al igual que los argentinos respetó profundamente las viejas formas del folklore, aunque añadió nuevos textos y músicas. Es "la mujer que pondría en marcha todo el movimiento de renovación del folklore de Chile... Su vida es la historia de la canción de su país, una vida consagrada a las tradiciones chilenas. Recorrió el país y recogió su latido" (Pardo, 1981: 54).

Según el texto del programa *Memorias del fuego*, capítulo Víctor Jara: el derecho de vivir en paz, transmitido el domingo 22 de abril del 2007 por el canal Telesur, al morir Violeta Parra en 1969, ocurre un fenómeno cultural importante: las peñas se

reproducen por todas partes. Antes el folklore chileno se basaba mayormente en la tradición paisajista, luego se introducen las profundas críticas sociales.

Entre sus sucesores más destacados están sus hijos Isabel y Ángel, Víctor Jara y el grupo Quilapayún.

Víctor Jara, enemigo del fascismo y víctima de esa persecución que siguió al golpe de estado, 12 años antes de la muerte de Salvador Allende ya había grabado su primer disco. Con su inseparable “guitarra fusil”, es el autor de temas que pasaron a la historia como “El derecho de vivir en paz”, “Te recuerdo Amanda”, “Plegaria a un labrador” (con este último gana, junto a la agrupación también chilena Quilapayún, el *Festival de la Nueva Canción*).

También fue integrante del departamento de extensión de la Universidad Técnica de Chile, director de la Academia de Folklore de la Casa de la Cultura de Ñuñoa, director de teatro, director musical de la agrupación Quilapayún, compositor y director artístico del grupo Inti-Ilimani.

Además Jara participó en la campaña electoral que llevó a la presidencia al líder chileno Salvador Allende (hecho histórico, pues por vez primera arriba la izquierda al gobierno) y organizó el acto de bienvenida al poeta Pablo Neruda cuando éste regresa a su tierra natal del exilio sufrido durante la dictadura.

Víctor Jara tuvo clara la noción de “Patria” y la conciencia de “tierra nuestra”, concibió la música como un arma de difusión de los nuevos pensamientos políticos, de crítica social y humor. Vivió la fuerte tensión existente entre las clases sociales de su país, fue objeto de agresiones de la prensa durante sus presentaciones.

Por ser cantor popular fue capturado y torturado por el ejército chileno, después del golpe militar dado a Allende. Fue hallado muy golpeado el 12 de septiembre en el

Estadio Nacional de Chile, en Santiago de Chile, donde pese a su situación de injusto maltrato nunca dejó de dar ánimos a los demás.

Allí escribió su último poema que en principio se llamaría “Somos cinco mil”. Luego una patrulla militar lo asesinó cruelmente el 16 de septiembre en el Estadio que desde 2003 lleva su nombre. Hasta hoy no se ha aclarado su crimen y los culpables continúan libres. Sin duda, su canción fue, es y será clamor de paz. Muerto por una noble causa, su canto valiente siempre será canción nueva.

Por su parte, el conjunto musical Quilapayún (palabra en lengua mapuche –pueblo amerindio que habita entre Chile y Argentina– que quiere decir Tres Barbas), estuvo compuesto en principio por los hermanos José y Eduardo Carrasco y Julio Numhauser.

Con su trayectoria musical y política, Quilapayún representa el grupo técnicamente mejor dotado de la canción folklórica chilena. Sus miembros, conocidos por sus barbas y ponchos negros, le pusieron música a los grandes sucesos de la historia más reciente de Chile y al famoso lema de los revolucionarios de los años sesenta: “el pueblo unido jamás será vencido”. De sus composiciones poéticas cantadas (cantatas) la más popular, incluso del folklora latinoamericano, fue la “Cantata de Santa María de Iquique”.

A los integrantes iniciales se unieron primero Patricio Castillo y después Carlos Quezada, Willy Oddó, Hernán Gómez y Rodolfo Parada.

Si bien Violeta Parra y sus hijos, Víctor Jara y el grupo Quilapayún constituyen el pilar fundamental de la canción popular chilena, también es cierto que jugaron un papel importante el músico, compositor y escritor Patricio Manns; el autor y maestro de la música chilena, Luís Advis, compositor de “Santa María de Iquique”; el compositor y pianista Sergio Ortega Alvarado; el cantautor y poeta Osvaldo Rodríguez (conocido como el “Gitano Rodríguez”), creador de la “Peña de Valparaíso” y autor de la célebre canción dedicada a su ciudad natal.

Además son importantes el grupo Inti-Illimani, fundado en 1967 por tres estudiantes: Oscar Guzmán, Horacio Durán y Pedro Yáñez, quienes permanecieron en el exilio en Italia luego del asesinato de Allende y desde allí se unieron a la campaña internacional para recuperar la democracia en su país natal; y el cantor Tito Fernández “El Temucano”.

Todos ellos hicieron que se escuchara la voz del pueblo y supieron mezclar los ritmos tradicionales con la nueva música chilena.

1.3.3 La nueva canción brasilera, Colombia y Uruguay

En Brasil, ese movimiento se inició con el grupo de la llamada *bossa nova* que fue un proceso de renovación de la música brasileña, iniciado en 1959. Teniendo como punto de partida la música urbana (el samba), se buscaron nuevas formas rítmicas y armónicas. En un primer momento no hubo mayor preocupación política en las letras que se limitaron a hablar de cielo, mar, amor y flor (Peres, 1982: 380).

No obstante, esta situación duró poco porque a finales del año 1961, durante el inicio de la presidencia de Joao Goulart, mejor conocido como Jango, los jóvenes comenzaron a dar demostraciones políticas y culturales, en su mayoría, de toma de conciencia acerca de los problemas sociales del momento en su país. En este sentido, los temas de las canciones no eran ya el cielo azul o el mar, sino la explotación del hombre por el hombre, la miseria extrema, el hambre, el analfabetismo.

Es así como en el hermano Brasil empiezan a sumarse a los protagonistas e impulsores señalados anteriormente, Vinicius de Moraes, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Caetano Veloso (exilado) y su hermana María Bethania, Elizabeth Santos Leal de Carvalho (mejor conocida como Beth Carvalho), Juca Chaves, el adolescente para la época Chico Buarque y Milton Nascimento (cantante, compositor y guitarrista de la música popular brasileña, *pop*, *rock* y *samba*).

Sobre todo Caetano Veloso, Milton Nascimento y Chico Buarque fusionaron su música con el *rock* contemporáneo para denunciar la gran tragedia de los pueblos, como parte de la ebullición socio-política latinoamericana del momento.

A partir de 1964, fecha del golpe militar, las canciones caracterizadas por esa toma de conciencia socio-política de la juventud brasileña tuvieron un receso obligatorio causado por el exilio, las fuertes represiones, la censura y la prisión.

En líneas generales, el movimiento de la nueva canción en Brasil tiene sus orígenes en las ciudades y la música urbana, y luego se incorporaron elementos del folklore típico de este gigante latinoamericano. Esto de forma semejante al de la nueva trova cubana, que estudiaremos más adelante, y a la vez muy contrario a lo sucedido en Chile, Argentina y Uruguay (países en los que el punto de partida fue precisamente el folklore).

En Colombia cantaba la Negra grande, Leonor González Mina y Pablo Gallinazo. También son ejemplo de compositores comprometidos con el cambio y su realidad Alejandro Gómez y Kemel George.

En Uruguay destacaron hombres de gran valía musical como el intérprete y compositor nacido en la ciudad de Montevideo en el seno de una familia de músicos, Daniel Viglietti, conocido sobre todo por sus composiciones “A desalabrar”, “Canción para mi América”, “Milonga de andar lejos” y “Gurisito”; el periodista, cantautor polifacético y autodidacta Alfredo Zitarrosa, inspirado en la música y los versos, que tuvo que trabajar en la cantoría popular durante muchísimos años desde el exilio por ser militante del Partido Comunista de su país; los grupos Los Olimareños y Los que iban cantando; Yamandú Palacios; Tabaré Etcheverry y José Carbajal "El Sabalero".

1.3.4 La música del altiplano, México, Centroamérica y El Caribe

Hemos arribado a la zona del altiplano de la cordillera andina, específicamente a Perú, Ecuador y Bolivia. Los instrumentos más habituales de esta área geográfica son

las flautas: quena, tarka o pinquillo; la omnipresente guitarra y el guitarrillo, el charango, tiples y cuatros; y los bombos.

En Perú destacan los valsecitos, cuecas y resfalosas y se suma al movimiento de la nueva canción Nicomedes Santa Cruz con la reivindicación de sus africanías. En la zona costera también abundan las tradiciones de origen negro.

En México debemos nombrar a Judith Reyes (famosa por sus corridos y huapangos con los que hace reportajes de su tierra y otros pueblos), Guadalupe Trifo y su esposa Viola, Amparo Ochoa y grupos como Los Folkloristas.

El *corrido* y la *ranchera* son las principales fórmulas folklóricas de México, aunque también son de gran riqueza, y no en menor medida, el triste *son huasteco*, propio de la zona de San Luís del Potosí; el *jarabe tupano*, danza de Jalisco; la siempre alegre *bamba* y el nostálgico *huapango*, ambos de Veracruz; la *sandunga*, que viene directamente de Tehuantepec; la *polka norteña* de Chihuahua; la *sonaja* y *alborada* de Michoacán; y agrupaciones musicales como la *picota*, característica del estado del norte de Tamaulipas.

Específicamente el *corrido* es un ritmo rápido de entonación decidida y potente, que representa para los mexicanos una suerte de romance musical que narra largas historias y sucesos.

Mientras que las *rancheras* son más románticas aún, tienen la dulzura de los boleros y la fuerza de un *corrido*. Son interpretadas por los grupos que conocemos bajo la denominación de *mariachi* (deformación de la palabra francesa *mariage*, que significa boda, porque la agrupación nació para acompañar estas ceremonias y ahora se han convertido en parte imprescindible de casi toda la música mexicana), que no son más que una docena de músicos hábilmente acompañados de guitarras, guitarrones, violines y trompetas, instrumentos que le dan una personalidad bien definida.

Directamente desde Puerto Rico nos llegan las voces de “El Topo”, Roy Brown, Luz Esther Benítez Rosado (mejor conocida como Lucecita Benítez, famosa por sus éxitos “Dime dolor”, “Vete con ella”, “Dile” y “Yo te perdono”) y Andrés Jiménez. En Panamá podemos mencionar a Changmarín con su tema “Señora Plusvalía”.

En República Dominicana, Santo Domingo, sonaba la rondalla de su Universidad Autónoma y se producen interesantes fusiones de bachatas y merengues, que ejercieron gran influencia en el canto necesario venezolano. Destaca dentro de estas fronteras el nombre de Luís Días Portorreal, artista, guitarrista, intérprete y compositor de la música popular de su país natal, nacido en Bonaó, también conocido en el medio artístico como “El Terror” y en otros círculos como “El padre del rock dominicano”, por sus valiosos aportes a la música alternativa de ritmos autóctonos con guitarras influenciadas por el *rock and roll* británico.

Días ha recorrido el mundo entero con sus canciones, más de 300 de sus piezas han sido versionadas por diversos artistas y orquestas de varios países. En 1989 fue distinguido como Letrista del año en la premiación *El Casandra* y en 1990 ganó en el mismo galardón el título de compositor del año. En 2004 fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el Estado dominicano

Además de Luís Días debemos mencionar los nombres de quienes participaron en la agrupación dominicana denominada Convite, verdadera revelación musical de aquellos tiempos que rescató de la oscuridad los ritmos propios de esta isla, tales como: el sociólogo y folclorista Dagoberto Tejada (para quien la identidad es una dialéctica en movimiento), la vocalista Ana María Guzmán, José Enrique Trinidad y José Rodríguez (letras y coros), y los percusionistas Miguel Mañaná, José Castillo e Iván Domínguez.

Junto a todos ellos participó en calidad de guitarrista y vocalista el ya mencionado Luís Días, autor de los temas “Yo quiero andar” y “Obrero acepta mi mano”. Este último más tarde se convertiría en la canción oficial de Convite, el mismo con el que esta banda musical tuvo una participación destacada en el *Festival Internacional de la Nueva*

Canción “*Siete días con el pueblo*”, llevado a cabo en la ciudad de Santo Domingo en 1974.

“Obrero acepta mi mano” fue versionada luego por grupos del movimiento de la nueva canción como Expresión Joven (también de República Dominicana) y Los Guaraguao (originarios de Venezuela y objeto de nuestro estudio más adelante).

Convite se disuelve en 1978 y Luís Días forma junto a Gustavo Moré el grupo Madora, donde fusionó el *jazz* con el folklore de las Antillas y además reelaboró los cantos provenientes de las raíces dominicanas.

Luego de que Luís Días viviera dos años en la ciudad de Nueva York, donde trabajó el *jazz* y se acercó a la cultura *punk*, y regresara a su tierra natal, forma la banda Transporte Urbano, junto a Juan Francisco Ordóñez, en la guitarra; Guy Frómeta y Waldo Madera, en la batería; Héctor Santana, en el bajo; José Duluc, en la percusión; y Bruno Ranson, en el saxofón. Transporte Urbano fue declarado Grupo Folklórico del país en 1984.

En Nicaragua para la misma época sobresalían los hermanos Carlos y Luís Enrique Mejías Godoy, con Los de Palacagüina, quienes tuvieron éxito con la caída de Anastasio Somoza y el inmediato triunfo sandinista que situó a Nicaragua en el centro de atención del mundo entero.

Para la profesora Gloria Martín otros factores que darían aliento a la nueva canción fueron los trabajos de también latinoamericanos, pero que proyectaron sus obras desde otros países que les recibieron durante el exilio, por ejemplo. Tal es el caso del compositor y cantante argentino Alberto Cortez, quien producía desde España, del también cantautor argentino Facundo Cabral, o de Nacha Guevara, quien cantó internacionalmente sus repertorios llenos de sátira y poesía (de Mario Benedetti, por ejemplo).

Adicional a ello otro ingrediente de legitimación internacional fue que la cantante de *folk* estadounidense Joan Báez, después del año 73, grabó e interpretó en español temas como “No nos moverán” y “Te recuerdo Amanda”, de Víctor Jara.

1.4 Movimiento de la Nueva Trova cubana, la Revolución hecha canción

*“La guitarra del joven soldado
es su mejor fusil”*

Silvio Rodríguez, trovador cubano

La nueva trova cubana nace a finales de la década de los sesenta en un ambiente de lucha armada revolucionaria contra el imperialismo, cuyas principales figuras combatientes fueron los comandantes Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara.

Desde enero de 1959 se erigió en Cuba un movimiento político que transformó completamente a su pueblo. Se estaban viviendo nuevas realidades y contextos, el nivel cultural de los cubanos era distinto, su vida y condición humana eran diferentes. Se trataba, pues, de la Revolución, que causó

una agitación del pueblo cubano por integrarse a una sociedad socialista, superando las anteriores peticiones clasistas, contando en su haber estimados avances... en lo que respecta a las transformaciones culturales de un pueblo que rompe con las ataduras del subdesarrollo y del neocolonialismo, y crea la base ideológica para una nueva fase en su desarrollo, en la cual es autor y actor a la vez (Delgado, 1996: 20).

Estos hechos dieron paso a una manifestación cultural y artística que respondía a las nuevas necesidades y vivencias, y que formaba parte también de un movimiento mayor desarrollado en distintos países del continente: la nueva canción latinoamericana, cuyos contenidos se convirtieron en armas de denuncia y combate y al que se le atribuyeron diversos nombres como canción protesta, social, política, contestataria, comprometida, testimonial. En Cuba, simplemente se llamó nueva trova,

una forma de expresión para contar las cosas de otra manera, a través de la música y la poesía.

La ocasión que dio inicio formal a la novedosa trova fue el primer concierto público que reunió a sus principales fundadores Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, el 18 de febrero de 1968 en el Centro de la Canción Protesta de la Casa de las Américas. Actividad ésta que puso en evidencia la existencia de varios chicos con las mismas inquietudes y premisas ideológicas y políticas quienes, a través de la canción, marcaban una tendencia musical distinta a la conocida.

De acuerdo con el autor Luís Fernández, en su libro *Biografía de la Trova* (2005: 127), esta presentación es de alta importancia para lo que más adelante sería el Movimiento de la Nueva Trova, en el que otros jóvenes como Vicente Feliú, Eduardo Ramos y Martín Rojas son invitados a demostrar sus cualidades artísticas en el escenario.

Anterior a este encuentro público, los nuevos trovadores tenían larga vida artística por separado. Cuando Silvio Rodríguez y Pablo Milanés se encontraron personalmente, cada uno tenía conocimiento de las obras del otro. Noel Nicola, por su parte, acababa de culminar el servicio militar y había surgido en él la necesidad de escribir canciones que reflejaran la realidad de su país. Es de esta manera como los tres cantores se reúnen para presentarse por primera vez juntos en un escenario frente a una congregación de personas, su primer público espectador.

Posteriormente, en 1969, desaparece el Centro de la Canción Protesta y las nuevas figuras de la canción cubana deciden unirse y formar el Grupo de Experimentación Sonora (GES), organizado por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y dirigido por Leo Brouwer.

El GES surge gracias a un acuerdo establecido entre la Casa de las Américas y la dirección del ICAIC, por iniciativa del fundador de ese instituto, Alfredo Guevara, quien,

en ese momento, fungía como presidente del mismo. El ICAIC estaba deseoso de conformar un grupo que produjera bandas sonoras de cine, específicamente de películas hechas en Cuba, y quiénes mejor que los nuevos jóvenes trovadores para dar inicio a este invento, muchachos seguidores de la tradición cubana y hacedores de la canción revolucionaria.

La iniciativa les permitió a los nuevos cantores estudiar y encontrar caminos para la creación de música popular cubana, se convirtió en una especie de taller que les permitió superar sus técnicas musicales. Aprendieron a escribir sus canciones con los equipos y herramientas necesarias para armonizarlas adecuadamente.

Para 1977 los integrantes del Grupo estaban suficientemente preparados como para continuar sus trabajos de forma individual, pero siempre con un fin común: cantarle al amor y a la Patria. Ese año el GES se disuelve y deja en estos jóvenes un importante impulso profesional y humano.

Pablo Milanés describe la etapa final del Grupo de Experimentación Sonora en una rueda de prensa realizada en el marco del *Segundo Festival de La Canción Latinoamericana*, efectuado en Caracas, Venezuela:

Fue a partir de los 70, que consideramos que se había cumplido determinada etapa del Grupo y empezamos a proyectarnos más individualmente, en el 72 comenzamos a separarnos y en el 77 definitivamente cada cual tomó su rumbo. Por lo que se consideró que el “Grupo de Experimentación Sonora” fue el núcleo esencial de la creación, de la gestación y desarrollo del Movimiento de la Nueva Trova en Cuba (Delgado, 1996: 106).

Es precisamente en 1972 cuando en toda la isla se desató en más de cien jóvenes la necesidad de hacer canciones nuevas y revolucionarias, a través de la musicalización de textos de poetas reconocidos y el rescate del folklore cubano. En noviembre de ese año la organización política Unión de Jóvenes Comunistas (UJC)

propone crear una agrupación o especie de brigada juvenil que reuniera a los nuevos trovadores.

Para consolidar esa idea se organizó en la ciudad de Manzanillo el *Primer Encuentro de Jóvenes Trovadores*, espacio en el que se debatieron y aclararon ciertas ideas que estaban dispersas sobre la conciencia, deber y papel en la historia que debían asumir estos jóvenes.

Luego de una intensa jornada de discusión se decide por unanimidad crear en diciembre de 1972 el Movimiento de la Nueva Trova, nombre dedicado a la trova surgida en la Cuba revolucionaria, y con la finalidad de reunir a jóvenes cubanos con sus guitarras y comenzar a organizarse desde las bases para difundir canciones, valores y tradición de la nueva trova.

En 1972, en un contexto de debate sobre aspectos éticos e ideológicos en torno a la cultura, donde el desarrollo de los valores revolucionarios, el acercamiento a los pueblos latinoamericanos y la puesta en marcha de programas de estudio de la música cubana tienen un papel destacado, se crea el Movimiento de la Nueva Trova (Fernández, 2005: 140).

Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola y Vicente Feliú, fundadores del Movimiento de la Nueva Trova, organizaron por varios años distintos festivales alrededor de la isla, para dar a conocer sus trabajos y difundir los mensajes de carácter social y político que proponía el recién conformado fenómeno cultural.

La propuesta originó diferentes reacciones en el público y fue motivo de profundos debates sobre su pertinencia. A pesar de que la nueva trova obtuvo gran receptividad en Cuba y Latinoamérica, sus inicios no fueron tan sencillos pues consiguió resistencia en algunos grupos culturales cubanos por tratarse de un movimiento novedoso que rompía con algunos parámetros estéticos y conceptuales.

Sin embargo, esto no fue un impedimento pues la Casa de las Américas, a través de su máxima figura, Haydeé Santamaría, logró proyectar internacionalmente la cultura cubana y recibir el apoyo y solidaridad de todo el continente americano a esta nueva expresión artística.

El Movimiento de la Nueva Trova le debe mucho a la Casa de las Américas, pues desde siempre fue su defensora incansable en todas sus etapas, desde la más incipiente hasta la de mayor auge regional e internacional.

Fue la Casa la que en el año 1967 organizó el *Encuentro de la Canción Protesta*, al que asistieron conocidos cantores de Latinoamérica que venían haciendo un importante trabajo musical con el folklore de sus países, denominado en sus inicios “canción protesta”.

Este evento les abrió camino e imaginación a los nuevos trovadores cubanos, jóvenes que consiguieron en conciertos como el mencionado, una fuente de inspiración para la consolidación de lo que en el futuro sería un movimiento de gran trascendencia cultural en Cuba.

Silvio Rodríguez se refiere a esta institución cultural, y su aporte a la nueva trova, de la siguiente manera:

La Casa ha sido casa de la Revolución, el arte, los hombres de Latinoamérica. La Nueva Trova y la Casa son producto de la Revolución de Fidel. La canción era un campo más de la gran batalla; campo singular donde se libraban dos luchas a la vez: la que con nuestro contenido se sumaba a la expresión de un país en Revolución, y la lucha interna que debía afrontar la canción –y los cantores con ellos mismos– para liberarse del mercantilismo, lo reaccionario y lo ortodoxo (Casaus y Noguerras, 2005: 218).

1.4.1 Definición y características

Para la década de los setenta el Movimiento de la Nueva Trova había adquirido ciertos rasgos definitorios que le permitían establecer diferencias y similitudes con otras corrientes musicales en el continente americano.

Era una iniciativa cultural basada fundamentalmente en el rescate de las tradiciones trovadorescas cubanas, a través de su principal instrumento musical: la guitarra y su canal de difusión: el recital.

“Nueva” porque irrumpió con un lenguaje poético y popular, mezcló lo lírico con lo criollo, se opuso al modelo capitalista imperante y habló de la necesaria formación del hombre nuevo, basado en la igualdad, justicia y solidaridad.

Silvio Rodríguez expresó en una entrevista, en el año 1973, su definición sobre el nuevo movimiento:

Lo que se ha llamado nueva canción –y que prefiero llamar nueva trova– es, formal y técnicamente, un producto de los años que vivimos. No creo que pueda decirse que es la expresión acabada de la Revolución; pero sí la expresión de hombre de esta época, que es revolucionaria. Es la primera vez que en nuestro país lo ideológico y lo político juegan un papel de primer plano en los elementos de una canción. En las canciones que integran la nueva trova, el pueblo a veces puede reconocer su camino, sus emociones, la conciencia que la Revolución, ese gran generador, ha desarrollado en todos (2005:13).

El Movimiento de la Nueva Trova estaba empeñado en transmitir y difundir la poesía del canto, dedicada en su mayoría a la Patria y a la relación de pareja, a través de la interpretación de una voz solista, que es de quien compone las canciones, y acompañada de la guitarra.

Esa voz es la del trovador, figura bohemia e incisiva que, desde los inicios de la trova en Cuba, se ha caracterizado por sentimientos de patriotismo y amor.

El trovador es ese... artista, que va de pueblo en pueblo, cantando en buena medida las realidades o las vivencias pasadas o presentes de su generación y de las que le antecedió.... Cuando se hable de trova o trovero aludimos a alguien que transmite su música y lleve un mensaje musical (Delgado, 1996: 24).

Este hombre armado con guitarra compartía sus penas y alegrías en escenarios como fábricas, centros de estudio, grandes teatros, estadios y, en ocasiones, plazas de toros.

El trovador estaba dedicado a la producción de canciones con contenidos sociales, hacía uso de la imaginación creadora e ideológica, que, fusionada con sus capacidades intelectuales y poéticas, resultaban un canto a la Patria y a la lucha revolucionaria como acto de amor.

“Ya no es cantarle a un pueblo semidormido y analfabeto. Somos un pueblo despierto, aguerrido, rico en experiencias y enseñanzas. Ese pueblo nos exige un arte cada vez más profundo y depurado” (Casaus y Noguerras, 2005: 24-25), explicaba Silvio Rodríguez en una entrevista realizada en 1975, en la que se refería a la actitud que el cantor debe asumir frente a su único público: el pueblo.

La mujer también fue un elemento fundamental en el canto trovadoresco. Dentro del repertorio musical la figura femenina estaba representada por una mujer libre, luchadora y protagonista de los hechos históricos más relevantes de Cuba. Deja de ser admirada únicamente por su belleza y comienza a ser respetada también por su integridad revolucionaria.

1.4.2 Similitudes y diferencias con otras corrientes musicales

Existen varias coincidencias entre la nueva canción latinoamericana y la nueva trova cubana, pero la más importante es la actitud política progresista, de izquierda, revolucionaria y comprometida que asumen sus protagonistas.

Se trataba de una canción social que despertó en Cuba con el triunfo de la Revolución y estaba esparcida por toda América. La novedosa trova cubana y la canción social latinoamericana tienen en común vínculos étnicos e históricos propios de la región, pero sus composiciones son distintas porque ambos elementos se basan en las raíces culturales de cada pueblo.

En ese sentido, se puede afirmar que ambos movimientos difieren en sus contenidos, puesto que el movimiento cubano no dedicaba sus mensajes a la ruptura, sino al reforzamiento político, específicamente en respaldo al gobierno revolucionario del comandante Fidel Castro. De hecho, a la nueva canción latinoamericana se le atribuyó el término “canción protesta” porque sus músicos ciertamente hacían fuertes críticas a la situación política establecida en distintos países del continente.

El cantautor Silvio Rodríguez explica con claridad la diferencia entre la nueva trova y la nueva canción latinoamericana:

Nuestro nuevo canto es el del hombre liberado del capitalismo, el canto del que construye su futuro, el canto de las luchas, contradicciones y esperanzas de esta etapa. El nuevo canto del resto de América es el del explotado, el torturado, el exiliado, pero sobre todo es el canto que convoca a la liberación (Casaus y Noguerras, 2005: 214).

No obstante, la gran cantoría latinoamericana y la nueva trova coincidieron en sus planteamientos pues estaban dedicados a enaltecer la conciencia revolucionaria. Ambos movimientos criticaron el modelo capitalista que imperaba en el mundo y lo hicieron a través de la exaltación de las virtudes del nuevo hombre y una sociedad en la que prevalecieran los principios de igualdad, solidaridad y justicia.

Asimismo, existen ciertas características de la nueva trova y la trova tradicional que las hacen corrientes musicales con diferentes objetivos. La trova tradicional fue un fenómeno artístico reconocido en la cultura popular cubana que, a pesar de haber surgido dentro de una sociedad negada a las manifestaciones artísticas, encontró la autenticidad en la creación de cantos dedicados a la mujer cubana, la separación de la pareja, la soledad, y otros temas como el amor por Cuba y las luchas libertarias del siglo XIX.

La nueva trova, por su parte, prefería abordar en sus canciones los problemas que aquejaban al pueblo en tiempos de cambios. Los nuevos trovadores eran participantes activos de una revolución socialista, la primera de América Latina, por lo que era casi obligatorio escribir canciones sobre las luchas políticas del momento.

También existen puntos de coincidencia y cercanía entre ambas trovas: el uso de la guitarra como instrumento de fácil adquisición y transportación, pues el trovador era un hombre bohemio de naturaleza, que sólo podía llevar consigo un instrumento pequeño que le proporcionara variedad de tonadas y posibilidades sonoras. Así como el contacto directo con el público-auditorio, que se contraponía a la costumbre facilista y consumista de utilizar los modernos medios de reproducción mecánica como canal de difusión.

La Nueva Trova Cubana inicia su labor en una época de enorme desarrollo de los medios masivos de difusión, la forma de dar a conocer su canción guarda algunas importantes similitudes con el arte de los antiguos trovadores. Ahora como antes, el creador se mueve con su guitarra y canta directamente ante un público reducido, al cual no le deslumbra el brillo y el color de un espectáculo, sino que presta atención al fenómeno musical mismo, a la interpretación y en especial al texto (Delgado, 1996: 33).

El trovador lejos de crear simples letras que cayeran bien o estuvieran de moda, tenía una responsabilidad ética y estética al componer sus canciones. No sucumbió

ante la manipulación mercantilista de la canción y del artista, que nada tenían que ver con los principios básicos de la nueva trova y la trova tradicional.

Silvio Rodríguez describe las influencias de la trova tradicional en la nueva trova con la siguiente reflexión:

No se respetaba a la trova. Para alguna gente la trova era un grupo de <<viejitos que se la pasan cantando con voces feas y guitarras desafinadas>>.... Creo que la irrupción de la nueva trova llamó la atención sobre toda la trova.... Comenzaron a aparecer festivales donde algunos de los nuevos fuimos invitados y después esto se convirtió en hábito anual. Hoy día ningún cubano mira con desdén a la trova. La gente sabe el papel cultural que representa y sus aportes a la canción y la cubanidad... También sabe que nosotros llegamos de aquella trova tradicional, que somos resultado del trabajo mantenido durante muchos años por aquellos viejitos (Casaus y Noguerras, 2005: 210).

Para el momento en que nace la nueva trova la juventud cubana mantenía una actitud de rechazo por lo tradicional. No existían grupos de muchachos haciendo música para el público joven. Es por ello que la aparición de los nuevos trovadores, contemporáneos en edad, significó el reencuentro con las tradiciones de la isla caribeña.

Además permitió que los jóvenes tomaran conciencia del deber que tenían con la nueva realidad política y social que afrontaba su país. De ahí que la influencia más marcada de la canción cubana en la nueva trova sea lo social como tema central.

También la sonoridad juega un papel fundamental en las similitudes entre ambas trovas, pues las armonías aplicadas en una eran herencia de la anterior. Aunque no se puede hablar de un único estilo musical, se puede afirmar que la composición de las

canciones estuvo influenciada por distintas tendencias armónicas, melódicas y rítmicas recogidas en diversos países del mundo.

La guajira, el son, el bolero tradicional, el *jazz*, *blues* y *rock*, son algunas de las tendencias musicales que le dieron un estilo particular a estos movimientos. “La Nueva Trova no es un género en sí sino un compendio de los muchos que integran el cancionero cubano (canción, bolero, son, guajira, guaracha y otros)” (Fernández, 2005: 100).

La nueva trova agregó a la canción cubana la particularidad de integrar y fusionar la música campesina, la canción infantil y el toque humorístico en muchas de sus producciones. Alejandro García, conocido como “Virulo”, es uno de los pioneros en hacer uso de la sátira y humor criollo como elemento principal en la producción de canciones, lo que significó un nuevo camino para la trova.

1.4.3 Principales protagonistas

Si bien es cierto que entre los principales fundadores de la nueva trova destacan Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola y Vicente Feliú, existe un personaje que, antes de que estos jóvenes hicieran carrera, le cantaba a la Revolución y se convirtió en el enlace que une a la vieja trova con la nueva trova.

Se trata de Carlos Puebla, creador de la canción que acompañaba a la Revolución en sus primeros años. Este músico, nacido en Manzanillo en 1917, inició su carrera en presentaciones con su cuarteto Los Tradicionales en la Bodeguita del Medio, lugar famoso de la capital cubana por ser el espacio utilizado para la creación de canciones de denuncia al gobierno del dictador Fulgencio Batista.

Puebla logró que el canto revolucionario llegara a su más alto auge, siendo portador y difusor de mensajes que, en un principio, estaban plagados de duras críticas al régimen del ex presidente Batista y posteriormente se convirtió en ejemplo y huella a seguir para los futuros trovadores.

Carlos Puebla, al frente de sus Tradicionales, es el hombre que ha conseguido dar a los viejos ritmos <<sabrosones>> del Caribe el nuevo contenido revolucionario. Sus composiciones en homenaje a Ernesto Che Guevara o Camilo Torres son un modelo de electricismo: tradicionales en la forma y revolucionarias en el fondo. Pero sólo con gente capaz de dar el salto que esta música representa para veteranos como Carlos Puebla se puede comprender el camino emprendido por la Nueva Trova (Pardo, 1981: 61).

En julio de 1967, se celebra el *I Encuentro Internacional de la Canción Protesta* en Cuba, evento organizado por la Casa de las Américas que sirvió para profundizar los lazos de unión ente la isla caribeña y el movimiento de la nueva canción latinoamericana.

En este encuentro Cuba estuvo representada por Carlos Puebla. Los jóvenes Silvio Rodríguez y Pablo Milanés participaron como espectadores. El evento y la actuación de Puebla fueron fuentes de inspiración para los futuros trovadores, quienes más adelante se convertirían en los fundadores de la incipiente nueva trova.

Como se explicó en líneas precedentes, los principales protagonistas del Movimiento de la Nueva Trova son Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola y Vicente Feliú. Antes de unir esfuerzos, voces y guitarras para la conformación del novedoso movimiento musical, estos trovadores tenían una enriquecida vida artística por separado que se hace imperante conocer, además de datos biográficos que permiten profundizar en sus motivaciones como seres humanos para la realización de tan importantes trabajos musicales, sociales y políticos.

Silvio Rodríguez

*“Te doy una canción como un disparo,
como un libro, una palabra, una guerrilla:
como doy el amor”*

“Te doy una canción”, Silvio Rodríguez

Silvio Rodríguez Domínguez nace el 29 de noviembre de 1946 en San Antonio de los Baños, un pequeño pueblo tabacalero de La Habana. Al parecer su vocación musical la hereda de su madre Argelia Domínguez, quien, según cuenta él mismo, cantaba boleros y sones santiagueros cuando hacía los oficios del hogar y lo dormía con canciones de la trova.

Rodríguez se paseó por distintas actividades de carácter laboral: alfabetizador, empleado gastronómico, dibujante, poeta, soldado y cantautor. Trabajó en la televisión cubana como conductor de un programa dedicado a la divulgación de valores literarios y musicales para los jóvenes.

Participó como colaborador en la revista *Mella* con una historieta de su autoría a la que denominó: “El Hueco”. Tenía elementos de gran profundidad, acompañados con textos del reconocido escritor cubano, Norberto Fuentes. Es justamente en esa época cuando Silvio aprende los primeros acordes de guitarra.

En sus años de adolescencia tuvo que cumplir con el servicio militar y viajó a la región más occidental del país. Compró una guitarra y por las noches, luego de que todos sus compañeros dormían, el joven soldado se dedicaba a componer y tocar sus tonadas.

Es en el ejército donde escribió canciones como “El viento eres tú”, “Y nada más”, “La canción de la Trova” y “Quédate”. A partir de ese momento la guitarra sería su fiel amiga y compañera de lucha, se hicieron inseparables cómplices.

Al morir el comandante Ernesto "Che" Guevara, el 9 de octubre de 1967 en La Higuera, Bolivia; Silvio compone "La Era está pariendo un corazón" y "Fusil contra Fusil", canciones que en 1968 formarían parte del repertorio musical del disco "Hasta la Victoria Siempre".

En 1969, durante su jornada de cinco meses como navegante en el barco pesquero Playa Girón por el Océano Atlántico y las costas africanas, compuso 72 canciones más entre las que destacan: "Ojalá", "Playa Girón", "Cuando digo futuro", "Al final de este viaje en la vida".

En los años 70, forma parte del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), junto a Pablo Milanés y otros cantautores que luego conformarían la Nueva Trova. Este instituto se encargó de investigar y fusionar distintos géneros musicales: la tradicional cubana y brasileña, el *rock*, *jazz*, música clásica y electrónica; hasta obtener sonidos realmente originales e inéditos.

Se unió también al Grupo de Experimentación Sonora (GES), que aprovechó para grabar sus primeras canciones (entre ellas música para cine y documentales) y discos. En 1976 viaja a Angola como integrante de la primera delegación artística internacionalista que visitaba ese país antes de que culminara la guerra que ahí se suscitaba.

Silvio, fundador indiscutible de la nueva trova, es una de las figuras más reconocidas de la canción cubana. Su extenso repertorio ha traspasado las fronteras de su país natal y ha sido interpretado por importantes artistas del mundo.

Como músico, el más original y valioso de todos los componentes de la Nueva Trova es Silvio Rodríguez, cuyas formas de expresión se alejan de las habitualmente relacionadas con el término cantautor. Creador de climas y ambientes llenos de una cierta magia (Pardo, 2005: 61).

Algunas de las canciones más significativas de Silvio son: “Te doy una canción”, “Canción del elegido”, “Me veo claramente”, “Óleo de mujer con sombrero”, “Hombre”, “Sueño con serpientes”, “La gaviota”, “La guitarra del joven soldado”, “La fábula de los tres hermanos”, “Hoy mi deber”, “La maza”, “Unicornio”, “Canción urgente para Nicaragua”, “Son desangrado”, “La historia de las sillas”, “Resumen de noticias”, “La familia, la propiedad privada y el amor”, “Llover sobre mojado”, “Me acosa el cara pálida” y un largo recorrido de tonadas y sones.

Pablo Milanés

*“América despierta nuevamente
y no es que sea feliz su despertar
pero es que esta mañana se le advierte
su decisión unida de luchar”*
“Buenos días, América”, Pablo Milanés

Nació en Bayamo el 24 de febrero de 1943. Fundador de la nueva trova cubana y poseedor de una de las más versátiles voces del cancionero cubano, se convirtió en el cantor más lírico y sentimental de este movimiento.

Sus primeras composiciones contienen rasgos de un estilo musical desarrollado en Cuba en los años 40: el *feeling*, una importante corriente de la canción cubana caracterizada por sus altos contenidos románticos inspirados en el estilo norteamericano del *jazz*. Las melodías estaban acompañadas de una guitarra (estilo utilizado por los intérpretes de la vieja trova), que hacía la conexión o *feeling* entre el cantor y su público.

En sus inicios como intérprete se incorporó a dos agrupaciones musicales: Cuartetos del Rey y Los Bucaneros. Posteriormente, en 1964, se destacó como solista (autor e intérprete de sus canciones), experiencia que le permitió incursionar en diversos géneros de la música popular cubana, en especial el son, ritmo que difundió entre los jóvenes de esa generación.

Formó parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (le permitió componer obras para teatro y cine) y del Centro de la Canción Protesta de la Casa de las Américas.

Tal vez sea Pablo Milanés el compositor de la Nueva Trova que haya tratado de un modo más explícito el problema del tiempo del hombre. El paso de los años como acumulación de experiencias, pero, a la vez, como germen del agotamiento amoroso, ha quedado magistralmente expresado en algunas de sus canciones más conocidas (Casaus y Noguerras, 2005: 18).

Entre las canciones más difundidas de Pablo están “Mis 22 años”, compuesta en 1965 y considerada por muchos el punto de partida del Movimiento de la Nueva Trova, por sus elementos musicales y vocales distintos a los trabajados en la música cubana.

También destacan "Yo no te pido", "Los años mozos", "Cuba va", "Hoy la vi", "Yolanda", "No me pidas", "Los caminos", "Pobre del cantor", "Hombre que vas creciendo", "Yo pisaré las calles nuevamente", "La vida no vale nada", "El breve espacio en que no estás", "Para vivir", "Yo me quedo", "Amo esta isla" y "Cuánto gané, cuánto perdí".

Noel Nicola

*“Afuera la patria está por reventar.
Afuera me están llamando, y voy”
“Comienzo el día”, Noel Nicola*

Músico y cantautor nacido en La Habana, el 7 de octubre de 1946. Compositor, intérprete y guitarrista, lleva en su sangre la formación musical pues proviene de una familia con estrechas vinculaciones a esta rama. Su padre, Isaac Nicola, fue profesor de guitarra en la Escuela Cubana de Guitarra y tuvo como estudiante a Leo Brouwer, quien se convirtió en uno de los más destacados instrumentistas del país caribeño.

Noel incursiona en el mundo de la canción a muy temprana edad (13 años), cuando, de manera autodidacta, aprende a combinar las tonadas de la guitarra con los textos de su autoría y compone su primera canción.

Su carrera artística comenzó con un recorrido por varias agrupaciones y es 1967 cuando se estrena como trovador. Formó parte, al igual que Silvio y Pablo, del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, en el que compuso música para teatro y cine, y recibió orientación de quien muchos años antes había sido alumno de su padre: Leo Brouwer.

Noel Nicola es también una pieza importante en el nacimiento del Movimiento de la Nueva Trova, de hecho fue su primer director (1972-1977).

Entre los títulos más conocidos de la obra de Nicola se encuentran: “Por la vida juntos”, “Diciembre tres y cuatro”, “Comienzo el día”, “Para una imaginaria María del Carmen”, “Dame mi voz”, “Te perdono”, “Son oscuro”, “Lejanía”, “Yamilé la más bella flor”.

Noel falleció a los 58 años de edad, el 8 de agosto de 2005, en su ciudad natal, La Habana. Dejó un vacío terrenal, pero quedaron como legado sus variadas y peculiares canciones, escritas con la más fina transparencia y toque testimonial.

Vicente Feliú

*“Cuando en la noche, guardianes del cielo perdidos suspiran,
no falta nunca un poeta que cante a la vida”*

“Aunque el momento requiera poesía”, Vicente Feliú

Nacido en la ciudad capitalina de Cuba en noviembre de 1947, Vicente crece en un ambiente musical influenciado por su padre, quien fue cantante de boleros. Esas enseñanzas naturales lo llevaron a componer melodías de forma casi intuitiva en el año 1964.

Vicente se destacó como compositor e intérprete de numerosas canciones, algunas de ellas para obras de teatro, televisión, documentales y espectáculos culturales, en los que, en algunos casos, se desempeñó como asistente de dirección y director musical. También trabajó en el medio radiofónico, como asesor, guionista, locutor y director.

Posee en su haber considerables producciones. La más reconocida, “Créeme”, fue interpretada por su compañero Pablo Milanés. En 1972 organizó el *Primer Encuentro de Jóvenes Trovadores*, evento que dio paso a la fundación del novedoso movimiento trovadoresco cubano, ese mismo año, y del cual no sólo es creador sino miembro ininterrumpido de su Dirección Nacional.

Vicente Feliú ha recorrido distintas partes del mundo para llevar su canto y mensajes solidarios. En sus actuaciones en más de 20 países de América, Europa y África, logró compartir tarima con reconocidos cantautores como: Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (Cuba), Isabel Parra e Inti-Illimani (Chile), León Gieco y Mercedes Sosa (Argentina), Jackson Browne y Pete Seeger (Estados Unidos), Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa (Uruguay) y Luís Enrique y Carlos Mejía-Godoy (Nicaragua).

Estos jóvenes trovadores, junto a otros nombres como Augusto Blanca, Lázaro García, Sara González, Alejandro García “Virulo” y Amaury Pérez Vidal, conservaron y compartieron un rasgo humano imprescindible para la realización de tan influyente trabajo social y musical: la humildad. “Para ellos se trataba... de un afán de ruptura con la música comercial heredada de una sociedad pasada” (Delgado, 1996: 34), y para lograrlo se requería de una actitud rebelde contra lo establecido por los grandes grupos de poder.

Sin duda, la influencia de Silvio, Pablo, Noel, Vicente y demás compañeros de la nueva trova, ha sido reconocida por seguidores y adversarios en el mundo entero. Sus canciones, plagadas de textos movilizadores y reflexivos, han traspasado las barreras del tiempo y conservan vigencia hasta los actuales momentos.

Si algo no ha cambiado la nueva trova cubana es su razón de ser: cantarle “a los anhelos, a los logros, a los fracasos y a los triunfos de la Revolución cubana, que es su esencia” (Delgado, 1996: 39).

Si la Revolución no hubiese llegado a Cuba, el fenómeno musical, cultural, político e ideológico de la nueva trova jamás pudiera haber existido. Fue precisamente la Revolución la que les permitió a estos jóvenes tomar conciencia ante una serie de realidades vividas en su país y en el continente entero.

El proceso revolucionario cubano se empeñó en alfabetizar a su pueblo abandonado, transculturizado y vejado durante tantos años por intereses extranjeros. Antes de la llegada de Fidel y su proyecto transformador en 1959, la canción hecha en Cuba era manipulada por el mercantilismo y escuchada por una sociedad consumista y pobre culturalmente.

Los músicos del momento formaron parte de ese proyecto político reivindicador, al brindárseles como nunca antes posibilidades para el estudio y superación artística y personal, necesarias para la producción y desarrollo de un fenómeno cultural tan amplio y diverso como la nueva trova cubana.

He aquí nuestro breve recorrido por las diferentes regiones en las que surgió el movimiento de la llamada nueva canción, o nueva trova en el caso de la hermana isla cubana, antecedentes que guardan estrechos nexos entre sí y resultan indispensables para comprender la gran cantoría que se gestó posteriormente, durante la década de los setenta, en Venezuela.

Aun cuando la nueva trova cubana haya surgido en el marco de una realidad diferente a la de Estados Unidos, España y los pueblos latinoamericanos, después de la victoria de la Revolución en 1959, lo estudiado en las líneas precedentes permite dar cuenta que las canciones necesarias de todos los países vistos tienen como similitud

que son cantos solidarios, comprometidos con el pueblo y la lucha de resistencia protagonizada por las masas desposeídas sumidas adrede en el subdesarrollo.

Son, sin duda, hermosos versos que rompieron esquemas y sobre todo tienen un doble compromiso: la creación de conciencia social para lograr el despertar político de los pueblos y el rescate de la variedad de fórmulas folklóricas autóctonas de las regiones en las que surgen, que en algún momento dejaron de transmitirse de generación en generación y estaban confinadas en el olvido.

“La canción folklórica, además revolucionaria, introduce un nuevo elemento – político-ético– relacionado con la necesidad de transformar el mundo, modificar las condiciones sociales, incorporar el hombre a la cultura” (Rodríguez y Rivera, 1982: 390).

Además hemos escrito someramente sobre numerosos músicos y/o cantores, comprometidos con su realidad, de hombres y mujeres que trabajaron durante años ininterrumpidos para romper las barreras culturales existentes entre ellos y las grandes mayorías aisladas, que se prepararon para acceder al pueblo y llevarle un mensaje con verdadero fundamento, que profundizaron sin escrúpulos en las relaciones humanas, que innovaron en ritmos, letras y melodías sin mayores tecnicismos ni sofisticaciones, que en ese mismo afán buscaron siempre nuevos caminos y formaron parte de los diferentes movimientos surgidos en pro de la liberación.

Se trata de grandes cantores e intérpretes que entendieron que en su calidad de artistas tenían y tienen un papel que cumplir, a través de la canción vista como un vehículo de comunicación bidimensional: aventurar soluciones a los problemas del hombre y transmitir, mediante el uso apropiado de elementos culturales inmersos en la tradición de los pueblos, la ideología necesaria para la liberación política-cultural de los colectivos aplastados por el atraso, la miseria y el analfabetismo.

Específicamente dentro de nuestras fronteras el canto necesario nació de la mano del padre cantor Alí Primera, la profesora Gloria Martín, la cantautora Lilia Vera, los grupos Ahora y Los Guaraguao, y la cantante de ascendencia española Soledad Bravo (aunque para muchos estudiosos y algunos precursores de este movimiento con sello criollo, esta última no debe ser considerada entre los principales hacedores de la canción necesaria en nuestro país, por “su falta de compromiso y ética”). No obstante, estos datos los descifraremos en el último apartado de este capítulo que está por empezar.

2. La canción necesaria en Venezuela: jinete y cabalgadura

2.1 Un momento, una canción: contexto sociopolítico e histórico

*“En qué sociedad vivimos que hasta los cerros, para ser algo,
tienen que estar a la derecha”*

Jaume Perich, humorista catalán (1941-1995)

Hemos llegado a Venezuela. Corrían los años setenta y el país estaba en manos de Rafael Caldera, uno de los fundadores y principal figura del partido político socialcristiano Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI), quien llevaba un año gobernando luego de ganar la contienda electoral de 1968, en la que se disputó el puesto presidencial con el candidato del partido Acción Democrática (AD), Gonzalo Barrios (Ministro de Relaciones Interiores en el gobierno de Raúl Leoni).

Caldera alcanza la victoria con 29,13% de los votos y con el slogan “El cambio va”, propone como eje cardinal de su política gubernamental “la Pacificación”. Pero ¿“Pacificación” de qué? Bien, para entender el primer período presidencial de Rafael Caldera hace falta conocer el de sus antecesores. Previo al candidato copeyano, Venezuela estaba gobernada por personajes de AD, quienes pusieron en práctica varias medidas represivas contra la izquierda venezolana.

Iniciemos, entonces, este recorrido histórico en 1958, año en el que se restaura la democracia en el país luego del derrocamiento de la última dictadura militar del siglo XX, la del general Marcos Pérez Jiménez.

Con la renuncia de Wolfgang Larrazábal a la Junta de Gobierno establecida después de la caída de Pérez Jiménez, para dar paso a la restauración democrática con la promulgación del sufragio universal, directo y secreto; se produce en la política nacional un acontecimiento que hasta días actuales es reseñado como una práctica antidemocrática: el Pacto de Punto Fijo.

Era una especie de acuerdo de gobernabilidad, suscrito por los partidos políticos AD, COPEI y Unión Republicana Democrática (URD), el 31 de octubre de 1958 en la residencia de Rafael Caldera (llamada Punto Fijo), con la finalidad de establecer ciertas normas de “no agresión” en las venideras jornadas electorales, que convertían al trato en una especie de gobierno de coalición, figura sin precedentes en el país, “por el cual todos se comprometían a respaldar a quien resultase ganador en las elecciones... [además de repartirse] los cargos ministeriales y los cargos públicos... entre los firmantes según cuotas más o menos paritarias” (Urbaneja, 1997: 8).

Este Pacto respondía a la preocupación existente en COPEI, URD y el Partido Comunista de Venezuela (PCV) por la alta aceptación que recibía AD del pueblo venezolano, que lo colocaba en una posición privilegiada en las elecciones presidenciales, pudiendo presentarse una situación de monopolización del poder y convertirse en especie de partido único.

Entre sus aspectos fundamentales resaltaba la prohibición de toda oposición que significase una desviación del programa de gobierno acordado, medida que afectó al PCV, partido excluido del Pacto de Punto Fijo, a pesar de haber sido, junto a AD, principal figura de lucha clandestina contra el régimen dictatorial de Pérez Jiménez.

La decisión de dejar fuera del Pacto al PCV fue una exigencia de Rómulo Betancourt, quien consideraba que ese partido era un socio

político cuya ideología y cuyas conexiones de fidelidad a la Unión Soviética hacía de poco confiar un compromiso suyo de apuntalar una democracia capitalista con vínculos especiales con Estados Unidos (8).

La firma de este documento marcó el inicio de la repartición de la “torta” presidencial, que no sólo significaba la negación de la oposición existente, sino la exclusión de un sector de la sociedad que no se identificaba con esos partidos políticos, a pesar de creerse representantes de toda la población.

2.1.1 La democracia se estrena con guerrillas y represión

Una vez consensuadas las bases de los venideros gobiernos de unidad, se producen en el país las primeras elecciones presidenciales, contienda ganada por Rómulo Betancourt cuyo gobierno (1959-1964) se caracterizó por ser reformista y desarrollista, con miras al progreso y modernización del país, pero bajo conceptos orientados al modelo de desarrollo capitalista, como el implementado en los países llamados de “primer mundo”.

Para poner en práctica este proyecto de país Betancourt debía hacer a un lado a los grupos con pensamientos revolucionarios, que en nada se parecían a la política gubernamental que estaba a punto de ejecutar en la estrenada democracia. Por tanto el primer paso fue descalificar al PCV, acción que cumplió con su discurso de juramentación como Jefe de Estado, en febrero de 1959, reseñado en el texto *La lucha armada en Venezuela* del autor Pedro Pablo Linárez:

En el transcurso de mi campaña fui muy explícito en el sentido de que no consultaría al Partido Comunista (PCV) para la integración del gobierno... es el hecho que la filosofía política comunista no se compagina con la estructura democrática del Estado venezolano (Linárez, 2006: 21).

No obstante a todo el debate que generó el Pacto de Punto Fijo, éste sólo tuvo dos años de vida pues en noviembre de 1960 URD se separa del gobierno por

diferencias con AD y COPEI sobre la relación que Venezuela debía tener con Fidel Castro. Se conforma entonces “La Guanábana” (por los dos colores de la fruta), para atribuirle una definición a lo que en adelante sería un “gobierno adeco-copeyano” (gestión gubernamental bipartidista), pero con indudable praxis “puntofijista”.

Ante este panorama la izquierda venezolana tomó acciones rápidas y radicales. Los años sesenta estuvieron plagados de un ambiente revolucionario en varias naciones, pero la más importante fue la Revolución de la vecina Cuba, que sirvió de detonante para que en Venezuela los principales representantes izquierdistas tomaran acciones inmediatas contra el gobierno instaurado.

El Presidente de la República tuvo que enfrentar varios focos de desestabilización durante su período presidencial: dos atentados frustrados, varias rebeliones y alzamientos militares (el Barcelonazo, el Carupanazo y el Porteñazo) y dos divisiones en las filas de Acción Democrática, del que se desprenden el Grupo ARS y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), conformado por el sector izquierdista de AD y que representó, en palabras del propio Betancourt, “el momento más peligroso para su gobierno” (Caballero, 2000:29).

La respuesta del oficialismo ante varios de estos acontecimientos fue la suspensión de actividades del PCV y del MIR y la detención de sus militantes, el 9 de mayo de 1962.

Para Linárez, director del Programa Nacional de Desaparecidos y activista de la antropología forense en Venezuela, las palabras de Betancourt en el acto de juramentación marcaron el comienzo de la “Guerra Fría anticomunista en Venezuela”, que más adelante radicalizaría con la célebre orden de “disparar primero y averiguar después”, pronunciada por el mandatario el 12 de enero de 1960 en referencia a sus más duros adversarios del PCV y del MIR.

Se respiraba un ambiente de alta tensión en el país. Los militantes de los partidos de izquierda recurrieron a la unidad y decidieron levantarse en armas para impedir la celebración de los próximos comicios electorales en 1963. Es así como en marzo de 1961, se lleva a cabo el *Tercer Congreso del PCV* en el que se decide por mayoría absoluta continuar la lucha a través de la resistencia armada.

Se conforma, pues, el movimiento guerrillero en Venezuela, que alcanzó su máxima participación en la vida política del país durante los años sesenta y estaba constituido por jóvenes marxistas pertenecientes a los partidos de oposición PCV, MIR y el grupo izquierdista de URD (que ejercía oposición legal desde su separación del Pacto de Punto Fijo).

En las filas de la guerrilla también participaron estudiantes liceístas y universitarios, en su mayoría de la Universidad Central de Venezuela (UCV), donde el MIR y el PCV tenían importante poder de convocatoria. Todos estos chicos integrantes del recién conformado grupo revolucionario decidieron adoptar la línea de resistencia y lucha armada como estrategia viable para asumir el poder.

Este movimiento subversivo se refugió en las montañas de las zonas urbanas y rurales del país, desde donde operaban clandestinamente. Asimismo, la UCV fue epicentro del enfrentamiento político e ideológico que buscaba la caída del gobierno, el cual se encontraba atado de manos y pies, pues el principio de autonomía universitaria establecido en la Ley de Universidades (aprobada en 1960), no le permitió contrarrestar los ataques subversivos de forma radical, como hubiese querido.

De tal modo que a Betancourt no le restó más que tomar serias medidas de contraataque (algunas ya tenían tiempo de gestación), entre las que figuran: la Dirección General de Policía (Digepol), el Servicio de Inteligencia de las Fuerzas Armadas (SIFA), “El gang de la muerte” y los Teatros de Operaciones (TO), así como la suspensión de las garantías constitucionales y el cierre de dos medios de comunicación impresos de tendencia izquierdista (diario *Tribuna Popular* y semanario *Izquierda*).

Durante los años 1962 y 1963 muchos dirigentes de los partidos PCV y MIR y protagonistas de la lucha armada, fueron detenidos por el gobierno quien anunció una cifra aproximada de 10 mil apresados. Entre las figuras retenidas destacan Guillermo García Ponce, Gustavo Machado, Pompeyo Márquez, Teodoro Petkoff, Eleazar Díaz Rangel, José Manuel Saher (“El Chema” Saher), Domingo Alberto Rangel y Fabricio Ojeda (ahorcado en uno de los sótanos del SIFA el 21 de junio de 1966).

A pesar de la represión y persecuciones sufridas durante el gobierno de Batencourt y del encarcelamiento de más de 10 mil combatientes, los grupos rebeldes conformaron en febrero de 1963 las Fuerzas Armadas para la Liberación Nacional (FALN), con la participación de los militantes del PCV y del MIR.

Entre los motivos de creación de las FALN se encuentra el rechazo ante las prácticas antidemocráticas implementadas por el gobierno “adeco”, como la adhesión de sectores de las Fuerzas Armadas al régimen y el entreguismo a intereses extranjeros.

Haciendo uso de banderas independentistas y tomando como ejemplo al Ejército Libertador y Revolucionario, conformado por los próceres de la historia venezolana para luchar y acabar con el dominio español, los jóvenes guerrilleros destacan en el documento de la constitución de las FALN, la siguiente razón:

Ante un gobierno sin moral, ducho en la hipocresía, apoyado por un grupo de personajes inescrupulosos, sostenido por el dinero y las armas de una potencia extranjera, no son suficientes el repudio mayoritario del pueblo ni las manifestaciones democráticas y pacíficas. A un gobierno así sólo se le puede derrocar con las armas en la mano (Linárez, 2006: 63).

Bajo estos preceptos la izquierda venezolana continuó su resistencia y acrecentó la lucha, pues para finales de 1963 la guerrilla estaba debilitada por las fuertes represiones sufridas durante el período de Betancourt.

El 1º de diciembre de ese mismo año se celebran las elecciones presidenciales con el slogan “Votos sí. Balas no”, que planteaba a los ciudadanos la escogencia entre la “paz” y la “democracia” o la continuidad de los focos “violentos” de la subversión guerrillera que pretendía instaurar una supuesta dictadura socialista.

2.1.2 Desapariciones: el precio que pagó la izquierda

“Saliste del mar encadenado, culpando a los que te mataron.

Tu grito se escucha siempre, grito revolucionario.

Alberto Lovera hermano, tu muerte será vengada”

Alí Primera, cantor del pueblo

La contienda la gana el representante de AD, Raúl Leoni (1964-1969), con 32,81% de los votos, quien funge como el primer presidente que recibe el mando por parte de su predecesor también electo constitucionalmente.

Raúl Leoni hereda una conflictiva situación política: la prisión de los ex parlamentarios de izquierda, el combate contra las guerrillas rurales y urbanas, y la ruptura de las relaciones diplomáticas con Cuba, país que mantiene fuerte confrontación con Estados Unidos y cuya influencia en los movimientos revolucionarios latinoamericanos es decisiva (Varios autores, 2000: 272).

El nuevo Presidente implementó un gobierno de “Ancha Base”, que le permitiría obtener la mayoría parlamentaria. La propuesta consiguió rechazo por parte de COPEI, partido que conformó la “Autonomía de Acción” (“Doble A”) para hacer oposición a la postulación de Leoni de un gobierno de colaboración. Por tanto, AD formó su estrategia de coalición con URD y el Frente Nacional Democrático (FND).

Por su parte, la guerrilla intentaba levantar cabeza para continuar la lucha armada contra el reciente régimen. Según Diego Bautista Urbaneja, autor del texto *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*: “al final del gobierno de Betancourt, el

movimiento guerrillero ya estaba derrotado, aunque sus coletazos se hicieron sentir algunos años más” (1997: 20).

Así lo confirma Pedro Pablo Linárez, quien también es profesor del Museo Antropológico del Tocuyo y coordinador de la Comisión de la Verdad de la Asamblea Nacional; cuando señala que: “para el año 63 la mayoría de los revolucionarios, civiles y militares, estaban presos, mientras que los principales focos guerrilleros estaban prácticamente desmantelados” (2006: 62).

Sin embargo, Leoni se propuso continuar el combate contra los insurgentes y al mismo tiempo legalizar varios movimientos de centroderecha y derecha. Medidas que provocaron rotundo rechazo por parte de los grupos de izquierda, quienes protestaron con revueltas e intento de magnicidio que condujeron a Leoni a ordenar una nueva suspensión de las garantías.

En su decisión de acabar definitivamente con el movimiento guerrillero, el mandatario diseña un estratégico plan de contrainsurgencia y acrecienta la persecución a través de los cuerpos de investigación política, sociológica y militar como el SIFA y los TO.

Aparece entonces la figura de desapariciones forzadas (institucionalizada por el gobierno), práctica desconocida en nuestro país hasta ese momento. Los “desaparecidos” eran ciudadanos venezolanos que militaban activamente en la lucha revolucionaria o simplemente simpatizaban con esa tendencia, en su mayoría campesinos que prestaban ayuda a los guerrilleros con comida y ropa.

“Se produce lo que se denominó ‘militarización de la justicia’; y los guerrilleros y sospechosos de ‘activistas de subversión’ son combatidos” (Varios autores, 2000: 272) y detenidos por la Digepol y el SIFA. Aún se desconoce el paradero de muchos de sus cuerpos sin vida.

Los familiares de los “desaparecidos” tuvieron que recurrir a la ayuda del diputado José Vicente Rangel, quien fue apodado el “Fiscal Moral de la República” por su incansable defensa de los derechos humanos, pues desde ese momento se dedicó a la denuncia de estos casos ante el Congreso Nacional y mediante varias publicaciones.

En su libro *Expediente Negro*, Rangel atribuye el cruel método al régimen de Raúl Leoni, pues según sus investigaciones esta figura de “desaparecidos” surge en el país a finales de 1964. De hecho, afirma que el vocablo atribuido a la inhumana práctica es equivocado:

El término quizás no sea muy correcto, ya que de lo que se trata es de un simple secuestro de ciudadanos por parte de un organismo policial. Producida la detención, ésta nunca llega a ser reconocida por las autoridades, provocando en consecuencia una intensa búsqueda del detenido por sus familiares con la consiguiente desesperación a medida que las gestiones resultan negativas (Rangel, 2004: 89).

Según Pedro Pablo Linárez (2006: 98) las “desapariciones” no fueron más que asesinatos de corte político cuyas víctimas fueron enterradas en fosas comunes a lo largo del territorio nacional por los cuerpos policiales, como los Teatros de Operaciones antiguerrilleros, que para el momento eran cinco y estaban desplegados en las mismas zonas donde se asentaban los focos subversivos.

Fueron las Fuerzas Armadas las que actuaron a través de los Teatros de Operaciones, que a su vez obtenían del Comando Sur de Estados Unidos (mediador de la Misión Norteamericana instalada en Venezuela) un conjunto de informaciones sobre el paradero de los insurrectos y asesoría militar para la represión agresiva y altamente violenta (104). “La participación norteamericana fue directa porque en cada Teatro de Operaciones estaban los funcionarios norteamericanos de la Misión” (102).

El autor asegura que la Iglesia también tuvo una importante participación en las persecuciones a los distintos frentes guerrilleros y sus integrantes:

La iglesia católica guardó silencio cómplice ante los asesinatos y... sirvió de soporte a los programas alimenticios impuestos por el gobierno de los Estados Unidos a través del programa anticomunista Alianza para el Progreso y hasta permitió que en sus templos se instalara el ejército y los convirtieran en calabozos improvisados (104).

Uno de los casos de asesinato más sonados en la opinión pública de la época fue el cruel asesinato del profesor Alberto Lovera, dirigente del Partido Comunista de Venezuela, quien fue detenido el 18 de octubre de 1965 frente a la plaza “Las Tres Gracias”, por dos oficiales de la Digepol vestidos de civiles. La comisión policial se llevó a Lovera a la sede del organismo represivo en el edificio “Las Brisas” en Los Chaguaramos, donde fue víctima de horribles torturas.

Posterior, lo trasladan a dos retenes más para continuar el ensañamiento, uno en Caracas (Retén Planchart en Puente Mohedano) y otro en el estado Monagas (Campo Antiguerrillero de Cachipo), en el que no lo aceptaron por el deplorable estado físico en el que se encontraba. Luego de haber sido sometido a inhumanos maltratos, Lovera formó parte de los “desaparecidos” de la época.

Mientras su esposa y demás familiares lo buscaban desesperadamente, consiguiendo sólo evasivas por parte de los cuerpos policiales, el gobierno hacía sus preparativos de campaña engañosa, a través de los medios masivos de información, con la falsa matriz de opinión de que el profesor comunista había sido ejecutado por sus “radicales” compañeros de lucha porque supuestamente había cambiado su línea política.

Hasta que un 27 de octubre de 1965, las playas de Lecherías en el estado Anzoátegui, dejaron al descubierto la verdad con la aparición de un cadáver con notorios rasgos de brutal asesinato. Se trataba de un cuerpo amarrado con una gruesa cadena y un pico de construcción para ejercer el peso suficiente que garantizara su hundimiento. Presentó también serios destrozos en el rostro, cortaduras en las yemas

de los dedos y desprendimiento de vértebras cervicales, todo ello con el fin de no poder ser identificado en caso de que lo consiguieran.

Sin embargo, la exhumación del cuerpo sin vida determinó a través de la medicatura forense, que se trataba del dirigente político Alberto Lovera. Las fotografías de su cadáver fueron mostradas en los medios de comunicación, lo que provocó una gran conmoción en el pueblo venezolano y la difícil tarea del gobierno de dar respuesta a aquel crimen que ahora se hacía difícil ignorar.

Así se produjo el gobierno de Raúl Leoni, sobre la base de la fuerte represión y con prácticas netamente “puntofijistas”, pues a pesar de que el Pacto de Punto Fijo había sido disuelto a los pocos años de su gestación, la forma de gobernar mantenía los principios establecidos en aquel documento suscrito por AD, COPEI y URD, en el que se repartían entre los partidos firmantes el poder político y los recursos económicos.

Lo que puede llamarse la <<democracia puntofijista>>, es, por este respecto, esa democracia en la cual los partidos políticos se reparten los cargos públicos de acuerdo a cuotas, parcelas, fórmulas y criterios que varían con el tiempo y la materia, pero garantizan a todos los partidos importantes cuotas interesantes, todo lo cual tuvo su primera expresión en el famoso acuerdo de Punto Fijo (Urbaneja, 1997: 9).

2.1.3 Puntofijismo: desarrollo vs. miseria

De esa manera concurren los primeros años de democracia en Venezuela: la instalación de un programa desarrollista que obligó a la nación a transformarse forzosamente de un país rural a uno urbano, con grandes ciudades que centralizaban el desarrollo económico y desplazaban al campo como espacio de actividad productiva.

Consecuencia de este acelerado crecimiento industrial, la ciudad capital de Caracas se convirtió en foco de poder y comercio, lo que originó importantes migraciones de campesinos y trabajadores de la tierra que, en búsqueda de *confort* y

estabilidad financiera, se fueron instalando en las montañas de la capital. Caracas concentró en sus cerros la extrema pobreza, representada por 80% de la población.

“El subdesarrollado y el desarrollo mezclan en ella sus más peculiares características: de pobreza, dependencia, analfabetismo, superstición en uno y de riqueza, técnicas, consumo y *confort* en el otro” (Reyes, 1979: 66).

Así se dio el proceso de modernización en Venezuela, con la imitación de patrones culturales y políticos de los países desarrollados con estructuras capitalistas, pero pasando por encima de las verdaderas necesidades del pueblo, sin resolver el problema que más lo aquejaba: la pobreza.

Para muchos historiadores, este proceso se llevó a cabo a la <<venezolana>>, es decir, comportando todas las deficiencias de planificación, técnicas y organizativas, características de una sociedad que no tuvo tiempo de prepararse para recibir cambios tan grandes en tan poco tiempo (Varios autores, s/f: 584-585).

La sociedad venezolana asumió y consumió patrones ideológicos, educativos, culturales y políticos ajenos a su realidad. “Una nueva sociedad empezó a gestarse marcada con el signo de la dependencia económica a países extraños.... Coexistían al unísono rasgos pre-capitalistas, feudales, capitalistas.... Venezuela vio imponer de repente el monopolio, el oligopolio y la tecnificación” (Reyes, 1979: 69). Mientras que el ambicioso proyecto de desarrollo quedaba “a mitad de camino” por falta de mantenimiento de las modernas infraestructuras tecnológicas y de servicios que apresuradamente se habían constituido.

El tan anhelado sistema democrático terminó por convertirse en un ejercicio que sólo practicaban los ciudadanos cuando les correspondía depositar su voto en las urnas electorales.

La alternabilidad democrática aplicada por Betancourt y respaldada por su Constitución de 1961, fundaron las bases para que se arraigara en la política nacional la figura esclavizante de “democracia representativa”, que sembró la cultura paternalista y relaciones clientelares entre el pueblo y sus gobernantes, estos últimos encargados, en teoría, de distribuir las riquezas en partes iguales pero que en la práctica se quedaban en un grupo minoritario.

Aparece, entonces, la gran brecha económica en la que unos eran muy ricos y otros muy pobres. Así lo considera Ana María Reyes en su texto *La Rebelión del Poder Joven*: “la mala distribución de las riquezas en el país... conlleva a formar una minoría que ostenta un lujo irritante mientras la mayoría apenas si le alcanza para comer, y a veces ni para esto” (67).

Los partidos políticos hacían estragos con sus constantes campañas de engaño y falsas promesas de una utópica calidad de vida, a cambio de votos en la contienda electoral. “Los partidos manipulan al país según su propia conveniencia olvidando promesas y el bienestar de la nación, el pueblo es olvidado, pisoteado y traicionado” (1979: 75).

No puede dejar de mencionarse las espontáneas movilizaciones que se dieron en los sectores populares, esos que sufrieron de forma directa el fraude de la prometida democracia. Estas masas intentaron alzar su voz para hacer valer sus derechos, los que nunca (ni en dictadura ni en “democracia”) les habían querido reconocer y respetar.

Por un tiempo considerable, en especial durante los años sesenta, Venezuela había sido estremecida por violentas protestas que “paralizaron ciudades y en ocasiones el país entero; barrios tomados por sus habitantes que impedían en rudos choques la entrada del ejército y la policía, guerrillas urbanas, huelgas estudiantiles, los disparos cruzaban las noches caraqueñas, era un efervescer revolucionario constante” (76).

Los movimientos guerrilleros también fueron víctimas de fuertes represalias. Sus integrantes eran perseguidos, torturados y desprestigiados por parte de los medios de comunicación, que hacían un despliegue publicitario de satanización de estos movimientos, en acato firme las órdenes del gobierno. Además surgió la figura de “desaparecidos”, inédita en la historia de nuestro país, atribuida a las víctimas de asesinatos políticos practicados por la fuerza policial del momento, en su mayoría campesinos y jóvenes “subversivos”.

2.1.4 Pacificación y allanamiento: contradicciones de la derecha

En el anterior escenario se suscitaron las mencionadas elecciones de 1968, en las que Rafael Caldera triunfa y se posiciona como el primer candidato de oposición en ganar la contienda electoral. Este acto de sufragio popular tuvo especial significación, pues, previo al evento, AD había sufrido su tercera división con la fundación del Movimiento Electoral del Pueblo (MEP), lo que ocasionó el debilitamiento del partido blanco y su consecuente derrota en las elecciones de diciembre.

El 13 de marzo de 1969 toma posesión de la banda presidencial de la República de Venezuela, el candidato de COPEI, Rafael Caldera. Con él llega la propuesta de “Pacificación” para darle tregua a la lucha armada y la legalización del Partido Comunista de Venezuela y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria. “Su objetivo era permitir el reingreso a la vida política legal de los partidos y dirigentes que habían protagonizado la subversión guerrillera” (Urbaneja, 1997: 35).

Hacia varios años que sectores de la izquierda comenzaron a presentar la posibilidad de concluir la lucha armada y plegarse a la vida política nacional por la vía de la paz, pero el grupo más radical prefirió continuar la batalla de la misma forma como la venían ejerciendo.

Al levantarse la suspensión del PCV, los integrantes del partido inician un proceso de revisión de las actuaciones que hasta el momento había llevado a cabo el movimiento revolucionario, discusión que culminó en ruptura. De esta división surge y

se conforma un nuevo partido político: Movimiento al Socialismo (MAS), que contaba entre sus filas al activista de izquierda Teodoro Petkoff, protagonista de la discusión ideológica entre quienes apoyaban y diferían (como él) la actuación de la Unión Soviética.

Surgen así las primeras diferencias decisivas en esta tendencia. El autor Pedro Pablo Linárez reseña en *La lucha armada en Venezuela* (2006: 8), que en el seno del PCV existían tres tendencias para definir su futuro político: “una dispuesta a continuar en las guerrillas para la creación de un Ejército Popular”, la segunda que “planteaba su teoría de la Lucha Combinada” y la tercera que “abogaba por una tregua que condujera a la pacificación”.

Cada corriente tenía su protagonista, la primera la encabezaba Argimiro Gabaldón, quien pretendía la conformación de dicho ejército para ir a la “Guerra del Pueblo”; la segunda estuvo liderada por Douglas Bravo y la tercera la representó Domingo Alberto Rangel. La mayoría de los que decidieron mantenerse en la línea de combate con la guerrilla fueron los sectores jóvenes del MIR.

“Caldera catapultaba... a su favor, las contradicciones que la izquierda venía presentando desde años atrás” (Martín, 1998: 25). Reaparecieron entonces algunos dirigentes guerrilleros para desarrollar legalmente actividades políticas con las que pretendían conquistar puestos gubernamentales.

Sin embargo, las gracias presidenciales antedichas no paliaron el malestar social ni las demandas populares, por lo que tampoco mermó la acción represiva gubernamental; el orden se sostuvo a toda costa, manteniéndose abiertos, para los <<no pacificables>>, las cárceles y los llamados Teatros de Operaciones (TO) antiguerrilleros (1998: 26).

Esos “no pacificables”, como los denomina la profesora Gloria Martín, eran en su mayoría jóvenes estudiantes que, con el respaldo de un grupo de profesores

progresistas, exigieron cambios radicales y respeto por los derechos humanos y civiles en los recintos universitarios, clamaban la Renovación Universitaria.

Los muchachos buscan nuevas alternativas y respuestas que conviertan al hombre en un ser libre y pensante, cortando los lazos de alienación, sumisión y miseria en que el actual sistema lo tiene sometido. Que se vuelque la opresión y mecanización en que el sistema envuelve al ser humano, en libertad, justicia, espontaneidad y sentimientos (Reyes, 1979: 64).

La exigencia requería de manifestaciones de calle para hacerse sentir. El movimiento estudiantil cobraba fuerza y arrastraba con él una cantidad importante de seguidores. La Universidad Central de Venezuela se convirtió nuevamente en centro activo de subversión, condición que nunca había perdido pero que ahora retomaría con mayor protagonismo.

Los jóvenes habían tomado las riendas de la protesta movidos por la necesidad de sacudir las bases de la sociedad venezolana para la construcción de un país nuevo, deslastrado de los viejos vicios que se habían convertido en práctica cotidiana de los gobiernos surgidos de la esclavizante alternabilidad. “El deterioro de un sistema afanado en dominar, pisotear y explotar al ser humano, va a incidir profundamente en los jóvenes, quienes comienzan a tomar en cuenta las lecciones que la historia les está dando” (1979: 79).

Ante las protestas y movilizaciones de calle, “Caldera actuó sin ambigüedades y, en la disolución violenta de esas manifestaciones, su gobierno fue el que cobró mayor cantidad de víctimas estudiantiles” (Martín, 1998: 26). La represión caldeó los ánimos y los enfrentamientos entre pueblo-gobierno se acentuaron, acabó con muchas vidas que apenas comenzaban, la de los jóvenes.

Todo el revuelo devino en una práctica inusitada. En octubre de 1969, la UCV es allanada por la policía y la Guardia Nacional y en 1970 (primer año de gestión del

gobierno de Caldera) la casa de estudio fue cerrada por casi dos años. Una verdadera osadía por parte de quien había egresado de las aulas del recinto universitario y fungido como destacado profesor. Al respecto, la profesora Gloria Martín expresa que “en la historia del país y hasta el presente, sólo el general Juan Vicente Gómez había tomado una medida de tamaña naturaleza” (1998: 26).

Sin embargo, el fervor estudiantil no pudo ser aplacado por las represiones de Caldera, que en nada se diferenciaban a la política implementada en los gobiernos predecesores, pues su gestión “continuó signada tanto por el ‘pater/populismo’ (formulaciones sobre la ‘Promoción Cultural’), como la represión a toda presencia que le fuera adversa y, junto a ello, por la adulancia a la *intelligentzia*” (26).

Los jóvenes venezolanos resistieron y dedicaron sus esfuerzos a sembrar conciencia en el pueblo a través de corrientes y canales distintos a esa larga y dura lucha política que había culminado en derrota y frustración. Su arma de combate ya no sería el fúsil, ahora era la música, representada en un canto solidario, comprometido y, sobre todo, necesario para ese país con una democracia disfrazada, represiva, que sumió al pueblo, pese a las grandes riquezas naturales y materiales, en la miseria.

En el resto del mundo ese trabajo de cantos de protesta y denuncia ante las desigualdades, explotación, guerras, persecuciones, entre otras amargas vivencias de nuestros pueblos; se venía suscitando muchos años antes de que en nuestro país una cantidad de muchachos se dedicaran a la difusión del canto necesario.

“En Venezuela los jóvenes comienzan a emprender la tarea de efectuar festivales musicales, fuera del sistema, sin propagandas, ni premios, para unificar en comunión la juventud en una ‘misma onda’ a través de la música y al margen de lo comercial” (Reyes, 1979: 88).

El canto era de letras sencillas pero cargadas de elementos poéticos que llamaban a la denuncia y la sublevación. El cantor le imprimía sentimiento hondo a aquella

presentación, que el público recibía con la misma efervescencia. “Sentimiento que envuelve, hace ‘vibrar’ y actúa como detonante en el interior de cada individuo, al escuchar la voz llena de emoción y cargada de calor humano que le transmite el cantante de protesta” (1979: 88). Era un clamor auténtico y sincero, exigente e irreverente.

A finales de los años sesenta, durante el gobierno de Raúl Leoni, algunos nombres del nuevo canto ya se hacían sentir dentro y fuera de nuestras fronteras, aunque con apariciones esporádicas, pero al mismo tiempo significativas. En 1967 se realizó en Cuba el *Primer Encuentro de la Canción Protesta*, en el que participaron Soledad Bravo y Alí Primera, éste último había sido detenido por la Digepol como muchos otros miembros activos del PCV. Se dice que durante el tiempo en el que permaneció preso en los sótanos de la policía política, escribió la primera referencia del canto necesario en Venezuela: el tema “Humanidad”.

Alí, quien años más tarde se convertiría en la principal figura de la cantoría venezolana, fue el primero en presentarse y llenar en su totalidad, en 1969, el Aula Magna de la UCV. “Alí Primera señalaría que sus inicios como cantor se produjeron en 1968, cuando recorriera los barrios durante la campaña pre/electoral apoyando a la fórmula comunista (UPA), en la llamada <<Carga sobre Caracas>>” (Martín, 1998: 28).

El mismo activismo político lo practicaba la adolescente Lilia Vera, militante de la Juventud Comunista y cantora inclinada a resaltar el folklore y tradiciones venezolanas en sus temas. Sus primeras presentaciones las hizo en actos culturales en las barriadas y plazas públicas de Caracas, para (igual que Alí) promover al UPA. “Pueblos Tristes” fue su primer disco, en él compiló el repertorio musical de Otilio Galíndez, reconocido compositor proveniente del estado Yaracuy, dedicado a la creación de música con influencia en géneros tradicionales venezolanos.

Otro nombre sonaba en varios festivales: Gloria Martín, quien ganara varios de ellos, al tiempo que se presentaba en la televisión con una canción dedicada a Martín

Luther King (activista del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos para los afroamericanos). Para 1969, Martín ya había editado su primer LP al que bautizó “Así de fácil”. Compartió escenario con Mercedes Sosa y Joan Manuel Serrat en sus visitas por Venezuela durante los años setenta.

Por su parte, Soledad Bravo, estudiante ucevista relacionada con los movimientos estudiantiles de la época, hizo varias presentaciones en los años sesenta en los sótanos de la Facultad de Arquitectura y en la Facultad de Humanidades y Educación. La década siguiente (setenta), estuvo acompañada en tarima con distintas personalidades que visitaban el país, entre ellas Paco Ibáñez.

Surgen en 1972 Los Guaraguao, agrupación que se dio a conocer con el disco “Casas de cartón”, tema compuesto e interpretado por Alí Primera. Al año siguiente otro estudiante de la UCV, Eduardo Ramírez, participa en el *Festival de la Voz Universitaria*, en el que obtiene el segundo lugar y la firme idea de conformar un grupo que se dedicara al canto comprometido y solidario. Esa agrupación se llamó Ahora y contó con la participación de varios integrantes.

Así, según puede apreciarse, lo que se comenzaba a producir era el trabajo *disperso* de algunas *individualidades* que, por distintas motivaciones (personales, políticas, profesionales, estéticas), y desde muy distintos ámbitos (partidos políticos, universidades, círculos de amistades, espacios televisivos), gradualmente iban alcanzando notoriedad pública, poder de convocatoria y, por ende, produciendo cierto impacto al ser identificadas como voces insumisas (1998: 28).

2.1.5 La “Gran Venezuela” de las minorías

Esas “individualidades” mencionadas por Gloria Martín culminaron en 1973, cuando todos los fundadores de la canción necesaria se conocieron, cada uno con un camino andado, durante la campaña electoral del periodista José Vicente Rangel, representante ante los venideros comicios electorales de los partidos políticos de izquierda MAS y MIR.

Esto sucede en plena “democracia” cuatorrepublicana que, como se ha mencionado reiteradas veces en este apartado, persiguió y reprimió a quienes estuvieran del lado de la resistencia política-cultural surgida justamente ante el embate de la transculturización.

Con el lema “Sí podemos”, se realizaron numerosos eventos en los que el grueso era la presentación de estos cantores, que no sólo apoyaban la candidatura de Rangel, sino el proyecto revolucionario y socialista que se quería para el país. La jornada de cierre contó con la presencia y actuación de Alí Primera, Soledad Bravo, el grupo Ahora y Los Guaraguao.

En esas elecciones presidenciales ganó el candidato de AD, Carlos Andrés Pérez, con la consigna “Democracia con energía”. Pérez tenía larga vida política, fue ministro de Interior y por ende jefe directo de los cuerpos de seguridad del Estado, entre ellos la policía política Digepol, durante el gobierno de Rómulo Betancourt, lo que le hacía merecedor de un prontuario no muy favorecedor, teniendo en cuenta que la Digepol fue la policía más represiva y violenta de la época.

Su gobierno estuvo signado por el derroche y entrega de nuestros recursos energéticos a intereses extranjeros. A pesar de que durante su gestión se nacionaliza la industria petrolera con la creación de la empresa Petróleos de Venezuela S.A. (PDVSA), para que se hiciera a cargo de todas las operaciones petroleras del país, esto en la *praxis* no se dio, puesto que si bien es cierto que las transnacionales pasaron a ser socias de la estrenada Corporación, ésta última era la que menor participación accionaria tenía en esos negocios. Por tanto, el verdadero control de esas operaciones petroleras lo tenían las concesionarias privadas.

El petróleo, la mejor fortaleza económica del país, estaba en manos de extranjeros que se llevaban las ganancias y dejaban en la nación más hambre, pobreza y marginalidad. Esto por nombrar sólo uno de los aspectos más relevantes y a la vez más desastrosos de todos los que definieron el primer período presidencial de Pérez.

La época de la “Gran Venezuela” terminó por convertirse en otro desaire que dejaba en los venezolanos la desgastada democracia. La construcción de una imagen mediática del hombre “cercano” al pueblo, sólo le sirvió a Carlos Andrés Pérez para su campaña electoral, contienda que ganó con una significativa mayoría de votos, con el *slogan* “ese hombre sí camina”.

Pero todo ese populismo momentáneo se revirtió con la presencia de diversas huelgas que, como era de esperarse, fueron fuertemente reprimidas y declaradas ilegales por el Presidente. A sus viejas prácticas de persecución política se le sumó una nueva víctima: Jorge Rodríguez, fundador y líder de la Liga Socialista, asesinado en julio de 1976 en los sótanos de la Disip (antigua Digepol) por órdenes del gobierno adeco, que con absoluta insolencia atribuyó la muerte del joven dirigente a un repentino ataque cardíaco.

Según el artículo *Quiénes asesinaron y cómo a Jorge Rodríguez*, escrito por el periodista Guillermo García Ponce y publicado en el *Diario Vea*, los informes forenses determinaron que Rodríguez había sido sometido a brutales torturas. Falleció por desprendimiento de hígado, derrame interno y hundimiento del tórax a causa de la ruptura de siete costillas, evidentes signos de una fuerte golpiza propinada por los “muchachos de Carlos Andrés” (agentes de la Disip) y comandada por el entonces ministro de Relaciones Interiores, Octavio Lepage (2007: 4).

Esos años setenta fueron en definitiva la época que clamaba el surgimiento de un canto necesario que denunciara todas las irregularidades practicadas durante tanto tiempo por los corrompidos gobiernos adeco-copeyanos. “Ése fue el momento posible para un canto público de crítica radical que, con la voz de lo *vivido*, dijera que dictaduras militares no, pero que democracias autoritarias capitalistas [tampoco]” (Martín, 1998: 69).

A raíz del cruel asesinato de Jorge Rodríguez, los protagonistas del movimiento de la cantoría venezolana organizaron numerosos eventos en su honor y en rechazo a las prácticas represivas del puntofijismo.

Gloria Martín (71) comenta que todos estos gobiernos de la democracia representativa dejaron a su paso “un vacío político” que se manifestaba en la construcción de muchas ciudades pero de pocos ciudadanos, puesto que mientras el país aceleraba su proceso de modernización, al unísono surgía más miseria y desconocimiento de los derechos humanos y civiles, “*se marginalizaba el derecho a tener derecho*”.

No es de gratis que el canto adquiriera protagonismo en lo que la profesora Martín califica de “espacio del reclamo”. Se convirtió en la mejor arma de protesta, denuncia y exigencia por cambios profundos en el modo de vida del país y sus habitantes. Para su difusión utilizó como vía de comunicación el recital en las calles, plazas y tarimas de algunos partidos de izquierda.

A través de los espacios públicos cara a cara utilizados por la cantoría, ésta realizó jornadas contra el cierre de la Universidad Central de Venezuela, abogó por el cese de la represión contra estudiantes y luchadores sociales, dio cuenta de la creación de Teatros de Operaciones Antigüerrilleros (TO) y denunció las torturas allí realizadas, ante los organismos internacionales pertinentes... También se planteó al gobierno una Ley de Amnistía para los Presos Políticos, en las jornadas y actos multitudinarios... conocidos como los “Festivales por la Libertad” (71-72).

La canción necesaria empezaba a hacerse camino posándose en boca y conciencia del pueblo venezolano. Sus intérpretes o cantores coincidieron en la imperiosa necesidad de unir voces a un solo tono para exigir la justicia, libertad y respeto que Venezuela merecía y sus políticos capitalistas le habían robado por casi una eternidad.

2.2 Principales protagonistas de los versos solidarios

“Cantar es comunicarse en claves... el canto es lo único que no tiene fronteras”

Toña León, cantautora venezolana

Según Andrés Castillo, director de Cultura de la Universidad Nacional Experimental de la Fuerza Armada (Unefa) y conocedor de la vida y obra del cantor Alí Primera, en Venezuela existe poca sistematización de la nueva canción, canción necesaria, de protesta o canto comprometido (cada cantor le acuña su propia denominación). Para Castillo sobre todo abundan las opiniones y vivencias personales al respecto.

La bibliografía y hemerografía analizada, las fuentes vivas entrevistadas y nuestras posteriores reflexiones indican que la profesora Gloria Martín es la única quien, a través de su libro *El perfume de una época*, logra un mayor acercamiento y problematización del plano del conocer que en esta oportunidad nos ocupa: la canción necesaria en Venezuela.

Es Martín quien distingue a los “hacedores”, primero, y cofundadores o “cómplices”, después, de la nueva canción venezolana. Ella señala a los protagonistas quienes, al igual que sus coetáneos de numerosos países latinoamericanos y caribeños, se sirvieron de la música y los versos para expresar su descontento hacia el *establishment* de la época y además se identificaron claramente con la ideología de izquierda.

Precisamente en este apartado, luego de revisar el contexto sociopolítico e histórico en el que se desarrolla la cantoría venezolana, nos corresponde hablar, no tan someramente, de esos fundadores e impulsores de la nueva canción en Venezuela, de los protagonistas de una parte de nuestra historia y cultura.

Se trata de Alí Primera, Gloria Martín, Lilia Vera, Soledad Bravo, grupo Ahora y Los Guaraguao, “quienes crearon la atmósfera cultural que propició la conformación de

la cantoría como movimiento y porque, a lo largo del tiempo, estos fueron los nombres que sostendrían el nuevo canto ante la opinión pública, nacional e internacional” (Martín, 1998: 29).

Para Castillo “en Venezuela no existió un movimiento compenetrado, a diferencia, por ejemplo, de la trova cubana, sino que surgió con la presencia de diversas personalidades que actuaban de forma aislada y con diferentes perspectivas de la realidad”. Así surgen de forma paralela y sin conocerse los cantores arriba mencionados, quienes luego se encuentran en el camino trabajando por objetivos similares.

Castillo corrobora lo que ya hemos visto en nuestros antecedentes: los movimientos culturales, sociales y políticos no surgen de forma aislada en un solo lugar y por ello en toda Latinoamérica e incluso Estados Unidos, nació con características muy similares un género poético, político y musical que denunciaba los problemas del ser humano.

Por ejemplo, simultáneo a los poetas y cantores venezolanos, en Chile destacaban Quilapayún, los hermanos Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns y Víctor Jara; en Estados Unidos: Bob Dylan y Joan Báez; en Argentina: León Gieco y Mercedes Sosa.

Aunado a ello, de la mano de la canción necesaria existe un movimiento político de vanguardia, una insurrección latinoamericana principalmente en Nicaragua, El Salvador, Chile y Argentina, así como toda una ebullición social que podríamos decir tiene sus orígenes en el Mayo Francés (hecho que, sin duda, marcó un hito importante en la historia), sigue con la Guerra de Vietnam (o Segunda Guerra de Indochina, conflicto bélico sucedido entre 1958 y 1975, en contra del que por cierto se pronunció el *folk* estadounidense) y continúa con la división del mundo en dos polos (conocido en política internacional como bipolaridad): Estados Unidos y la Unión Soviética.

Mientras, según Castillo, el estilo de la profesora Gloria Martín fue más refinado, elaborado y poco coloquial, lo que, a su juicio, le restó la comunicación con los campesinos y las comunidades, Lilia Vera fue más folklorista.

El grupo Los Guaraguao fue bastante comercial en el buen sentido de la palabra y dio a conocer en América Latina las canciones de Alí Primera, pues ellos tenían cierta proyección internacional y así, por ejemplo, versionaron la canción “Casas de Cartón” (de Alí) para la película “Voces inocentes”.

Bravo, nos explica Castillo, estuvo bastante influenciada por sus raíces españolas, “fue la más comercial de todos los pioneros, quien, además de las canciones de su propia autoría, utilizó el canto de importantes trovadores como Violeta Parra y poetas de la talla de Mario Benedetti”. Y así, continúa nuestro entrevistado conocedor de Alí, logró convertirse para algunos sectores en la voz protesta venezolana, pese a que años más tarde dio un giro radical. No obstante, más adelante veremos otras opiniones sobre esta “cantora”, cuya incursión en la canción necesaria está muy puesta en duda.

Alí Primera irrumpe con el cuatro, su compañía inseparable, con un compromiso social inigualable y con un canto netamente vinculado a los ritmos tradicionales venezolanos. A diferencia de los demás protagonistas de la canción necesaria, supo adaptar la influencia y matices sureños que todos recibieron, a la diversidad de ritmos típicos de Venezuela.

Cada vez que Alí escribía una canción para algún pueblo la acompañaba con instrumentos y ritmos característicos de la localidad o estado al que se refiriera, aunque no por ello dejó de lado los ritmos argentinos y chilenos, originarios de la nueva canción. Demostró que la canción necesaria alimenta la sensibilidad y tradiciones de la gente.

Comencemos entonces nuestro recorrido por la vida y obra de los cantores criollos, de esos trovadores venezolanos que además de sus versos solidarios siempre estuvieron acompañados por la guitarra.

A continuación sobre todo leeremos las opiniones de los mismos cantores protagonistas, presentados sin jerarquización alguna. Todas las citas textuales, a menos que se especifique lo contrario, pertenecen al cantor del que se esté hablando en ese momento, entrevistado durante la elaboración de nuestra investigación.

2.2.1 Alí Primera y su canto visionario

*“Si no sirve mi canción pa’ que se encienda tu alma,
quema entonces mi guitarra pero que crezca la llama”*

Aunque nacido en la ciudad colonial de Coro (estado Falcón), su canción surge en la Península de Paraguaná, su mejor maestra. Emerge en medio de la brisa y del aroma del campo, del contacto directo con los campesinos y la “sabia ignorancia” de los pescadores. De hecho aprendió a leer y a escribir entre pescadores a los 10 años de edad, bien atento a las lecciones del maestro Figueredo.

Según aseguraba el mismo trovador de la canción popular venezolana, su canto estaba íntimamente relacionado a la sencilla filosofía de los campesinos paraguaneros: sabía que estaba “sembrando en seco”, que los resultados se verían unos cuantos años más adelante.

Escribió su primera canción: “Humanidad” en prisión, sin instrumentos, cuando ya formaba parte de las filas del PCV (militancia iniciada en 1959) y en desconocimiento de la existencia de otros cantores populares, no sólo en Venezuela (Gloria Martín, Lilia Vera, Soledad Bravo –en veremos– y los grupos Ahora y Los Guaraguao) sino en Latinoamérica entera.

Durante su intervención frente a la prensa internacional, en el *Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano*, celebrado en 1982 en Ciudad de México, expresó que en sus inicios únicamente tenía conocimiento de la música que escuchaba en su tierra natal, las rancheras de los cantantes y actores Pedro Infante y Jorge Negrete, de la realidad obrera mexicana que había visto en las películas de estos destacados actores de la época de oro del cine mexicano.

Antes de hacer “Humanidad” lo único que llevaba en su cuatro “era pájaro y paisaje”, el hombre aún no había aparecido y sólo cantaba por mera diversión, por “parrandear”.

En sus inicios le cantaba a la naturaleza y al amor, pero no a los problemas y vivencias del hombre, hasta que en prisión, cuando fue encarcelado por la Digepol, compuso “Humanidad” y descubrió que ésta aportaba mucho más que un bolero, una enamorada serenata o una guaracha.

Es de esta forma como Alí sigue su canto, única arma de lucha, en esa dirección y se aleja de las letras que “no tenían como protagonista al hombre, en donde el paisaje era paisaje y nada más” (Hidalgo, 1998:15). Así el aporte empezó a ser diferente y nace el gran cantor, el profeta hoy vivo en el corazón y memoria del pueblo.

Según lo recoge Héctor Hidalgo Quero en su libro de entrevistas al cantor del pueblo, *Alí Primera: herido de vida*:

Yo no sabía lo que era un cantor por la incomunicación planteada... Había algo muy importante que en mí se sembró para siempre: el papel desinhibidor del cantor y del canto que se hace cuando se plantea en él un respeto por el hombre... cuando se ponen a cabalgar en ella (la música) versos donde el protagonista es el hombre hecho combate, cuando el amor que se nombra ya no es el individual, el íntimo, sino el amor solidario por todos los seres humanos, cuando el verso además de divertir proporciona elementos reflexivos y concientizadores, cuando

la canción cumple estas características se convierte en un arma popular que defiende al pueblo (1998: 16-17).

En 1967 aparece su primer disco de larga duración llamado “Vamos gente de mi tierra”, con prólogo de Héctor Mujica: Cuando canta Alí Primera; y en 1969 sale el segundo, “Canciones de protesta”, con un hermoso escrito del poeta Caupolicán Ovalles en la contraportada.

Luego creó “Lo primero de Alí Primera” a través de su cooperativa disquera, creada junto a Gloria Martín, “Cigarrón” (uno de los primeros intentos de asociación solidaria en Venezuela). En este primer disco editó algunas de sus primeras composiciones, sin incluir las más partidistas, justamente para evitar que su canto fuera identificado con una tola política. Esa producción inicial incluye canciones iniciales como “Basta de hipocresía”, “Cuba es un paraíso”, “Comandante amigo”, “Madre déjame luchar” y “América Latina obrera”.

A diferencia de Soledad Bravo y Lilia Vera, Alí no tuvo acceso a la radio ni a la televisión, pues fue vetado por el contenido social de sus versos y porque solía usar terminologías coloquiales consideradas groserías como “vaina”, “carajo” y “nojoda”, muy utilizadas por el pueblo para comunicarse. Caben aquí dos de sus famosas expresiones: “no hay peor mala palabra que esta misma sociedad” y “el pueblo es el gran poeta”.

Muy distinto a trovadores como Silvio Rodríguez, Alí Primera cantó siempre piezas fáciles de tocar por cualquiera, con un lenguaje popular comprensible por las comunidades.

“Existen muchas formas de hacer canto popular: tantas formas como tienen los pueblos”, decía Alí. Pero al mencionar las diversas maneras posibles, también podemos hablar de la gaita, por ejemplo, porque mientras Alí Primera escribía su famosa canción “Casas de cartón”, Rafael Rodríguez componía “Abajo Caracas, arriba Caracas”, que

ponía de manifiesto la misma realidad social; además destacaban otras canciones de Ricardo Aguirre como “La Grey zuliana”.

El planteamiento central de su canción: la solidaridad

“Mi canción no tiene nombre, le voy cantando a los hombres”...

Según él mismo lo expresó en entrevista ofrecida al periodista, pintor, poeta y diseñador gráfico falconiano Héctor Hidalgo Quero, a través de su canto le brindó herramientas al pueblo para que entendiera el terrible daño que ocasionaba (y ocasiona) a los seres humanos el sistema capitalista.

“Por eso somos los cantores que no están interesados en llenar de audiencia la canción, sino de llenarla de conciencia... son necesarios los que siguen el camino ofrecido por la canción”. Ésta era para Alí mucho más que simple letra y melodía, representaba una aliada del hombre en su lucha, era el rescate de nuestras raíces, su aporte para el logro de la América unida, libre y soberana que soñó el Libertador Simón Bolívar.

En líneas generales, su canción manifiesta resistencia a la cultura petrolera, al rechazo al pescador y al campesino, a la sobrevaloración de la ciudad, a la situación de colonia estadounidense de Puerto Rico. También defendió la ecología y la cultura porque creyó en la fe del pueblo y estaba convencido que éste jamás le acompañaría si le arrebatara sus creencias históricas.

No obstante cristiano, como buen marxista-leninista, Primera sostenía que la Iglesia fue partícipe de las numerosas injusticias que iniciaron durante la época de la Colonia y continuaron con la consolidación del capitalismo, y afirmaba que se trataba de una institución cuya alta jerarquía siempre estaría al lado de los sectores más poderosos.

Así lo escribió el historiador y profesor de la UCV Luís Cipriano Rodríguez, en una carta que escribiera y enviara el jueves 26 de octubre de 1995 desde el Hospital Universitario de Caracas al foro *La canción necesaria*: “él fue marxista pero no dogmático ni unilateral. Fue de los primeros en asumirse no sólo marxista sino también bolivariano (sandinista, martiano, guevarista) y cristiano” (Martín, 1998: 91).

Su canto estaba comprometido con los sueños y esperanzas del pueblo, que habían sido manipuladas por los “cogollitos” políticos. En sus canciones expresaba cómo los poderosos habían paralizado las posibilidades de desarrollo de la gente y utilizaban la democracia en beneficio exclusivamente de un partido.

“Perdóneme tío Juan” es uno de los temas que refleja lo antes expuesto: “perdóneme tío Juan, pero se ve que no sabe nada, las cosas que yo le digo se viven en carne propia, que en tierra venezolana el imperialismo yanqui hace lo que le da la gana. Es que usted no se ha paseado por un campo petrolero, usted no ve que se llevan lo que es de nuestra tierra, y sólo nos van dejando miseria y sudor de obrero”.

“Ellos groseramente nos han engañado a nosotros como pueblo... Los derechos humanos en Venezuela no existen más allá de las palabras... Otro hombre y otra patria, la misma que queremos y la que siendo nueva llegaremos a quererla más” (Hidalgo Quero, 1998:31), expresó el padre cantor en una de las entrevistas realizadas por Hidalgo Quero.

Su principal intención era comunicar, y como sabía que la pura canción no era suficiente para decir todo lo deseado, en cada acto hablaba, cantaba y hablaba y además escribía mensajes al pueblo de su puño y letra en las carátulas de los discos. Decía: “ustedes se preguntarán por qué hablo tanto y es que no he podido ponerle música a lo que estoy diciendo”.

Quizás por temor a que su canto se desvirtuara u olvidara, desde sus primeros discos expresó “que mi canto no se pierda” (“y no se perdió”, canta hoy Toña León, una

de sus seguidoras). Sin embargo, también estaba consciente de que necesitaba otros puestos simultáneos de lucha: “yo sé que para más luego no servirán las guitarras”, por ello se lanzó en los estados Lara y Zulia como candidato a diputado en las planchas de la Liga Socialista, con un plan de trabajo nada distante del proyecto cultural de la nueva canción venezolana. Resultó vencedor y curiosamente el Consejo Supremo Electoral (CSE) revisó los resultados y a las 24 horas Alí no era el ganador.

El cantor del pueblo no apoyaba el tipo de televisión que se hacía en Venezuela, por ello jamás quiso aparecer en ninguna televisora nacional. Para él los valores que ésta manejaba no estaban en sintonía con el eje central de su canción.

“Cinco minutos de alguna de sus canciones hubiesen sido desvanecidos por el doble de tiempo en una publicidad que crea falsas necesidades y promueve el capitalismo, por lo tanto el mensaje se diluiría y no tendría ningún sentido aparecer en el medio”, parafrasea Andrés Castillo lo expresado por Alí al respecto.

A través de su forma folklórica y a lo largo de sus discos llenos de vivencias transformadas en canciones, le habló al pueblo de personajes importantes como César Rengifo, Armando Reverón, Bárbaro Rivas, Carlos Marx, Ernesto “Che” Guevara, Augusto César Sandino, Ho Chi Min, Farabundo Martí y hasta de cantores de su época como la argentina Mercedes Sosa y el chileno Víctor Jara.

Para Castillo “la canción de Alí es la crónica de una época, porque a través de su planteamiento político y musical describe el devenir histórico y social venezolano, a partir de los años sesenta hasta hoy”.

En lo que respecta a su militancia política, una vez separado del PCV, formó parte de las filas del MIR, de la Liga Socialista y después del MEP. Creó en 1978 los denominados Comités por la Unidad del Pueblo (CUP), una forma de organización político-cultural que llevaría la cantautoría necesaria en el país entero.

Además de apoyar la candidatura del periodista José Vicente Rangel, por quien siempre manifestó especial respeto, en el año 1973, hizo lo mismo diez años después, en los comicios electorales de 1983. Este activismo político le costó numerosos asedios, persecuciones, allanamientos y atentados.

Luego de hacer canción política y de protesta logró trascender a lo que él convino en denominar *canción necesaria* y que también llamó *canción solidaria* (término éste que daba principalmente a sus actos musicales), que consistió en poner el canto al servicio de un proyecto más tangible, para resolver realidades nacionales e internacionales muy puntuales, como el problema del Lago de Maracaibo o la férrea dictadura chilena producto del golpe de Estado de Pinochet, respectivamente.

Así, por ejemplo hizo la Canción Solidaria por los presos políticos de La Pica, por La Puerta en los andes venezolanos, por El Salvador en Nuevo Circo (Caracas), por Paraguaná, Nicaragua, entre otras.

De forma simultánea a la canción solidaria, desarrolló la canción bolivariana, proyecto que le permitiría llevar el pensamiento del Padre de la Patria, Simón Bolívar, a todo el país y a los pueblos de América, a través de comités organizadores ubicados en cada estado y por medio de la canción que cada cantor le haría a Bolívar. Planteamiento de hace 20 años atrás que hoy cobra vigencia: formar la Patria grande que enfrente el reto de adjetivarse bolivariana.

Sus espectáculos, además de ser masivos y extensos, eran un gran *collage* musical, pues confluían cantores, músicos, escultores, poetas, pintores y humoristas. Personajes como el poeta y escritor Luís Britto García, el humorista y caricaturista Pedro León Zapata y el poeta Aníbal Nazon fueron los principales animadores de sus actos masivos.

Andrés Castillo reconoce que para la época existían muchas caretas, por el gran prestigio nacional e internacional de Alí. Por ello muchas personas como Orlando

Urdaneta, Simón Díaz, Isa Dobles y Napoleón Bravo, le apoyaron en su momento de gloria y hasta formaron parte del Comité Nacional de la Nueva Canción, cuando hoy es hartamente conocido que todos ellos están muy lejos de emprender o colaborar en un proyecto similar.

En cierta forma el cantor del pueblo hace más de tres décadas derrotó a los medios de comunicación y a las disqueras más grandes del país. Según él mismo lo afirmó en una entrevista radial jamás estuvo publicitado, pero tampoco silenciado, porque él mismo se encargó de llevar su mensaje de lucha por todo el país.

Justamente su mayor éxito radica en la promoción cultural que realizó cara a cara con las comunidades, en el contacto directo que estableció con sus raíces sin contar con los medios de comunicación del país.

No obstante, ciertos locutores arriesgados, como fue el caso de Enrique Bolívar Navas, violaban la santa línea editorial y lograban que sonaran en una que otra emisora de la radio venezolana algunas de las canciones de su repertorio, las más *light* y emblemáticas como “Canción mansa para un pueblo bravo”, “Cunaviche adentro”, “La Patria buena”, “Casas de cartón”, “Coquivacoa” y “Tin Marín” (canción dedicada al Grupo Madera, que tuvo siete años de sintonía en el *hit/parade* aproximadamente), pero nunca las de fuerte contenido antiimperialista o aquellas que tuviesen “groserías” como “Abrebrecha”.

Sin duda, a Alí le caracterizaron su energía particular, su incansable trabajo a favor de la cultura popular, su carisma, su pasión en todo lo que hacía, su capacidad de transmitir sinceridad al pueblo con su voz (ronca pero suave a la vez), su enigma, su fe en la posibilidad de cambio.

Además fue un gran promotor cultural con un extraordinario poder de convocatoria, y sobre todo se destacó por ser emisor de un discurso siempre coherente con sus

acciones. “No le gustaba definirse con la palabra sino con su conducta”, recuerda Castillo.

Viajó innumerables veces por el interior y exterior del país, siempre para participar en diversas actividades de la nueva canción. Recorrió el territorio nacional casi en su totalidad, en especial estuvo en las zonas del occidente. Visitó Suecia (becado), Dinamarca, Alemania, Checoslovaquia, la Unión Soviética, Cuba, México, Nicaragua y Argentina.

Produjo más de trece *Long Play* (LP), discografía que, ya para 1984, se había editado en países europeos como Alemania, Italia, Finlandia y Suecia. En América Latina, sus discos, que coparon toda Venezuela, fueron lanzados desde Cuba y México hacia otros países del subcontinente, además de haber sido editados en El Salvador y Nicaragua (Martín, 1998: 31).

Su último disco tuvo que grabarlo su hermano José Padilla, mejor conocido como José Montecano (bautizado así por Alí cuando aquel grabó su primer LP en el año 1977, para rendirle honor al cerro que les vio crecer, enclavado en la Península de Paraguaná, estado Falcón), pues estaba en plena creación cuando le ocurrió el accidente automovilístico que le quitó la vida la madrugada del 16 de febrero de 1985, luego de que realizara actividades relacionadas con esa última creación.

En esta producción musical inconclusa se encuentra “La canción caliente” que dice: “No digan que soy grosero, digo lo que veo ante la realidad, si no pregúntenle al obrero y al desempleado y ellos les dirán que no hay poema que valga para decir la verdad”.

Su última presentación en público fue en la Plaza José Félix Ribas de La Urbanización La Victoria, en Maracaibo, un 12 de febrero de 1985, en un acto organizado por la Universidad del Zulia en conmemoración del día de la Juventud.

Para Lilia Vera la canción de Alí le pertenece al pueblo, a los campesinos y trabajadores. No en vano fue quien más vendió discografía y sigue siendo, aun desaparecido físicamente, el más demandado en este sentido.

La periodista y trovadora Yolanda Delgado considera que Alí Primera, profeta del pueblo, “debería ser la cuarta raíz ideológica del proceso bolivariano actual, además de Simón Bolívar, Simón Rodríguez (el Robinson) y Ezequiel Zamora, pues las transformaciones actuales mucho tienen que ver con el proyecto musical emprendido por Alí, sus versos pronosticaron el advenimiento de buena parte de los cambios que hoy suceden”.

Su sensibilidad quedó regada para la eternidad en todos los pueblos de América Latina y algunos de Europa. A Alí, nuestro Alí, siempre lo recordaremos como el hombre multifacético que fue: poeta, organizador, ideólogo, político, compositor, intérprete, creador, patriota, promotor cultural, bolivariano, luchador social, fiel defensor del folklore, de la ecología, la historia, la salud y la paz. Hoy más que nunca, cuando vemos cielo despejado, debemos seguir sus imborrables huellas sonoras.

2.2.2 Lilia Vera: “sigo en el mismo lugar, en la misma trinchera”

Hija de un campesino y obrero perseguido por la “democracia” cuatorrepublicana, militante social de ética revolucionaria, Lilia Rodríguez (Lilia Vera) nace en Caracas y desde los seis o siete años incursiona en el mundo de la canción, a través de la interpretación del cancionero popular venezolano, el más comercial y accesible para ese entonces.

Según ella misma lo relata, su formación cultural fue bastante particular, pues desde muy niña tuvo que enfrentarse a allanamientos en su hogar, al hambre, al desespero de su padre por la precaria situación económica, a la desesperanza a flor de piel, dibujada en el rostro y en los labios. Todo ello le hizo refugiarse en la canción y, sin darse cuenta, guitarra en mano y con la solidaridad como eje, dio la lucha donde tuvo que darla.

Para el año 1968 ya era dirigente liceísta y, aunque señalada por algunos profesores, fue protagonista del movimiento estudiantil de la época, principalmente de los liceos caraqueños Pedro Emilio Coll y Rufino Blanco Fombona.

Para ese entonces Lilia ya tenía interés por el estilo de Jesús Sevillano y conocía el trabajo inicial de Soledad en la cantoría, a través de sus regulares presentaciones en el programa de Sofía Ímber.

Por identificarse políticamente con el gremio estudiantil luchador de la época y oponerse a la intromisión de los directivos de los liceos en los centros de estudiantes para hacer de estas organizaciones lo que quisieran, fue expulsada por cinco años de la educación media, durante el primer período gubernamental de Rafael Caldera.

A consecuencia de esa expulsión que no tuvo vuelta atrás, Vera dejó el bachillerato a medias y se paralizó su temprana lucha política iniciada en el ámbito estudiantil.

De esta forma se planteó “la posibilidad de hacer un trabajo ideológico a través de la canción, junto al compositor también venezolano y de gran valía poética, Otilio Galíndez, y a la par de la nueva canción latinoamericana, independentista por excelencia”, que agrupaba, como estudiamos en la mitad de este primer capítulo, las voces de los grupos Quilapayún, Inti-Ilimani, Violeta Parra (“quien no existía en el espacio terrenal pero sí en verbo porque sus composiciones se escuchaban en las voces de sus hijos”, acota Lilia) y Víctor Jara, en Chile; Mercedes Sosa, Horacio Guaraní, Atahualpa Yupanqui, en Argentina, y Alfredo Zitarrosa en Uruguay.

Para Lilia “todos estos nombres abrieron en Venezuela y el mundo un espacio vital para la concreción de una propuesta de trabajo que no fuera solamente ideológica, sino socio-política, aun cuando en aquella época se vivía en el país una ‘democracia’ (comillas simuladas por la entrevistada). No obstante, Argentina, Paraguay y Brasil eran víctimas de terribles dictaduras”.

Lilia Vera se inicia en la cantoría venezolana en el año electoral 1968, en los campamentos que organizaba la Unión para Avanzar (UPA) y en diversas actividades culturales que realizaba como militante de la JCV, junto a Alí Primera en barriadas y plazas caraqueñas.

Reiteramos que “en estos años 68 y 69 no sólo se escuchaba al cantante de música venezolana Jesús Sevillano, sino que también Soledad Bravo se hacía sentir con un cancionero cuya única referencia eran las luchas civiles españolas, que refrendaron las necesidades e incógnitas de los jóvenes revolucionarios venezolanos del momento”.

A partir de los 69 y 70 comienza a perfilarse dentro de la canción política, además con una noción del cono sur, y es en 1972 cuando se proyecta en el movimiento estudiantil universitario, en el que se dio a conocer en el *Festival de Solentiname*, encuentro poético y musical realizado en homenaje al archipiélago de un grupo de islas que le dan nombre al evento, situado en el extremo sureste de Nicaragua.

El acto se desarrolló en el Aula Magna de la UCV con la presencia del padre y poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, bastante musicalizado por los cantores latinoamericanos. “El canto en apoyo a Solentiname fue una actuación voluntaria que acompañó las luchas estudiantiles surgidas en el país con el apoyo de organizaciones de izquierdas”.

Desligada de vínculos partidistas desde principios de los años 70, continuó participando en eventos de convocatoria popular, alternando el canto tradicional venezolano con otros autores y canciones de temática latinoamericana; así, en sus inicios como solista, voz sola, y sola cuatro en mano o con guitarra, estructuró un repertorio que recordaba el utilizado por Mercedes Sosa. Gradualmente, éste se ampliaría, afinándose en temas nacionales, estudiosa y conocedora como es de las diversas manifestaciones culturales venezolanas con raíz tradicional (Martín, 1998, 34).

Para el año 73, cuando ya la caída del líder chileno Salvador Allende y la instauración de la dictadura del general Augusto Pinochet se hacen tangibles en la nación hermana, en Venezuela empezó a elevarse la voz cantora. En esta misma fecha Vera lanza su primer disco "Pueblos Tristes", producción en la que recopila el cancionero de Otilio Galíndez, trabajador de la UCV.

En ese entonces la profesora Gloria Martín ya tenía un camino recorrido, sobre todo en la elaboración e interpretación de canciones en contra de los gobernadores y las reivindicativas de la mujer, la Patria, los presos políticos, los derechos humanos, la vida, la humanidad.

"Aparece también el cantante venezolano de origen gallego Xulio Formoso, a quien debemos nombrar, pese a su trayectoria fugaz, porque estuvo junto a nosotros en los inicios, y el primer cancionero del cantor Alí Primera, quien se da a conocer y se topa de frente con el pueblo en 1973, por medio de su primer disco y a su regreso de Suecia, donde había estado becado".

"Ya en 1974 se conformó sólida e intuitivamente la nueva canción en Venezuela que, pese a los diferentes epítetos usados para denominarla, tales como solidaria, necesaria, de protesta, de contenido o testimonial, constituye una gran cantoría comprometida (así también lo cree Gloria Martín)". Y aquí Lilia Vera se pregunta: "¿cuál es la verdadera canción que no es necesaria?"

Luego comienzan a encontrarse y a reconocerse los cantores del país, quienes "jamás estuvieron atados por una amarra política partidista, mientras yo militaba en la JCV, Alí lo hacía en el PCV, Gloria en el PRV, algunos en el MAS, por ejemplo, y otros simplemente no tenían militancia". Según Lilia, no existieron ataduras políticas, sino una gran conciencia, porque a los cantores no se les dictó lo que tenían que hacer.

Y una vez hallados y reconocidos entre el 73 y 74, tuvieron la oportunidad de compartir los mismos escenarios (estudiantiles sobre todo), incluso con artistas latinoamericanos.

Para Lilia la nueva canción es un momento especial que forma parte de un devenir cultural, social y político determinado, es una experiencia hermosa que concentra variados sentimientos, realidades y verdades.

“La llamada nueva canción en Venezuela nace por la conciencia y querencia de un mundo mejor de parte de los hombres y mujeres protagonistas de movimientos estudiantiles de renovación, quienes ejercieron, con afinidad entre ellos y plena autonomía, su derecho a dar respuesta ante la realidad nacional de ese entonces”.

Cada uno subió al escenario sabiendo la responsabilidad de lo que había asumido con cada palabra que decía, con cada gesto y con cada actitud. Fuimos responsables, muy responsables de lo que hicimos. Acudíamos a nosotros mismos, un poco, a mirarnos los rostros, las manos, a los espectáculos, o a agarrarnos por los pelos cuando estábamos en desacuerdo con algo que ocurría o se planteaba. Pero no porque nos lo dictara un patrón político/partidista, sino porque nos lo dictaba un patrón político interno, una actitud ante la vida, una posibilidad de dejar sentado lo que uno pensaba, de tener libertad de expresión aunque fuera ahí, en ese círculo del que nos fuimos apropiando, porque lo fuimos haciendo. Vimos la consecuencia de ello cuando la gente comenzó a hablar de “los cantores” (Martín, 1998: 113).

Se consolidó entonces un movimiento que duró organizado unos 11 años aproximadamente, sumamente amplio, fresco y de gran concreción, en el que Gloria Martín y Alí participaron en el trabajo organizativo de los diferentes actos musicales de la canción necesaria venezolana.

Actos que, recuerda Lilia, dependían de los llamados “bonos solidarios”, que además de garantizar la asistencia masiva y consciente a los eventos musicales, ayudaban a sobrevivir a Alí y a cancelar el alquiler del espacio, sonido, traslado, comida y hospedaje de los demás cantautores invitados.

“Luego, por supuesto, desertaron con el tiempo quienes realmente no estaban comprometidos con el temario de los cantores revolucionarios ni con las luchas populares de esos tiempos (inicialmente estudiantiles), que aún hoy, en época de transformaciones, tienen vigencia”.

A diferencia de sus compañeros, Vera tuvo la oportunidad de que sus cancioneros se difundieran a través de algunos medios de comunicación durante un quinquenio ininterrumpido (1974-1979). Además gozó del apoyo incondicional de su primer esposo Alberto Vera y hoy cuenta con el de su actual cónyugue Rómulo García.

Esta fundadora de la canción necesaria venezolana asegura que “la unidad de los cantores siempre estuvo presente, todos estaban juntos sin habérselo propuesto” y que ella en más de una ocasión se opuso a “la política manipuladora de las organizaciones de izquierda, que colocaron a ultranza en pancartas y avisos los nombres de los hacedores de la nueva canción en Venezuela, a fin de refrendar sus actividades y alcanzar el poder”.

Diversas son las actividades en las que participó Lilia, que demuestran que la nueva canción fue un movimiento cultural con destacada proyección nacional e internacional. Así en diciembre del año 1973 cantó en las jornadas de solidaridad con los chilenos que llegaban a Venezuela luego de la caída de Salvador Allende, en Caracas.

En 1974 ofreció una serie de recitales junto a Horacio Guaraní, en el Teatro Nacional de Caracas, y estuvo con Gloria en el Poliedro, en el *Primer Encuentro de la Nueva Canción Latinoamericana en Caracas*.

En 1975 participó en el *Homenaje a Cuba. Asalto al Moncada*, en el Aula Magna de la UCV, y en las jornadas de solidaridad con Chile también realizadas en la UCV. En 1976 su cantó se dejó sentir en el Poliedro de Caracas, en *Canciones para todos los de la resistencia chilena*.

Luego en 1977 representó a nuestro país, junto al inicial grupo Rajatabla, en el *Festival Mundial de Nancy*, encuentro en el que participaron Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, los hermanos Ángel e Isabel Parra, los de Canata y otros cantores latinoamericanos. Más tarde daría *Un canto al pueblo* en el Anfiteatro Ferial de Barquisimeto, junto a Los Guaraguaos. En 1980 asistió en representación de Venezuela a la *VI Jornada de la Canción Política*, en el parque Nueva Gerona de la Isla de la Juventud.

En 1982 estuvo en tierra azteca con Alí Primera, Carlos Mejías Godoy, Amparo Ochoa, César Isella, Noel Nicola, Silvio Rodríguez, Roy Brown, Daniel Viglietti, Los Folkloristas y Manduka, en el *Primer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana*. También en el 82 Lilia y Soledad cantaron con los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en el *Primer Festival de la Nueva Canción*, celebrado en Varadero, Cuba.

En abril de 1983 asistió, igual que Alí, al *II Festival del Nuevo Canto Latinoamericano*, en la ciudad de Managua, Nicaragua. Más tarde, en julio del 83 recorrió el oriente venezolano en las *Jornadas de la Canción Bolivariana*, organizadas con Alí Primera y los demás pioneros que aquí estudiamos, en homenaje al bicentenario de Simón Bolívar.

En diciembre de ese mismo año, la intérprete del cancionero de Otilio Galíndez se hizo presente en el Teatro de Bellas Artes y en el estadio de la ciudad de Santo Domingo, así como en varias provincias de la República Dominicana, en la *Canción del Pueblo por la Paz*, evento en el que participaron Los Guaraguaos, Sonia Silvestre, Víctor Víctor y el Quinteto Tiempo.

En abril de 1986 Lilia estuvo en la jornada *La Paz comienza en Centroamérica*, realizada en Costa Rica, con el canto comprometido de Mercedes Sosa (Argentina), Quilapayún (Argentina), Lucy Murphy (Estados Unidos), Luís Enrique Mejías Godoy (República Dominicana) y Amparo Ochoa (México).

Unos meses después, en julio del 87, formó parte del *II Festival de la Canción Bolivariana*, que tuvo lugar en el Nuevo Circo de Caracas. En abril de 1988 se fue a El Salvador a ofrecer en este hermano país *Un canto por la Paz con soberanía e Independencia en El Salvador*, junto a Adrián Guizueta, Amparo Ochoa, Quinteto Tiempo, Thiago de Mello y Holly Near, .

Posteriormente en septiembre de ese año también estuvo en el Luna Park de Buenos Aires, Argentina, en el encuentro *Sin Fronteras: 5 mujeres de América*, organizado por Mercedes Sosa, quien estuvo en representación del país anfitrión, junto a Lilia, de Venezuela; Amparo Ochoa, por México; Beth Carvalho, por Brasil; y Leonor González Mina, de Colombia.

En 1989 Lilia Vera viajó a La Habana para hacerse sentir en el *Festival de la amistad de la nueva trova cubana*; en el 90 asistió al *XII Festival Sabandeño*, celebrado en Canarias; en el 91 la cita fue en tierras venezolanas, con Pablo Milanés, en el *Primer Festival de música latinoamericana*, efectuado en el Teatro Teresa Carreño; en el 92 participó con Soledad Bravo en el *Encuentro Musical de Artes Integradas*, en la Plaza del Sol, en Baruta (Caracas).

Después en 1993 estuvo con Zoraida Santiago en la jornada de *Voces femeninas del Caribe nuestro*, en el Teatro Universitario de San Juan de Puerto Rico.

Hoy con más de 20 producciones discográficas, conduce el programa dominical "Siempre... Lilia Vera", transmitido por el canal musical de Radio Nacional de Venezuela (RNV).

La propia Lilia nos permite finalizar la sección que le dedicamos con que la canción necesaria además de ser un movimiento impulsado con mucho amor y respeto, basado en la esperanza:

Todavía se recuerda... y simboliza en algunas actividades que se realizaron en las universidades, especialmente en la UCV, y en algunos de los rincones muy importantes del país, donde dejó premisas establecidas, donde se dijo y se pudo elevar la palabra y no solamente la voz. Una palabra que se hizo solidaria de situaciones bastantes difíciles, que comprometían cada vez más el deseo y eso que nosotros siempre hemos defendido: el derecho a la vida (Martín, 1998: 118).

2.2.3 Del canto de Soledad sólo eso nos quedó

En este apartado conviene destacar que numerosos fueron los intentos por entrevistar personalmente o vía electrónica a la cantautora que en las presentes líneas nos ocupa, pero las gestiones realizadas fueron infructuosas.

A pesar de que hablamos por teléfono con su actual esposo, *manager* y asesor, Antonio Sánchez, fue imposible entablar un diálogo con el personaje en cuestión. Por ello carecemos de datos de viva voz y de primera mano de Soledad Bravo, a diferencia del resto de los cantores venezolanos a los que nos circunscribimos en esta parte de nuestra investigación.

No obstante, a continuación reseñamos parte de las opiniones emitidas por nuestros entrevistados sobre esta cantora y colocamos algunas citas textuales directas e indirectas extraídas de la entrevista que hiciera Gloria Martín el 28 de noviembre de 1996 a Bravo, publicada en el mencionado libro *El perfume de una época*. Todo esto en aras de aproximarnos a la labor de la intérprete de raíces españolas y en tanto que fue imposible establecer comunicación directa con ella.

Nacida en Logroño, España, y nacionalizada venezolana, hija de un maestro republicano perseguido por el franquismo, de estudios inconclusos, luego privilegiada

por su acceso a la radio, de estilo caribeño, Soledad Bravo también estuvo vinculada a los movimientos estudiantiles ucevistas de finales de los años sesenta (1967).

Fue en el escenario universitario donde realizó sus primeras apariciones en público (como la que hiciera en el teatro de la Facultad de Arquitectura de la UCV), en las que por cierto se valió de repertorios que le identifican posteriormente como integrante de la gran cantoría venezolana, objeto de nuestro estudio.

Según la propia Soledad lo afirmó en la entrevista que le concediera a Gloria, sus primeras influencias en el quehacer del canto, en los años sesenta, fueron las de Joan Báez, Bob Dylan (ambos del *folk* estadounidense, ver primer apartado de este capítulo), Paco Ibáñez (cantante español nacido en Valencia, dedicado casi en su totalidad a musicalizar poemas españoles antiguos y contemporáneos) y Joan Manuel Serrat (ver **La nova canço catalana**), quienes le permitieron descubrir todo lo que se podía expresar a través de la poesía musicalizada.

Más adelante, en 1967 aproximadamente, Soledad conoce el canto latinoamericano y caribeño, escucha artistas de la talla de Violeta Parra, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, y descubre el movimiento de la nueva trova cubana como vehículo de expresión de los mensajes que, a su juicio, sobre todo los jóvenes debían expresar en ese momento.

No obstante su interés por el estilo de la nueva trova cubana en aquellos tiempos, su participación voluntaria en festivales de la cantoría consolidada en la hermana isla antillana y la grabación que hiciera con el Instituto Cultural de las Artes y la Industria Cinematográfica (ICAIC) en 1973, hoy Soledad afirma que en Cuba existe una “dictadura férrea”, aun cuando las condiciones políticas e ideológicas sean invariables desde ese entonces hasta la actualidad.

Luego la cantora intenta fusionar ambas vertientes: el canto de la resistencia española, surgido en plena guerra civil en un país asediado por la dictadura del general

Franco, y la nueva canción latinoamericana, también nacida en oposición a las recias dictaduras de la época y estrechamente vinculada a los movimientos de carácter estudiantil. Así comienza la intérprete de “La flor del cacao” a musicalizar los versos de grandes poetas españoles y originarios de este continente.

Años más tarde, además del canto de Latinoamérica y su tierra natal, incluyó en su repertorio la península ibérica, a través de las canciones de resistencia de Portugal.

Con respecto a la nueva canción venezolana, Bravo tiene la impresión de que no fue un movimiento cohesionado, sino que se trató de

individualidades, no hubo un movimiento como tal. Lo que sí había era muchas ganas de que existiera, porque se aglutinaban los cantores alrededor de cosas políticas ya que era la única manera de que ese movimiento tuviera coherencia. Ese era el pensamiento que corría en el momento, que los cantores necesitaban un asidero político para que el movimiento se cohesionara... Yo nunca lo vi como un movimiento real ¿me comprendes? Justamente porque nosotros estábamos en una democracia y parecía que no tuviéramos razón de existir y que no pudiéramos ¿cómo explicarte?, bueno que, ponte tú, que no tuviéramos que luchar contra una dictadura (Martín, 1998: 132).

En septiembre de 1971 Soledad se presentó con Paco Ibáñez en la Sala Metropolitana de Conciertos. En 1972 estuvo en la ciudad de Lima, Perú, en el *Festival de Aguadulce*, con Isabel Parra, Guadalupe Trigo, Alfredo Zitarrosa, Patricio Manns, Geraldo Vandré y Roberto Darvin. En agosto de 1973 se presentó en el Luna Park de Buenos Aires, Argentina, junto a M. Theodorakis y al Quinteto Tiempo.

Participó en numerosos festivales de la canción, recorrió todo el continente americano y buena parte de Europa. Compartió escenarios con Joaquín Sabina, Rubén Blades, Cheo Feliciano, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Fito Páez, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Interpretó canciones de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Silvio

Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos Puebla, Joan Manuel Serrat y de buena parte del repertorio popular y republicano español.

Es la primera artista venezolana en visitar Cuba, después de trece años de revolución, aunque lo hiciera en un ambiente de tristeza y duelo internacional, pues tres días antes de su llegada a la hermana isla, había sido asesinado el líder chileno Salvador Allende.

También fue víctima de los constantes asedios de la policía política del momento, Digepol, contra los cantores de la época. Recibió una medida de expulsión de su España natal, luego de haber participado en el *Festival de la Rábida*, el 31 de agosto de 1976.

Hoy cuenta con más de 20 LP, muchos de ellos difundidos en formato CD y distribuidos nacional e internacionalmente. Tuvo la oportunidad de grabar cuatro de sus discos con el arreglista Ricardo Miralles en España y otro sobre el exilio con el poeta Rafael Alberti, quien justamente estuvo exiliado 25 años en Argentina y más de una década en la ciudad de Roma, Italia.

Para Gloria, Soledad, por encima de las divergencias iniciales, es “una extraordinaria intérprete, con incursiones de cierto peso en autorías, especialmente musicalizando a poetas” (Martín, 1998: 32). La profesora también explica que aunque Bravo no formó parte de las filas de ningún partido político, participó en 1973, junto al cantor del pueblo, en la jornada de cierre de campaña del periodista y ex vicepresidente de la República, José Vicente Rangel, candidato del MAS/MIR para aquel entonces.

Soledad Bravo creyó en su momento importante el surgimiento del MAS como alternativa política e ideológica al PCV, que prometía verdaderos cambios, y vio con buenos ojos el lanzamiento de Rangel en el 73, aunque no se consideró nunca integrante de ningún partido político y además afirma que estos maltrataban a sus simpatizantes: “utilizan despiadadamente a los cantantes, intelectuales, a los cineastas,

en fin. Consideran que uno tiene que hacerles todo porque sí, y no es así, no es así” (1998: 137).

De ahí que no resultara gratuito relacionarla con los cantores, si bien su pronta individualización de presentaciones y actitudes, así como su posterior tránsito profesional, dificultan continuar afirmando tal pertenencia, a lo largo de su tan extensa como exitosa carrera artística profesional... A partir de 1979 su deslinde respecto de los cantores venezolanos resulta evidente, como puede constatare con la sola revisión de su discografía... Tanto su “pertenencia” como su “desprendimiento” de la Nueva Canción, fueron situaciones *de facto*, pues Soledad nunca manifestó explícitamente su adhesión a cantoría alguna (32).

En 1976 Soledad habría regresado a España y no vuelve a Venezuela sino hasta 1980. “Este viaje sería definitivo para su opción de ejercer el canto desde otra perspectiva: la de una carrera artística profesional” (49).

En este sentido Lilia Vera opina que el retiro repentino de Bravo del movimiento político-musical venezolano, a principios de los ochenta del siglo XX, se debe a “su falta de ética, conciencia y sinceridad, pues ella utilizó la canción para el logro de sus fines personales”.

Según Vera, la cantautora usó interesadamente el cancionero de hombres latinoamericanos íntegros y revolucionarios, de gran aporte al movimiento, porque hoy difunde que la canción es inservible y carente de valor político e ideológico. Esto es una gran contradicción, pero reitero que la canción tiene quien la defienda”, advirtió la cantante folklorista.

Justamente en la entrevista que ofreciera la cantora caribeña a la periodista María Elisa Espinosa, publicada en la revista dominical del diario *El Universal*, el pasado 13

de mayo de 2007, Soledad responde lo siguiente a la interrogante “¿Cuál es la ‘canción necesaria’ de la Venezuela de estos tiempos?”:

Creo que no se trata de una canción. Pienso que en la Venezuela de estos tiempos la gente no necesita canciones que le muevan el espíritu ni el alma, aunque siempre son necesarias porque la música nos acompaña de día y de noche, en los momentos más trágicos, más felices, de más dolor, de más alegría... Sin embargo, pienso que lo que Venezuela necesita hoy es no pensar tanto en que todo lo vamos a solucionar por arte de magia; el venezolano tiene que luchar para conseguir las cosas que quiere, y cuando digo luchar significa no hablar... La lucha no tiene nada que ver con el canto; es una lucha por una Venezuela mejor, por una libertad, por una justicia, por todos los valores que nos han inculcado desde pequeños, y que si se están perdiendo hay que luchar para que no se pierdan (Espinosa, 2007: 26).

Jesús Cordero y José Manuel Guerra, ambos integrantes de la agrupación Los Guaraguao y también entrevistados para fines de esta monografía, consideran que Soledad no debería incluirse entre los protagonistas del canto necesario venezolano y más bien en este grupo deberíamos añadir a Jesús “Gordo” Páez, quien por cierto figuraba entre el panel de entrevistados de esta investigación, pero lamentablemente desapareció físicamente en la ciudad de Barquisimeto el viernes 13 de abril de 2007.

Para Guerra, “Allí siempre supo que esta compañera no estaba comprometida realmente con el movimiento de la canción necesaria y sus intereses eran más económicos que de cualquier otro tipo. Fue así como le dedicó a Soledad su famosa Canción panfletaria”. José Guerra cree que “Soledad fue una cantora exquisita y elitesca por excelencia, que en una etapa de su vida utilizó canciones de la nueva trova cubana, especialmente de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, para darse a conocer”.

De forma similar, Eduardo Ramírez, vocalista del grupo Ahora, se ubica del lado de quienes sienten que Soledad no es parte de los pioneros de la gran cantoría social

venezolana y de quienes creen que Jesús “Gordo” Páez e incluso Carlos Ruiz, “El Chivato de la Playa” o “El Pescador”, de Puerto La Cruz, deben ser incluidos en el grupo de fundadores del canto necesario venezolano.

Para finalizar, si retomamos las palabras de la cantora Gloria Martín, el giro radical que dio Soledad debe entenderse más bien como un cambio en la función del canto, porque su trabajo discográfico (secundado por su actual esposo y *manager* Antonio Sánchez, con quien creó la empresa del sello discográfico *Fonart*), denota una inclinación hacia el deleite y disfrute del escucha, que hacia su movilización y generación de conciencia, como lo hiciera la canción necesaria.

2.2.4 Ahora: “no somos cantores de cuñas ni hacedores de canciones por encargos”

*“Caminos de vida, caminos de muerte,
caminos de anhelos, caminos pal’ socialismo...
caminos con olor a flores”*

“Caminos de América”, Eduardo Ramírez y Hermán Vallenilla

Ahora nace en 1973, inmediatamente después del *III Festival Internacional de la Voz Universitaria*, realizado ese mismo año en el Aula Magna de la UCV, en el que participó Eduardo Ramírez, acompañado de los amigos con que acostumbraba cantar y ensayar, con un merengue caraqueño escrito por Hermán Vallenilla y musicalizado por Franklin Mejías, “de gran contenido intelectual que deleitó al público presente, pero que no resultó ganador porque según el jurado calificador no era música venezolana”.

Para la época Ramírez, imagen fuerte del grupo, también era estudiante de teatro de la UCV y, al igual que Xulio Formoso, apoyó musicalmente la propuesta del Rajatabla de ese tiempo.

Desde la participación de la mencionada voz universitaria, el grupo Ahora comenzó a consolidarse con el aporte de Franklin Laudelino Mejías, del “Enano” Alfonso, del profesor de literatura Luís Emilio Sercovich y del propio Eduardo Ramírez (solista, tenor y guitarrista), fundadores iniciales junto a Hermán Vallenilla, quien no apareció en escena pero siempre estuvo en calidad de compositor de casi todo el repertorio, apoyó y coordinó la agrupación.

Luego entró en lugar de Alfonso, Rafael “El Tigre” Laya. A éste le siguieron Luís Suárez (después arreglista y tecladista de Los Guaraguao) y el percusionista Juan Gómez. También fueron miembros del grupo, en momentos diferentes, Marco Tulio Maristani, Juan Ramón Castro (fundador del Grupo Madera), Felipe Rengifo (conocido como “Mandinga”) y Fucho Espinosa. Hasta que finalmente quedó conformado por Elías Arrechider, Eduardo Ramírez, Yuber, Elvis Sosa y Emiro Delfín.

Una vez constituidos los integrantes iniciales, comenzaron a cantar sus temas contestatarios y de resistencia en los liceos de la ciudad capital, participaron en numerosos festivales y se presentaron en todo el país con sus canciones políticas, propias de la música venezolana y latinoamericana.

Así se dan a conocer por vez primera y son llamados por los líderes del MAS para que les apoyen en la campaña presidencial de José Vicente Rangel en el 73, harta nombrada ya, y es de esta manera como además empiezan a ligarse a los partidos de izquierda, a consolidar su ideología, a entrar en contacto directo con el pueblo y sus necesidades.

Los integrantes de Ahora siempre tuvieron simpatía hacia el MIR y mantuvieron amistad con la dirigencia del MAS, por lo que estos pioneros no escapan a la vinculación directa inicial que tuvieron los hacedores del canto necesario venezolano con los partidos políticos de izquierda. En efecto, su primer disco fue editado con el tema del compositor e intelectual griego Mikis Theodorakis, “Sí podemos”, que se convirtió justamente en el lema del MAS.

Luego de que los cantores acompañaron a Rangel en su campaña, hubo una división del MAS que ocasionó un retiro temporal de estos del partidismo, sin dejar de ser políticos. Los cantores continuaron apoyando las luchas por las reivindicaciones sociales que se gestaban en el país y siguieron con la resistencia política, social y cultural necesaria en la época, pero alejados del partidismo inicial hasta 1983, año en el que se unen de nuevo a la campaña del MAS.

Culminadas las elecciones del año 73, el grupo Ahora se declaró por un tiempo independiente de toda organización política, sin dejar de apoyar las causas progresistas. Esto se debió justamente a que los integrantes de la agrupación musical comenzaron a notar cierta utilización malintencionada del canto por parte de las organizaciones políticas de izquierda, pues quienes “no entendieron el trabajo del canto fueron los partidos” (Martín, 1998: 124).

Según Ramírez, el grupo Ahora está compuesto instrumentalmente por la guitarra, el cuatro venezolano, la maraca criolla, el bajo eléctrico (incorporado a posteriori) y la mandolina; tiene en su haber siete discos de larga duración y un CD (todos con temas propios y muchos de ellos editados por el sello Cigarrón); siempre estuvo bajo el influjo de lo urbano; y constituye una mezcla del estilo de cada uno de los que han pasado por el grupo, de la complejidad cultural de las ciudades venezolanas.

Los miembros del grupo Ahora, al igual que los demás hacedores, compartieron escenarios con numerosas figuras del canto latinoamericano.

También participaron en los *Festivales Mundiales de la Juventud y los Estudiantes* celebrados en las ciudades de La Habana (1978) y Moscú (1988), en el *Festival de la Claridad* en Puerto Rico (con Roy Brown, Andrés Jiménez, Andy Montañés y el grupo De la 23 Abajo), en el *Encuentro de Canción por la Paz* organizado por el Frente de Liberación Salvadoreño en El Salvador, en el *Festival de Voz* (auspiciado por el periódico colombiano del mismo nombre) y el *Festival Colombia vive* (ambos realizados en Colombia, en el 90 y 93, respectivamente) y en el *Encuentro de la Canción*

Latinoamericana, entre otros eventos que también corroboran su proyección nacional e internacional.

Además de las continuas presentaciones en universidades, liceos, fábricas, centros culturales, campesinos y deportivos del país, Ahora estuvo siempre presente en las jornadas de solidaridad con Nicaragua y El Salvador en el interior de la nación, y en los actos de la Canción Bolivariana realizados en Maracaibo, Puerto La Cruz y Caracas.

Este importante grupo también realizó en el 2005 una gira suramericana por Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Uruguay, Paraguay, Argentina y Chile; estuvo presente en el *XXVI aniversario del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN)*, en *Schafik la lucha continúa 2006* y el *Foro Mundial Social de São Paulo*, celebrado en El Salvador en el 2007.

Ramírez cuenta otros aspectos de interés

Eduardo Ramírez recuerda que el acceso a la radio era difícil, regía la payola (suerte de contrato ilegal en el que los cantantes tenían que pagar a las emisoras ilegalmente para que se difundieran sus canciones), porque existían dificultades para la difusión del talento nacional.

No obstante, existían algunas pocas emisoras radiales solidarias y locutores amigos de los cantores quienes difundían algunos de sus temas musicales y les daban incluso ciertos espacios para que hicieran las convocatorias a los festivales que organizaban en conjunto. Al comienzo no había problemas con esta situación, luego estos locutores sufrieron las consecuencias de apoyar a “unos comunistas que estaban haciendo cancioncitas” y fueron despedidos. En realidad se trataba de “hacedores de canciones de enorme contenido histórico y didáctico”, aclara el cantautor de Ahora.

“Debido a la represión del momento a los artistas se les dificultaba demasiado tener contratos con disqueras, difundir sus canciones por la radio y vender los discos”.

Por último, el solista de Ahora, asegura que así como los movimientos surgidos en los hermanos pueblos de Latinoamérica sirvieron de inspiración e influyeron directamente en los cantores venezolanos, la gran cantautoría nacional fue centro de atención en los países vecinos del continente.

Valga la opinión en este sentido de José Montecano, quien, luego de más de 30 años en la canción necesaria, asegura que “Venezuela recibió una influencia muy importante de Chile, Argentina y Cuba, cuyos movimientos de la nueva canción tuvieron en sus inicios proyección positiva, pero, de forma similar, sobre todo las canciones de nuestro padre cantor sirvieron de incentivo y apoyo a los movimientos de luchas de los pueblos salvadoreño, nicaragüense, guatemalteco y coreano”.

2.2.5 Los Guaraguaos: “la canción convoca por sí sola”

Esta agrupación venezolana incursiona en el mundo de la nueva canción por los años 72/73 con el dueto “Jesús y Eduardo”, integrado por el bajista Jesús Cordero, nacido en Caracas, y por el solista, guitarrista y cuatrista Eduardo Martínez, oriundo de la ciudad oriental de Puerto La Cruz, quienes solían presentarse, en principio, con canciones populares venezolanas en bares y locales nocturnos de la capital caraqueña.

Más adelante incluyeron en el repertorio de su “*show*” los temas de Alí Primera, sin ni siquiera conocerlo personalmente. No en vano Jesús Cordero, bajista del grupo, afirma haber entrado en contacto directo con la llamada canción necesaria a través del trabajo inicial del padre cantor Alí Primera.

Pese a su incorporación posterior a Los Guaraguaos, en calidad de baterista, José Manuel Guerra “Chachata”, también cree que fue “Alipri” quien les motivó a entrar en el movimiento de la gran cantoría nacional: “él nos hizo una convocatoria indirecta, sus canciones nos enamoraron, eran tan hermosas que sencillamente nos atraparon. Así fue como nosotros quisimos incursionar en este tipo de canto revolucionario y sensible”.

“Nos reúne un trompetista de origen español llamado Manolo, un gran músico que cuando nos escuchó le gustó nuestra actuación, nos propuso continuar y hasta nos asignó un sueldo para cubrir gastos de pasaje, comida y otras cosas, pero fue el presentador de un local, Perucho Conde, quien por azar nos llamó a escena en una oportunidad como Los Guaraguao, porque no sabía cómo nos llamábamos y recordó que cantábamos una canción que decía ‘también se ve Guaraguao’, y así nos quedamos para siempre”, recuerda Jesús Cordero en la entrevista que hicieramos para la presente investigación.

“Alí nos conoce en uno de esos centros nocturnos que frecuentábamos, uno de un cubano en Plaza Venezuela, cuando todavía éramos el dueto ‘Jesús y Eduardo’. Él acababa de regresar de Europa y alguien le dijo que había un grupo que se presentaba con sus canciones y así fue como nos vio cantar en un rincón de ese local. Al finalizar se nos acercó conmovido, nos felicitó, nos dijo que lo hacíamos muy bien, que le estábamos sacando del anonimato, porque nadie le conocía, incluso algunos pensaban que Alí Primera era el nombre de una reina de carnaval”, cuenta entre risas José Guerra, y agrega después “es que Alí era un hombre de carácter difícil, pero capaz de emocionarse por cualquier cosa y nosotros le sorprendimos”.

Una vez conformados, Los Guaraguao iniciaron en los años 72 y 73 una intensa actividad musical en diversos sitios, con canciones del cantor del pueblo, de otros compositores y de su propia autoría. Se dan a conocer en el país muy rápidamente con su primer disco “Casas de cartón”, llamado así porque contenía el tema de Alí que lleva el mismo nombre, pero en la voz de Eduardo Martínez. Esta versión gustó mucho y produjo un gran impacto en el público.

Este LP inicial salió al mercado en 1972 con el sello Suramericana del Disco, con otros temas como “Perdóneme tío Juan” y con arreglos de Landaeta. “Lo grabamos porque nos lo propuso Antonio Plaza y así lo hicimos complacidos y sin mayores problemas. Luego Tonny Rincón, en los Teques, fue uno de nuestros cómplices, quien

ayudó a que el disco tuviera difusión en varias emisoras, sobre todo en Radio Miranda, de los altos mirandinos”, explica “Chachata”.

Según Cordero, lo anterior fue un logro prácticamente inalcanzable para una época en la que gobernaba por primera vez en el país Carlos Andrés Pérez y los cantores debían mantenerse en la clandestinidad sin posibilidades de difusión radial. Sin embargo, muchos amigos arriesgaron sus puestos de trabajo en el medio y le dieron cierta difusión a sus temas, sobre todo al de “Casas de Cartón” que “paradójicamente fue más dado a conocer, dentro y fuera de Venezuela, por nosotros que por su propio creador, nuestro padre Alí”.

Con respecto a esa dificultad para acceder a los medios masivos de difusión, “Chachata” cuenta que en una oportunidad el Ministerio de Transporte y Telecomunicaciones, llamado así para la época, emitió un comunicado dirigido a las diferentes emisoras radiales del país, en el que prohibía la difusión de las canciones de Los Guaraguao y advertía a los trabajadores que si no cumplían con el mandato perderían su trabajo.

Los dueños de canales privados, conscientes del *rating* de las canciones de Alí y Los Guaraguao, los llamaron en algún momento, pero con una agenda impuesta que los cantores no aceptaron, porque atentaba contra sus principios y objetivos como hacedores de la canción necesaria.

“Por eso creemos que para ese entonces la difusión de la canción venezolana era más fácil en los pueblos hermanos de Latinoamérica. Los gobernantes de la época quisieron acallar todas esas voces que ellos consideraban desestabilizaban el sistema, incluidos los movimientos guerrilleros universitarios. El sistema no permitía las expresiones que pudieran provocar un despertar y activismo del pueblo dormido. No obstante las represiones, la canción necesaria empezaba a lograr su cometido, comenzó a masificarse”, agregó el baterista del grupo.

En 1976 se integra al grupo Luís Suárez, ex miembro de Ahora, y enriquece el trabajo colectivo con sus canciones e incorpora nueva musicalidad a las presentaciones con sus teclados y arreglos. Los instrumentos musicales que siempre usaron fueron el cuatro, la guitarra, el bajo, la batería y los teclados, además de otros que incluyeron sólo en las grabaciones para enriquecer la calidad del repertorio, que como dijimos incluía muchas canciones de Alí.

Pese a su independencia política, en el año 73, como la gran mayoría de los cantores pioneros, participaron en las jornadas políticas organizadas por el MAS/MIR durante la campaña electoral de José Vicente Rangel. Ésta fue la primera vez que Los Guaraguao tuvieron algo que ver en actos y mítines de corte político, pero esta experiencia les permitió aumentar su poder de convocatoria y compartir con gran cantidad de asistentes.

Separados de cualquier militancia política en organizaciones de izquierda, siguieron en la lucha por las causas populares dentro y fuera del territorio nacional, y participaron, junto a la “Chiche” Manaure, en los CUP fundados por Alí, para realizar un importante trabajo socio-cultural y político en todos los rincones del país.

“Los CUP le dieron una capacidad organizativa y estratégica a la canción necesaria, recaudaron dinero para apoyar la lucha, prepararon eventos culturales y formaron ideológicamente a los camaradas de las barriadas”, completa “Chachata”.

La canción necesaria fue la experiencia más maravillosa

Para José Guerra y Jesús Cordero, los años del movimiento de la canción necesaria fueron un momento histórico e inolvidable, una experiencia maravillosa en la que recibieron apoyo incondicional y desinteresado del pueblo, que sentía amor y respeto por los cantores.

“Poder interpretar ese tipo de canciones y ver que con ellas alguien se emocionaba; poder decir cosas que no decía todo el mundo... fue sencillamente grandioso” (Martín, 1998: 96).

Los Guaraguaos participaron en 1974 en el *Festival Siete días con el pueblo*, realizado en distintos lugares de Santo Domingo, República Dominicana. Allí compartieron tarima con la cantautora argentina Mercedes Sosa. También estuvieron presentes en los *Festivales por la Libertad* y en los eventos organizados para denunciar y rechazar el asesinato del líder revolucionario Jorge Rodríguez, donde también cantó el grupo Ahora.

En el año 78 representaron a Venezuela, junto a Ahora también, en el *XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*, celebrado en la ciudad de La Habana. En 1983 regresaron a tierras dominicanas para hacerse sentir en *La Canción del Pueblo por la Paz*, con Lilia Vera. En 1988 estuvieron unos quince días en Moscú, Rusia, en otro *Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*. A este evento internacional viajaron con las agrupaciones Ahora, Carota, Ñema y Tajá y otras que llevaron al país europeo bailes típicos de Venezuela.

Tuvieron la oportunidad de compartir escenario con Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba y con Pi de la Serra en España.

A lo largo de su carrera artística lograron producir con diversos sellos discográficos 11 LP, cuatro de los cuales salieron bajo el sello de la cooperativa disquera Cigarrón, que por cierto recuerda Guerra “surge con la colaboración de varios camaradas, porque la tienda de venta y distribución de discos *Nora Musical* no se dio abasto con la comercialización de los discos de Alí y las ganancias que le entregaba al cantor no correspondían con las masivas demandas de sus producciones”.

También tienen en su haber el CD intitulado “Vamos andando”, cuyo nombre habla por sí solo.

Finalmente Guerra y Cordero, quienes se presentan aún en locales nocturnos y otros lugares, observan que han desaparecido muchas de las barreras que existían en tiempos pasados. “Por ejemplo, la construcción de un módulo asistencial, como los de la misión Barrio Adentro, antes estaba sólo en los sueños de los cantores y ahora esto se ha hecho realidad. Aunque algunos tildaran nuestro proyecto de utópico, siempre privó entre los hacedores del canto necesario la esperanza de la transformación posible. Nosotros fuimos soñadores y románticos”.

2.2.6 La Gloria del canto ahora lucha por vivir

“No sólo de vida vive el hombre”

Alí Primera, cantor de la Patria buena

Hasta que por fin nos corresponde hablar de las andanzas en el tema que tratamos en esta investigación de la profesora y cantora pionera, Gloria Martín, hija de inmigrantes españoles, nacida en Madrid el 21 de marzo de 1945, en el seno de una familia de pocos recursos, luego crecida en Caracas, nacionalizada venezolana y formada en un colegio de monjas salesianas.

Gloria es sobre todo defensora como nadie de que sí existen ciertos rasgos e historia que den pie para hablar de la existencia de un movimiento de canción necesaria consolidado por algunos años, cuya causa gestora fue la ejecución de un proyecto de otro mundo, de una sociedad diferente. Para Gloria, la gran cantoría venezolana comprometió su palabra con la posibilidad de un mundo mejor.

Divergente de Soledad desde sus inicios, gran amiga de Alí y cofundadora junto a éste y el grupo Ahora de la cooperativa disquera Cigarrón, con cierto acceso a la radio, internacional por excelencia, trajo un aire muy distinto al difundido por el resto de los protagonistas de la nueva canción latinoamericana.

Desde muy joven enfrentó en su casa problemas económicos que le obligaron a dejar momentáneamente sus estudios a medias. Fue así como se desempeñó en diversas labores, hasta que en 1968 se inició como compositora e intérprete. En los años 70/71 se agrupó con quienes estudiaban la creación del Comité de Defensa de los Derechos Humanos (CDDH) en Venezuela.

A partir de esa fecha, gané varios festivales y premios nacionales e internacionales, plano profesional en el que me desenvolví, junto a ser activista de los CDDH en Venezuela y otros países, cosa que por ejemplo, me valió la expulsión y medida de prohibición de regreso a Santo Domingo en 1972, siendo gobernante Joaquín Balaguer (Martín, 1998: 39).

Gloria Martín formó parte también del Frente Cultural de “Ruptura”, que luego de funcionar como periódico se convirtió en movimiento político, expresión pública del Partido Revolucionario de Venezuela (PRV) y de la Fuerza Armada de Liberación Nacional (FALN). En 1979 Gloria se separa de esta organización y permanece independiente, sin militancia política, hasta el presente.

Para los setenta ya era una artista reconocida con varias presentaciones y temas testimoniales en su haber. Desde los inicios de esta década se sumó a la gran cantoría venezolana para lograr la unidad de la izquierda nacional y justamente por ello renunció a su vínculo con sellos disqueros internacionales como Velvet, RCA Y Polydor, y fundó con Alí la cooperativa Cigarrón, que apadrinó todos sus discos una vez nacida.

Participó junto al cantor del pueblo en las tareas organizativas de los eventos de la canción necesaria en Venezuela. Por ser considerada “subversiva”, al igual que los demás pioneros, fue víctima de dos allanamientos de su casa y de varias detenciones en 1976 por parte de la Disip.

Luego de retomar sus estudios obtuvo el título de Licenciada en Artes en 1983 en la UCV, donde se desempeñó durante más de 20 años como profesora de una cátedra del departamento de Promoción Cultural de su Escuela.

Entre 1969/1989 Martín ofreció inolvidables recitales en Venezuela, España, Argentina, Brasil, Ecuador, Colombia, República Dominicana, Puerto Rico y México. Su discografía fue editada en las naciones que visitó y acabamos de nombrar, y está conformada por 30 discos formato 45 rpm, 10 LP (uno con Mercedes Sosa) y dos casetes (uno de ellos con Alí Primera).

Algunos de sus discos son: *Así qué fácil es* (1969/70), *Mi riqueza es la alegría* (1973/74), *Para este país* (1974), *Cantores por la libertad. Gloria y Alí* (1975/76, estuche de dos casetes), *Cantata a Fabricio Ojeda* (1976), *La ternura al viento* (1977/78) y *De antología* (1985/86).

Intensa agenda de actividades nacionales e internacionales

Los párrafos que siguen demuestran la proyección nacional e internacional de esta cantora, así como su compromiso con el movimiento de la canción necesaria surgido en Venezuela.

En febrero de 1973 Gloria presentó, al igual que Mercedes Sosa, su nuevo repertorio en el Ateneo de Maracay, estado Aragua. En marzo de este mismo año, acompañó al cantor español Joan Manuel Serrat en los recitales que ofreciera en el Teatro Municipal de Caracas.

El año 1974 fue bastante intenso: estuvo con Los Guaraguao, Ahora y Lilia en el *Primer Festival por la Libertad*, acto realizado en el Aula Magna de la UCV en solidaridad con los presos políticos, con la participación de Serenata Guayanesa, Simón Díaz, La Rondalla Venezolana y Aquiles Nazoa como presentador. En junio, formó parte de *El canto de los pueblos* en tierra azteca y en septiembre acompañó a Joan Báez en el estadio universitario de la UCV.

En el mismo 74 estuvo con Daniel Viglietti en el Liceo Gustavo Herrera, en Caracas. Luego representó a Venezuela, junto a Lilia y Alí, en el *Primer Encuentro de la Nueva Canción Latinoamericana en Caracas*, realizado en el Poliedro de Caracas. Allí estuvieron también Silvio Rodríguez y Noel Nicola por Cuba, así como Guadalupe Trigo y Viola por México.

En 1975 estuvo también con Alí y Lilia en el Aula Magna de la UCV, en la *Jornada de Solidaridad con Chile*. Ese mismo año intervino en el homenaje que se realizara al cantante Alfredo Zitarrosa en el Complejo Ferial de Puerto La Cruz, donde éste ofreció a los asistentes un hermoso recital. Días más tarde a la actividad anterior, estuvo en el estadio de Punto Fijo con Alí y Los Tambores de Barlovento, en una *Jornada profundos para la fundación Casa de la Cultura Las Piedras* de la mencionada entidad occidental.

En agosto de 1976 intervino en tierras colombianas con su canción testimonial en el *Primer Encuentro de Este canto en Libertad*, auspiciado por la Comisión de Defensa de los Derechos Humanos y con la participación de cantautores de Colombia, Chile, Ecuador, Argentina y Venezuela. En septiembre de este año la cita fue en Panamá, en el Paraninfo Universitario, que sirvió de escenario para el *Encuentro Universitario Anticolonial*.

En marzo de 1977 vuelve a compartir tarima con Mercedes Sosa en el Teatro Municipal de la ciudad capital y en el Aula Magna de la UCV. Más tarde, Gloria, integrante de la Comisión Organizadora del Encuentro por el Sindicato de Radio y TV de Caracas, abrió en el Teatro Juárez, en la ciudad de Barquisimeto (Lara), con “El Credo” del inolvidable humorista y escritor Aquiles Nazoa.

En 1978 vuelve a encontrarse en una jornada internacional de la Nueva Canción con Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa y Lilia Vera, en el Poliedro de Caracas. Un mes después participa en el *Tercer Festival por la Unidad de los Trabajadores*, en la histórica Aula Magna de la UCV. Meses luego estuvo en una jornada de solidaridad con

el pueblo argentino, en calidad de Secretaria de Cultura del Sindicato de Radio y TV de Caracas y D.F., en la sede de esta organización.

En 1979 fue una de las protagonistas de un día entero de solidaridad con Nicaragua, en el Poliedro de Caracas, y con la presencia de Mercedes Sosa, Lilia Vera, Alí Primera, Cuarteto Bravo y Luís Enrique Mejías Godoy con Los de Palacagüina.

En 1981 estuvo en Nuevo Circo junto a otros cantores y agrupaciones del movimiento de la cantoría venezolana (Ahora, T-Pos, Quitiplás y Serenata Guayanesa), donde sonó *Una canción para la victoria del pueblo salvadoreño*, evento organizado por el Comité venezolano de solidaridad con El Salvador, encabezado por el párroco de la UCV, padre Jesús Gazo.

Luego de la muerte de Alí, el 16 de febrero de 1985, recorrió, junto a otros integrantes de la cantoría venezolana, todo el país para cumplir con la agenda del padre cantor y recaudar fondos para su familia (esposa e hijos menores). Por ejemplo, en marzo de 1985 estuvo en la *II Canción por el pueblo salvadoreño. Homenaje a Alí Primera*, acto que tuvo lugar en el estadio universitario de la UCV.

En octubre del mismo año, Gloria viajó a la Plaza de Toros de Falcón para ofrecer *Una canción para Alí* con el “Gordo” Páez; José Montecano; la “Chiche” Manaure; el grupo Ahora; Carota, Ñema y Tajá; Arte en escena; Gregorio Yépez; Benjamín Terán y José Laya. A la iniciativa asistieron en calidad de invitados especiales Sol Musset de Primera, Monche Primera y Franklin Virgüez.

En 1986 compartió con la “Chiche” Manaure y grupos mirandinos una jornada pro construcción de la Casa Popular de la Cultura, en Charallave, estado Miranda. En octubre continuó el trabajo de la *Canción por la victoria del pueblo salvadoreño*, en el Aula Magna de la UCV. Este trabajo proseguiría unos meses después en la misma Aula Magna, con Sol Musset, la “Chiche” y el grupo Ahora.

También en 1986 Gloria Martín estuvo en *Un canto de dignidad por el 7º aniversario de la victoria sandinista*, en Plaza Venezuela, Caracas, organizado por el Comité de Solidaridad con Nicaragua y los cantores venezolanos.

No obstante, para la fecha sus actuaciones comenzaron a hacerse cada vez más esporádicas, entre las que destacan los recitales ofrecidos en 1987 en el Complejo Cultural Teatro Teresa Carreño, en Caracas, con Joan Manuel Serrat; *Una canción por la Universidad*, acto organizado por la Asociación de Profesores de la UCV en el Estadio Universitario de Caracas, en contra del cierre de esta casa de estudio; el foro/recital *La canción social*, ofrecido en el auditorio de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV; y *Una canción por los masacrados*, homenaje a las víctimas de Cantaura realizado en el Aula Magna ucevista.

Sus últimas presentaciones en público fueron en septiembre de 1992, junto a Joan Manuel Serrat, en el Teatro Teresa Carreño; y el 31 de octubre, en el estadio Punto Fijo, estado Falcón, en un macro reencuentro de cantores realizado por los 50 años que habría cumplido *Alí Entre la rabia y la ternura*.

Entre sus libros publicados destacan: *Manuela* (1983), *Versos de un o sea no pacífico* (1985), *Metódica y melódica de la animación cultural* (1992), *De los hechizos de Merlín a la píldora anticognitiva* (1994) y *El perfume de una época* (1998).

Según nos comentó Lilia Vera en la entrevista que le realizáramos en junio de 2007, la profesora Gloria Martín, por motivos de salud, se retiró en 2006 de la educación superior, pero está dedicada a escribir y se comunica con ella cada cierto tiempo vía telefónica. De hecho el mismo día de nuestro encuentro con Vera, domingo 17 de junio, Gloria intervino por teléfono en su programa dominical transmitido por RNV, "Siempre... Lilia".

2.3 Folklore: armas de un pueblo sin voz

“La canción necesaria es voz de todos, entrañable y solidaria”

José Montecano, cantor venezolano

Al igual que en el apartado anterior, en éste y el siguiente, hemos convenido basarnos en las entrevistas realizadas a las fuentes vivas de nuestro panel de cantores necesarios, debido a la evidente falta de bibliografía (antigua y actual) sobre el tema en cuestión.

En este punto partiremos de la siguiente definición, formulada por Marina Peres en su artículo *La nueva canción latinoamericana*:

Como un trabajador en su oficio, el músico tiene que ser un luchador de las causas sociales, un hombre integrado en su realidad, comprometido con su pueblo y solidario con todos los pueblos en lucha.... El artista debe... integrarse al proceso de liberación de los pueblos (1982: 379).

La canción, por su parte, debe tener identificación directa con el pueblo, pues lo que se expresa en ella debe ser sólo lo que la gente quiere transmitir. Además debe llamar a la movilización y al despertar del pueblo, que en su historia sólo ha tenido represión, dominio y cadenas, las que el cantor, a través de su mensaje de lucha, ayudará a romper. Por tanto, el cantor debe ser aquel que no tiene con qué, pero canta porque tiene un por qué.

Andrés Castillo, estudioso de la vida del padre cantor Alí Primera, destaca que la canción necesaria es “solidaridad porque está comprometida con cualquier problema que atañe a los seres humanos. Es compromiso porque el cantor debe ser militante de lo que profesa; y transformación, pues busca y promueve el cambio del sistema social y de valores”. De modo tal que *cantor* y *canto necesario* no son dos elementos dicotómicos, sino que están estrechamente enlazados.

José Montecano, hermano de Alí, considera que el cantor siempre es militante de la lucha a la cual canta, por una transformación, un mundo mejor y más humano. También hace referencia de lo que para Alí debe ser la esencia de ese vocero musical, “el cantor, decía mi hermano, se forja al calor de los entrañables brazos de su pueblo, en que logre decirle que no ha llegado para cantarle sino que es parte de su sensibilidad expresada en canto, logra así multiplicar sus ganas para saltar la talanquera y avanzar juntos”.

En lo que respecta a esta relación cantor-pueblo, Lilia Vera afirma que se puede decir sin tapujos que la canción necesaria venezolana sí logró un despertar del pueblo, porque las convocatorias para los múltiples eventos realizados en función de la solidaridad tenían como resultado una asistencia masiva. Los cantores lograron llegar a un amplio sector excluido de la población, a través de un mensaje consciente, honesto, sencillo y sobre todo solidario.

Eduardo Ramírez, del grupo Ahora, asegura que la canción necesaria en Venezuela nace producto del amor a un pueblo, surge de una necesidad ineludible. Es una canción política por excelencia, que conjuga ritmos autóctonos de Venezuela y Latinoamérica.

Ramírez coincide con Lilia en que la canción necesaria sí causó un despertar del pueblo, caló verdaderamente en él. “Había mucha solidaridad, pues para el momento en que surge y crece vertiginosamente, el gobierno le imponía dura resistencia e impedimentos para su difusión por el temor de que ésta produjera, como en efecto lo hizo, un despertar del pueblo, una toma de conciencia popular. El afán de estos políticos elitescos era tener un pueblo adormecido e ignorante”, que pudieran manipular con sus campañas engañosas.

Al respecto, Lilia asevera que el pueblo estaba consciente de las persecuciones y torturas de la “IV República” (como en la actualidad se le denomina a los gobiernos firmantes del Pacto Punto Fijo), de la necesidad de un cambio social y político para que

el colectivo tuviera una mejor calidad de vida. “El pueblo siempre estuvo consciente sólo que antes protagonizó una lucha de resistencia y ahora sigue la lucha pero con un gobierno a su favor. El canto avivó una mecha que se encendió y ayudó a la emergencia de la realidad actual”.

Aleidy “Chiche” Manaure, cantora de las generaciones inmediatamente posteriores a los fundadores estudiados, miembro del Comité de la Canción creado por Alí y gran amiga de éste, distingue cinco vertientes de la canción: canción militante, canción solidaria, canción por la unidad del pueblo venezolano, canción por la libertad de los presos políticos y canción bolivariana. “Todas estas modalidades formaban parte de la gran maquinaria ideológica que consolidaban los cantores, en aras de que el pueblo se diera cuenta del engaño mediático al que fue y era sometido por estafadores políticos de oficio”.

Es así como el canto comprometido en Venezuela sale en defensa de la dignidad del pueblo, a favor de los presos políticos que estuvieron en el Cuartel San Carlos, en la ciudad capital, y de los perseguidos por la Digepol. No sólo apoyó la incansable lucha latinoamericana (Cuba, Nicaragua, Chile, Argentina, El Salvador), sino que denunció problemas muy puntuales de ciertas regiones venezolanas como La Puerta, en los andes y el Lago de Maracaibo, en el Zulia.

“El canto necesario, además de producir un despertar del gigante, logró sensibilizar a otros cantantes que nada tienen que ver con el movimiento, como Morela Muñoz, Simón Díaz, María Teresa Chacín”, agrega José Montecano.

2.3.1 Camarada Alí, pueblo adentro

*“Va cabalgando el llanero, oliendo a sudor de cabra,
y al cafecito negro que bebió en la madrugada...
y su tonada dulcita como agua de tinajero,
pa’ endulzar su café negro, aunque no endulce su vida,*

y va llorando el llanero”
“Cunaviche adentro”, Alí Primera

Alí Primera fue el personaje más emblemático en la cantoría venezolana, entre otras cosas, porque fue quien más usó los ritmos tradicionales (folklore) de nuestro país. Su canción se convirtió en arma de denuncia y combate, de ahí que sea conocido como el “cantor del pueblo”. Su hermano José Montecano comenta que en Venezuela Alí y su canto inspiraron al pueblo en la búsqueda de tiempos de cambio.

José Guerra, integrante de una de las agrupaciones pioneras del canto necesario en nuestro país, Los Guaraguao, expresa su sentir sobre el cantor de Paragüaná: “nadie puede negar la ternura de los versos de Alí, no por eso dejaron de ser canto combativo, que convoca, llama, golpea el alma, abofetea y despierta para mostrar la realidad. La canción de Alí nació de las entrañas del pueblo y para el pueblo”.

El trabajo de licenciatura *Alí Primera ¿la canción de todos?*, de Tibusay Soto, presenta un estudio a profundidad de la vida personal y artística del cantor de todos los tiempos. En esa investigación se hace referencia al contenido de los versos de Alí, en los que resaltan los siguientes valores: “defensa de lucha revolucionaria, unidad, canción, libertad, socialismo, pueblo, Patria, amor, felicidad, ingenuidad, solidaridad, paz, religiosidad popular, esperanza, poesía, amistad, vida, conciencia, naturaleza, costumbres de los pueblos, sensibilidad social, bienestar, ternura, alegría, derechos y verdad” (1986: 24).

Sus versos también denuncian y condenan las prácticas y vicios de los gobiernos de derecha en nuestro país: “miseria, hambre, plusvalía, capitalismo, conformismo, demagogia, desempleo, guerra, represión, mendicidad, explotación, emigración campesina, ineficacia gubernamental, imperialismo yanqui, desigualdad, envidia, pasividad, alienación, discriminación racial, catequización, burguesía, discriminación de los indígenas y contaminación ambiental” (25).

Alí expresa la importancia del canto como canal de comunicación de un mensaje que clamaba ser escuchado:

Si tengo cierta capacidad de transformar esa vivencia o por lo menos hacerla accesible, desde el punto de vista musical, a los seres que me rodean, yo me siento contento porque he cumplido una tarea más comunicacional que poética, lo que me planteo es comunicar una posibilidad a través del canto, que mi canción se convierta en una especie de vehículo de realidades (47).

El cantor paraguiano se comprometió con el pueblo venezolano a escuchar sus necesidades para luego cantarlas y difundirlas al mundo. Se convirtió en oído y voz de quienes se les había silenciado por tanto tiempo. En su cuatro y guitarra hablaron miles de campesinos, obreros, llaneros y demás necesitados que habitaban en las famosas “casas de cartón”.

La inspiración de su música radicó en diversas corrientes y ritmos musicales que resaltaban la venezolanidad, como las tonadas, danzas, décimas, vales, romances, estribillos, pавanas, música central y otras melodías entonadas por campesinos y pescadores.

Alí entiende que la única posibilidad de que su canto perdure y trascienda, es buscando la comunicación con el pueblo. Sale guitarra al hombro. Camina por los barrios, cuesta arriba. Camina por campos, pueblos y ciudades. Su voz se va sembrando por todos los rincones del país (Beltrán, 1985: 16).

Cuando viajaba por todo el territorio nacional se empapaba de los distintos géneros musicales que le ofrecía cada estado venezolano, para hacerlos suyos e incorporarlos en sus tonadas. Su guitarra también disparaba ritmos suramericanos y caribeños.

Así lo confirma la musicóloga Lil Rodríguez, en su artículo *Alí y diversidad en modo mayor*:

Se rodeó de la dulzura del agua, de las miradas de la gente de su tierra, de la gratitud de quienes le antecieron en el camino, del sabor de la caña clara, y hasta de la tristeza del Lago para entonar el tema de la salvación del entorno y las tradiciones (Rodríguez, 2006: 2)

La música del cantor del pueblo está impregnada de folklorismo. Rescató las costumbres, raíces históricas y memoria cultural del pueblo; así como sus pesares, una historia de vida con un pasado y presente de duro trabajo, pero con un futuro esperanzador que superara los sufrimientos vividos.

Solía hacer uso de de la jerga popular de las zonas más rurales del país para componer las letras de sus canciones, que luego serían musicalizadas con ritmos propios de la región e interpretadas con la entonación correspondiente. “Esos vocablos se mezclan con la gente y su cultura, evitando que la canción sea mero vehículo de transmisión de un mensaje político” (Soto, 1986: 68).

A ese vocabulario común y propio de los sectores populares y rurales, se le suman las llamadas “groserías”, esas que el colectivo utiliza en su día a día, pero que cuando las escucha en los medios de comunicación les parecen ajenas y hasta irrespetuosas.

Por su modo de expresarse, las condenas no se hicieron esperar. El uso de las “groserías” en sus canciones era simplemente exclamativo, para denotar una expresión que sólo con una acertada grosería se podía entender. Ante las duras críticas el cantor escribió “Abrebreacha”: “y hay que afinar el tino (es decir la puntería), que aunque diga groserías, el pueblo tiene derechos, y no se me ponga arrecho, pero es la pura verdad, que no hay peor mala palabra que esta misma sociedad, que la mayor grosería la dice esta sociedad”.

En cuanto a la entonación, siempre utilizó el tono adecuado para interpretar sus canciones, de modo que quien lo escuchara se sintiera identificado y reflejado en esa melodía como si fuera el espejo de su historia de vida.

En la canción de Alí Primera la pronunciación respondió a la necesidad de comunicación con diversos grupos sociales. Utilizó la dicción propia de un lenguaje estándar o aceptado oficialmente, para abrir la canción a todos los públicos y empleó, en algunos temas, el habla regional para entrar en contacto con las identidades de los diversos pueblos (1986: 76).

2.3.2 Algunas definiciones en voces protagonistas

Para Lilia Vera la canción necesaria se caracteriza por la lucha reivindicadora, el testimonio de los pueblos, el sentimiento popular, la denuncia de las diversas caras del imperialismo.

Por su parte, José Guerra, “Chachata”, cree con firmeza que “la canción necesaria es la voz del pueblo, por eso está en boca de todos. Es lo cotidiano, la lucha que emprende cada uno diariamente, el esfuerzo del obrero, el canto de los pájaros, la creencia, cultura y fe de la gente. La canción lo engloba todo. Convoca por sí sola, no necesita aliarse con partidos políticos, tiene fuerza y espíritu verdaderos. Tiene una misión específica que cumplir”.

“Chachata” asegura que la canción sirvió y sirve de trinchera para promover el amor, “llámesele canción de protesta, contestataria, rebelde, necesaria, su esencia es el inmenso amor por el ser humano”.

Para Toña León, cantautora venezolana originaria de El Hatillo e integrante de la novena generación de Juan Francisco de León (primer extranjero insurrecto contra los abusos y monopolio de la Compañía Guipuzcoana, en el siglo XVIII), en nuestro país el canto revolucionario ha estado presente desde tiempos memorables, “ejemplo de ello es nuestro Gloria al bravo pueblo”. Toña define la canción necesaria como “la canción

de por medio, que mueve y aviva, es sentir y aprendizaje a la vez”. También cree que el canto sí mueve al pueblo y logra su despertar.

Ahora bien, ¿esa canción es necesaria para qué? De acuerdo con Guerra es para impulsar y hacer realidad el proyecto que se tenía en mente (el socialismo), para iluminar a los colectivos desposeídos, ayudar a los hermanos oprimidos, atacar el letargo en el que se sumió el pueblo. “El corazón de la canción es justamente el sentir del ser humano, de las madres, los niños. Justamente éste es su mayor aporte”.

José Montecano considera que la canción tuvo que evolucionar para que Alí, antes de cambiar de paisaje, la nombrara *canción necesaria* para el nuevo tiempo. “Debe ser que la canción necesaria es jinete y cabalgadura y no un pensamiento muerto para prenderle una vela, como decía el cantor”.

Su opinión coincide con la tesis de que la canción necesaria ayudó al despertar del gigante (pueblo) y le armó de conciencia con un llamado a honrar su hermoso legado histórico y libertario. Como dice la “Canción Mansa Para un Pueblo Bravo”: “sol colorado, viento del este, se abren los brazos del gran durmiente”. “Hoy el pueblo es montarás, juega otro rol, participa de su futuro promisorio”, afirma el hermano de Alí.

Para Montecano no existe diferencia entre la canción que acarició Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, y luego la de Alí, Silvio, Pablo, Los Guaraguao, grupo Ahora, la “Chiche” Manaure, Jesús “Gordo” Páez, Carlos Ruíz, Goyito Yépez, Carota, Ñema y Tajá, entre otros tantos quienes con tesón han dejado testimonio de la necesidad de cambios radicales, a través de sus producciones discográficas y actividades al lado del pueblo.

2.4 ¿El canto necesario anda en boca de todos nosotros? Pertinencia actual de la nueva canción en Venezuela

“Creo en los poderes creadores del pueblo”

Aquiles Nazoa, poeta y humorista

Una vez estudiados los hacedores del canto necesario venezolano y entendido el contexto socio-político en el que surgen los versos solidarios, cabe preguntar si estos conservan vigencia alguna en los tiempos actuales.

¿Cuál es el estatus de la canción en estos momentos? Varios de los protagonistas entrevistados para fines de esta investigación coinciden en que el movimiento sufre una significativa decaída con la desaparición física del padre cantor, Alí Primera, en 1985. De hecho, luego del fatídico accidente que le arrebató la vida, sólo se realizaron diversos festivales en su honor y con el pasar de los años estos eventos perdían valor y la iniciativa se desgastaba.

A ello se le suma que sin Alí el poder de convocatoria no tenía la misma respuesta masiva, por lo que la asistencia del público a los encuentros organizados por los cantores, eventualmente terminaron en intento fallido. En sus hogares se presentaron diversas necesidades que exigían el desprendimiento parcial de la cantoría, negocio nada lucrativo en ese momento para dar de comer a sus familias.

Por tanto, el movimiento perdió fuerza y se disolvió con el transcurso de los años, hasta conseguir asidero en el presente siglo con la llegada de la revolución bolivariana.

Recordemos que el nacimiento del movimiento de la cantoría en Venezuela se da en un escenario represivo, injusto, desigual, con abundante miseria y pobreza, y que es la canción la que clama por un cambio en las estructuras a partir de una fuerte sacudida en las bases. Se puede decir, entonces, que esos tiempos finalmente han llegado.

No obstante, ello no debe significar que la canción ya no es necesaria, pues todo acontecimiento político, social y cultural requiere de versos que lo orienten para no perder su verdadero fin. El actual momento socio-político que vive Venezuela con la llegada de la revolución bolivariana ha dado lugar a importantes transformaciones para la construcción del socialismo de este siglo.

Al parecer la revolución, distante de ser piso para nuevos caminos de la cantoría, se ha sumado a la época de *pausa* que ha caracterizado al movimiento musical desde hace tres décadas.

Para Lilia Vera, protagonista de la cantoría venezolana, sin duda, la canción necesaria ya no es un movimiento, “se trata sólo de una canción eventual, de cantores que cantan esporádicamente sin mayor trascendencia, sin coordinación entre ellos”. Asegura que en Venezuela se sigue cantando. Luego del “bajón” que sufrió la canción surgieron hacedores nuevos con un criterio diferente al de los pioneros de la canción necesaria, tales como Luís Cipriano Rodríguez, Gino González (música llanera), Grupo Mestizo, Iven de Venezuela y José Alejandro Delgado.

Una de las reflexiones que hace Andrés Castillo, conocedor de la vida y obra de Alí Primera, justamente se refiere al papel que actualmente asumen los antiguos cantores y los hacedores de relevo, o mejor dicho, de continuidad. Él considera que han sido únicamente los cantos progobierno y las tarimas en eventos de corte político (escenario de presentación), los que han definido al canto necesario de estos tiempos.

Su opinión tiene cabida pero con ciertas excepciones, pues existe un grupo de cantores que, a pesar de no gozar de la promoción de los medios de comunicación, ejercen su labor como trovadores, sólo que no con la concurrencia masiva de antes.

Se presenta, entonces, una situación curiosa y digna de analizar. Sí existen cantores en la actualidad que hacen canción necesaria. Se pueden distinguir en tres grupos: los que ahora gozan de difusión porque el escenario político les permite darse a

conocer a través de los medios, aquellos que tímidamente han incursionado por el camino de la cantoría desde escenarios más modestos y quienes fueron pioneros del movimiento e intentan revivirlo en este momento preciso y crucial para la concreción del rumbo de nuestro país: el socialismo.

Todos ellos guardan un rasgo en común que se presentó en los inicios del movimiento de la cantoría en nuestra nación: permanecen dispersos en el hacer de *individualidades*, a la espera de que se presente un escenario que los reúna.

Pero ese espacio no puede limitarse a una tarima de un evento presidencial, una sala de la Biblioteca Nacional o algún local de poca afluencia; debe ser, por el contrario, la iniciativa de estos hacedores (viejos y nuevos) la que los congregate para la unificación de esfuerzos en el resurgir del canto necesario, pues las condiciones están dadas para ello.

Otro factor que incide en que la difusión del canto necesario se haya cuarteado, es que los cantores continúan siendo víctimas del veto mediático que los gobiernos puntofijistas les impusieron. Si bien es cierto que muchos cantores tienen presencia en el medio televisivo, esa aparición es efímera y efervescente, pues se reduce a la puesta en escena que el evento político del momento les permita. Es decir, que aparezcan unos pocos minutos en las pantallas de los televisores no significa que sus mensajes tengan verdadera cabida en los *mass media*.

Lilia Vera coincide en que “aún hoy existen trabas para la difusión de la canción necesaria a través de los medios de comunicación”. A pesar de que hoy día se pretende democratizar el acceso a esos medios colectivos, esto en la *praxis* no se ha consolidado porque siempre prevalecen los intereses comerciales y económicos por encima de lo educativo, formativo, cultural.

Pese a que en la actualidad existen instituciones rectoras de la cultura, no hay una convocatoria para los eventos musicales que protagonizan los cantores. La razón de

ello se desconoce, pues se supone (reiteramos) que las condiciones están dadas para que estas prácticas absurdas pierdan completa vigencia.

Quizá la solución no sea que los cantores esperen a que les llegue a sus manos la convocatoria, sino que voluntariamente acuerden reencontrarse para consolidar un movimiento de cantoría que se rija por preceptos distintos adaptados a los actuales momentos. Aún existen motivos para cantar, son muchos los acontecimientos nacionales e internacionales que reclaman un canto movilizador y de toma de conciencia.

Toña León, cantautora que a la temprana edad de siete años tomó por primera vez su cuatro y comenzó a cantar, opina que “todavía no ha salido el cantautor que se atreva a criticar la revolución venezolana”. Igualmente asegura que “cantores hay muchos, pero no existen cantautores, pues el verdadero cantor canta y da a conocer un sentir. No se trata de cantar por cantar. En cada verso existe un aprendizaje”.

Por su parte, José Montecano, considera que la pertinencia actual de la canción necesaria en Venezuela es la misma: “al lado de su pueblo, en procura de la unidad y sirviendo como elemento conciliatorio para vencer ante los odios y divisiones”.

2.4.1 ¿Cuál debe ser el camino a seguir?

Andrés Castillo está convencido de que en el presente el canto debe surgir fuera de la enorme industria cultural, los cantores deben ser mas cónsonos con el pueblo; tener mayor seguridad en ellos mismos; entender que no se trata de un trabajo comercial para enriquecerse, sino para impulsar los cambios necesarios; “que criticar constructivamente para hallar soluciones no significa ser de oposición; que los jóvenes son pieza importante; que aún faltan muchos personajes de nuestra historia por recuperar; que es necesario salir a las calles y cantarles a los consejos comunales, a las empresas de producción social, a los brigadistas de Moral y Luces, por ejemplo”.

Castillo considera que el pueblo requiere del contacto cara a cara, como lo hiciera en su momento Alí Primera, pues “el cantor no puede limitarse a ser el relleno de las arengas políticas realizadas desde la altura de una tarima pagada por el gobierno”.

Lilia Vera cree que en Venezuela “la canción necesaria debe retomar su esencia política, necesita recuperar la capacidad crítica, su ingrediente más explosivo, aunque quizás nunca sea igual sin la presencia de Alí”. Por su parte, los órganos rectores de la cultura deben ayudar a la difusión de estos temas.

CAPÍTULO II

La radio como vehículo comunicacional

1. Compromiso social de la radio

*“Un hombre que tiene algo que decir
y no encuentra quien lo escuche se halla en una mala situación,
pero todavía están peor los escuhas
que no encuentran quien tenga algo que decirles”*

Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán

En el siguiente capítulo de este trabajo de licenciatura corresponde abordar el ámbito de la radio, el medio de comunicación social que hemos elegido, por su naturaleza local y por ser un punto de contacto e intercambio directo con las comunidades, para la difusión de nuestro producto final: reportaje grabado de 35 minutos de duración referido al movimiento de la canción necesaria en Venezuela. Específicamente en este punto trataremos el compromiso de la radio desde sus orígenes.

Luego de más de 85 años de fundada la primera radioemisora del mundo con programación completa registrada (KDKA de Pittsburg, que tuvo su primera transmisión el 2 de noviembre de 1920), hasta el cansancio se nos ha dicho que, como todo medio de difusión masiva, comunicación y expresión, la radio debe cumplir con la triple función de informar, educar y entretener al público al que está dirigido, y que, por ende, sus programas tienen que dividirse en: informativos, educativos-culturales y de entretenimiento, sin que la segunda categoría sea aburrida, formal, árida, selecta, elitesca e inservible para el pueblo, o que la tercera se traduzca en algo banal y vacío para que divierta de verdad.

La clasificación anterior tampoco debe dar como resultado el surgimiento de programas independientes y completamente diferenciables entre ellos: una misma

producción puede informar, enseñar y recrear a la vez. Recordemos, aunque suene reiterativo, que la radio es al mismo tiempo información, educación y entretenimiento.

Para el investigador y docente argentino-uruguayo especializado en comunicación educativa, Mario Kaplún (1978: 17), el medio en cuestión debería ser una herramienta de trabajo manejada por quienes no sólo la conciben como una profesión y un modo de vida, sino por quienes sobre todo la entienden como un instrumento educativo y cultural dirigido a las clases populares y promotora de un verdadero desarrollo integral.

Kaplún considera que el medio de comunicación colectiva al que nos referimos en esta oportunidad “tiene una función social que cumplir, un aporte que hacer frente a las urgentes necesidades de las masas populares de nuestra región” (17). No obstante, este *deber ser* no parece cumplirse en la práctica a cabalidad desde hace más de una década atrás.

La industria audiovisual..., más concentrada en grupos multimedia y más atenta a la lógica de la inversión rentable, ha organizado las demandas informativas, culturales y de entretenimiento de los públicos radioyentes según segmentos de interés, ofreciendo a cada segmento aquella programación especializada creada para satisfacer un consumo inmediato y placentero. Esta dialéctica que ordena la razón de una programación radiofónica especializada y la razón de una audiencia segmentada en un mismo ciclo creativo ha sobrevalorado excesivamente el concepto de “radio-servicio”, dejando en un segundo plano conceptos complementarios como “radio-compañía”, “radio-emoción”, “radio-arte” (Balsebre, 1996: 12).

Existe gran cantidad de profesionales y teóricos de la comunicación que aún en los tiempos actuales no comprenden que la radio constituye un medio de expresión por excelencia, con un compromiso social que cumplir de vital importancia para el desarrollo. La homogeneización de ciertos formatos radiales como el informativo-*talk*

show y el musical ha hecho que algunos piensen que la radio es un canal exclusivamente transmisor de la palabra-noticia o del disco-música.

Si bien es un hecho la imperante necesidad de redimensionar el papel actual del medio radiofónico y rescatar esas tres funciones estrechamente vinculadas entre sí, éste goza de todas las condiciones para ser una herramienta de pedagogía por excelencia, que esté al servicio de las comunidades excluidas, que atraiga y sirva a públicos completamente distantes y heterogéneos entre ellos.

Tiene además la radio mayor penetración y alcance en comparación con otros medios de comunicación (llega a todos los rincones del país y a diferentes tipos de público al mismo tiempo), es voz viva y directa, comunicación de ida y vuelta sin espacios en blanco, transmite sin selecciones o parcializaciones, goza de una instantaneidad o inmediatez inigualable (transmite en el momento en que ocurren los acontecimientos y, en lo que a función periodística se refiere, difunde noticias con extraordinaria rapidez).

Su relación costo-beneficio para el logro del acto comunicativo deseado resulta ventajosa como ninguna otra: sólo requiere de inversiones mínimas de producción y distribución para funcionar; no necesita de grandes o lujosos escenarios, de complejos aparatos, vestuarios o maquillaje, ni de estudios muy sofisticados, a diferencia de la televisión.

Además de su difusión masiva, es un medio muy personal que no requiere que el oyente sepa leer para comprender efectivamente el mensaje que transmite, lo que resulta beneficioso sobre todo para los países de elevados índices de analfabetismo, entre los que destacan los de este hemisferio.

Agreguemos a lo anterior que, según el docente e investigador chileno de la División de Desarrollo Social de la Comisión para América Latina y el Caribe (CEPAL), Martín Hopenhayn, para el año 1997 el promedio mundial de receptores de radio por

cada 1000 habitantes era de 418, “desglosado de manera segmentada por regiones: para Europa 729, para los países en desarrollo 245, para América Latina y el Caribe 412” (<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a02.htm>).

El conferencista Hopenhayn señala que, pese a que América Latina y El Caribe se ubica por debajo de las naciones industrializadas, la evolución de las cifras indica que la gigantesca expansión de los medios colectivos convencionales permite que la inmensa mayoría acceda con facilidades, cada vez más, a las transmisiones de radio y televisión en señal abierta.

Coincide con el investigador chileno mencionado el periodista canadiense Bruce Girard, quien expresa en su artículo *La radiodifusión en Internet para el desarrollo y la democracia*, que “la radio llega a más del 90% de los hogares en Latinoamérica y el Caribe y lo hace desde transmisoras locales, con programas locales y en la lengua y el acento de su comunidad”. Por ejemplo, continúa el autor, para 1996 la hermana Bolivia tenía menos de cinco líneas telefónicas por cada 100 habitantes, pero más de 57 receptores de radio por cada 100 habitantes (Girard, 2000).

Aunado a ello, específicamente en Venezuela ha surgido una alternativa al monopolio de las tradicionales cadenas privadas de radio y televisión.

Han entrado en escena otras voces, otros actores, las radios y televisoras comunitarias. Como siempre ocurre, aparecen emisoras que se llaman así y son meros órganos de propaganda política o proselitismo religioso. Pero existen muchas, muchísimas, que están construyendo un proyecto democrático y popular (López, 2005: 11, tomo I).

El medio radial comporta “una función estético-comunicativa, que empieza en la belleza de lo *sonoro* y termine en la interacción comunicativa emisor-receptor” (Balsebre, 1996: 15), para lo que resulta indispensable, entre otras cosas, una pronunciación inteligible que permita la audición y comprensión correcta de palabras y

frases. Por su condición originaria, la radio muestra siempre antecedentes, hechos y posibles consecuencias.

Pese al crecimiento vertiginoso de los demás medios colectivos, la radio es un vehículo idóneo para expresar lo fantástico, a través de una poesía diferente (la del espacio, según el profesor español Armand Balsebre), reconstruye y recrea el mundo real por medio de voces, silencios, efectos sonoros y música (elementos que explicaremos más adelante); al tiempo que crea un mundo imaginario e ilusorio, “productor de sueños para espectadores perfectamente despiertos” (Gubern, 1987: 259).

Como diría el docente, filósofo y estudioso de la comunicación canadiense, creador del concepto de “aldea global”, Marshall McLuhan, la radio logra la participación del público para completar el mensaje, despierta sus emociones y sensaciones por cuanto activa el sistema psicológico de los individuos, y por ello es en esencia un medio “caliente” relacionado directamente con los radioescuchas.

“En radio el sonido tiene que hacerlo todo: debe provocar al oyente sensaciones olfativas, gustativas y táctiles. Así el público pone su parte en el mensaje final, contribuye en el desarrollo de la fantasía. Y, al hacerlo, graba la experiencia” (Zavarce, 1996: 13). El profesor Carlos Zavarce nos recuerda que la radio es esencialmente imaginación y que el sonido debe ser una experiencia integral.

Para el desarrollo de cualquier producción radial se requiere entonces del uso de mensajes sencillos, del dominio de las técnicas radiofónicas básicas y del conocimiento del universo significativo del lenguaje característico del medio que tratamos, de los discursos que le deben ser propios, de originalidad, capacidad creadora y expresiva y de una gran inquietud educativa o pedagógica que concentren la atención de un oyente anónimo, quien también deberá poner en marcha su imaginación.

El quehacer radiofónico es un servicio social que debe asumirse como un compromiso con las comunidades rurales, las más ávidas de moral, luces y desarrollo, no sólo de Venezuela sino del continente latinoamericano. Es una forma interesante, flexible, interactiva, económica y accesible de promover progreso y democracia con y para los seres humanos en países en vías de desarrollo.

En definitiva, “al enfrentarnos a las urgentes necesidades educacionales y culturales de la región, la radio aparece como un enorme potencial educativo... Aprender a hacer radio y a utilizar este medio tan popular y difundido es una tarea que vale el esfuerzo” (Kaplún, 1978:25).

También debemos tomar en cuenta que

Venezuela hoy es tiempo y lugar de un proceso de transformaciones profundas que tiene en el sector comunicacional uno de los escenarios más interesantes y decisivos. Es en el espacio mediático donde se libra la lucha por democratizar, por abrir espacios a nuevas voces y actores sociales.... Hoy las cosas han cambiado en Venezuela. Hay efervescencia de palabras, de debate político, de cambios sociales. El país se mueve y el paisaje mediático también. (López, 2005: 9 y 11).

En nuestro caso hemos elegido realizar un reportaje radiofónico de 35 minutos, referido principalmente a los orígenes de un importante movimiento de carácter musical, político y social, que, sin duda, forma parte de nuestra cultura e historia y que se torna imprescindible conocer a fondo en tiempos de grandes transformaciones del Estado y sociedad venezolanas.

Por un lado, en la nueva canción venezolana (objeto de estudio) el pueblo es el gran protagonista, y, por el otro, la radio, como dijimos, cumple una tarea de educación e información ineludible, está llamada a ser una solución acertada para el impulso de la educación y cultura populares, para la difusión de las culturas basadas en la transmisión oral y en los valores no escritos.

El producto final que acompaña a esta investigación teórica no sólo busca informar sobre la existencia de una gran cantoría revolucionaria en el país en las décadas de los setenta y ochenta, que logró el despertar del pueblo y que aún tiene repercusiones en la actualidad, sino que además se trata de un radio-reportaje que juega con ciertos elementos del lenguaje radiofónico para captar la atención del público seleccionado, de principio a fin.

2. Lenguaje radiofónico

Hemos hablado del compromiso social de la radio y concluimos que ésta debe ser interactiva, apasionada, constructora de ciudadanía y creadora de desarrollo. Ahora es esencial conocer de qué va la expresión “lenguaje radiofónico” y cuáles conceptos forman su universo.

Antes repasaremos con la ayuda del autor Armand Balsebre, catedrático de comunicación audiovisual y publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona (España), los conceptos de términos básicos estudiados a lo largo de la carrera como lenguaje y mensaje, palabras claves en el desarrollo de la presente investigación teórico-práctica.

Existe lenguaje cuando hay un conjunto sistemático de signos que permite un cierto tipo de comunicación. Que un lenguaje se caracterice por una agrupación de signos es lo que lo define como sistema semiótico. La función comunicativa del lenguaje encierra un doble aspecto:

El *código* o repertorio de posibilidades para producir unos enunciados significantes.

El *mensaje* o variaciones particulares sobre la base del código (Balsebre, 1996: 18).

El lenguaje es una herramienta indispensable con diferentes utilidades bien distinguidas por el área de la lingüística y la semiótica, pues permite a los hombres que viven en sociedad (y manejan códigos iguales) llevar a cabo de manera instantánea la

comunicación (característica antropomórfica de los seres humanos), lo que implica establecer relaciones de reciprocidad e interacción con los otros individuos.

Además el lenguaje implica dinamismo en cuanto es una acción social, posibilita el proceso esencial de socialización y conformación del tejido social, pues a través de él los interlocutores pueden expresar voluntariamente sus emociones y provocar en los receptores tonalidades afectivas sin que estos se den cuenta.

La comunicación es un proceso colectivo en el que se intercambian, en igualdad de condiciones, experiencias, conocimientos, saberes, ideas, valores, pensamientos, preferencias, ideologías, emociones, y supone una relación recíproca entre dos o más interlocutores que manejen un mismo plano y código (lengua, idioma).

En la comunicación existe una necesidad de respuesta inmediata, por lo que se da entre el emisor y el receptor un intercambio de roles conocido como *feedback* o retroalimentación (ida y vuelta de informaciones).

Cada espacio comunicacional está caracterizado por signos, significados, significantes y símbolos diferentes, y por cargas valorativas afectivas, sentimentales o emocionales. La afectividad pertenece al campo de lo irracional, de lo silencioso, de lo subjetivo. Lo simbólico y lo afectivo son dos elementos inseparables que están presentes dentro de cualquier intercambio de la vida cotidiana dado a través de una lengua en común.

La comunicación humana es un proceso en el que los individuos crean mensajes para ser transmitidos a través del lenguaje (medio de transición simbólica), basado en símbolos corrientes, de signos verbales o no y de reglas ya establecidas por un grupo social, de tal modo que se produzca otro proceso parecido de comprensión por parte del receptor.

El significado (contenido) puede definirse como la respuesta resultante de la interacción entre los sujetos y el entorno (captado por sus sentidos, a través de objetos y situaciones reales), en donde se desenvuelven. Éste puede ser connotativo (metalenguaje), lo que se dice entre líneas; y denotativo, que es la expresión formal.

El cine, la televisión y la radio tienen cada uno sus propias reglas, sus respectivos códigos de expresión y lenguajes estructurados por determinados discursos, caracterizados por una gramática y una sintaxis auténticas. La palabra hablada en cada medio, la expresión oral transformada técnicamente tiene unos componentes que la hace diferente en cada caso, al tiempo que la distingue de la palabra escrita.

La radio, por su naturaleza sugestiva, tiene un lenguaje característico, compuesto por una serie de recursos que permiten establecer una interacción entre el medio y los radioescuchas. Cada uno de sus elementos constitutivos deben combinarse con el firme objetivo de captar la atención del oyente.

El lenguaje radiofónico es, pues, un punto básico a dominar si se quiere hacer una producción radial de calidad, del tipo que sea. La radio es un medio de masas en el que prevalece la voz y no hay imágenes visuales, por lo que el productor radial necesita de asaz creatividad para expresar sentimientos y voluntades, para difundir informaciones sin ayuda del recurso visual, para darle concreción a lo abstracto.

Muchas veces el error reside en no reconocer la verdadera importancia del lenguaje radiofónico, la relevancia que por igual tienen la palabra, la música, los efectos sonoros y los silencios, que fusionados con creatividad forman imágenes susceptibles de ser comprendidas por un público heterogéneo y diversificado.

En primer término, el autor español Balsebre establece en su libro *El lenguaje radiofónico* una primera aproximación a la definición del término que nos ocupa: “el conjunto ilimitado de mensajes sonoros del lenguaje radiofónico es el resultado de un

número finito de normas y transformaciones (códigos, gramática normativa), aplicadas a un número de sistemas expresivos (palabra, música, efectos sonoros)” (1996: 26).

El mismo Balsebre considera que el lenguaje radiofónico, la tecnología (recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora) y el oyente (percepción radiofónica), quien asigna significado al mensaje sonoro durante la interacción comunicativa, son los tres pilares constituyentes del sistema semiótico radiofónico.

En segundo lugar, señala que el lenguaje radiofónico puede conceptualizarse operativamente como:

El conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes (27).

Según el experto cubano en producción radiofónica, José Ignacio López Vigil, autor de los cinco tomos del *Manual urgente para radialistas apasionadas y apasionados*, colección publicada en Venezuela por el Ministerio de Comunicación e Información, para que el acto comunicativo deseado se de a través del medio elegido es importante que los oyentes tengan una actitud receptiva (que estén dispuestos a oír y a entender), que emisor y receptor manejen un código en común y que no se pongan de manifiesto ruidos culturales ni técnicos durante la emisión de los mensajes en el proceso interactivo.

Para López “la radio es sólo sonido, sólo voz. Pero una voz triple: la voz humana expresada en palabras; la voz de la naturaleza, del ambiente los llamados efectos de sonido; la voz del corazón, de los sentimientos, expresada a través de la música” (2005: 51).

Aun cuando la autora Pilar Victoria distingue entre recursos sonoros artificiales y naturales y manifiesta que el lenguaje radiofónico está integrado por: la palabra, la voz, la música, los efectos de sonido, el ambiente acústico y el silencio; en esta investigación, al igual que numerosos estudiosos del área, nos centraremos sólo en los cuatro más comunes: la palabra (incluye la voz), la música, los efectos sonoros y el silencio.

Todos estos recursos deben utilizarse en su justa medida, porque cualquier exceso desvirtuaría la esencia original de la producción y empobrecería el lenguaje. Recordemos siempre que el objetivo es crear programas atractivos y con personalidad propia, que se ganen para sí la total atención del público.

2.1 La palabra

Si bien ésta es un elemento de gran importancia, porque en ella se sostiene y articula el lenguaje radiofónico y es además la base de toda comunicación humana, no debe restarle relevancia al resto de los componentes mencionados. La palabra representa fielmente la realidad y sus diferentes dimensiones.

Según lo visto en las clases de la asignatura Radio I, con el profesor Manuel Artahona, para el autor español José Luís Terrón la palabra es erróneamente sobrevalorada porque:

- Se cree que es lo más importante del lenguaje radiofónico y que el resto de los elementos son sólo recursos de apoyo.
- No se aprovecha al máximo, a causa del desconocimiento de las posibilidades de los aparatos de baja frecuencia.
- Suelen imitarse rutinas de producción simples, cuando deberían más bien introducirse elementos, como efectos, jingles y sonidos de diversa índole, que dinamicen el producto final y eviten que la palabra muera en la apatía.

- Se considera que si se usa sólo la palabra se abaratarán los costos totales de la producción y, claro está, si no se invierte lo suficiente y no se juega con los elementos del lenguaje radial el producto final será de baja calidad.

La voz es el elemento característico del narrador. En las radionovelas, este factor adquiere especial relevancia, pues a través de los rasgos y cualidades de la voz el radioescucha reconoce con precisión cada actor y recrea las imágenes sonoras tal como se le presentan. De modo que cada personaje debe tener una personalidad fonética.

A continuación leamos las cualidades de la voz, descritas también según los apuntes de las lecciones impartidas por el profesor Artahona durante la asignatura obligatoria Radio I:

El tono o frecuencia: se produce en las cuerdas vocales y está determinado por la longitud y grosor de éstas. Ningún registro es idéntico a otro y cada producción requiere de una voz diferente; por ejemplo, las graves siempre serán mejores para los dramas. A mayor frecuencia de vibración, más alto o agudo será el tono. Tenemos entonces la siguiente clasificación tonal:

Mujeres: sopranos, mezzosopranos y contraltos.

Hombres: tenores, barítonos y bajos.

El timbre: es la particularidad de la voz de cada persona producida por la extensión y grosor de las cuerdas vocales, por la conformación de la caja de resonancia y disposición de la cavidad bucal. Permite la identificación del instrumento o fuente emisora del sonido.

La intensidad: se refiere al volumen (fuerte o débil) de la voz, dado por la menor o mayor cantidad de aire que choca con las cuerdas vocales en el momento de la emisión

del sonido. Desde el punto de vista psicológico, esta cualidad también puede definirse como la carga emotiva que pone un individuo en sus conversaciones o parlamentos.

Los locutores deben jugar con diferentes tonos e intensidades, pues sólo cuentan con sus voces para llegar al receptor.

La duración: es la capacidad de dicción (rápida o lenta), está relacionada a la velocidad en el desarrollo del diálogo. Cada quien articula las palabras a un ritmo determinado, rasgo que también caracteriza al locutor o narrador. El ritmo debe ser alternado (rápido, medio y lento).

Pilar Victoria asegura que “la voz es el código sonoro más efectivo para transmitir un mensaje radiofónico. El mensaje prende en el público mejor por cómo se dice que por lo que se dice” (1998: 57).

Ahora, la voz articulada ofrecida por el medio radiofónico puede llegar de distintas maneras: diálogo, monólogo y voz en *off*.

Diálogo: en este medio el diálogo, término definido tradicionalmente como el intercambio de ideas entre dos o más personas, despierta el interés del radioescucha y le imprime mayor dinamismo al mensaje transmitido.

Monólogo: conversación que mantiene el personaje consigo mismo. Es pensar en voz en alta. Para el profesor universitario Jesús Berenguer, los monólogos pueden ser simples (dramáticos, equivalentes e incidentales), alternos, complejos, citados y narrados. También distingue entre los autodiálogos y los fictodiálogos.

Voz en off: permite que el personaje ponga de manifiesto, en tiempo pasado, algún pensamiento o rasgo de su mundo interior. Aun cuando el personaje esté en escena su voz se escuchará lejana, con profundidad, como extraída de su contexto original. La voz en *off* puede ser:

Subjetiva: referida al monólogo interno (voz “para sí”), permite que el oyente conozca el plano psicológico del personaje. Los demás actores deben comportarse como si no hubiesen oído nada.

Descriptiva-objetiva: en ésta se manifiesta claramente el narrador omnisciente, quien describe hechos desconocidos en tercera persona y está en capacidad de verlo y saberlo todo.

2.2 La música

Este segundo elemento del lenguaje radiofónico es usado, al igual que el resto, para crear imágenes sonoras, expresar emociones, describir situaciones, hechos o ambientes. La música es soporte esencial de cualquier producción radial y, según lo expresa el autor Mario Kaplún en el sexto capítulo de su libro *Producción de programas de radio, el guión-la realización*, ésta cumple cuatro funciones básicas:

Gramatical: desempeña el mismo papel que los signos de puntuación en la escritura. Permite separar bloques de texto o pasar de un tema a otro, diferenciar varias escenas o pasajes de un mismo radiodrama, marcar cambios de lugar y/o de tiempo.

Frases musicales largas indican que pasaremos de un tema a otro y dan un pequeño descanso al radioescucha, le preparan mentalmente para una mutación, mientras que frases musicales más breves se comportan de forma similar a los puntos y aparte: dividen dos párrafos de una misma sección.

Expresiva: la música también comenta lo escuchado, crea un clima emocional y una atmósfera sonora específica. En los libretos el creador radiofónico debe colocar dónde entran las cortinas musicales y precisar cuál es la identificación emocional que se quiere crear en el oyente con el comentario musical. Esta función es especialmente útil en radiodramas, radio-reportajes, relatos montados y charlas vivenciales.

Descriptiva: ambienta el sitio en el que se mueven los personajes y se desarrolla el relato, también expresa estados de ánimos. Muchas veces la música tiene la cualidad de describir sensaciones sonoras a la perfección, sin que sea necesaria la utilización de efectos de sonido creados por el hombre con la ayuda de la tecnología.

Narrativa: anticipa acontecimientos, finales felices o desdichados. Cuenta la historia antes que el discurso sonoro. Intensifica acciones, subraya situaciones particulares.

Reflexiva: las pausas musicales permiten al público reflexionar y recapitular sobre lo que ha escuchado, antes de continuar con las secciones siguientes. “En un radiodrama, después de una escena en que los personajes han discutido y si la discusión es rica en contenidos, pondremos una cortina musical larga para que nuestra audiencia piense por un momento en lo que termina de oír” (Kaplún, 1978: 164). Lo mismo si se trata de una entrevista grabada en la que el invitado expresó informaciones novedosas y de gran relevancia.

Ambiental: en algunas ocasiones la música es un sonido que forma parte del ambiente de la escena. Por ejemplo, cuando la trama se desarrolla en una fiesta, en un concierto, un baile, un circo, un encuentro de bandas, una casa con un reproductor encendido o un bar, es lógico que sea escuchada la música característica de esas situaciones.

Rítmica: está inmersa en la producción y le confiere ritmo natural a cada escena de la producción.

Recreativa: la música también entretiene. Suelen además intercalarse dos o tres piezas musicales en una misma emisión o como intervalos que indican descansos para el oyente. Es común que se incluyan temas musicales en programaciones educativas o culturales extensas que estén divididas en secciones independientes. La música

seleccionada para este caso debe estar acorde al producto con fines pedagógicos presentado al público.

Algunos autores coinciden en que la música también puede incluirse en los programas de corte informativo, aunque para otros estudiosos del área esto no tiene sentido ni justificación lógica, pues en las producciones informativas, por lo general, el protagonismo es de la noticia propiamente dicha, e introducir música ocasionaría ruido.

Inserciones musicales

Característica: piezas musicales usadas de manera constante para identificar una programación. A este tipo de inserción se le conoce como tema de presentación y se coloca con frecuencia al inicio y final de la emisión. Según Kaplún, sirve de carátula y contratapa sonora, es el logotipo o membrete de la producción.

Introducción o apertura: es el tema musical que se inserta luego de una presentación, para abrir el telón e indicar una atmósfera específica durante la programación o la primera escena de la misma.

Cierre musical: es la música que suele colocarse al final de la emisión, después de la despedida hablada, señala un cierre de telón. Es el remate, la culminación definitiva de la pieza, que puede estar ajustada al clima emocional de la última escena.

Cortina musical: separa varias secciones, escenas o bloques de una misma producción, refuerza la atmósfera y acota sonoramente el pasaje.

Puente musical: es más breve que la cortina, carece de expresividad y sólo indica transiciones espacio-temporales. Se utiliza para separar escenas y sugerir las mutaciones de tiempo y lugar.

Chispa o ráfaga: se trata de fragmentos musicales fugaces, movidos y atractivos, usados cuando ocurren cortas variaciones de tiempo. La ráfaga musical destaca ciertos momentos y también sirve para separar las escenas entre sí.

Golpe musical: es un acento o subrayado musical, sonido de fanfarria pocas veces justificado porque “generalmente resulta efectista, artificial, grandilocuente” (Kaplún, 1978: 167).

Para la autora de *La imagen radiofónica*, Lidia Camacho (1999: 42), esta inserción o elemento de puntuación del montaje sonoro, como prefiere llamar ella a este tipo de recursos, representa un acorde musical breve y dramático que enfatiza situaciones y marca punto final en una escena. Al igual que la chispa tiene una función de suspenso.

Transición: permite unir dos escenas opuestas: pasar de una triste o melancólica a otra alegre. Los pasajes musicales de transición crean las atmósferas de ambas escenas, extienden el clima de la precedente y alistan para el de la siguiente.

Disolvencia o fade in/out: el *fade in* es el refuerzo progresivo del sonido hasta que éste queda en primer plano, mientras que en el *fade out* el sonido va disminuyendo progresivamente hasta desaparecer por completo. Estas transiciones son unas de las más comunes y se usan sobre todo para escenas finales o desapariciones de personajes. Además indican cambios temporales y de lugar y se emplean para evocar los llamados *flashbacks* (recuerdos). Deben utilizarse con cuidado para no interrumpir el flujo narrativo.

Fundido (mezcla o *cross*): también se usa para cambios drásticos de clima o ambiente o para separar escenas con cierta continuidad narrativa. Consiste en la fusión de dos piezas musicales distintas, de manera que se disminuye progresivamente el volumen de la música característica de la escena sucedida primero, mientras entra *in crescendo* y con suavidad la de la próxima escena. Sólo suenan al mismo nivel en el momento en que se cruza el descenso de un tema con la subida del otro.

Es posible mezclar un golpe musical con una cortina (ya explicados ambos recursos), con la finalidad de cerrar una escena con determinante fuerza sonora y después crear una atmósfera musical que comente los acontecimientos.

El fundido además se utiliza para representar escenas de sueños, pesadillas, presentimientos y saltos al futuro (*flashforward*). Los más efectivos son aquellos que enlazan escenas similares en forma, contenido y movimiento.

Tema musical: es la música seleccionada cuidadosamente para definir o caracterizar a un personaje, grupo o historia, que aparece repetidas veces a lo largo de la transmisión, como especie de *leit-motiv*. En ocasiones es apropiado jugar con el tema distintivo durante toda la emisión, bien sea como fondo y/o cortina.

Fondo musical: es la pieza musical insertada como fondo a las palabras o diálogos; es decir, se oye en segundo plano. Tal como dice Kaplún, es una técnica usada con mucha frecuencia en las radionovelas románticas, hasta el punto de caer en lo cursi. Esta función expresiva debe usarse comedidamente sólo en momentos relevantes, con preferencia en las siguientes ocasiones:

- En relatos o parlamentos de gran extensión que necesiten ser destacados por encima de otros. Aquí el fondo es una suerte de negritas que separa y resalta el texto de todo lo demás.
- Para enfatizar una situación dramática emocionante o, lo que es igual, para acentuar la atmósfera emocional de una escena.
- Para ambientar situaciones reales: música en una fiesta, misa, parque, circo.

Es mejor prescindir de este recurso en producciones educativas o, más específicamente, en diálogos y charlas didácticas, porque puede distraer la atención de los receptores.

Para Mario Kaplún la duración de las inserciones vistas está vinculada a las frases musicales, pues éstas no deberían interrumpirse violentamente ni ser mutiladas en sus finales, porque en vez de pausas o separaciones crearían ruido en la comunicación con el oyente.

Es importante especificar en el libreto el tipo de inserción a colocar por el técnico y si es larga o corta, sin necesidad de determinar con exactitud la duración de la misma. También es preciso señalar en el guión la intensidad y volumen de la música, pues muchas veces el nivel de ésta primero es bajo y luego sube progresivamente.

2.3 Efectos sonoros

Son los sonidos naturales y artificiales que, utilizados en forma correcta y articulada, al igual que la música, permiten evocar espacios reales o imaginarios y ambientar escenas, sobre todo en los dramáticos.

El sonido es el decorado radiofónico. Corporiza el objeto que emana. Oímos un galope y vemos el caballo; el ruido del tránsito nos ubica en medio de una arteria llena de movimiento; la sirena de un carro de bomberos y el crepitar del fuego nos lleva a visualizar el incendio (Kaplún, 1978: 175).

Armand Balsebre, en su libro *El lenguaje radiofónico*, también distingue cuatro funciones básicas de los efectos sonoros.

Descriptiva: describe el lugar de los hechos a través de elementos reales, marca cambios de escenario de los personajes en acción. “A veces es el efecto sonoro descriptivo el único recurso expresivo que tiene el creador del mensaje radiofónico para excitar de manera inmediata la producción imaginativo-visual del radioyente”. (Balsebre, 126).

El autor mencionado también explica que cuando se sobrepasa el uso de este recurso o función, el sonido que se busca transmitir pierde su verosimilitud y no se logra el efecto esperado:

El abuso de los efectos sonoros descriptivo-ambientales en algunos documentales y programas dramáticos, especialmente cuando los sonidos son obtenidos a partir de la misma fuente o archivo documental de efectos sonoros, suscita también la generación de una constelación de significados distintos o contrarios a la noción de verosimilitud (127).

Expresiva: los efectos de sonido inducen estados de ánimos determinados en los receptores. Por ejemplo, el incesante sonido del caer de las gotas puede crear en el oyente desespero o angustia.

Armand Balsebre define esta función expresiva como el factor que “connota la descripción realista suscitando una relación afectiva: a la vez que representa una realidad, el efecto sonoro nos transmite un estado de ánimo, un movimiento afectivo” (127).

Narrativa: separan o unen escenas. El radiodrama es uno de los géneros del medio radiofónico que hace constante uso de esta función narrativa.

“Cuando el nexo entre dos segmentos de dimensiones espaciales o temporales distintas, entre dos secuencias o entre dos bloques temáticos de un programa, es un efecto sonoro, atribuimos a este particular sistema semiótico del lenguaje radiofónico una función narrativa” (129).

Rítmica: determinan el ritmo psicológico de cada escena.

A diferencia de Balsebre, Kaplún hace la siguiente clasificación de las diversas funciones de los sonidos:

Ambiental, descriptiva: cumplen esta función cuando son empleados como fondos suaves perceptibles, para acompañar y hacer más realistas a los diálogos, dar referencias espaciales, brindar imágenes fotográficas de lo que se expresa. Por ejemplo, si la escena ocurre en medio de un aguacero, debería oírse el caer de la lluvia o si es en el mar tiene que escucharse el romper de las olas.

Expresiva: al igual que la música, los sonidos ayudan a crear la llamada atmósfera emocional. Pintan, matizan dan colorido a las situaciones. En oportunidades los efectos sonoros cuentan por sí solos un acontecimiento, sin necesidad de muchas palabras.

“Los sonidos son, pues, un lenguaje. A la vez que retratan una realidad, nos transmiten un estado de ánimo” (Kaplún, 1978: 177). Las capacidades sugestivas de las imágenes auditivas producidas por un sonido son tales que se usan para subrayar hechos dramáticos, para comunicar un tipo de clima psicológico y afectivo. Es importante “no usarlos sólo como fotógrafos, para copiar la realidad, sino también como pintores para dar una sensación expresiva de esa realidad” (1978: 177.)

Narrativa: actúan como excelentes enlaces o conectores entre las diferentes escenas de una producción.

Ornamental: algunos sonidos son únicamente accesorios decorativos, matices adicionales que infunden colorido, vida, sabor y calidez humana al programa.

En los programas expositivos, los efectos sonoros cumplen propósitos didácticos e ilustrativos, aumentan el interés y la comprensión de los contenidos por parte de los receptores. Por ejemplo, en un programa explicativo sobre el torrente sanguíneo puede colocarse el sonido amplificado y nítido de un corazón latente que bombea sangre con rapidez.

2.4 El silencio

Cuando está justificado, es un elemento imprescindible en la producción radiofónica, por cuanto le otorga mayor valor al discurso, refuerza la conversación, marca el énfasis que se desea lograr, introduce dramatismo, crea expectativas. Los silencios injustificados y muy largos son baches y deben evitarse.

Existe también un problema con la aceptación del silencio como recurso por parte de algunos productores del medio radial, pues según Balsebre este factor aún no ha sido comprendido en su totalidad.

El silencio configura un sistema expresivo prácticamente ignorado por el emisor en sus estrategias de producción de mensajes radiofónicos, justificándose su ausencia en el proceso de codificación sonora con el argumento siguiente: el silencio no tiene valor de uso comunicativo, el radioyente no acepta la ausencia de sonido e interpreta la presencia del silencio como un “ruido” o información no deseada (interrupción de la emisión, interrupción de la comunicación) (136).

3. Montaje radiofónico

Para continuar con la secuencia de este capítulo dedicado a la radio, nos referiremos brevemente al montaje sonoro, que puede ser técnico-creativo: “edición... acción electrónica o mecánica de cortar y pegar la cinta magnética para yuxtaponer o sobreponer dos o más sonidos” (Camacho, 1999: 35); o expresivo, “que se gesta en la elaboración del guión y se materializa en la realización y posproducción de éste” (1999: 35). En este sentido, el montaje es la realización del guión, de modo que guión y montaje deben coincidir con la obra finalizada.

En toda producción radiofónica es importante que exista continuidad que permita al radioescucha avanzar en la comprensión de la historia contada y entender el significado exacto que el autor quiso transmitir. En la radio deben existir acciones enlazadas cronológicamente en tiempo y espacio determinados.

La radio es vehículo transmisor de información, expresión de afectividad, sentimientos y voluntades, y define una interacción comunicativa emisor/receptor. Las funciones de la radio legitiman su existencia a partir de la construcción del discurso. Y el discurso radiofónico fundamenta su primera razón de ser en su *temporalidad*; tiene una estructura secuencial, ininterrumpida, y está constituida por unidades que se suceden unas a las otras en una línea temporal (Balsebre, 1996: 141).

La autora Lidia Camacho define el montaje radiofónico como “la organización de los sonidos según ciertas condiciones de orden y tiempo en la sucesión de los acontecimientos para producir la imagen sonora deseada por el creador” (1999: 35-36).

Por su parte, Balsebre considera que:

El montaje radiofónico es la yuxtaposición y superposición sintagmática de los distintos contornos sonoros y no sonoros de la realidad radiofónica (palabra, música, efectos sonoros, silencio), junto a la manipulación técnica de los distintos elementos de la reproducción sonora de la radio que de/forman esa realidad (1996: 144).

El montaje es el proceso de unir sonidos para crear una misma estructura narrativa. Esta acción, según Camacho (1999: 36), cumple una triple función creadora: primero, da sentido a la obra radial, a través de acciones presentadas en forma continua en espacio y tiempo para la comprensión cabal de la historia.

En segundo lugar, el montaje sonoro crea ritmo, fenómeno estético y complejo que capta con sutileza la atención del público y la mantiene hasta el final del producto (el ritmo fija la naturaleza de la periodicidad percibida, varía de acuerdo a aspectos temáticos, expresivos o culturales; depende además de la combinación o asociación de los diferentes elementos y planos sonoros y de la atención que manifieste el oyente).

La última función del montaje es crear ideas, pues éste tiene un elevado valor descriptivo-narrativo, explicativo e ideológico; la yuxtaposición de ideas independientes da lugar a unas nuevas con significados totalmente distintos.

En definitiva, Camacho (37) expresa que el montaje, que puede ser lineal, paralelo, antítesis, análogo, y *leit-motiv*, es la construcción artística de la acción del relato que le da sentido, ritmo y significación a la historia relatada. Incluye elementos de puntuación (corte directo, fundido/*cross* o mezcla, puente musical, disolvencia o *fade in/out*, chispa o ráfaga musical, golpe musical y silencio) y elementos de enlace (espacio: planos sonoros, *travellings* sonoros, rever y eco; tiempo: elipsis definidas, elipsis indefinidas, *flashbacks*).

4. Pasos básicos en la planificación de un programa radial

Aun cuando la radio es, entre otras cosas, sinónimo de inmediatez, en ella no debe regir la improvisación. Como en cualquier empresa, es importante planificar, programar y producir con tiempo todo espacio radiofónico, así sea en vivo, para que resulte exitoso. De lo contrario, advierte el profesor universitario Carlos Zavarce, podría convertirse el medio en algo ineficiente y poco rentable hasta navegar en el mar de la mediocridad o, peor aún, terminar en la quiebra.

En este sentido, para producir un programa radial es necesario, en primer lugar, definir un equipo de trabajo y luego establecer operativamente las funciones de cada integrante (suerte de cargos), a través de las herramientas contemporáneas de la administración. Después al equipo conformado corresponde elegir el espacio adecuado para la producción, tomando en cuenta los pasos que siguen:

1. Realizar un estudio o diagnóstico previo de las ofertas existentes en el mercado, a fin de conocer la competencia y concebir una idea novedosa, diferente, que permita conquistar un lugar y un posicionamiento o lo que los publicistas convienen en denominar “nicho de mercado”.

2. Formular los objetivos generales y específicos del programa a crear. Seguidamente diseñar las estrategias necesarias para la consecución de los objetivos planteados, así como los mecanismos prácticos para hacerlas realidad, considerando los requerimientos de locución y las exigencias de efectos sonoros y de musicalización.

3. Planear el programa propiamente dicho, lo que incluye primero la distribución del espacio (presentación, cuñeros, anunciantes, secciones, despedidas), la elección de los locutores (tomar en cuenta la empatía entre el timbre vocal de estos, los personajes y/o el estilo de la producción radial), la medición de la cadencia de lectura de los locutores para que los libretos sean lo más precisos posible.

También en este punto se debe (n) seleccionar el (los) tema (s) a abordar según el concepto básico del programa, preparar una suerte de archivo con materiales útiles para el desarrollo de la producción (función ésta que corresponde al libretista), establecer la pauta musical de acuerdo a los requerimientos propios del espacio, preparar una efectoteca, incluir material de calle que le imprima dinamismo al programa y, finalmente, prever el archivo del programa con su debida clasificación.

4. Por último, resta crear un cronograma de actividades y establecer responsabilidades de producción en el equipo de trabajo, ambas acciones indispensables para que el producto final sea de calidad.

5. Libreto o guión radiofónico: código escrito de la imagen sonora

Partiendo del precepto de que la radio es un medio en el que el factor tiempo es clave para el desarrollo de la programación, el veloz paso de los segundos y minutos exige que el locutor tenga a mano una base de texto, escrita con antelación, que evitará correr el riesgo de pasar por alto tópicos que se quieran abordar en el tema a desarrollar.

La exigencia es mayor cuando se trata de grandes producciones radiofónicas, como en nuestro caso es el género informativo reportaje, pues requiere de la intervención de dos o más voces que deben estar coordinadas en la narración, así como el uso de música, efectos y demás elementos que hacen del material escrito una herramienta imprescindible.

Decimos entonces que el libreto o guión es la codificación escrita y textual de la estructura auditiva, que servirá de guía, como su nombre lo indica, para obtener un exitoso programa radial y evitar la improvisación en su montaje. Así lo confirma Pilar Victoria en *Producción radiofónica, técnicas básicas*: “hay dos factores que justifican el uso de los guiones en todo mensaje de radio: el control estricto del tiempo y la obligatoriedad de no improvisar” (1998: 95).

El especialista en radio, Mario Kaplún, describe el guión como un “esquema detallado y preciso de la emisión, que comprende el texto hablado, la música que se va a incluir y los efectos sonoros que se insertarán, e indica el momento preciso en que se debe escuchar cada cosa” (1978: 290).

El periodista y profesor universitario Carlos Zavarce considera que el libreto es el gran organizador de la radio, la espina dorsal o materia prima de toda producción, “la guía para armar, en el aire, un programa de radio” (1996: 33), que incluye las entradas y salidas de cada sección, lo que deberán expresar los locutores, cuándo corresponden y cuáles cortinas, los efectos y temas musicales que deberá colocar el operador, así como las cuñas a pautarse con su texto, tiempo de duración y la especificación de si son grabadas o en vivo.

Otra definición del libreto radiofónico es la que realiza el autor español, Armand Balsebre: “el guión radiofónico es la transcripción verbal y esquemática del texto radiofónico.... y tiene un carácter funcional semejante: la representación de la imagen sonora en un código de escritura” (1996: 167).

En otras palabras, el guión materializa en el papel (de forma escrita) la imagen que el emisor tiene en su mente. Es “el *punte* que atraviesa el creador de la imagen sonora” (168).

Este instrumento de coordinación permitirá, en definitiva, ordenar todos los elementos que comprende el programa. El guión, soporte literario del mensaje que se desea transmitir, cumple doble función comunicadora: la narración completa que va dirigida al oyente y las instrucciones o códigos de operación que deben seguir los actores que intervienen en la realización del programa en cuestión.

Los libretos sirven para evitar errores y confusión durante la realización (grabación o transmisión directa) de los espacios de radio... también para facilitar el trabajo de los involucrados en la creación de todo espacio radiofónico (el director de grabación o realizador, los locutores, el técnico de control u operador, etc.) (Victoria, 1998: 96).

5.1 Elaboración del libreto de radio

La elaboración del guión radiofónico contempla varios pasos a seguir que Kaplún, autor que para este apartado utilizaremos como principal referencia, hace en su libro *Producción de programas de radio, el guión-la realización*: el esquema previo, la redacción y la diagramación o preparación.

Esquema previo

Podemos distinguir varias etapas para su realización. En primer lugar, la *documentación*. Tanto Kaplún como José Ignacio López Vigil, autor cubano del *Manual urgente para radialistas apasionadas y apasionados*, con 30 años de experiencia en el quehacer y enseñanza radiofónica; coinciden en que el tema que se quiere abordar en un programa no surge de la mera imaginación, no se decide en frío, sino que los acontecimientos dan lugar a la profundización de diversos tópicos en un trabajo de investigación.

La *documentación* es indispensable. Leer libros y artículos, hacer entrevistas estructuradas y conversaciones informales, observar con atención y sensibilidad el comportamiento humano en las calles, las barriadas, zonas populares y urbanas; indagar, escuchar, profundizar y reflexionar, son varias de las actividades a las que se debe recurrir para seleccionar y ordenar la información que conformará la base del guión: la sinopsis.

La sinopsis es el contenido del programa expresado brevemente. En ella se señalan, a grandes rasgos, los aspectos más importantes que abordará el programa. Representa, además, un requisito indispensable al momento de presentar el proyecto de la producción radiofónica.

Entre los aspectos que se deben tomar en cuenta en la redacción de la sinopsis están: idea central, objetivo, justificación de la escogencia del tema, definición del contenido, división del programa, ilación o secuencia de ideas (principal y secundarias) y conclusión.

Escribir un guión de radio es una pequeña labor de arquitectura para lograr que todo lo importante tenga cabida... Por eso es imprescindible visualizar el *totum* del guión antes de empezar a escribirlo; partir de un plan previo, de una sinopsis de la emisión (Kaplún, 1978: 279).

Luego de reunir y ordenar el material, corresponde la *selección de los contenidos*. Para ello se necesita definir claramente cuál es el mensaje concreto que se quiere comunicar al radioescucha. Cuando se trata de un programa unitario (emisión única), como es el caso del producto final de este trabajo de investigación, la selección del *leitmotiv* o idea básica también resulta fundamental pues en una producción radial casi nunca se puede tratar un tema en su totalidad, se suele seleccionar de uno a tres puntos para su desarrollo.

Por tanto la idea vertebral debe estar bien definida para el realizador porque de la misma manera la recibirá el oyente; el éxito del trabajo estará garantizado por las

reflexiones que el receptor haga del tema expuesto, pues ello supone una comprensión exacta del mensaje transmitido.

Este proceso de construcción del esquema del libreto radiofónico culmina en su *elaboración* propiamente dicha. Antes de escribir el guión deben aclararse ciertas dudas y definir la línea conductora que respetará el programa radial a producir: inicio, cuerpo, conclusiones finales; todas concatenadas en una misma idea.

El esquema funciona como una especie de guía que indica el camino a seguir en el desarrollo del programa. Esta técnica está propensa a modificaciones durante la redacción del guión, pues se trata de un esbozo de lo que se quiere hacer y no una fórmula dogmática a la que se debe aferrar.

Redacción

Lo primero que se debe tomar en cuenta en esta etapa de elaboración del libreto es que se está escribiendo para radio, con el lenguaje particular que este medio exige. En el segundo punto del presente capítulo (ver **lenguaje radiofónico**) se explicaron con detalle los elementos del lenguaje radiofónico, por lo que en esta sección sólo se hará referencia al estilo con el que se debe escribir un guión radial para que sea entendido por el público.

Al momento de redactar, Mario Kaplún recomienda pensar que el texto va dirigido a un sólo oyente y no a una multitud, pues cuando la persona escucha el programa siente que el mensaje está dirigido a ella en particular y no a una gran masa de radioescuchas. “Visualice la emisión radial, no como una plaza pública o un enorme estadio, sino como un ámbito pequeño e íntimo” (280), es el símil que presenta el autor para explicar este punto.

De igual manera el tono de voz, la fluidez y la sencillez con la que se lea el texto tendrán mucho peso. La lectura debe ser lo más natural y espontánea posible.

Por supuesto la lectura eficiente debe estar acompañada de un texto cuya redacción respete todas las reglas ortográficas de forma y contenido. La sintaxis en la construcción de la palabra escrita evitará que el mensaje se escuche como una simple reproducción del lenguaje hablado al papel, pues más allá de crear empatía con el oyente, para éste la exposición del locutor será un discurso confuso y difícil de entender.

De tal manera que la condición obligatoria para obtener un guión o libreto ideal es saber redactar, conocer las reglas gramaticales que proporcionen las herramientas necesarias para una redacción correcta.

Más allá del mero ejercicio de escribir los libretos de radio cuidando los detalles ortográficos y de puntuación, también se deben tener conocimientos sobre el montaje, pues recordemos que además de la palabra el lenguaje radiofónico está compuesto también por la música y los efectos sonoros, tal como se explicó en el punto dos de este segundo capítulo.

El lenguaje radiofónico es un sistema semiótico que integra en una misma dimensión, con un mismo tratamiento, los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, y los recursos técnico-expresivos del montaje radiofónico. No es pertinente que la tarea del guionista se reduzca a sólo uno de estos elementos expresivos, pues estamos desvirtuando la significación integral del lenguaje radiofónico (Balsebre, 1996: 173 y 174).

De tal manera que el guión no está solamente compuesto por texto sino que lo acompaña un conjunto de accesorios sonoros que le dan vida a la palabra hablada. Quien redacta el libreto radiofónico debe estar al tanto de cómo usar estas técnicas para señalarlas en el guión correctamente y con la mayor precisión posible.

Diagramación o preparación

Para obtener una estructura perfectamente ordenada, la redacción del libreto radiofónico debe contemplar el cumplimiento de varias normas convencionales, necesarias para que el locutor y el operador técnico comprendan a cabalidad las instrucciones señaladas que optimicen el desarrollo del producto radial, lo que López Vigil denomina las formalidades del libreto (2005: 53, Tomo II):

- Escribir en papel color blanco, por una sola cara de la hoja y a doble espacio para facilitar la lectura.
- Cada hoja debe estar debidamente identificada con el número de la página actual con respecto al total.
- El encabezado del guión tiene que contemplar los datos completos del programa (tipo, nombre, duración, día de transmisión) y de los realizadores (director o productor, libretista, locutor, editor).
- De acuerdo con Kaplún la diagramación del libreto es a dos columnas: en la izquierda, la más delgada, se ubican los nombres de los locutores y las indicaciones técnicas para el operador, todo en letra mayúscula sostenida; y en el lado derecho el texto o parlamento del (os) locutor (es), en letras altas y bajas. De esta manera no habrá cabida para confusiones de ningún tipo.
- No se divide la palabra final de una línea para continuar en la siguiente, ni el párrafo final de la página para proseguir en la próxima hoja, para evitar dificultades en la lectura.
- Las indicaciones de control deben incluir todos los datos que conforman la entrada y salida de los distintos recursos de audio (discos, casete), “con sus respectivas duraciones y con el tipo específico de fuentes de audio (seco, en *fade in*, en mezcla) (Victoria, 1998: 98).
- La música y los efectos sonoros también necesitan estar identificados. “Cómo, cuándo y cuánto tiempo se escuchará la música de fondo, si se desvanecerá lentamente, etc.” (1998:98), son los detalles a especificar en la columna izquierda del guión.

▪ Con respecto al texto, si la oración requiere de una entonación especial que el locutor debe hacer para que el mensaje suene con la intención que se quiere, se tienen que colocar esas acotaciones encerradas en paréntesis al lado de la frase que se desea resaltar. Kaplún hace mención a este punto: “en el texto de los parlamentos se pone cada vez que resulte necesario, acotaciones de modo, inflexión o dirección de la voz, tales como (IRRITADO), (NERVIOSO), (ALEGRE), (ALEJÁNDOSE). Se les marca con mayúsculas y entre paréntesis” (1978: 292).

Las anteriores son sólo algunas de las consideraciones que sirven de gran ayuda para los encargados del montaje y grabación de la producción radiofónica, pues les indica cómo debe resultar el producto final. Cada género tendrá sus propias exigencias de producción y, por tanto, sus propios libretos.

Igualmente existen dos momentos decisivos en el libreto radial que marcan pauta en su desarrollo: el inicio y el cierre. Sobre el comienzo del guión el especialista en comunicación educativa, Mario Kaplún, explica y recomienda lo siguiente:

Los minutos iniciales son decisivos. Si su emisión no logra captar de entrada el interés del oyente, éste apagará el receptor o cambiará de estación. Y todo su esfuerzo posterior será en vano. Esfuércese por encontrar un buen arranque, original e interesante... Es necesario que los primeros minutos persuadan al oyente de que vale la pena seguir escuchando (1978: 283).

En cuanto al final, éste debe ser atractivo al oído del público pues es el último mensaje el que quedará grabado en su mente. Es la sección que el oyente más recordará de todo el programa radiofónico. Por tanto, el cierre es el elemento que más reforzado con frases “elocuentes, penetrantes y ricas en significación” (1978: 284) debe tener.

“El final debe ser vigoroso, pero por eso breve y sobrio. Frases cortas, concisas... Trabaje sus finales de modo de que sugieran más que lo que dicen. No lo diga todo; deje que el oyente complete el cuadro” (284).

Para obtener un cierre consistente y perdurable es necesario tener siempre identificado el mensaje que se desea transmitir; es decir, la conclusión a la que se llegó. Esas ideas no son difíciles de identificar porque están presentes en todo el cuerpo del libreto, sólo que al final se compilan para concentrarse en una única idea, bastante puntual, que permanecerá en la mente del radioescucha como resultado del trabajo radiofónico presentado.

A modo de resumen, nos queda decir que Zavarce (1996: 33-36) sintetiza las herramientas que necesita todo libretista en las siguientes: recopilar suficiente y adecuada información para el desarrollo de la idea central y comentarios diarios, para que el programa sea nutritivo, completo y convincente; y manejar un lenguaje sencillo.

Es importante escribir sólo una idea por párrafo para evitar confusiones en el oyente, no utilizar frases complicadas o rebuscadas que nadie entiende de primer momento, eliminar los adjetivos calificativos y añadir, mejor, pruebas, datos e informaciones que secunden la idea central; mostrar diversas caras del problema: antecedentes, hechos y posibles consecuencias.

Por último es necesario que el libretista conozca los objetivos a alcanzar y el *target* al que irá dirigido el mensaje radial, domine los efectos especiales y las cortinas musicales.

5.2 Tipos de guiones

La producción radiofónica requiere de dos tipos de libretos o guiones para su locución, dirección, edición y montaje:

Guión literario

Es el resultado de la investigación realizada sobre el tema del programa radial. Se presenta en un documento escrito a una sola columna, en el que se desarrolla el argumento de la producción sonora, adaptada al formato que exige el lenguaje radiofónico, pero sin ningún señalamiento técnico, pues en este tipo de libreto se hace referencia únicamente al texto que será narrado.

Según el catedrático español, Armand Balsebre, en el libreto literario se introducen todos los datos de lectura, desde el nombre de los personajes que interactúan en la narración hasta las acotaciones que indican la intencionalidad de la frase u oración.

El guión literario convencionalmente describe la representación de la palabra radiofónica en un radiodrama o en un reportaje: narrador, monólogos y diálogos de los personajes, monólogos informativos de los locutores, y algunas ligeras indicaciones sobre “puesta en escena” (movimientos de proximidad o lejanía del micrófono) o sobre dirección de actores y trabajo verbal de los locutores (indicación de una actitud irónica o sarcástica) (Balsebre, 1996: 171).

Guión técnico

El libreto técnico lo conforma el texto escrito en el guión literario y las acotaciones sonoras que a cada párrafo se le asigna. Contiene las instrucciones precisas de la *puesta en escena* del programa.

Describe el repertorio de operaciones del montaje radiofónico: figuras de montaje, planos sonoros, trucaje sonoro (reverberancia), canales de entrada de cada una de las voces... Identifica también la naturaleza y soporte de los elementos sonoros no verbales: músicas y efectos sonoros, o las características de los segmentos de voz previamente grabados... (con indicaciones de primeras y últimas palabras de cada segmento y su duración en segundos) (1996: 173).

Este formato es el utilizado, principalmente, por el operador de sonido para hacer el montaje radiofónico y la última fase de realización: la postproducción. Se presenta a dos columnas (modelo de guión europeo): el lado izquierdo para las indicaciones técnicas y el derecho para el texto. Todas las personas que intervienen en el proceso de grabación y edición del programa deben tener a mano una copia de la versión definitiva de este libreto.

6. Reportaje radiofónico

“Comunicación es una calle ancha y abierta que amo transitar.

Se cruza con compromiso y hace esquina con comunidad”

Mario Kaplún, investigador y docente
especializado en comunicación educativa

En la actualidad existe una marcada tendencia a realizar programas radiales de corta duración, pues se considera que mientras más breves mejor será su calidad. “Exagerado culto a la brevedad” (1978: 270) es la denominación que le atribuye Mario Kaplún a ese modo de hacer radio, medio al que han querido modernizar sobre la base de una teoría que afirma que el oyente no tolera programas extensos o de larga duración.

Uno de los formatos más utilizados en esta nueva tendencia de programas breves (de dos a cinco minutos máximo de duración) son los llamados microprogramas. “Son bien cuestionables... el valor y la eficacia de esa seudocultura administrada en pildoritas, que sólo puede dar una noción asaz superficial y banal de los temas que pretende abordar” (270).

Por lo general los micros radiofónicos se presentan en serie; es decir, una serie de 10 micros con una duración de tres minutos máximo cada uno, para intentar cubrir el tema principal en su totalidad sin socavar el principio básico de este formato: su brevedad. Sin embargo, con el microprograma se corre el riesgo de dejar por fuera

aspectos relevantes de la temática, pues siempre priva la duración por encima del contenido.

No es lo mismo mencionar un dato o *tip* relevante de la vida de un personaje emblemático de la historia que hacer una explicación profunda pero concisa de esa información, pues no sólo se enriquece la cultura del oyente sino que lo atrapa para que siga escuchando el programa. De modo tal que “la duración de la emisión debe estar en relación directa a su interés y calidad” (271).

Si la producción se caracteriza por tener contenidos valiosos, acompañados de recursos dinámicos y creativos, no se debe tener ningún temor a que el programa resulte largo, sino interesante y atractivo. No se trata, pues, de “la cantidad de minutos, sino en ganarnos el derecho a cada minuto, justificándolo por el interés y la calidad de lo que ponemos dentro de él” (271).

En radio es conveniente hablar de géneros radiofónicos y no de géneros periodísticos, puesto que en este medio no todos los mensajes cumplen una función netamente informativa y de actualidad, muchos de ellos son persuasivos, de entretenimiento y/o formativos.

Adicionalmente en los programas radiales se tiende a fusionar diversidad de géneros, según la creatividad y necesidades expresivas del investigador o periodista, y a introducir elementos extralingüísticos como la música y los efectos sonoros, que acompañan y completan el sentido del texto.

En el libro *Información radiofónica*, coordinado por María Pilar Martínez-Costa, se define género radiofónico como “cada uno de los modos de organizar el mensaje radiofónico, de manera que la estructura resultante pueda ser reconocida como perteneciente a una modalidad característica de creación y construcción del relato radiofónico” (2002: 83).

6.1 Definición y tipos

El reportaje radiofónico es uno de los géneros de mayor exigencia en su elaboración, pues requiere de una exhaustiva investigación para abordar el tema desde sus diversas perspectivas. “Un buen reportaje incluye entrevistas, testimonios, encuestas, estadísticas, comentarios, ruidos reales grabados en terreno, pequeñas escenas que reconstruyen los hechos, recursos literarios, estrofas musicales... Todos esos elementos se van incorporando armónicamente a la narración central” (López, 2005: 98, Tomo III).

Este formato “pretende presentar un problema en profundidad, es decir, los antecedentes del problema, características actuales, alcances, desarrollo del tema y un conjunto de conclusiones” (Manzanares, 1989: 24). Se debe especificar el hecho y sus posibles consecuencias para persuadir y convencer al oyente de la “verdad” sobre el tema elegido.

El reportaje explica e interpreta los hechos y los presenta en forma comprensible y amena. Es el género informativo más completo y complejo: en el primer caso porque incluye otros géneros del periodismo informativo como la noticia, reseña, entrevista y encuesta, además del uso de diversas formas del lenguaje (descripción, narración, diálogo). Es complejo porque supone una investigación personal, documental, bibliográfica, hemerográfica y con fuentes vivas, que luego será ordenada y redactada con la mayor claridad y precisión.

El periodista y profesor Eleazar Díaz Rangel define el reportaje “como la relación exhaustiva, en profundidad, de un hecho noticioso, resultante de la investigación y el análisis del periodista” (1990: 90). En él se analiza y reconstruye el tema en una dimensión compleja y amplia a través de la investigación periodística.

El reportaje es lo más cercano del periodismo al género dramático. Como éste, irá creando en el oyente una atmósfera de suspenso, de intriga creciente, hasta llegar a un desenlace de preferencia sorpresiva.

Es como una novela, sólo que no de ficción, sino real, que informa sobre hechos verídicos, documentada (López, 2005: 98, Tomo III).

Según la clasificación de la autora María Pilar Martínez-Costa, el reportaje es un género mixto o de diálogo que fusiona hechos y opiniones. Puede ser: de calle (en directo, diferido de calle y docudrama) y diferido de mesa (gran reportaje de actualidad y atemporal). Cada uno de ellos tendrá una estructura narrativa diferente.

En el texto *La radio, medio singular*, la autora Elsy Manzanares (1989: 24) distingue dos tipos de reportajes: en directo y diferido. Este último ofrece la ventaja de hacer montajes de voces, efectos sonoros, música y demás elementos radiofónicos con la tranquilidad y comodidad de la cabina. En la actualidad existen muchos recursos técnicos de calidad que posibilitan que el reportaje sea grabado y con varios locutores, sin dejar de ser un trabajo de gran elaboración en su edición y montaje a partir de un libreto de excelente redacción y construido con suficiente antelación.

El reportaje directo o en vivo supone un esfuerzo mayor por parte del periodista, pues debe narrar con suficiente fuerza descriptiva los hechos que ocurren en el mismo momento en el que los presencia. Su astucia tiene que estar activada al máximo para tomar declaraciones de los personajes que protagonizan el hecho y formular las preguntas acertadas que proporcionen la información que requiere el oyente para comprender los acontecimientos.

“En fin el reportaje diferido nos permite una serie de consideraciones a favor de nuestro trabajo que el reportaje en vivo no nos la permite, por el contrario nos exige ser muy rápidos, inteligentes y creativos, porque todo se hace sobre la marcha” (1989: 25).

De cualquier modo no importa la clasificación, si el reportaje es directo o pregrabado, pues el secreto que garantiza el éxito de este género radiofónico es no perder su espíritu original de narración: “trasladar al oyente al lugar de los hechos, hacerle vivir la situación, como si fuera aquí y ahora” (López, 2005: 98, Tomo III).

6.2 Fases de investigación

El reportaje radiofónico requiere de mucha investigación. “Se trata de brindar toda la información posible sobre un hecho, hacia atrás y hacia delante, en su contexto y en sus previsibles consecuencias” (2005: 98, Tomo III). Comprende tres etapas básicas para la recopilación de la información:

Selección del tema: proceso racional en el que se someten posibles temas a la revisión y jerarquización. Lo primero que se tiene que considerar son los atributos del hecho noticioso: actualidad, novedad, inmediatez, interés público y significación social, aunado a los recursos sonoros que le acompañan para su dinamización.

“Cualquier tema bien investigado es materia prima para un reportaje. Temas curiosos y culturales, sin lugar a dudas, conseguirán mucho *rating*” (102 y 103, Tomo III).

Investigación: en esta segunda fase se toman en consideración tres puntos:

a) Elaboración del plan de trabajo que permita delimitar el tema.

b) Búsqueda y recolección de datos en informaciones a través de la observación directa o consultas con fuentes vivas y/o documentales (permiten confrontar las imprecisiones de los datos).

En el caso particular de las fuentes vivas, la entrevista conforma uno de los instrumentos fundamentales que el periodista utiliza para la compilación de datos que los personajes principales puedan ofrecer del tema. Además tiene el valor añadido de crear un espacio comunicativo natural y espontáneo.

Este recurso permite conocer lo sucedido para acercarse a la verdad de los hechos, por lo que pone en práctica cuatro técnicas principales que los autores Balsebre, Mateu y Vidal hacen en *La entrevista en radio, televisión y prensa* (1998: 15):

- Observación directa de la realidad.
- Consulta de documentos *oficiales*.
- Consulta de documentos *periodísticos*.
- Entrevista directa con las personas implicadas en los hechos-noticia o con las *fuentes* que nos informan de un determinado suceso.

Según los objetivos que se desee conseguir en la interlocución entrevistador/entrevistado, los tres autores anteriores diferencian entre cuatro tipos de entrevista: informativa (noticiosa, breve, de austeridad narrativa y expresiva), interpretativa (permite conocer la opinión del entrevistado sobre un determinado hecho-noticia), emotiva (busca la reacción emocional del entrevistado y la connotación afectiva de sus palabras sobre un hecho-noticia específico) y de carácter (permite difundir un perfil histórico, psicológico y vivencial del entrevistado a través de la narración de su biografía, experiencias vitales y opiniones sobre ciertos temas).

Es precisamente a través de la entrevista que el periodista obtiene evidencias y recolecta la información necesaria para construir la verdad del hecho con la mayor precisión, exactitud y amplitud posible. El reportero asume a veces “el rol de *fedatario* sobre lo sucedido:... da <<acto de fe>> de que lo sucedido ha sido como él dice que ha sucedido” (1998: 15).

Para que los datos recogidos sean auténticos y válidos, es necesario que el periodista recurra a la consulta de varias fuentes y no asuma como verdad absoluta lo que un único entrevistado pueda ofrecerle, pues corre el riesgo de sesgar y parcializar la información. La verdad de un hecho es multiperspectivista, por lo que no responde a un único testimonio.

- c) Procesamiento, ordenación y jerarquización de los datos recopilados.

Redacción: contempla el diseño de la estructura y organización del reportaje (esquema previo) y la redacción propiamente dicha.

6.3 Estructura

La estructura del reportaje se clasifica en:

Entrada: presentación o planteamiento del tema a partir de sus elementos vinculados. Está condicionada por diversos factores: asunto o tema que se aborda, tratamiento de acuerdo al fin que se persigue (describir una situación, denunciar, entretener) y extensión según el tiempo que se dispone para la producción del programa.

La entrada debe atraer el interés del público, para ello la presentación del tema debe ser sencilla, breve, relevante y de interés intrínseco. El planteamiento es el verdadero articulador del reportaje pues en él se presenta, de lo general a lo particular, la esencia del trabajo radiofónico.

Cuerpo: sustentación y desarrollo del tema en el que se articula el planteamiento a través del uso de datos, citas (entrevistas y bibliografía) y antecedentes (breves datos que ubiquen al oyente en el tiempo). Todos estos aspectos son pruebas que se ofrecen al radioescucha para corroborar la veracidad de los acontecimientos.

En este punto se hace uso de las fuentes (vivas y documentales) para contextualizar y dar significación al tema.

El cuerpo o desarrollo puede organizarse de la siguiente manera:

Por temas: cuando el reportaje ofrece diferentes ángulos de un mismo hecho.

Por fuentes de información: cuando se abordan temas complejos y amplios, el programa radial se presenta de acuerdo a las fuentes a las que acudió el realizador.

Por elementos de investigación: se organiza por personajes, lugares, documentos bibliográficos y hemerográficos consultados.

Por desarrollo enigmático: los datos se ordenan de tal forma que crean un suspenso narrativo.

Cierre: conclusión del tema que supone opinión personal del investigador. En esta parte se retoma el mensaje central y pueden expresarse las posibles consecuencias de los acontecimientos tratados. Invita al oyente a la reflexión. Es una suerte de remate que debe dejar la sensación de que nada importante quedó por abordar. En este sentido distinguimos varias modalidades de cierre:

De retorno o circular: se finaliza con el mismo elemento utilizado en la entrada.

De conclusión o retórico: luego de exponer las opiniones y datos esenciales del tema, se sintetizan las conclusiones.

De sugerencia o llamamiento: se sugiere al radioescucha asumir determinada posición frente a lo expuesto.

Rotundo: concluye con una o más frases sintéticas que resumen el sentido del reportaje.

CAPÍTULO III

Reportaje radiofónico: La canción necesaria en Venezuela, lengua del pueblo

1. Preproducción

Esta primera etapa de realización del producto final comprende la definición de varios aspectos, ítems que estarán igualmente especificados en la ficha técnica que acompañará los libretos y sinopsis del programa grabado:

1.1 Idea y objetivo del reportaje radiofónico

Idea: la canción necesaria o nueva canción, música social, política, de protesta y acción por excelencia, es un vehículo comunicacional de mensajes que han permeado la sensibilidad de millones de personas de habla hispana. Específicamente en Venezuela, fue un género de alcance popular que indujo al despertar del pueblo y guió la acción revolucionaria para la integración, la unión solidaria, el amor, la igualdad, la justicia y la cooperación.

Objetivo: difundir los orígenes, significación y función social de la canción necesaria en Venezuela, así como transmitir el mensaje de protesta y acción de los precursores del canto necesario venezolano, caracterizado por su profundo contenido estético, folklórico e ideológico y por su trascendencia en el tiempo.

1.2 Formato y nombre del programa

Reportaje radiofónico de corte informativo (diferido):

La canción necesaria en Venezuela: lengua del pueblo

1.3 Duración y periodicidad

El reportaje durará 35 minutos y proponemos sea difundido dos veces diarias, una en la mañana y otra en la tarde, tres días por semana durante un período inicial de un mes.

1.4 Target o público

Programa dirigido a todo tipo de usuario, incluidos niños, niñas y adolescentes sin supervisión de sus madres, padres, representantes o responsables (según lo establecido en el artículo 7, numeral 1, de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, aprobada en diciembre de 2004, conforme a la Gaceta Oficial número 38.081).

2. Producción

A continuación presentamos los siete elementos básicos de esta segunda etapa de elaboración de nuestro reportaje radial:

2.1 Sinopsis

¿El canto necesario en Venezuela anda en boca de todos nosotros? ¿Quiénes son los principales protagonistas o fundadores de este movimiento político-musical? ¿Cuáles han sido las mutaciones de la cantoría solidaria en el país? ¿Conserva vigencia y pertinencia en la época actual?

A las respuestas de las anteriores y otras interrogantes similares intentamos aproximarnos con el reportaje radial que presentamos. Se trata de una suerte de acercamiento teórico-práctico al proceso de la nueva canción en Venezuela durante sus inicios, que a su vez tiene sus antecedentes en Estados Unidos, España y la gran mayoría de los países de Latinoamérica. La idea es también generar nuevas preguntas al respecto y dejar abierto el sendero para futuras y enriquecedoras investigaciones.

La canción necesaria ha asumido diversas denominaciones, incluso dentro de nuestras fronteras, pero sea cual sea el nombre que se le haya dado, se trata de un gran movimiento socio-político y musical que, según lo investigado, logró el despertar del gigante (el pueblo) y su conciencia, de las clases desposeídas y marginadas durante décadas, de quienes fueron privados de las luces y la satisfacción de sus necesidades más básicas por las élites imperiales.

Hoy cuando en Venezuela y en algunas naciones hermanas de América Latina se viven profundas, radicales y progresivas transformaciones de carácter social, político, económico, cultural y diplomático; cuando los pueblos, bien despiertos, asumen su poder y su participación protagónica y democrática; cuando los movimientos de izquierda se unifican cada vez más; cuando en nuestro país las comunidades se han organizado en pro de la construcción del nuevo socialismo de este siglo, la llamada canción necesaria o nueva canción vuelve a ser un instrumento comunicacional de gran importancia para el parto de un hombre nuevo, cuyos motores de acción sean la igualdad, hermandad, complementariedad, solidaridad y honestidad.

Este reportaje radial sobre la canción necesaria venezolana está dividido en tres grandes secciones, presentadas con un hilo conductor que las une entre sí: una primera referida a los principales antecedentes del movimiento en cuestión, otra sobre los fundadores del canto necesario en Venezuela y una última que contiene la vigencia y pertinencia actual de la gran cantoría nacional.

2.2 Ficha técnica

Nombre del espacio: “La canción necesaria en Venezuela: lengua del pueblo”

Tema: La canción necesaria en Venezuela

Objetivo: difundir los orígenes, significación y función social de la canción necesaria en Venezuela; así como transmitir el mensaje de protesta y acción de los precursores del canto necesario venezolano, caracterizado por su profundo contenido estético, folklórico e ideológico y por su trascendencia en el tiempo.

Formato: reportaje informativo diferido

Duración: 35 minutos

Periodicidad: 2 veces diarias, tres días por semana durante un mes

Horario: todo usuario (11:25 a.m. y 5:25 p.m.)

Target: dirigido a todo tipo de usuario, incluidos niños, niñas y adolescentes sin supervisión de sus madres, padres, representantes o responsables (según lo establecido en el artículo 7, numeral 1, de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, aprobada en diciembre de 2004, conforme a la Gaceta Oficial número 38.081).

Día de grabación: martes 16/10/2007

Formato de grabación: CD

Guión, producción y musicalización: María Eloísa Chávez y Lucía Eugenia Córdova

Locutores: Maryluz Díaz, Richard Ezequiel Peñalver y Lucía Eugenia Córdova

Grabación, edición y montaje: Oscar Burgos

2.3 Libreto literario

1/14

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Reportaje radiofónico: “La canción necesaria en Venezuela: lengua del pueblo”

Libreto, producción y musicalización: María Eloísa Chávez y Lucía Eugenia Córdova

Locutores: Maryluz Díaz, William Alvarado, Richard Ezequiel Peñalver y Lucía Eugenia Córdova

Grabación, edición y montaje: Oscar Burgos

LIBRETO LITERARIO

La canción necesaria o nueva canción, música social, política, de protesta y acción por excelencia, es un vehículo comunicacional de mensajes que han permeado la sensibilidad de millones de personas de habla hispana.

Especialmente en Venezuela es un género de alcance popular surgido en la década de los setenta, que guió la acción revolucionaria para la unión solidaria, el amor, la igualdad y la justicia.

La canción necesaria busca crear conciencia social para lograr el despertar político de los pueblos y rescatar la variedad de fórmulas folklóricas autóctonas.

En tiempos de profundas transformaciones en nuestro país, se hace necesario transmitir el mensaje de los precursores del canto necesario venezolano, caracterizado por su profundo contenido estético, folklórico e ideológico y por su trascendencia espacio-temporal.

Iniciemos entonces con un breve recorrido por las diferentes regiones en las que surgió el movimiento de la nueva canción.

Newport, Estados Unidos. 3 de julio de 1955. Miembros del Comité de Actividades Antinorteamericanas, presidido por el senador republicano Joseph McCarthy, reprimieron gran sentada protagonizada por ciudadanos negros en comedores de la ciudad reservados para blancos.

De forma simultánea, una oleada de personas negras ocupó los asientos delanteros de trenes y autobuses exclusivos para blancos.

Pese al profundo pacifismo de los manifestantes repartidos por toda la ciudad, fueron encarcelados y luego cruelmente reprimidos.

El folklore estadounidense deriva de la mezcla de las baladas anglosajonas, y géneros como el *gospel*, el *blues* y cantos de trabajo creados por el contingente significativo de negros africanos llegado de forma involuntaria, a causa del tráfico esclavista, a las plantaciones del sur.

Luego del surgimiento de los sindicatos en la década de 1920 y del histórico *crack* de 1929, aparece Woody Guthrie, una de las figuras más destacadas e influyentes de la canción popular estadounidense.

La creación en los años cuarenta de *Almanac Singers* le imprimió fuerza y carácter de unión al *folk*. No obstante, los conciertos de esta agrupación en 1950 terminaron por molestar al *establishment* imperante y sus integrantes fueron víctimas de conflictos legales, detenciones y enfrentamientos policiales.

El Comité de Actividades Antinorteamericanas, presidido por el senador republicano Joseph McCarthy persiguió a toda una generación de la intelectualidad nacional y segó a muchos talentos nacientes en las áreas de la literatura, el cine, el periodismo y la canción.

3/14

Luego del fracaso electoral del liberal Henry Wallace en las elecciones de 1948, inicia la expansión del *folk*. Arriban los años sesenta y con ellos el movimiento se centró en el repudio a la segregación y a la Guerra de Vietnam.

Aparecieron los cantantes en las llamadas sentadas y marchas por la libertad. Fueron años de un profundo pacifismo en los que el pueblo no tenía otra arma que el canto comprometido y de resistencia pasiva.

Joan Báez, la reina de la canción protesta; Malvina Reynolds, activista política y cantante de *blues*; y Bob Dylan, cantautor de origen judío; fueron las figuras inolvidables de la década de los sesenta.

Todos ellos se apropiaron de viejas melodías para crear textos innovadores y representan prácticamente los últimos años del *folk* norteamericano.

Debido a las exigencias de los jóvenes, el movimiento cerró su ciclo al fusionarse con el *rock and roll*, unión que dio lugar al *folk rock*.

Hasta en los pueblos más apartados se escuchaban las voces *rockeras* de Elvis Presley, *Mama's and the Papa's*, James Taylor y el dúo *Simon and Garfunkel*. Y así fue como los grandes éxitos de la época desplazaron las llamadas reservas naturales del *folk*.

Agencia AP. Barcelona, España. 2 de marzo de 1951. Trabajadores y estudiantes barceloneses protagonizan un boicot contra el régimen dictatorial del general Francisco Franco, instaurado en España desde 1939.

Los ciudadanos se negaron a usar los tranvías a causa del reciente aumento de las tarifas en un 40 por ciento. Ésta es la primera protesta de masas en la historia del franquismo.

El folklore tradicional español es un amplio movimiento surgido a finales de la década de los cincuenta del siglo veinte y caracterizado por el rescate del idioma, la primacía de la guitarra y sobre todo por su resistencia a la dictadura del general Francisco Franco.

Entre sus estilos más importantes están la *jota*, de Aragón y Navarra; la *nova canço* catalana, nacida en la ciudad de Barcelona con un grupo de jóvenes burgueses e intelectuales; la nueva canción en castellano; la canción gallega, surgida en la Universidad de Compostela; y la canción vasca.

Los cantantes más comerciales del folklore tradicional español solían musicalizar e interpretar los poemas antiguos y contemporáneos. Es éste el caso de Joan Manuel Serrat y Paco Ibáñez, quienes se basaron en las obras de algunos de los más laureados poetas de lengua catalana y castellana.

Agencia EFE. Santiago de Chile, Chile. 17 de agosto de 1990. La Comisión de Verdad y Reconciliación determinó que, después del golpe de Estado del general Augusto Pinochet, Víctor Jara fue acribillado el 16 de septiembre de 1973 en el Estadio Nacional de Chile, y arrojado a unos matorrales en los alrededores del Cementerio Metropolitano, ubicado a orillas de la Carretera 5 Sur.

Desde los años cincuenta también en América Latina se desarrolló, en medio de una efervescencia social y política, un nuevo canto comprometido en casi todos los países del continente.

Para la época, en Latinoamérica tuvieron lugar dictaduras militares, golpes de estado, democracias formales, movimientos guerrilleros de inspiración marxista y terribles represiones a quienes se pronunciaron en contra del sistema.

La nueva canción latinoamericana representó una de las formas de oposición/resistencia y uno de los contra/discursos al oficialismo de derecha.

Argentina y Chile fueron dos de los países más influyentes en la nueva canción venezolana. Ambos mantuvieron sus viejos ritmos, melodías y bailes tradicionales, pese a la introducción de nuevas músicas.

En el nuevo cancionero argentino destaca Héctor Roberto Chavero, mejor conocido como Atahualpa Yupanqui, quien expresó como nadie el creciente deterioro de la vida campesina provocado por la mecanización.

Siguió sus pasos un movimiento interminable de músicos de la talla de Ariel Ramírez, Jorge Cafrune y Mercedes Sosa.

La negra Sosa, de ascendencia francesa y quechua, es la principal exponente de la nueva canción argentina, admirada por la profundidad, belleza y potencia de su voz de contralto.

Además de Yupanqui y Sosa destacaron por su labor musical Chito Cevallos, Horacio Guaraní, César Isella y el Quinteto Tiempo.

En Chile, la folklorista más importante y fundadora de la música popular, es la cantante, pintora y ceramista Violeta Parra, quien respetó las viejas tradiciones del folklore.

6/14

Las canciones de Parra han sido versionadas por un sinnúmero de artistas en el mundo entero, en especial su tema *Gracias a la vida*, escrito paradójicamente un poco antes de suicidarse.

Entre sus seguidores más destacados están sus hijos Isabel y Ángel, y Víctor Jara.

Jara, líder del canto campesino, con su inseparable guitarra fusil concibió la música como un arma de difusión de los nuevos pensamientos políticos, de crítica social y humor.

Sin duda, su canción fue, es y será clamor de paz. Muerto injustamente por una noble causa, su canto valiente siempre será canción nueva.

También hicieron que se escuchara la voz del pueblo y mezclaron ritmos tradicionales con la nueva música chilena las agrupaciones Quilapayún e Inti-Illimani.

La Habana, Cuba. 1º de enero de 1959. Fuerzas militares del Movimiento 26 de julio, instalado desde hace dos años en la Sierra Maestra, atacan las filas del ejército del general Fulgencio Batista y derrocan al gobierno dictatorial.

El pueblo recibe con algarabía a los héroes de la Revolución, comandantes Fidel Castro y Ernesto Che Guevara.

La Revolución agitó y motivó al pueblo cubano a integrarse a una sociedad socialista que superara las ataduras de la dependencia y el neocolonialismo.

7/14

Dio paso a una manifestación cultural y artística que respondiera a las nuevas necesidades y vivencias: la nueva trova, una forma para contar las cosas de otra manera, a través de la guitarra, el recital y la poesía.

Nueva porque irrumpió con un lenguaje poético y popular, mezcló lo lírico con lo criollo, se opuso al modelo capitalista imperante y habló de la necesaria formación del hombre nuevo, basado en la igualdad, justicia y solidaridad.

Entre las figuras más emblemáticas del Movimiento de la Nueva Trova cubana destacan Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, ambos trovadores de proyección internacional, dedicados a la producción de canciones inéditas de contenidos sociales, ideológicos y políticos.

Según la trovadora Yolanda Delgado, la gran cantautoría latinoamericana fue producto de la mezcla de identidades múltiples, de canción contemplativa pasó a ser combativa con la maduración política de la izquierda y el despertar progresivo de los pueblos.

Mientras en América Latina se gestaba un movimiento de importantes latitudes, en Venezuela diversos cantores estaban haciendo lo propio de forma individual, bajo la influencia del cancionero latinoamericano.

Hasta que, en 1973, la primera campaña electoral del abogado y periodista José Vicente Rangel, candidato de los partidos políticos de izquierda MAS y MIR, sirvió de escenario para el encuentro de parte de los fundadores del canto necesario venezolano: Alí Primera, grupo Ahora, Los Guaraguao y Soledad Bravo.

A estos cantores iniciales también debemos sumar a la folklorista Lilia Vera y a la profesora Gloria Martín, quienes no participaron durante la campaña de Rangel en el 73.

Nacido en la ciudad colonial de Coro, estado Falcón, Alí Primera, indiscutible padre cantor, se acercó directamente al pueblo para rescatar sus raíces históricas y se valió de la canción como vehículo comunicacional para la transformación.

En sus inicios, Alí, le cantaba a la naturaleza y al amor, pero no a los problemas y vivencias del hombre, hasta que en prisión, encarcelado por la Digepol, compuso *Humanidad* y descubrió que con ésta aportaba mucho más que un bolero, una enamorada serenata o una guaracha.

Andrés Castillo, conocedor de la vida y obra del padre cantor, agrega que Alí escribió coros y estribillos fáciles de aprender para lograr la identificación de la gente con su trova solidaria.

Con su canto comprometido, Alí condenó la cultura petrolera, la sobrevaloración de la ciudad, la opresión del imperialismo yanqui, el capitalismo, la guerra, la alienación y la ineficacia gubernamental.

A través de su canción denunció la miseria, explotación, desigualdad y discriminación racial. También defendió la ecología, promovió el socialismo, la solidaridad, la toma de conciencia revolucionaria y el respeto de los derechos humanos.

En su música incluyó los ritmos de su tierra natal: danzas, décimas, golpe tocuyano, galerón, salves, romances, estribillos, polos y pавanas.

9/14

Con discos llenos de folklorismo y vivencias transformadas en canciones, Alí habló de importantes personajes como Armando Reverón, Carlos Marx, Salvador Allende, Ernesto Che Guevara, Ho Chi Min y hasta de destacados cantores latinoamericanos de su época.

Alí fue protagonista de uno de los primeros intentos de asociación solidaria en el país: la cooperativa disquera Cigarrón. Luego en 1978 creó los Comités por la Unidad del Pueblo, para llevar el canto necesario a todos los rincones del país.

Para Andrés Castillo, la canción de Alí es la crónica de una época aún vigente en nuestros tiempos.

Hija de un campesino perseguido por la democracia cuatorrepublicana, militante social de ética revolucionaria, Lilia Vera desde los siete años incursiona en el mundo de la canción, a través de la interpretación del cancionero popular venezolano de Otilio Galíndez.

Desde muy niña se enfrentó a allanamientos en su hogar, al hambre y a la precaria situación económica, que le hizo refugiarse en la canción y, sin darse cuenta, guitarra en mano y con la solidaridad como eje, dio la lucha donde tuvo que darla.

Lilia Vera se inicia en la cantoría venezolana en el año electoral 1968, en los campamentos que organizaba la Unión para Avanzar y en diversas actividades culturales que realizaba como militante de la Juventud Comunista, junto a Alí Primera, en barriadas y plazas caraqueñas.

Para esta cantautora la canción necesaria es el canto a la lucha de los pueblos.

10/14

El grupo Ahora nace en 1973, después del Tercer Festival Internacional de la Voz Universitaria, realizado ese mismo año en el Aula Magna de la UCV, en el que participó uno de sus integrantes, Eduardo Ramírez.

Se consolida con el aporte de Franklin Laudelino Mejías, del Enano Alfonso, de Luís Emilio Sercovich y del propio Eduardo Ramírez, todos fundadores iniciales junto a Hermán Vallenilla.

Cantaron temas contestatarios y de resistencia en liceos de la ciudad capital. Participaron en numerosos festivales y se presentaron en todo el país con sus canciones políticas, propias de la música venezolana y latinoamericana.

Así se dan a conocer y son llamados por los líderes del MAS para apoyar la campaña presidencial del abogado José Vicente Rangel en el 73. Empiezan a ligarse a los partidos de izquierda, a consolidar su ideología y a entrar en contacto directo con las necesidades del pueblo.

Su primer disco fue editado con el tema del compositor e intelectual griego Mikis Theodorakis, Sí podemos, que fue justamente el lema del MAS en esas elecciones.

Separados del activismo político, los cantores de Ahora continuaron apoyando las luchas por las reivindicaciones sociales que se gestaban en el país y siguieron con la resistencia política, social y cultural necesaria en la época.

Ahora está compuesto instrumentalmente por la guitarra, el cuatro venezolano, la maraca criolla, el bajo eléctrico y la mandolina. Tiene en su haber siete discos de larga duración y un CD, todos con temas propios y muchos de ellos editados por el sello Cigarrón.

11/14

Los Guaraguao incursionan en el mundo de la nueva canción a principios de los setenta, con el dueto Jesús y Eduardo, quienes solían presentarse con canciones populares venezolanas en bares y locales nocturnos de la capital caraqueña.

Más adelante incluyeron en su repertorio temas de Alí Primera, sin ni siquiera conocerlo. No en vano Jesús Cordero, bajista del grupo, afirma haber entrado en contacto directo con la llamada canción necesaria a través del trabajo inicial del padre cantor, Alí Primera. Así lo confirma José Guerra Chachata, músico de Los Guaraguao.

Los Guaraguao se dan a conocer en el país muy rápidamente con su primer disco *Casas de cartón*, llamado así justamente porque contenía el tema de Alí que lleva el mismo nombre, pero en la voz de Eduardo Martínez.

En 1976 se integra al grupo Luís Suárez, ex miembro de Ahora, quien enriquece el trabajo colectivo con su teclado y arreglos.

Los instrumentos musicales que siempre usaron fueron el cuatro, la guitarra, el bajo, la batería y los teclados.

Gloria Martín defendió como nadie que la gran cantoría venezolana comprometió su palabra con la posibilidad de una sociedad diferente y un mundo mejor.

Con cierto acceso a la radio y de talla internacional, en 1968 se inició como compositora e intérprete y en la década de los setenta formó parte del Comité de Defensa de los Derechos Humanos en Venezuela.

Su activismo en el Comité le valió la expulsión y medida de prohibición de regreso a Santo Domingo en 1972, cuando gobernaba Joaquín Balaguer. A partir de esa fecha, ganó varios festivales y premios nacionales e internacionales.

12/14

Gloria se sumó a la gran cantoría venezolana para lograr la unidad de la izquierda nacional y justamente por ello renunció a su vínculo con sellos disqueros internacionales y fundó con Alí la cooperativa Cigarrón, que apadrinó todos sus discos una vez nacida.

Por ser considerada subversiva fue víctima de dos allanamientos en su casa y de varias detenciones en 1976 por parte de la Disip.

Luego de retomar sus estudios obtuvo el título de Licenciada en Artes en 1983 en la UCV, donde se desempeñó durante más de 20 años como profesora de una cátedra del departamento de Promoción Cultural de su Escuela.

Nacida en Logroño, España, y nacionalizada venezolana, hija de un maestro republicano perseguido por el franquismo, de estudios inconclusos, privilegiada por su acceso a la radio y de estilo caribeño, Soledad Bravo hizo sus primeras apariciones en público en el escenario universitario.

Se valió de repertorios que le identifican como integrante de la gran cantoría venezolana, aun cuando para ella ésta no fue jamás un movimiento real y cohesionado.

Sus influencias iniciales fueron las de Joan Báez, Bob Dylan, Paco Ibáñez y Joan Manuel Serrat. Por 1967 Soledad conoce el canto latinoamericano y caribeño y descubre el movimiento de la nueva trova cubana.

No obstante su interés por el estilo de la nueva trova y su participación voluntaria en festivales de la cantoría en Cuba, hoy Soledad afirma que en la hermana isla existe una dictadura férrea, aun cuando las condiciones políticas e ideológicas sean invariables desde ese entonces hasta la actualidad.

13/14

En 1980 Soledad Bravo dio un giro radical en la función del canto, pues su trabajo discográfico, secundado por su actual esposo y *manager* Antonio Sánchez, denota una inclinación más hacia el deleite y disfrute, que a la movilización y generación de conciencia, como lo hiciera la canción necesaria.

Aún cuando el canto necesario sigue siendo una herramienta invaluable para la conquista del pueblo y la consecución de cambios radicales, hoy en Venezuela no constituye el movimiento consolidado que alguna vez logró ser.

En la actualidad la práctica demuestra que hay muchos cantores centrados en trabajos individuales y no parecieran existir intenciones de unificación para el logro de objetivos comunes. Algo similar sucedió en los inicios de nuestra gran cantoría.

La desaparición en 1985 del padre cantor, Alí Primera, y las persecuciones y represiones de la época, fueron las razones de disolución de la gran cantoría venezolana.

No obstante, cuando hoy las condiciones socio-políticas son, en buena parte, las deseadas para el surgimiento de un canto comprometido, de apoyo a las transformaciones necesarias y de denuncia oportuna, no existen rasgos que hablen de *movimiento*.

¿Qué sucede hoy que esa capacidad de convocatoria no ha sido igualada o, mejor, superada por algún otro cantor? ¿Por qué en estos tiempos la solidaridad y la unión no han sido suficientes para la consolidación de un movimiento? ¿Será que después de Alí ocurrió un vacío generacional?

En la época de Alí Primera el canto estaba en el banquillo de la resistencia, pero hoy está del lado del proyecto político actual sin hacer suficientes críticas y alertas.

En nuestro país se formó uno de los movimientos más compactos y fuertes, uno de los más importantes en estas latitudes y hoy tanto trabajo y tanta convocatoria permanecen en el letargo.

Existen las posibilidades de conformar un movimiento activo como el de los años setenta y ochenta, pero primero deben reunirse todos los cantores y analizar con qué cuentan en la actualidad. Para ello es necesario recuperar el trabajo combativo que se hacía en las calles.

Lo que será la gran cantoría necesaria venezolana depende de la conciencia y voluntad de las presentes generaciones de cantores.

Esa canción pertinente y visionaria está latente, pero tendrá que buscar su propio camino y herramientas a través de la conciencia social, redefinir su valor político-ideológico.

El canto necesario, además de avalar el amor, debe describir el hecho, el momento, ser combativa, denuncia y testimonio a la vez. Lejos de ser circunstancial y servil, el canto necesario tiene que ser consciente y formador del hombre nuevo.

2.4 Libreto técnico

1/52

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Reportaje radiofónico: “La canción necesaria en Venezuela: lengua del pueblo”

Libreto, producción y musicalización: María Eloísa Chávez y Lucía Eugenia Córdova

Locutores: Maryluz Díaz, William Alvarado, Richard Ezequiel Peñalver y Lucía Eugenia Córdova

Grabación, edición y montaje: Oscar Burgos

LIBRETO TÉCNICO

OPERADOR

ENTRA VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR EN

PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-584

DESDE: A CONTINUACIÓN

PROGRAMA...

HASTA: ...REPRESENTANTES

O RESPONSABLES

INICIA CON TEMA MUSICAL 1

(DE PRESENTACIÓN) ALÍ PRIMERA

CD LO PRIMERO DE ALÍ PRIMERA

PISTA 6-VAMOS GENTE DE MI TIERRA

DESDE: 00'.00'' (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.19'' UN MUNDO MEJOR

LUEGO VA A FONDO

Sigue operador...

2/52

...Viene operador

OPERADOR

SIGUE INMEDIATAMENTE

VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR EN

PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-585

DESDE: EL CIRCUITO RNV...

HASTA: ...LENGUA DEL PUEBLO

SUBE TEMA MUSICAL 1

SE MANTIENE 5''

REGRESA A FONDO

SIGUE VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR EN

PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-586

DESDE: ORÍGENES, PRINCIPALES

PROTAGONISTAS...

HASTA: ...CENTRAL DE VENEZUELA

Sigue operador...

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 2

ALÍ PRIMERA

CD LO PRIMERO DE ALÍ PRIMERA

PISTA 1-PERDÓNEME TÍO JUAN

DESDE: 00'.00" (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'27" DA LA GANA

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

La canción necesaria o nueva canción, música social, política, de protesta y acción por excelencia, es un vehículo comunicacional de mensajes que han permeado la sensibilidad de millones de personas de habla hispana.

LUCÍA CÓRDOVA

Especialmente en Venezuela es un género de alcance popular surgido en la década de los setenta, que guió la acción revolucionaria para la unión solidaria, el amor, la igualdad y la justicia.

RICHARD PEÑALVER

La canción necesaria busca crear conciencia social para lograr el despertar político de los pueblos y rescatar la variedad de fórmulas folklóricas autóctonas.

Sigue Lucía Córdova...

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

En tiempos de profundas transformaciones en nuestro país, se hace necesario transmitir el mensaje de los precursores del canto necesario venezolano, caracterizado por su profundo contenido estético, folklórico e ideológico y por su trascendencia espacio-temporal.

RICHARD PEÑALVER

Iniciemos entonces con un breve recorrido por las diferentes regiones en las que surgió el movimiento de la nueva canción.

OPERADOR

ENTRA VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR EN

PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-587

DESDE: DICEN QUE LA...

HASTA: ...DE NUESTRA IDENTIDAD

SIGUE EFECTO DE SONIDO 1

TECLADO DE

MÁQUINA DE ESCRIBIR

CD EFECTOS

PISTA 1

Sigue William Alvarado...

5/52

...Viene William Alvarado

WILLIAM ALVARADO

Newport, Estados Unidos. 3 de julio de 1955.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 3

MAHALIA JACKSON

CD MÚSICA ESTADOS UNIDOS

PISTA 15- WE SHALL OVERCOME

DESDE: 00'.00'' WE SHALL OVERCOME

HASTA: 00'.11'' WATCH ME BABE

LUEGO VA A FONDO

WILLIAM ALVARADO

Miembros del Comité de Actividades Antinorteamericanas, presidido por el senador republicano Joseph McCarthy, reprimieron gran sentada protagonizada por ciudadanos negros en comedores de la ciudad reservados para blancos.

De forma simultánea, una oleada de personas negras ocupó los asientos delanteros de trenes y autobuses exclusivos para blancos.

Sigue operador...

...Viene operador

**OPERADOR
SE VA MÚSICA Y
ENTRA EFECTO DE SONIDO 2
MULTITUD MANIFESTANDO
CD EFECTOS
PISTA 2**

WILLIAM ALVARADO

Pese al profundo pacifismo de los manifestantes repartidos por toda la ciudad, fueron encarcelados y luego cruelmente reprimidos.

**OPERADOR
ENTRA TEMA MUSICAL 4
WOODY GUTHRIE
CD MÚSICA ESTADOS UNIDOS
PISTA 22- I AIN'T GOT NO HOME
DESDE: 00'.00'' I AIN'T GOT
HASTA: 00'.09'' TOWN ON TOWN
LUEGO VA A FONDO**

LUCÍA CÓRDOVA

El folklore estadounidense deriva de la mezcla de las baladas anglosajonas, y géneros como el *gospel*, el *blues* y cantos de trabajo creados por el contingente significativo de negros africanos llegado de forma involuntaria, a causa del tráfico esclavista, a las plantaciones del sur.

Sigue Richard Peñalver...

7/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Luego del surgimiento de los sindicatos en la década de 1920 y del histórico *crack* de 1929, aparece Woody Guthrie, una de las figuras más destacadas e influyentes de la canción popular estadounidense.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 5

PETE SEEGER

CD MÚSICA ESTADOS UNIDOS

PISTA 19- THIS LAND IS YOUR LAND

DESDE: 00'.23" THIS LAND IS

HASTA: 00'.33" NEW YORK ISLAND

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

La creación en los años cuarenta de *Almanac Singers* le imprimió fuerza y carácter de unión al *folk*. No obstante, los conciertos de esta agrupación en 1950 terminaron por molestar al *establishment* imperante y sus integrantes fueron víctimas de conflictos legales, detenciones y enfrentamientos policiales.

Sigue Richard Peñalver...

8/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

El Comité de Actividades Antinorteamericanas, presidido por el senador republicano Joseph McCarthy persiguió a toda una generación de la intelectualidad nacional y segó a muchos talentos nacies en las áreas de la literatura, el cine, el periodismo y la canción.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 6

PETE SEEGER & ARLO GUTHRIE

CD MÚSICA ESTADOS UNIDOS

PISTA 20- WILL THE CIRCLE BE UNBROKEN

DESDE: 00'.00'' (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.05'' (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Luego del fracaso electoral del liberal Henry Wallace en las elecciones de 1948, inicia la expansión del *folk*. Arriban los años sesenta y con ellos el movimiento se centró en el repudio a la segregación y a la Guerra de Vietnam.

Sigue Richard Peñalver...

9/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Aparecieron los cantantes en las llamadas sentadas y marchas por la libertad. Fueron años de un profundo pacifismo en los que el pueblo no tenía otra arma que el canto comprometido y de resistencia pasiva.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 7

JOAN BÁEZ

CD MÚSICA ESTADOS UNIDOS

PISTA 11-DIAMONDS AND RUST

DESDE: 00'.26" (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.45" TO YOU AGAIN

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Joan Báez, la reina de la canción protesta; Malvina Reynolds, activista política y cantante de *blues*; y Bob Dylan, cantautor de origen judío; fueron las figuras inolvidables de la década de los sesenta.

Sigue operador...

10/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 8

BOB DYLAN

CD MÚSICA ESTADOS UNIDOS

PISTA 2- KNOCKING ON HEAVENS DOOR

DESDE: 00'.56" KNOCK KNOCK KNOCKING

HASTA: 01'.00" ON HEAVENS DOOR

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

Todos ellos se apropiaron de viejas melodías para crear textos innovadores y representan prácticamente los últimos años del *folk* norteamericano.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 9

ELVIS PRESLEY

CD MÚSICA ESTADOS UNIDOS

PISTA 6- JAILHOUSE ROCK

DESDE: 00'.00" (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.05" (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Debido a las exigencias de los jóvenes, el movimiento cerró su ciclo al fusionarse con el *rock and roll*, unión que dio lugar al *folk rock*.

Sigue Richard Peñalver...

11/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Hasta en los pueblos más apartados se escuchaban las voces *rockeras* de Elvis Presley, *Mama's and the Papa's*, James Taylor y el dúo *Simon and Garfunkel*. Y así fue como los grandes éxitos de la época desplazaron las llamadas reservas naturales del *folk*.

OPERADOR

ENTRA VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-587

DESDE: DICEN QUE LA...

HASTA: ...DE NUESTRA IDENTIDAD

SIGUE EFECTO DE SONIDO 1

TECLADO DE

MÁQUINA DE ESCRIBIR

CD EFECTOS

PISTA 1

WILLIAM ALVARADO

Agencia AP. Barcelona, España. 2 de marzo de 1951.

Sigue operador...

12/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 10

GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

CD MÚSICA ESPAÑA

PISTA 1- A LA HUELGA

DESDE: 00'.10" A LA HUELGA

HASTA: 00'.23" HORA DE LUCHAR

LUEGO VA A FONDO

WILLIAM ALVARADO

Trabajadores y estudiantes barceloneses protagonizan un boicot contra el régimen dictatorial del general Francisco Franco, instaurado en España desde 1939.

Los ciudadanos se negaron a usar los tranvías a causa del reciente aumento de las tarifas en un 40 por ciento. Ésta es la primera protesta de masas en la historia del franquismo.

Los ciudadanos se negaron a usar los tranvías a causa del reciente aumento de las tarifas en un 40 por ciento. Ésta es la primera protesta de masas en la historia del franquismo.

Sigue operador...

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 11

GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

CD MÚSICA ESPAÑA

PISTA 3- AY CARMELA

DESDE: 00'.06" EL EJÉRCITO DE

HASTA: 00'.18" AY CARMELA

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

El folklore tradicional español es un amplio movimiento surgido a finales de la década de los cincuenta del siglo veinte y caracterizado por el rescate del idioma, la primacía de la guitarra y sobre todo por su resistencia a la dictadura del general Francisco Franco.

RICHARD PEÑALVER

Entre sus estilos más importantes están la *jota*, de Aragón y Navarra; la *nova canço* catalana, nacida en la ciudad de Barcelona con un grupo de jóvenes burgueses e intelectuales; la nueva canción en castellano; la canción gallega, surgida en la Universidad de Compostela; y la canción vasca.

Sigue operador...

14/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 12

JOAN MANUEL SERRAT

CD MÚSICA ESPAÑA

PISTA 5- CAMINANTE NO HAY CAMINO

DESDE: 00'.15" TODO PASA Y

HASTA: 00'.30" SOBRE LA MAR

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Los cantantes más comerciales del folklore tradicional español solían musicalizar e interpretar los poemas antiguos y contemporáneos. Es éste el caso de Joan Manuel Serrat y Paco Ibáñez, quienes se basaron en las obras de algunos de los más laureados poetas de lengua catalana y castellana.

OPERADOR

ENTRA EFECTO DE SONIDO 1

TECLADO DE

MÁQUINA DE ESCRIBIR

CD EFECTOS

PISTA 1

WILLIAM ALVARADO

Agencia EFE. Santiago de Chile, Chile. 17 de agosto de 1990.

Sigue operador...

15/52

...Viene operador

OPERADOR

SIGUE TEMA MUSICAL 13

ALEJANDRO LERNER

CD LERNER VIVO

PISTA 1- INDULTO

DESDE: 01'.13" Y ES POR

HASTA: 01'.26" A NINGÚN LUGAR

LUEGO VA A FONDO

WILLIAM ALVARADO

La Comisión de Verdad y Reconciliación determinó que, después del golpe de Estado del general Augusto Pinochet, Víctor Jara fue acribillado el 16 de septiembre de 1973 en el Estadio Nacional de Chile, y arrojado a unos matorrales en los alrededores del Cementerio Metropolitano, ubicado a orillas de la Carretera cinco Sur.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 14

DANIEL VIGLIETTI

CD SEIS IMPRESIONES PARA

CANTO Y GUITARRA

PISTA 13- CANCIÓN PARA MI AMÉRICA

DESDE: 00'.15" DALE TU MANO

HASTA: 00'.27" YO LO ENCONTRÉ

LUEGO VA A FONDO

Sigue Richard Peñalver...

16/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Desde los años cincuenta también en América Latina se desarrolló, en medio de una efervescencia social y política, un nuevo canto comprometido en casi todos los países del continente.

LUCÍA CÓRDOVA

Para la época, en Latinoamérica tuvieron lugar dictaduras militares, golpes de estado, democracias formales, movimientos guerrilleros de inspiración marxista y terribles represiones a quienes se pronunciaron en contra del sistema.

RICHARD PEÑALVER

La nueva canción latinoamericana representó una de las formas de oposición/resistencia y uno de los contra/discursos al oficialismo de derecha.

LUCÍA CÓRDOVA

Argentina y Chile fueron dos de los países más influyentes en la nueva canción venezolana. Ambos mantuvieron sus viejos ritmos, melodías y bailes tradicionales, pese a la introducción de nuevas músicas.

Sigue operador...

17/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 15

ATAHUALPA YUPANQUI

CD MÚSICA SURAMERICANA

(ARGENTINA)

PISTA 4-LUNA TUCUMANA

DESDE: 00'.18'' YO NO LE

HASTA: 00'.33'' MI LARGO CAMINAR

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

En el nuevo cancionero argentino destaca Héctor Roberto Chavero, mejor conocido como Atahualpa Yupanqui, quien expresó como nadie el creciente deterioro de la vida campesina provocado por la mecanización.

LUCÍA CÓRDOVA

Siguió sus pasos un movimiento interminable de músicos de la talla de Ariel Ramírez, Jorge Cafrune y Mercedes Sosa.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 16

MERCEDES SOSA

CD MERCEDES SOSA EN ARGENTINA

PISTA 8-SÓLO LE PIDO A DIOS

DESDE: 00'.28'' (GUITARRA)

HASTA: 00'.42'' ME SEA INDIFERENTE

LUEGO VA A FONDO

Sigue Richard Peñalver...

18/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

La negra Sosa, de ascendencia francesa y quechua, es la principal exponente de la nueva canción argentina, admirada por la profundidad, belleza y potencia de su voz de contralto.

LUCÍA CÓRDOVA

Además de Yupanqui y Sosa destacaron por su labor musical Chito Cevallos, Horacio Guaraní, César Isella y el Quinteto Tiempo.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 17

VIOLETA PARRA

CD ÚLTIMAS COMPOSICIONES

PISTA 1- GRACIAS A LA VIDA

DESDE: 00'.06'' GRACIAS A LA VIDA

HASTA: 00'.16'' HA DADO TANTO

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

En Chile, la folklorista más importante y fundadora de la música popular, es la cantante, pintora y ceramista Violeta Parra, quien respetó las viejas tradiciones del folklore.

Sigue Lucía Córdova...

19/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

Las canciones de Parra han sido versionadas por un sinnúmero de artistas en el mundo entero, en especial su tema *Gracias a la vida*, escrito paradójicamente un poco antes de suicidarse.

RICHARD PEÑALVER

Entre sus seguidores más destacados están sus hijos Isabel y Ángel, y Víctor Jara.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 18

VÍCTOR JARA

CD EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ

PISTA 1-EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ

DESDE: 00'.08" EL DERECHO DE

HASTA: 00'.16" POETA HO CHI MIN

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Jara, líder del canto campesino, con su inseparable guitarra fusil concibió la música como un arma de difusión de los nuevos pensamientos políticos, de crítica social y humor.

RICHARD PEÑALVER

Sin duda, su canción fue, es y será clamor de paz. Muerto injustamente por una noble causa, su canto valiente siempre será canción nueva.

Sigue operador...

20/52

...Viene operador

OPERADOR
ENTRA TEMA MUSICAL 19
QUILAPAYÚN
CD SURVARIO
PISTA 1-LA MANO
DESDE: 00'.00'' (INSTRUMENTAL)
HASTA: 00'.05'' (INSTRUMENTAL)
LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

También hicieron que se escuchara la voz del pueblo y mezclaron ritmos tradicionales con la nueva música chilena las agrupaciones Quilapayún e Inti-Illimani.

OPERADOR
ENTRA VOZ PREGRABADA
MARYLUZ DÍAZ
BUSCAR PROGRAMA AUDIO VAULT
CÓDIGO C-587
DESDE: DICEN QUE LA...
HASTA: ...DE NUESTRA IDENTIDAD

SIGUE EFECTO DE SONIDO 1
TECLADO DE
MÁQUINA DE ESCRIBIR
CD EFECTOS
PISTA 1

Sigue William Alvarado...

21/52

...Viene William Alvarado

WILLIAM ALVARADO

La Habana, Cuba. 1º de enero de 1959.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 20

CD MÚSICA CUBA

CARLOS PUEBLA

PISTA 1-Y EN ESO LLEGÓ FIDEL

DESDE: 00'00" (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'11" (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

WILLIAM ALVARADO

Fuerzas militares del Movimiento 26 de julio, instalado desde hace dos años en la Sierra Maestra, atacan las filas del ejército del general Fulgencio Batista y derrocan al gobierno dictatorial.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 21

SILVIO RODRÍGUEZ

CD MÚSICA CUBA

PISTA 2-COMANDANTE CHE GUEVARA

DESDE: 00'.26" (GRITOS DE ALGARABÍA)

HASTA: 00'31" (GRITOS DE ALGARABÍA)

LUEGO VA A FONDO

Sigue William Alvarado...

22/52

...Viene William Alvarado

WILLIAM ALVARADO

El pueblo recibe con algarabía a los héroes de la Revolución, comandantes Fidel Castro y Ernesto Che Guevara.

OPERADOR

SUBE TEMA MUSICAL 21

SE MANTIENE 5''

REGRESA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

La Revolución agitó y motivó al pueblo cubano a integrarse a una sociedad socialista que superara las ataduras de la dependencia y el neocolonialismo.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 22

SILVIO RODRÍGUEZ

CD MÚSICA CUBA

PISTA 3-QUIÉN FUERA

DESDE: 02'16'' (INSTRUMENTAL)

HASTA: 02'22'' (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

Sigue Lucía Córdova...

23/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

Dio paso a una manifestación cultural y artística que respondiera a las nuevas necesidades y vivencias: la nueva trova, una forma para contar las cosas de otra manera, a través de la guitarra, el recital y la poesía.

RICHARD PEÑALVER

Nueva porque irrumpió con un lenguaje poético y popular, mezcló lo lírico con lo criollo, se opuso al modelo capitalista imperante y habló de la necesaria formación del hombre nuevo, basado en la igualdad, justicia y solidaridad.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 23

PABLO MILANÉS

CD MÚSICA CUBA

PISTA 4-LA VIDA NO VALE NADA

DESDE: 00'32" LA VIDA NO

HASTA: 00'39" UNO DISFRUTA Y AMA

LUEGO VA A FONDO

Sigue Lucía Córdova...

24/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

Entre las figuras más emblemáticas del Movimiento de la Nueva Trova cubana destacan Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, ambos trovadores de proyección internacional, dedicados a la producción de canciones inéditas de contenidos sociales, ideológicos y políticos.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 24

CHICO BUARQUE

CD MÚSICA SURAMERICANA

(BRASIL)

PISTA-1 A ROSA

SE MANTIENE 3" DESDE: 00'.00"

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

Según la trovadora Yolanda Delgado, la gran cantautoría latinoamericana fue producto de la mezcla de identidades múltiples, de canción contemplativa pasó a ser combativa con la maduración política de la izquierda y el despertar progresivo de los pueblos.

Sigue operador...

25/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA SONIDO 1 YOLANDA DELGADO

CD ENTREVISTAS

PISTA 1

DESDE: 01'.49" ESA MEZCLA

HASTA: 02'33" FORMAS DE SER

CONTINÚA TEMA MUSICAL 1

(DE PRESENTACIÓN) ALÍ PRIMERA

CD LO PRIMERO DE ALÍ PRIMERA

PISTA 6-VAMOS GENTE DE MI TIERRA

DESDE: 00'.00" (CUATRO)

HASTA: 00'.05" (CUATRO)

LUEGO VA A FONDO

SIGUE VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR EN

PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-588

DESDE: ESTÁS DISFRUTANDO POR...

HASTA: ...LENGUA DEL PUEBLO

Sigue operador...

26/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 25

ALÍ PRIMERA

CD ABREBRECHA

PISTA 1-ABREBRECHA

INICIA DESDE: 00'.00''

SE MANTIENE 3''

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Mientras en América Latina se gestaba un movimiento de importantes latitudes, en Venezuela diversos cantores estaban haciendo lo propio de forma individual, bajo la influencia del cancionero latinoamericano.

RICHARD PEÑALVER

Hasta que, en 1973, la primera campaña electoral del abogado y periodista José Vicente Rangel, candidato de los partidos políticos de izquierda MAS y MIR, sirvió de escenario para el encuentro de parte de los fundadores del canto necesario venezolano: Alí Primera, grupo Ahora, Los Guaraguao y Soledad Bravo.

Sigue Lucía Córdova...

27/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

A estos cantores iniciales también debemos sumar a la folklorista Lilia Vera y a la profesora Gloria Martín, quienes no participaron durante la campaña de Rangel en el 73.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 26

ALÍ PRIMERA

CD POR SI NO LO SABÍA

PISTA 3-LA CANCIÓN CALIENTE

DESDE: 01'.33" NO DIGAN QUE

HASTA: 01'.42" ELLOS LE DIRÁN

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

Nacido en la ciudad colonial de Coro, estado Falcón, Alí Primera, indiscutible padre cantor, se acercó directamente al pueblo para rescatar sus raíces históricas y se valió de la canción como vehículo comunicacional para la transformación.

Sigue operador...

28/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 27

ALÍ PRIMERA

CD CANCIÓN MANSA PARA UN

PUEBLO BRAVO

PISTA 4-HUMANIDAD

DESDE: 00'.23'' POBRE DEL NIÑITO

HASTA: 00'.36'' HOMBRE PARA

TRABAJAR

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

En sus inicios, Alí, le cantaba a la naturaleza y al amor, pero no a los problemas y vivencias del hombre, hasta que en prisión, encarcelado por la Digepol, compuso *Humanidad* y descubrió que con ésta aportaba mucho más que un bolero, una enamorada serenata o una guaracha.

RICHARD PEÑALVER

Andrés Castillo, conocedor de la vida y obra del padre cantor, agrega que Alí escribió coros y estribillos fáciles de aprender para lograr la identificación de la gente con su trova solidaria.

Sigue operador...

29/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA SONIDO 2 ANDRÉS CASTILLO

CD ENTREVISTAS

PISTA 2

DESDE: 19'.09" ALÍ PRIMERA LE

HASTA: 19'.38" ESTA MISMA SOCIEDAD

SIGUE TEMA MUSICAL 28

ALÍ PRIMERA

CD CANCIÓN MANSA PARA

UN PUEBLO BRAVO

PISTA 11-AHORA QUE EL PETRÓLEO ES

NUESTRO

DESDE: 00'.09" AHORA QUE EL

HASTA: 00'.17" MUCHACHOS SIN LICEOS

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Con su canto comprometido, Alí condenó la cultura petrolera, la sobrevaloración de la ciudad, la opresión del imperialismo yanqui, el capitalismo, la guerra, la alienación y la ineficacia gubernamental.

Sigue Richard Peñalver...

30/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

A través de su canción denunció la miseria, explotación, desigualdad y discriminación racial. También defendió la ecología, promovió el socialismo, la solidaridad, la toma de conciencia revolucionaria y el respeto de los derechos humanos.

LUCÍA CÓRDOVA

En su música incluyó los ritmos de su tierra natal: danzas, décimas, golpe tocuyano, galerón, salves, romances, estribillos, polos y pavanas.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 29

ALÍ PRIMERA

CD CANCIÓN MANSA PARA

UN PUEBLO BRAVO

PISTA 7-REVERÓN

DESDE: 00'.40'' REVERÓN TITIRITERO

HASTA: 00'.49'' PINTOR DE PUEBLO

LUEGO VA A FONDO

Sigue Richard Peñalver...

31/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Con discos llenos de folklorismo y vivencias transformadas en canciones, Alí habló de importantes personajes como Armando Reverón, Carlos Marx, Salvador Allende, Ernesto Che Guevara, Ho Chi Min y hasta de destacados cantores latinoamericanos de su época.

LUCÍA CÓRDOVA

Alí fue protagonista de uno de los primeros intentos de asociación solidaria en el país: la cooperativa disquera Cigarrón. Luego en 1978 creó los Comités por la Unidad del Pueblo, para llevar el canto necesario a todos los rincones del país.

RICHARD PEÑALVER

Para Andrés Castillo, la canción de Alí es la crónica de una época aún vigente en nuestros tiempos.

OPERADOR

ENTRA SONIDO 3 ANDRÉS

CASTILLO

CD ENTREVISTAS

PISTA 2

DESDE: 36'.43" PARA MÍ DESCRIBE

HASTA: 36'.51" HASTA HOY

Sigue operador...

32/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-587

DESDE: DICEN QUE LA...

HASTA: ...DE NUESTRA IDENTIDAD

SIGUE TEMA MUSICAL 30

LILIA VERA

CD VENEZUELA A CAPELLA

PISTA 16-CANTO DE RECOLECCIÓN

DE CAFÉ

DESDE: 00'.00'' VAMOS A CANTAR

HASTA: 00'.08'' BONITA YAJU

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Hija de un campesino perseguido por la democracia cuatorrepublicana, militante social de ética revolucionaria, Lilia Vera desde los siete años incursiona en el mundo de la canción, a través de la interpretación del cancionero popular venezolano de Otilio Galíndez.

Sigue Richard Peñalver...

33/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Desde muy niña se enfrentó a allanamientos en su hogar, al hambre y a la precaria situación económica, que le hizo refugiarse en la canción y, sin darse cuenta, guitarra en mano y con la solidaridad como eje, dio la lucha donde tuvo que darla.

OPERADOR

SIGUE TEMA MUSICAL 31

LILIA VERA

CD VENEZUELA A CAPELLA

PISTA 1-DE MI PUEBLO

DESDE: 01'.39" LA DIGNIDAD DE

HASTA: 01'.50" PARA AMÉRICA

LATINA

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Lilia Vera se inicia en la cantoría venezolana en el año electoral 1968, en los campamentos que organizaba la Unión para Avanzar y en diversas actividades culturales que realizaba como militante de la Juventud Comunista, junto a Alí Primera, en barriadas y plazas caraqueñas.

Sigue Richard Peñalver...

34/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Para esta cantautora la canción necesaria es el canto a la lucha de los pueblos.

OPERADOR

ENTRA SONIDO 4 LILIA VERA

CD ENTREVISTAS

PISTA 3

DESDE: 14'.55" YO DIRÍA QUE...

HASTA: 15'.15" FUE MUY CONTUNDENTE

SIGUE TEMA MUSICAL 32

GRUPO AHORA

CD TESTIMONIO

PISTA 4-CAMINOS DE AMÉRICA

DESDE: 00'.00" (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.06" (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

El grupo Ahora nace en 1973, después del Tercer Festival Internacional de la Voz Universitaria, realizado ese mismo año en el Aula Magna de la UCV, en el que participó uno de sus integrantes, Eduardo Ramírez.

Sigue Richard Peñalver...

35/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Se consolida con el aporte de Franklin Laudelino Mejías, del Enano Alfonso, de Luís Emilio Sercovich y del propio Eduardo Ramírez, todos fundadores iniciales junto a Hermán Vallenilla.

LUCÍA CÓRDOVA

Cantaron temas contestatarios y de resistencia en liceos de la ciudad capital. Participaron en numerosos festivales y se presentaron en todo el país con sus canciones políticas, propias de la música venezolana y latinoamericana.

OPERADOR

SUBE TEMA MUSICAL 32

SE MANTIENE 6”

REGRESA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

Así se dan a conocer y son llamados por los líderes del MAS para apoyar la campaña presidencial del abogado José Vicente Rangel en el 73. Empiezan a ligarse a los partidos de izquierda, a consolidar su ideología y a entrar en contacto directo con las necesidades del pueblo.

Sigue operador...

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA SONIDO 5 EDUARDO RAMÍREZ

CD ENTREVISTAS

PISTA 4

DESDE: 02.29'.09" ESTÁBAMOS VIVIENDO

HASTA: 02.29'.40" DE LA

TRANSCULTURIZACIÓN

ENTRA TEMA MUSICAL 33

GRUPO AHORA

CD TESTIMONIO

PISTA 1-EL SON AL SOL

DESDE: 00'.22" LLEGÓ CANTANDO EL

HASTA: 00'.31" DE LA MAÑANA

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Su primer disco fue editado con el tema del compositor e intelectual griego Mikis Theodorakis, Sí podemos, que fue justamente el lema del MAS en esas elecciones.

Sigue Richard Peñalver...

37/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Separados del activismo político, los cantores de Ahora continuaron apoyando las luchas por las reivindicaciones sociales que se gestaban en el país y siguieron con la resistencia política, social y cultural necesaria en la época.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 34

GRUPO AHORA

CD TESTIMONIO

PISTA 11-EL LORITO REAL

DESDE: 00'.00" (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.06" (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Ahora está compuesto instrumentalmente por la guitarra, el cuatro venezolano, la maraca criolla, el bajo eléctrico y la mandolina. Tiene en su haber siete discos de larga duración y un CD, todos con temas propios y muchos de ellos editados por el sello Cigarrón.

Sigue operador...

38/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-587

DESDE: DICEN QUE LA...

HASTA: ...DE NUESTRA IDENTIDAD

SIGUE TEMA MUSICAL 35

LOS GUARAGUAO

CD DE ORO 24 VOL. 1

PISTA 16-ME IRÉ CANTANDO

DESDE: 00'.43'' SI MI VOZ

HASTA: 00'.50'' HASTA EL FINAL

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

Los Guaraguao incursionan en el mundo de la nueva canción a principios de los setenta, con el dueto Jesús y Eduardo, quienes solían presentarse con canciones populares venezolanas en bares y locales nocturnos de la capital caraqueña.

Sigue Lucía Córdova...

39/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

Más adelante incluyeron en su repertorio temas de Alí Primera, sin ni siquiera conocerlo. No en vano Jesús Cordero, bajista del grupo, afirma haber entrado en contacto directo con la llamada canción necesaria a través del trabajo inicial del padre cantor, Alí Primera.

Así lo confirma José Guerra Chachata, músico de Los Guaraguaos.

OPERADOR

ENTRA SONIDO 6 JOSÉ GUERRA

CD ENTREVISTAS

PISTA 5

DESDE: 01.04'.48" YO LA CONOZCO

HASTA: 01.05'.16" CADA UNO DIARIAMENTE

ENTRA TEMA MUSICAL 36

LOS GUARAGUAOS

CD DE ORO 24 VOL.1

PISTA 5-CASAS DE CARTÓN

DESDE: 00'.05" QUÉ TRISTE SE

HASTA: 00'.16" TECHOS DE CARTÓN

LUEGO VA A FONDO

Sigue Richard Peñalver...

40/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Los Guaraguao se dan a conocer en el país muy rápidamente con su primer disco *Casas de cartón*, llamado así justamente porque contenía el tema de Alí que lleva el mismo nombre, pero en la voz de Eduardo Martínez.

LUCÍA CÓRDOVA

En 1976 se integra al grupo Luís Suárez, ex miembro de Ahora, quien enriquece el trabajo colectivo con su teclado y arreglos.

RICHARD PEÑALVER

Los instrumentos musicales que siempre usaron fueron el cuatro, la guitarra, el bajo, la batería y los teclados.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 37

GLORIA MARTÍN

CD LA TERNURA AL VIENTO

PISTA 1-ESTE PAÍS

DESDE: 00'.41" ESTE PAÍS DE

HASTA: 00'.50" AVERIGÜE DESPUÉS

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Gloria Martín defendió como nadie que la gran cantoría venezolana comprometió su palabra con la posibilidad de una sociedad diferente y un mundo mejor.

Sigue Richard Peñalver...

41/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Con cierto acceso a la radio y de talla internacional, en 1968 se inició como compositora e intérprete y en la década de los setenta formó parte del Comité de Defensa de los Derechos Humanos en Venezuela.

OPERADOR

SUBE TEMA MUSICAL 37

MANTENERLO

HASTA 01'.21" LO SALVAMOS

FADE OUT

ENTRA TEMA MUSICAL 38

GLORIA MARTÍN

CD LA TERNURA AL VIENTO

PISTA 8-MÁS SE TE VE

DESDE: 01'.17" REUNIONES

SUCESIVAS

HASTA: 01'.34" NUESTRAS HUELGAS

ILEGALES

LUEGO VA A FONDO

Sigue Lucía Córdova...

42/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

Su activismo en el Comité le valió la expulsión y medida de prohibición de regreso a Santo Domingo en 1972, cuando gobernaba Joaquín Balaguer. A partir de esa fecha, ganó varios festivales y premios nacionales e internacionales.

RICHARD PEÑALVER

Gloria se sumó a la gran cantoría venezolana para lograr la unidad de la izquierda nacional y justamente por ello renunció a su vínculo con sellos disqueros internacionales y fundó con Alí la cooperativa Cigarrón, que apadrinó todos sus discos una vez nacida.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 39

GLORIA MARTÍN

CD LA TERNURA AL VIENTO

PISTA 9-BANDOLERO

DESDE: 00'.36" OBREROS, ALTANEROS

HASTA: 00'.45" BANDOLEROS

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Por ser considerada subversiva fue víctima de dos allanamientos en su casa y de varias detenciones en 1976 por parte de la Disip.

Sigue Richard Peñalver...

43/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

Luego de retomar sus estudios obtuvo el título de Licenciada en Artes en 1983 en la UCV, donde se desempeñó durante más de veinte años como profesora de una cátedra del departamento de Promoción Cultural de su Escuela.

OPERADOR

ENTRA VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-587

DESDE: DICEN QUE LA...

HASTA: ...DE NUESTRA IDENTIDAD

ENTRA TEMA MUSICAL 40

SOLEDAD BRAVO

CD ÉXITOS SELECCIONADOS

PISTA 4-POR QUÉ LOS POBRES

NO TIENEN

DESDE: 01'.47'' QUÉ TIEMPOS

INMEMORIALES

HASTA: 02.06'' PALOMITA

LUEGO VA A FONDO

Sigue Lucía Córdova...

44/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

Nacida en Logroño, España, y nacionalizada venezolana, hija de un maestro republicano perseguido por el franquismo, de estudios inconclusos, privilegiada por su acceso a la radio y de estilo caribeño, Soledad Bravo hizo sus primeras apariciones en público en el escenario universitario.

RICHARD PEÑALVER

Se valió de repertorios que le identifican como integrante de la gran cantoría venezolana, aun cuando para ella ésta no fue jamás un movimiento real y cohesionado.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 41

SOLEDAD BRAVO

CD SUS MÁS GRANDES ÉXITOS

PISTA 2-PALABRAS DE AMOR

DESDE: 01'.06" PALABRAS DE AMOR

HASTA: 01'.23" TIEMPO DE

APRENDERLAS

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Sus influencias iniciales fueron las de Joan Báez, Bob Dylan, Paco Ibáñez y Joan Manuel Serrat. Por 1967 Soledad conoce el canto latinoamericano y caribeño y descubre el movimiento de la nueva trova cubana.

Sigue operador...

45/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 42

SOLEDAD BRAVO

CD SUS MÁS GRANDES ÉXITOS

PISTA 1-CANCIÓN DEL ELEGIDO

DESDE: 00'.22" SIEMPRE QUE SE

HASTA: 00'.33" HISTORIA ES DIFÍCIL

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

No obstante su interés por el estilo de la nueva trova y su participación voluntaria en festivales de la cantoría en Cuba, hoy Soledad afirma que en la hermana isla existe una dictadura férrea, aun cuando las condiciones políticas e ideológicas sean invariables desde ese entonces hasta la actualidad.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 43

SOLEDAD BRAVO

CD ÉXITOS SELECCIONADOS

PISTA 3-OJOS MALIGNOS

DESDE: 00'.28" LAS MIRADAS

HASTA: 00'.38" QUIEN LOS MIRE

LUEGO VA A FONDO

Sigue Lucía Córdova...

46/52

...Viene Lucía Córdova

LUCÍA CÓRDOVA

En 1980 Soledad Bravo dio un giro radical en la función del canto, pues su trabajo discográfico, secundado por su actual esposo y *manager* Antonio Sánchez, denota una inclinación más hacia el deleite y disfrute, que a la movilización y generación de conciencia, como lo hiciera la canción necesaria.

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 1

(DE PRESENTACIÓN) ALÍ PRIMERA

CD LO PRIMERO DE ALÍ PRIMERA

PISTA 6-VAMOS GENTE DE MI TIERRA

DESDE: 00'.00" (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.05" (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

CONTINÚA INMEDIATAMENTE

VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-590

DESDE: SINTONIZAS EL CIRCUITO...

HASTA: ...LENGUA DEL PUEBLO

Sigue operador...

47/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 44

GLORIA MARTÍN

CD LA TERNURA AL VIENTO

PISTA 2-DAME LO MÍO

DESDE: 00'.05" YO QUE VENGO

HASTA: 00'.23" TODO UN CONTINENTE

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

Aún cuando el canto necesario sigue siendo una herramienta invaluable para la conquista del pueblo y la consecución de cambios radicales, hoy en Venezuela no constituye el movimiento consolidado que alguna vez logró ser.

LUCÍA CÓRDOVA

En la actualidad la práctica demuestra que hay muchos cantores centrados en trabajos individuales y no parecieran existir intenciones de unificación para el logro de objetivos comunes. Algo similar sucedió en los inicios de nuestra gran cantoría.

Sigue operador...

48/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 45

ALÍ PRIMERA

CD CANCIÓN MANSA PARA UN

PUEBLO BRAVO

PISTA 10-LOS QUE MUEREN

POR LA VIDA

DESDE: 00'.04'' LOS QUE MUEREN

HASTA: 00'.11'' PUEDEN LLAMARSE MUERTOS

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

La desaparición en 1985 del padre cantor, Alí Primera, y las persecuciones y represiones de la época, fueron las razones de disolución de la gran cantoría venezolana.

LUCÍA CÓRDOVA

No obstante, cuando hoy las condiciones socio-políticas son, en buena parte, las deseadas para el surgimiento de un canto comprometido, de apoyo a las transformaciones necesarias y de denuncia oportuna, no existen rasgos que hablen de *movimiento*.

Sigue operador...

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 46

ALÍ PRIMERA

CD LO PRIMERO DE ALÍ PRIMERA

PISTA 08-DISPERSOS

DESDE: 00'.20'' DISPERSOS LOS

HOMBRES

HASTA: 00'.30'' BUSQUEMOS LAS RAZONES

LUEGO VA A FONDO

RICHARD PEÑALVER

¿Qué sucede hoy que esa capacidad de convocatoria no ha sido igualada o, mejor, superada por algún otro cantor? ¿Por qué en estos tiempos la solidaridad y la unión no han sido suficientes para la consolidación de un movimiento? ¿Será que después de Alí ocurrió un vacío generacional?

LUCÍA CÓRDOVA

En la época de Alí Primera el canto estaba en el banquillo de la resistencia, pero hoy está del lado del proyecto político actual sin hacer suficientes críticas ni alertas.

Sigue Richard Peñalver...

50/52

...Viene Richard Peñalver

RICHARD PEÑALVER

En nuestro país se formó uno de los movimientos más compactos y fuertes, uno de los más importantes en estas latitudes y hoy tanto trabajo y tanta convocatoria permanecen en el letargo.

OPERADOR

SIGUE TEMA MUSICAL 47

GRUPO AHORA

CD TESTIMONIO

PISTA 2-MERCURIO XX

DESDE: 00'.43" ES CANTO DE

HASTA: 00'.50" NINGÚN DIQUE CONTIENE

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Existen las posibilidades de conformar un movimiento activo como el de los años setenta y ochenta, pero primero deben reunirse todos los cantores y analizar con qué cuentan en la actualidad. Para ello es necesario recuperar el trabajo combativo que se hacía en las calles.

RICHARD PEÑALVER

Lo que será la gran cantoría necesaria venezolana depende de la conciencia y voluntad de las presentes generaciones de cantores.

Sigue operador...

51/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 48

GRUPO AHORA

CD TESTIMONIO

PISTA 3-A JUAN

DESDE: 00'.27" VAMOS LEVANTA LA

HASTA: 00'.37" CANCIONES Y PAN

LUEGO VA A FONDO

LUCÍA CÓRDOVA

Esa canción pertinente y visionaria está latente, pero tendrá que buscar su propio camino y herramientas a través de la conciencia social, redefinir su valor político-ideológico.

RICHARD PEÑALVER

El canto necesario, además de avalar el amor, debe describir el hecho, el momento, ser combativa, denuncia y testimonio a la vez. Lejos de ser circunstancial y servil, el canto necesario tiene que ser consciente y formador del hombre nuevo.

Sigue operador...

52/52

...Viene operador

OPERADOR

ENTRA TEMA MUSICAL 1

(DE PRESENTACIÓN) ALÍ PRIMERA

CD LO PRIMERO DE ALÍ PRIMERA

PISTA 6-VAMOS GENTE DE MI TIERRA

DESDE: 00'.00'' (INSTRUMENTAL)

HASTA: 00'.05'' (INSTRUMENTAL)

LUEGO VA A FONDO

SIGUE VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-591

DESDE: EL CIRCUITO RNV...

HASTA: ...LENGUA DEL PUEBLO

CONTINÚA VOZ PREGRABADA

MARYLUZ DÍAZ

BUSCAR EN

PROGRAMA AUDIO VAULT

CÓDIGO C-592

DESDE: ORÍGENES, PRINCIPALES

PROTAGONISTAS...

HASTA: ...PRESENTÓ MARYLUZ DÍAZ

2.5 Listado de música utilizada

NÚMERO	NOMBRE CD	PISTA	NOMBRE CANCIÓN	INTÉRPRETE
1	Lo primero de Alí Primera	6	Vamos gente de mi tierra	Alí Primera
2	Lo primero de Alí Primera	1	Perdóneme Tío Juan	Alí Primera
3	Música Estados Unidos	15	We shall overcome	Mahalia Jackson
4	Música Estados Unidos	22	I ain't got no home	Woody Guthrie
5	Música Estados Unidos	19	This land is your land	Pete Seeger
6	Música Estados Unidos	20	Will the circle be unbroken	Pete Seeger & Arlo Guthrie
7	Música Estados Unidos	11	Diamonds And ruts	Joan Baez
8	Música Estados Unidos	2	Knocking on the heavens door	Bob Dylan
9	Música Estados Unidos	6	Jailhouse rock	Elvis Presley
10	Música España	1	A la huelga	Guerra Civil Española
11	Música España	3	Ay Carmela	Guerra Civil Española
12	Música España	5	Caminante no hay camino	Joan Manuel Serrat
13				Alejandro Lerner
14	Seis impresiones para canto y guitarra	13	Canción para mi América	Daniel Viglietti
15	Música Suramericana	4	Luna Tucumana	Atahualpa Yupanqui
16	Mercedes Sosa en Argentina	8	Sólo le pido a Dios	Mercedes Sosa

17	La últimas composiciones de Violeta Parra	1	Gracias a la vida	Violeta Parra
18	El derecho de vivir en paz	1	El derecho de vivir en paz	Víctor Jara
19	Survario	1	La Mano	Quilapayún
20	Música Cuba	1	Y en eso llegó Fidel	Carlos Puebla
21	Música Cuba	2	Comandante Che Guevara	Silvio Rodríguez
22	Música Cuba	3	¿Quién fuera?	Silvio Rodríguez
23	Música Cuba	4	La vida no vale nada	Pablo Milanés
24	Música Suramericana	1	A Rosa	Chico Buarque
25	Abrebrecha	1	Abrebrecha	Alí Primera
26	Por si no lo sabía	3	La canción caliente	Alí Primera
27	Canción mansa para un pueblo bravo	4	Humanidad	Alí Primera
28	Canción mansa para un pueblo bravo	11	Ahora que el petróleo es nuestro	Alí Primera
29	Canción mansa para un pueblo bravo	7	Reverón	Alí Primera
30	Venezuela a capella	16	Canto de recolección de café	Lilia Vera
31	Venezuela a capella	1	De mi pueblo	Lilia Vera
32	Testimonio	4	Caminos de América	Ahora
33	Testimonio	1	El son al sol	Ahora
34	Testimonio	11	El lorito real	Ahora
35	De oro 24 volumen 1	16	Me iré cantando	Los Guaraguao
36	De oro 24 volumen 1	5	Casa de cartón	Los Guaraguao
37	La ternura al viento	1	Este país	Gloria Martín
38	La ternura al	8	Más se te ve	Gloria Martín

	viento			
39	La ternura al viento	9	Bandolero	Gloria Martín
40	Éxitos seleccionados	4	¿Por qué los pobres tienen?	Soledad Bravo
41	Sus más grandes éxitos	2	Palabras de amor	Soledad Bravo
42	Sus más grandes éxitos	1	Canción del elegido	Soledad Bravo
43	Éxitos seleccionados	3	Ojos malignos	Soledad Bravo
44	La ternura al viento	2	Dame lo mío	Gloria Martín
45	Canción mansa para un pueblo bravo	10	Los que mueren por la vida	Alí Primera
46	Lo primero de Alí Primera	8	Dispersos	Alí Primera
47	Testimonio	2	Mercurio XX	Ahora
48	Testimonio	3	A Juan	Ahora

2.6 Listado de efectos sonoros

NÚMERO	NOMBRE CD	PISTA	NOMBRE EFECTO
1	Efectos	1	Teclado de máquina de escribir
2	Efectos	2	Multitud manifestando

2.7 Listado de sonidos entrevistas

NÚMERO	PISTA	NOMBRE CD	ENTREVISTADO
1	1	Entrevistas	Yolanda Delgado
2	2	Entrevistas	Andrés Castillo
3	2	Entrevistas	Andrés Castillo
4	3	Entrevistas	Lilia Vera
5	4	Entrevistas	Eduardo Ramírez
6	5	Entrevistas	José Guerra

2.8 Listado de voz pregrabada

PROGRAMA	DESCRIPCIÓN	CÓDIGO
Audio Vault	Tipo de programa	C-584
Audio Vault	Presentación	C-585
Audio Vault	Orígenes (con trabajo de grado)	C-586

Audio Vault	<i>Leit motiv</i>	C-587
Audio Vault	Estás disfrutando	C-588
Audio Vault	Sintonizas RNV	C-589
Audio Vault	Despedida	C-590
Audio Vault	Orígenes y créditos	C-591

2.9 Tabla de costos totales y reales de la producción

CONCEPTO	CANTIDAD	PRECIO UNITARIO (Bolívares)	PRECIO UNITARIO (Bolívares Fuertes)	PRECIO TOTAL (Bolívares)	PRECIO TOTAL (Bolívares Fuertes)
Resma de papel carta	1	15.000	15	15.000	15
CD vírgenes	20	1.000	1	20.000	20
Casetes A60	3	8.000	8	24.000	24
Fotocopias de libretos	4 libretos técnicos de 40 páginas cada uno	100	0,10	16.000	16
Locutor	2	150.000 (por página)	150 (por página)	3.000.000	3.000
Estudio de grabación	35 minutos	80.000 (por hora)	80 (por hora)	47.000	47
Edición	1 hora	70.000 (por hora)	70 (por hora)	70.000	70
TOTAL				3.192.000	3.192

Nota: en este trabajo de licenciatura la locución, el estudio de grabación y el proceso de edición resultaron totalmente gratuitos. No obstante, hemos colocado en la tabla los precios vigentes en el mercado para trabajos estudiantiles o académicos como el nuestro, a fin de ofrecer los costos reales.

3. Postproducción

En esta etapa se escuchó con detenimiento el reportaje final y se ajustaron los detalles de producción y edición que no estaban acorde con lo estipulado en el plan de trabajo.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Aun cuando el canto necesario sigue siendo una herramienta invaluable para la conquista de los corazones del pueblo y la consecución de cambios radicales, hoy en Venezuela no constituye un movimiento consolidado como alguna vez logró serlo. En la actualidad la práctica demuestra que hay muchos cantores centrados en su propio trabajo individual y pareciera no existir intenciones de unificación para el logro de objetivos comunes. Como vimos, algo similar sucedió en los inicios de nuestra gran cantoría.

En la década de los setenta, los cantores eran un peligro para el sistema opresor del momento y no en vano fueron perseguidos, reprimidos y allanados varias veces por la policía política de la época. Fueron justamente esas represiones una de las razones de disolución posterior de la gran cantoría venezolana, además de la desaparición en 1985 del padre cantor, Alí Primera.

No obstante, cuando hoy las condiciones socio-políticas son, en buena parte, las deseadas para el surgimiento de un canto comprometido, de apoyo a las transformaciones necesarias y de denuncia oportuna, no vemos por ningún lado rasgos que nos hablen de *movimiento*. La cantoría, según los mismos protagonistas, fue más provechosa cuando estuvo de lado del pueblo y no cuando se alió a las toldas políticas.

Hacedores criollos desde las tarimas

Recordemos que en Venezuela es a principios de los setenta cuando los cantores iniciales se encontraron en el camino, durante la lucha política electoral. Cada uno cantaba según sus realidades particulares y sus raíces, pero en definitiva todos estaban haciendo lo mismo sin sospecharlo. Los propios hacedores insisten en que la experiencia ligada a las organizaciones políticas no fue del todo satisfactoria, pues, según nuestros entrevistados, éstas usaron a los cantores para arribar al poder y luego los abandonaron.

Alí Primera, Lilia Vera, Gloria Martín, Soledad Bravo, las agrupaciones Ahora y Los Guaraguao cantaban en las tarimas que preparaban las agrupaciones políticas de izquierda de la época durante la campaña electoral. Sin embargo, entendieron que no existía mucha conciencia de su trabajo y que ellos eran más bien una especie de relleno y un vehículo de convocatoria popular.

Más adelante, los cantores se convencieron de que su canción no estaba dirigida nada más a un sector social o a un partido, ni mucho menos dependía de una ideología partidista o de un evento de corte político, y que más bien estaba comprometida con un proyecto de país justo, con cambios sociales en pro de la igualdad y con los movimientos internacionales que clamaban justicia social y un mundo mejor.

El propio Alí lo explicó con sus palabras:

En cuanto a lo ideológico, nosotros hemos tenido en Venezuela tremendas luchas, primero, porque la música que hacíamos era también un prisma de sectarismo partidista y de repente nos dimos cuenta sólo, que una canción para un partido no era la canción para un pueblo y que había que tomar una lucha y hacer comprender a los dirigentes políticos de la izquierda, que las canciones eran y nacían para el pueblo y hacer una lucha así cuando uno se había acostumbrado a tener el respaldo del partido en una lucha ideológica, una lucha, primero ideológica, contra un sistema que nosotros atacamos porque atacó al hombre primero, una lucha ideológica contra algo crónico que ha existido siempre en la izquierda, que es utilizar al artista y a la canción como un accesorio (Castillo y Marroquí, s/f: 13).

En principio, los cantores iban de comunidad en comunidad y a través de sus canciones llevaban un mensaje político. Los principales escenarios eran entonces los espacios estudiantiles (universidades), luego las tarimas que colocaban los partidos de la época para dar su arenga política, plazas públicas, avenidas y estadios en todo el país. Particularmente para Alí el nido más grande de su canción fue el Aula Magna de

la UCV y de hecho fue el primer venezolano en cantar solo (por supuesto acompañado de su guitarra) en este histórico lugar, durante los años sesenta.

El cantor Alí Primera siempre consideró la necesidad de unificar fuerzas para el logro de sus objetivos bolivarianos y su intención fue representar al pueblo y no a las sectas políticas. El poder de convocatoria del cantor del pueblo era tan grande que cada evento que organizaba tenía éxito total. Hizo un trabajo mágico, prácticamente sin recursos logró la asistencia masiva a todos los festivales.

¿Qué sucede hoy que esa capacidad de convocatoria y liderazgo no ha sido igualada o, mejor, superada por algún otro cantor? ¿Por qué en estos tiempos la solidaridad y la unión no han sido suficientes para la consolidación de un movimiento?

¿Será que... Después de Alí ocurrió un vacío generacional?

Las entrevistas nos permitieron corroborar que la generación inicial que sucede a Alí Primera nació bajo su sombra y en exceso arropada por él. Era Alí el motor de la canción necesaria, el único quien proponía. Por eso con su muerte prácticamente se habla de una desaparición de este tipo de canto en el país, de una oscurana nacional. Su trabajo lamentablemente no tuvo una continuidad fructífera.

Durante los años posteriores a su desaparición física, numerosos fueron los actos que se realizaron para homenajearlo y recordarlo, pero luego los cantores no empezaron a crear nuevas canciones. Dejaron de existir las melodías y las letras que perseguían una transformación, un cambio de mentalidad, la creación de mayor conciencia sobre los problemas del hombre.

En la época de Alí el canto estaba en el banquillo de la resistencia, pero hoy está del lado del proyecto político actual sin hacer críticas ni alertas suficientes. No se compusieron, por ejemplo, canciones sobre la tragedia del estado Vargas, los consejos comunales, la importancia de las misiones bolivarianas o en contra de la contaminación, del calentamiento global progresivo, del problema del Lago de Maracaibo (que existía desde los tiempos de Alí y aún continúa en la actualidad).

Según el poeta Andrés Castillo, experto en la biografía de Alí Primera, existen varias agrupaciones que tienen un repertorio musical netamente progobierno y “quien no está a favor del proyecto revolucionario actual no puede cantarlas ni apoyarlas”. Alí no salió librado de ese mal y hasta lo reconoció: “mi canción algunas veces anda dando brincos en el pedregoso camino del panfleto”, pero “su canción era panfleto y poesía sutil a la vez”.

Quizás esta situación se deba a que no todos los cantores tuvieron el mismo compromiso, fe, energía y astucia que tuvo el cantor del pueblo, quien supo mezclar ritmos bailables y pegajosos con mensajes oportunos expresados en un lenguaje popular comprensible por el colectivo.

Alí fue tan influyente que muchos intérpretes quisieron y aún quieren imitarlo al vestirse y hablar como él, al repetir su misma arenga; es decir, no han creado un estilo propio para llegar al pueblo y hasta repiten las mismas groserías que sólo sonaban bien en las canciones del cantor pionero.

Sin duda existe otra realidad a la de hace 20 años. El Muro de Berlín se cayó, la Unión Soviética desapareció, la Guerra de Vietnam finalizó. No obstante, hay nuevos y suficientes problemas como para que los cantores continúen haciendo su trabajo de crítica comprometido con el cambio.

Parte de esta realidad responde más a un proyecto cultural efervescente que inició y dejó inconcluso Alí Primera, pues fue él quien mantuvo la fe en el pueblo por 15 años aproximadamente, rompió paradigmas y *clichés*, desmitificó cosas aunque lo satanizaran y lo quisieran asesinar. Pese al tiempo que ha pasado desde que Alí compuso sus primeras canciones, aún su palabra tiene mucho que decirnos, su canto sigue vigente y anda en boca del pueblo, continúa siendo arma de lucha y movilización masiva.

Y es que él inició el despertar del pueblo y movió la fe de las comunidades, a través de denuncias constantes a los medios y a la dominación del imperio estadounidense, a los problemas ecológicos del momento, a la transculturización. Todo ello con el firme propósito de promover el marxismo y la construcción de una patria socialista.

Aunque Lilia reconoce que la canción necesaria en Venezuela sufrió una suerte de “bajón”, a raíz de la desaparición física del cantor Alí Primera, considera que pasados algunos años de este triste fallecimiento, “el movimiento solidario sí ha avanzado”.

Pruebas de ello son la aparición del intérprete zuliano Amílcar Briceño, con un verbo adecuado a la realidad actual venezolana; el trabajo de más de 20 años de Charlie García con Cosecha y Pueblo; las canciones de Cuatro Cantos de la Península de Paraguaná; la misma Toña León, cantautora de El Hatillo desde los siete años de edad.

Lilia cree que el ideario inicial no ha muerto. Justifica la inexistencia de un verdadero movimiento, sólido y productivo, con que los nuevos cantores no han contado con el apoyo de los medios masivos de difusión, sobre todo de los comerciales.

No obstante, Alí alcanzó la gloria y popularidad que le caracterizan, aun después de desaparecido físicamente, sin la ayuda de ningún medio de comunicación. Sólo su afán de contacto directo con la gente y su esmerado esfuerzo por llegar a las comunidades de todo el país, le hicieron merecedor del amor del pueblo venezolano. Él brindó a los colectivos una luz al final del túnel con un mensaje esperanzador.

Otro aspecto influyente en la desintegración progresiva de la nueva canción venezolana es, según nos relató José Guerra “Chachata”, músico de Los Guaraguaos, que al morir Alí la situación económica se tornó cada vez peor, “el sistema se aprovechaba de la situación y apretaba cada vez más, continuaron las represiones en las manifestaciones populares y así muchos luchadores desaparecieron de la palestra

pública. Y es que Alí, uno de los artistas más versionados en el mundo entero, engranaje del canto, y uno de los pocos que rompió récord de ventas de discos en el país, conformó un movimiento y logró un liderazgo que con su muerte nadie pudo continuar”.

Para la cantautora de El Hatillo, Toña León, “en Venezuela cantores sí hay y muchos, pero no cantautores y allí está el gran problema de este asunto”. Pese a la influencia llegada directamente desde el sur del continente, en su mayoría, en nuestro país se formó uno de los movimientos más compactos y fuertes, uno de los más importantes en estas latitudes y hoy tanto trabajo y tanta convocatoria permanecen en el letargo.

¿Resurgirá el movimiento del canto necesario en Venezuela?

Existen las posibilidades de conformar un movimiento tan verdaderamente activo como el de los años setenta y ochenta, pero primero deben reunirse todos los cantores y analizar con qué cuentan en la actualidad. Para ello es necesario recuperar el trabajo combativo que se hacía en las calles.

En efecto, la cantante folklorista, Lilia Vera, asegura que “la canción necesita ser renovada, la estética y el verbo deben estar cónsonos con los tiempos actuales, el enemigo de antes, el imperialismo, acecha en el presente con mayor contundencia”.

Cantar es tener sensibilidad, dar sin esperar recibir nada a cambio. Para el canto necesario no existen fronteras a la hora de unificar a los hombres. Lo que será la gran cantoría necesaria venezolana depende de la conciencia y voluntad de las presentes generaciones de cantores. El movimiento de la canción está latente, pero tendrá que buscar su propio camino y herramientas a través de la conciencia social.

La canción además de avalar el amor, debe describir el hecho, el momento, ser combativa, denuncia y testimonio a la vez. No puede sucumbir ante ningún espectro mágico repentino, tiene que ser canto consciente, no circunstancial ni servil, formador

del hombre nuevo, valiente, internalizado, con causalidades, honestidad, compromiso y sabiduría.

FUENTES CONSULTADAS

Libros

- Aretz, I. (1988). Manual de folklore. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, C.A.
- Balsebre, A. (1996). El lenguaje radiofónico. Madrid, España: Cátedra Signo e Imagen.
- Balsebre, A.; Mateu, M. y Vidal, D. (1998). La entrevista en radio, televisión y prensa. Madrid, España: Cátedra, S.A.
- Caballero, M. (2000). La gestación de Hugo Chávez, 40 años de luces y sombras de la democracia venezolana. Madrid, España: Catarata.
- Camacho, L. (1999). La imagen radiofónica. México: Mc Graw Hill.
- Cardona, M.; Ramón y Rivera, L.; Aretz, I. y Carrera, G. (1959). Panorama del folklore venezolano. Caracas, Venezuela: Editorial Arte.
- Casaus, V. y Nogueras, L. (2005). Silvio: que levante la mano la guitarra. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Castillo, A. (1999). El sonido de una huella. Caracas, Venezuela: Autor.
- Castillo, A. y Marroquí, G. (s/f). Alí Primera a quemarropa. Caracas, Venezuela.
- Delgado, C. (1996). El movimiento de la nueva trova cubana y la trova tradicional. Caracas, Venezuela: Namar.
- Díaz, E. (1990). Miraflores fuera de juego. Periodismo, política y deportes. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones.
- Fernández, L. (2005). Biografía de la trova. España: Ediciones B.
- Gubern, R. (1987). La mirada opulenta. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Hidalgo, H. (1998). Alí Primera: herido de vida. Falcón, Venezuela: IUTAG.
- Kaplún, M. (1978). Producción de programas de radio, el guión-la realización. Quito, Ecuador: CIESPAL.
- Linárez, P. (2006). La lucha armada en Venezuela. Caracas, Venezuela: Universidad Bolivariana de Venezuela.
- López, F. (1976). La nueva canción en castellano. Madrid, España: Júcar, colección Los Juglares.

López, J. (2005). Manual urgente para radialistas apasionadas y apasionados (Tomos I y III). Caracas, Venezuela: Ministerio de Comunicación e Información, colección Comunicación Responsable, serie Medios en Revolución.

Martín, G. (1998). El perfume de una época, la nueva canción en Venezuela. Caracas, Venezuela: Alfadil.

Martínez-Costa, M. (2002). Información radiofónica. Barcelona, España: Ariel, S.A.

Pardo, J. (1981). El canto popular, folk y nueva canción. Barcelona, España: Aula Abierta Salvat.

Rangel, J. (2004). Expediente Negro. Caracas: Fuentes.

Reyes, A. (1979). La rebelión del Poder Joven. Caracas: Ateneo de Caracas.

UNESCO (1977). América Latina en su música. México: Siglo Veintiuno Editores.

Varios autores (s/f). Enciclopedia Océano de Venezuela. Volumen 3. Barcelona, España: Océano.

Varios autores (2000). Historia de Venezuela en imágenes. Caracas: El Nacional y Fundación Polar.

Victoria, P. (1998). Producción radiofónica. Técnicas básicas. México: Trillas.

Zavarce, C. (1996). Secretos de producción radiofónica. Planificación, elaboración de libretos, uso de recursos y comercialización. Caracas, Venezuela: Panapo.

Periódicos

Beltrán, L. La socio-política en el canto de Alí Primera. En suplemento cultural de Últimas Noticias, Caracas, 4/8/1985 (16).

García, G. Quiénes asesinaron y cómo a Jorge Rodríguez. En sección Tal día como hoy del Diario Vea, Caracas, lunes 30/7/2007 (4).

Girard, B. La radiodifusión e Internet para el desarrollo y la democracia. En Voices, volumen 3, número 3, Bangalore, India, diciembre de 1999.

Rodríguez, L. Alí y diversidad en modo mayor. En suplemento cultural Más Chévere de Últimas Noticias, Caracas, domingo 12/11/2006 (2).

Revistas académicas

Manzanares, E. (1989). La Radio, un medio singular. Apuntes, cuadernos de la Escuela de Comunicación Social, (34).

Peres, M. (1982). La nueva canción latinoamericana. Ensayos de música latinoamericana. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Rodríguez, R. y Rivera, P. (1982). Sobre la canción folclórica revolucionaria. Ensayos de música latinoamericana. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Urbaneja, D. (1997). La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días. Curso de Formación Sociopolítica (7).

Revistas no académicas

Espinosa (2007, mayo). Soledad Bravo con el Caribe a sus pies. Estampas. 22-27.

Revistas académicas tomadas de la Web

Rodríguez, L. (2005). Alí Rafael Primera Rosell: simplemente Alí. ENcontrArte [Revista electrónica], (13). Disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/teoria/perfiles/13/>

Hopenhayn, M. (2004). Orden mediático y orden cultural: una ecuación en busca de resoluciones. Pensar Iberoamérica. [Revista electrónica de cultura], (5). Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/eric05a02.htm>

Sitios no académicos en la Web

Alí Primera y la canción social venezolana (2004, septiembre). Disponible en: http://www.caribenet.info/mostra_ali_primera.asp?l=

Consejo Supremo Electoral (s/f). Elecciones presidenciales, cuadro comparativo 1958-2000. Disponible en: <http://www.cne.gov.ve/estadisticas/e006.pdf>

La nueva canción chilena, revolución musical en Chile (2006). Disponible en: http://www.chiloeweb.com/Datos/Noticias/Noticias.asp?No_Id=2006263003

Pitti, I. (2003). Elementos para una discusión sobre la Canción Centroamericana. Disponible en: <http://www.centroamericanto.com/news/CancionCA.htm>

Tesis de pregrado

Da Silva, L. y De Abreu, N. (2005). Leyendas urbanas: reflejo de una realidad. Tesis de Licenciatura. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Dickson, C. (1985). La canción censurada o la víspera de un negocio. Tesis de Licenciatura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Ruiz, T. (1986). “Ese bolero es mío”: proposición para un espacio radial dedicado al bolero y al amor. Tesis de Licenciatura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Soto, T. (1986). Alí Primera: ¿la canción de todos? Tesis de Licenciatura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Fuentes vivas

Andrés Castillo. Sábado 17 de marzo de 2007. Cafetín de la Facultad de Ingeniería, UCV.

Lilia Vera. Domingo 17 de junio de 2007. Cafetín de Radio Nacional de Venezuela.

Eduardo Ramírez. Martes 3 de julio de 2007. Edificio José María Vargas, esquina de Pajaritos, piso 2.

Jesús Cordero y José Guerra. Martes 10 de julio de 2007. Cafetín de la piscina olímpica de la UCV.

Gloria Martín. Sábado 28 de julio de 2007. Vía telefónica.

José Montecano. Miércoles 8 de agosto de 2007. Vía correo electrónico.

Toña León. Sábado 11 de agosto de 2007. Sala Plenaria de Parque Central.

Yolanda Delgado. Lunes 15 de octubre de 2007. Oficina de la jefatura del Canal Informativo de Radio Nacional de Venezuela.