

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría
en Comunicación

**Nueva Canción: la crónica de las luchas
del movimiento social ecuatoriano**

Hernán Patricio Peralta Idrovo

2003

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención de grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para la lectura según las normas de la universidad

Estoy de acuerdo que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

Hernán Patricio Peralta Idrovo

Septiembre 2003

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría
en Comunicación

**Nueva Canción: la crónica de las luchas
del movimiento social ecuatoriano**

Hernán Patricio Peralta Idrovo

Tutor: Dr. José Laso

2003
Quito

Resumen del contenido y propósitos del trabajo de investigación

El propósito de esta investigación es adentrarse en la historia de un pasado reciente de los países latinoamericanos y particularmente del Ecuador, a través de la canción social. Quizás el canto es el mejor reflejo de una época marcada por la lucha y la confrontación social.

El presente trabajo constituye un primer acercamiento al estudio de la Nueva Canción, género musical que marcó la América Latina de los años sesenta, setenta y ochenta. La Nueva Canción recupera la riqueza de la música popular y de raíz folclórica, con una visión diferente sobre los seres humanos y del mundo que les rodea; música y canto se convierten en mensajeros de una visión ideológica y política que busca transformar la estructura de la sociedad.

Obreros, campesinos, estudiantes, indígenas pobladores barriales, son los sujetos de este canto que, de manera vital, expresa el sentir de los pueblos que anhelan justicia social, libertad y democracia.

La Nueva Canción nace en las universidades y llega a plazas, fábricas, teatros, campos y ciudades, acompaña a los estudiantes en las movilizaciones; a los obreros y trabajadores en las huelgas y tomas de fábricas, a los indígenas en la defensa de la tierra, a los pobladores que luchan por una vivienda digna; a los candidatos de la izquierda marxista, en la difusión de sus programas de gobierno y propuestas políticas.

A Marisol, compañera de amaneceres

Agradecimiento:

A Pepe Laso, maestro y amigo, por su invaluable apoyo y su amistad sincera.

A cantautores y músicos que aportaron con su valiosa información.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
Introducción	9
Capítulo I: El fenómeno de la Nueva Canción	
1.1 La canción como expresión cultural y comunicacional	13
1.1.2 La canción como crónica	14
1.2 Origen y antecedentes históricos de la Nueva Canción	23
1.3 Las fuentes: canción popular y canción folclórica	25
1.4 ¿Qué es la Nueva Canción?	29
1.5 El contexto histórico, político y cultural de la Nueva Canción	35
Capítulo II: El movimiento de la Nueva Canción en América Latina	
2.1 La Nueva Canción Chilena	40
2.2 El Nuevo Cancionero Argentino	44
2.3 La Nueva Trova Cubana	46
2.4 La Nueva Canción en otros países del continente latinoamericano	49
Capítulo III: La nueva canción en el Ecuador	
3.1 El Ecuador de los años 60 y 70	53
3.2 Los grupos y cantautores de Nueva Canción	56
3.3 Los espacios de la Nueva Canción Ecuatoriana	69

3.3.1 Las peñas	70
3.4 La vestimenta	72
3.5 Nueva Canción y partidos políticos de izquierda: los frentes y organizaciones de artistas	74
3.6 El Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción	81
3.7 El sello Cantavida	85
3.8 Las carátulas de los discos	87
3.9 Las cantatas populares	88
3.10 Las publicaciones: artículos y cancioneros	91
3.11 Los programas de radio	94
3.12 Los eventos masivos	96
3.13 La canción como crónica de la lucha social en el Ecuador	104
3.13.1 Canciones de solidaridad con la lucha de los pueblos en el mundo	125
3.14 La Nueva Canción latinoamericana y la crisis de la izquierda	129
Conclusiones	134
Bibliografía	136
Anexos	138

Introducción

La Nueva Canción Latinoamericana o el Nuevo Canto es uno de los fenómenos musicales más importantes de la América Latina de los años sesenta, setenta y ochenta.

Nueva canción, canto nuevo, canción protesta, canto popular, canción de contenido social, canción política, canción no comercial, canción combativa, canción revolucionaria, canción de compromiso, canción de opinión, son algunas de las expresiones con las que se identifica a este género musical, que dejó una profunda huella en la cultura de los países del continente.

El movimiento de Nueva Canción se inicia en los años sesenta, vive su auge en las décadas de los años setenta y ochenta; en los años noventa entra en un proceso de crisis como consecuencia de los cambios políticos y económicos del mundo: la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, la caída del llamado 'socialismo real'; el retorno a la democracia y fin de las dictaduras militares en algunos países del continente, la derrota de los movimientos de liberación nacional y la consolidación de Estados Unidos como potencia hegemónica, entre otras razones.

Esta forma de 'cantar opinando', se convirtió en uno de los referentes culturales más importantes de la juventud latinoamericana, que bajo la influencia de la Revolución Cubana, se articuló a los diferentes proyectos políticos de la izquierda.

La Nueva Canción Latinoamericana ha sido estudiada desde diferentes enfoques y perspectivas. Las investigaciones realizadas en países como Chile, la ubican como un fenómeno estético y como una expresión política y cultural de la izquierda marxista; un movimiento de vanguardia que formó parte de las luchas sociales de los años setenta.

En Ecuador no existen estudios que den cuenta del fenómeno, por lo que el objetivo de esta investigación es llenar un vacío académico en el campo de los estudios musicales del país. Sin duda, existen valiosas investigaciones de la historia de la música ecuatoriana, sus géneros ritmos e intérpretes, sin embargo, es notoria la falta de estudios sobre la canción social¹.

La tesis central de este trabajo define a la Nueva Canción como la crónica de la lucha política de los sectores populares (entendidos como tales a obreros, campesinos, estudiantes, indígenas, pobladores barriales)² y de la izquierda marxista, en los años setenta y ochenta. Se asume a la nueva canción como la portadora de un mensaje; de una propuesta, una vivencia; un arma de lucha y movilización; un vehículo de comunicación de ideas y reflexiones sobre una realidad; un punto de vista sobre el momento histórico.

La investigación parte de algunos estudios realizados en Chile, como: La Nueva Canción Chilena, de Osvaldo Rodríguez; Historia y características de la Nueva Canción Chilena, de Luis Advis; La Nueva Canción en América Latina, de Eduardo Carrasco³. Posteriormente, se consultaron registros bibliográficos sobre el caso ecuatoriano, como: pequeños artículos de revistas, notas de prensa, carátulas de discos, folletos de eventos y cancioneros, editados en universidades y por empresas discográficas, con fines comerciales, son las únicas fuentes disponibles. Para completar la información se realizaron entrevistas a cantautores y músicos integrantes de los grupos que

¹ Es importante destacar los estudios sobre música ecuatoriana de autores como: Alberto Morlás, Isabel Tobar, Segundo Luis Moreno, Carlos Alberto Coba, Patricio Mantilla, Leonardo Carrión, Pablo Guerrero, entre otros.

² En la concepción marxista soviética, “el pueblo está constituido ante todo por los trabajadores y en la sociedad de clases antagonicas, por las masas explotadas”. Afanasiev, Víctor, *Manual de Filosofía*. Editorial Cartago, Buenos Aires, 1985.

³ Rodríguez, Osvaldo. La Nueva Canción Chilena, continuidad y reflejo. Casa de Las Américas . La Habana, 1988.

Advis, Luis. Historia y características de la Nueva Canción Chilena. En: *Clásicos de la Música popular Chilena, 1960-1973*. SCD-Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1997.

Carrasco, Eduardo. La Nueva Canción en América Latina, en: *Memoria del Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano*. CREA-UNESCO-INBA-FONAPAS. Casa de las Américas, México, 1982.

formaron parte del movimiento en Ecuador. Esta técnica permitió conocer, desde los propios actores, el contexto histórico, la génesis, desarrollo y evolución de los grupos, la militancia política, así como las temáticas abordadas en el material discográfico grabado en el país⁴.

La selección de los músicos entrevistados se hizo a partir de los siguientes criterios: integrantes de grupos que se fundaron a fines de los años sesenta, en el transcurso de los setenta y ochenta; que interpretaron temas de contenido social y político; que formaron parte del movimiento de Nueva Canción y que, además, militaron o simpatizaron con los partidos y organizaciones de izquierda.

El trabajo está estructurado en tres capítulos. El primer capítulo ubica los presupuestos teóricos y reflexiones sobre la canción en tanto fenómeno comunicacional, a partir de algunos elementos aportados por la etnomusicología⁵ y la comunicación que permite acercarnos a la nueva canción como la crónica del acontecer histórico-político y social.⁶

El segundo capítulo se refiere al movimiento de la nueva canción en América Latina, con énfasis en la Nueva Canción Chilena, Nuevo Cancionero Argentino y Nueva Trova Cubana, tres movimientos, referentes de creación y producción de la nueva canción en el continente.

El tercer capítulo describe, a partir de testimonios y referencias bibliográficas, el proceso que se vivió en Ecuador; ubica el contexto histórico, social y político y el papel de los músicos, como actores del momento político. Se realiza también una selección de canciones que, a juicio del autor, representan temas contingentes que reflejan la lucha social en el país, durante esa época.

⁴ La entrevista en profundidad, según Moya y Piñuel 'es una técnica de amplio espectro que puede tener una finalidad exploratoria o de contraste de corte diagnóstico o terapéutico, descriptiva o evaluativa. Tiene como protagonista al entrevistado, que ha de ser citado con antelación y debidamente advertido del objeto de la entrevista y del tiempo que se ha de dedicar a ella'. Moya, Juan; Piñuel, Jose. *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos*. Editorial Síntesis. Madrid, 1988.

⁵ La etnomusicología es el estudio antropológico de la música. Aunque su campo de estudio sigue siendo motivo de debate, lo asumimos desde la perspectiva de Merriam, que lo define como una disciplina que ha de centrarse en la música dentro de la cultura y sobre todo, en la música como cultura. Díaz Viana, Luis. *Música y culturas*. Eudema, España. SA. Sin fecha. Pag. 56.

⁶ Se entiende a la crónica como una forma de contar y de narrar un suceso. En periodismo es uno de los géneros más importantes, "un estilo situado a medio camino entre la noticia, la opinión y el reportaje". El País, libro de estilo. Ediciones El País. Séptima edición. Madrid, 1990.

Se aspira a que este trabajo enriquezca la discusión, el debate y la investigación sobre la canción social, que hoy más que nunca se vuelve una necesidad de expresión de los sectores excluidos en un mundo cada vez más globalizado e inequitativo; porque la Nueva Canción es un mensaje que llama a la reflexión, invita a la movilización y convoca a la construcción de una sociedad más justa y solidaria, como dijo el cantautor chileno Víctor Jara: *"canto que ha sido valiente, siempre será canción nueva"*⁷.

⁷ Jara, Víctor, Manifiesto. Santiago de Chile, 1973.

CAPÍTULO I: EL FENÓMENO DE LA NUEVA CANCIÓN

1.1 La canción como expresión cultural y comunicacional

Cantar ha sido un hábito que ha acompañado a los pueblos en las diferentes etapas de la historia. Los seres humanos han cantado al amor, a sus dioses, a sus héroes, a la naturaleza, a la paz, a la guerra. La canción ha sido compañera de alegrías y tristezas, de triunfos y derrotas de procesos individuales y colectivos. La canción construye imágenes y recuerdos; está íntimamente ligada al erotismo, la danza, las lenguas y el teatro.

La canción con ritmo, melodía y palabras comunica sentimientos, concita la atención, llega a la sensibilidad e invita a la reflexión; transmite ideas, la relación de pareja, el amor filial, la exaltación de la naturaleza, la solidaridad entre seres humanos.

Vázquez Montalbán dice que la canción "es un comunicado rítmico interpretado por un personaje susceptible de convertirse en una imagen-símbolo"⁸; un medio de comunicación audiovisual que nunca se desliga del intérprete.

Hasta antes de la aparición de la radio, los discos de carbón y vinil, el gramófono y posteriormente el tocadiscos, la canción se mantiene como género relacionado con la lírica tradicional, la lírica popular y la canción espectáculo.

La lírica tradicional se expresa en canciones de corte anónimo, que se transmiten dentro de una comunidad, de manera oral, de generación en generación; son populares y utilizadas por el pueblo para expresar sus estados de ánimo.

⁸ Vázquez Montalbán, Manuel. *Introducción a Cancionero General*. Lumen 1972. Versión internet.

La lírica popular comprende canciones tradicionales memorizadas y canciones de espectáculo.

La canción de espectáculo, de origen renacentista, es el antecedente de la llamada canción de consumo; se difunde en tablados y escenarios, es la canción que condiciona la aparición de profesionales de la interpretación y la creación, la que da el nombre a intérpretes y compositores, terminando con el anonimato, muy arraigado en la cultura popular.

La canción era un privilegio de cantores y trovadores, que cantaban en calles, plazas y parques de pueblos y ciudades. Sin duda, la radio, se convierte en el medio que permite que la canción espectáculo se vaya convirtiendo paulatinamente en un fenómeno de masas. La canción tradicional va perdiendo su vigencia para dar paso a este nuevo género musical.

Las transformaciones tecnológicas en la industria discográfica de los años 50 (comercialización de discos y tocadiscos) van convirtiendo a esta canción en una mercancía de consumo masivo; surgen los melómanos y coleccionistas y un público que demanda una renovación permanente de la canción-mercancía "El impacto de los massmedia uniformadores repercutió directamente sobre la mecánica del gusto popular"⁹.

1.1.2 La canción como crónica

La canción es un mensaje comunicacional que transmite estados de ánimo, sentimientos, vivencias; tiene un componente testimonial que refleja la vida cotidiana de la gente. Y eso es precisamente la Nueva Canción: la crónica de un momento histórico-político de las luchas y aspiraciones de los pueblos latinoamericanos.

⁹ Vázquez Montalbán, Manuel, idem, pag. 5

La crónica es la narración de un hecho. La reconstrucción de un suceso. El relato de lo que han vivido las personas y la sociedad. El testimonio personal y colectivo de un pueblo. Cuenta hechos objetivos, algunas veces desde la subjetividad del cronista, otras, desde la subjetividad de la gente.¹⁰

La Nueva Canción refleja la visión ideológica de la izquierda marxista, que postula la transformación de las relaciones sociales de producción capitalistas. Se canta a los partidos Partido Comunista y Socialista, identificados con la clase obrera; a la lucha de clases y a los sujetos revolucionarios: trabajadores, campesinos y estudiantes. Los artistas asumen el papel de vanguardia y su arte es militante y revolucionario.

De acuerdo a los contenidos de los textos, se puede establecer una tipología de canción que ubica los grandes temas:

* *Himnos y marchas*: el referente más importante es La Internacional, que identifica al movimiento comunista mundial, himno de la URSS durante el gobierno soviético.

Arriba los pobres del mundo

De pie los esclavos sin pan

Gritemos hoy todos unidos

¡Que viva la Internacional!

Removamos todas las trabas

Que nos impiden nuestro bien

Cambiamos al mundo de faz

hundiendo al imperio burgués

¹⁰ Velásquez, Luis. *La crónica y el cronista*: su estilo y sus caminos. En revista Mexicana de la Comunicación. Versión internet: (fundaciónbuendia.org.mx)

(Fragmento de La Internacional, de Eugenio Pottier)

Venceremos, el himno de la Unidad Popular de Chile, es una de las canciones más coreadas por los militantes de izquierda.

...Sembraremos las tierras de gloria

Socialista será el porvenir

Todos juntos seremos la historia

A cumplir a cumplir a cumplir

Venceremos, venceremos

Mil cadenas habrá que romper

Venceremos, venceremos

La miseria sabremos vencer

(fragmento, Venceremos, de Sergio Ortega, versión Inti Illimani)

Otros himnos y marchas importantes: El Himno de las Juventudes Mundiales; el Himno de las Juventudes Comunistas de Chile; el Himno del Frente Sandinista de Liberación Nacional; El pueblo Unido Jamás será vencido; en Ecuador: El Canto al Partido y La Marcha del FADI, etc.

* *Canciones obreras*: reivindican a obreros y proletarios como clase revolucionaria. Canciones que narran las jornadas de lucha, movilizaciones, huelgas, represión y masacres; al 1 de Mayo, día del trabajo.

Trabajadores, trabajadores

Manos que han de hacer patria

Pensamiento severo, puños de acero

Contra los enemigos de afuera

Contra los de adentro

Causa del proletario, la sangre

Sangre de mayo que ha coloreado

Y el corazón que grande y curtido

Se va forjando

(Fragmento, Trabajadores. Letra y música de Salomón Poveda, versión Noviembre 15)

La Cantata Popular Santa María de Iquique, describe el asesinato de los obreros en las salitreras chilenas, en 1907.

Señoras y señores venimos a contar

Aquello que la historia no quiere recordar

Pasó en el norte grande fue Iquique la ciudad

Mil novecientos siete marcó fatalidad

Allá al pampino pobre mataron por matar

Allá al pampino pobre mataron por matar

(fragmento, Cantata Santa María de Iquique, de Luis Advis, versión Quilapayún)

A la Huelga, el canto de los trabajadores de España, un tema popular de la izquierda española.

A la huelga compañeros no vayáis a trabajar

Deja quieta la herramienta que es la hora de luchar

A la huelga diez, a la huelga cien

A la huelga cien a la huelga mil

A la huelga madre que yo voy también

Yo por ellos lucho y ellos por mí

(Fragmento, A la Huelga, autor anónimo, versión Noviembre 15)

Canciones de la lucha indígena y campesina: estos temas rescatan la lucha de indígenas y campesinos por el derecho a la tierra y denuncian la explotación de los terratenientes, clase dominante del agro.

Dale tu mano al indio, dale que te hará bien

Encontrarás el camino, como ayer yo lo encontré

Dale tu mano al indio, dale que te hará bien

Te mojará el sudor santo de la lucha y el deber

(Fragmento. Canto a mi América, de Daniel Viglietti)

Vamos comuneros, que en San Juan hay que zapatear

Con los compadritos que vendrán de parcialidad

Runacunallacta, carajú, nos quieren quitar

Ni policía, ni gamonal nos van a asustar

(Fragmento, Los Comuneros, versión Cantores del Pueblo)

Albacito me has pedido sanjuanito te he de dar

Campesino, campesino, campesino del arado

Qué bonitas tierras tienes, lástima que sean del amo

(Fragmento, Campesinos, autor anónimo, versión Enrique Males)

* *Canciones de la lucha estudiantil:* temas dedicados a los estudiantes y su lucha solidaria con los trabajadores y el pueblo.

Que vivan los estudiantes, jardín de nuestra alegría

Son aves que no se asustan de animales ni policía

Y no les asusta las balas ni el ladrar de la jauría

Caramba están mal las cosas, qué viva la astronomía

(Fragmento, Los estudiantes, de Violeta Parra, versión Ana y Jaime)

Los estudiantes chilenos y latinoamericanos

Se tomaron de la mano matatiretirundín

Los de terno y corbatín a momios y dinosaurios

Los jóvenes revolucionarios han dicho basta por fin

(Fragmento, Movil oil special, de Víctor Jara)

* *Canciones de defensa de los recursos naturales*: canciones que denuncian la explotación de los recursos naturales de los pueblos latinoamericanos (cobre y petróleo, principalmente) por parte de las transnacionales norteamericanas y europeas.

Nuestro cobre nacido entre los cerros

Y robado por manos extranjeras, cambiado por dinero

No era Chile quien bebía de tu savia, no eran los mineros

(Fragmento. Nuestro Cobre, de Quilapayún)

Qué caray apenas grito que hay petróleo en el Oriente

Viene el gringo desde el norte, lo saca y deja el acero

(Fragmento, Ya no somos nosotros, versión de Enrique Males)

**Canciones de líderes históricos y revolucionarios:* temas que resaltan la figura y el pensamiento de patriotas independentistas o líderes de la izquierda revolucionaria latinoamericana: Simón Bolívar, Eloy Alfaro, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Augusto César Sandino, Farabundo Martí, Ernesto Che Guevara, Salvador Allende, Fidel Castro, etc.

Simón Bolívar, Simón caraqueño americano

El suelo venezolano le dio la fuerza a tu voz

Simón Bolívar, Simón nació de tu Venezuela

Y por todo el tiempo vuela como candela que va

Señalando un rumbo incierto en este suelo cubierto

De muertos con dignidad

(Fragmento, Simón Bolívar, Rubén Lenna, versión Inti illimani)

Aquí se queda la clara la entrañable transparencia

De tu querida presencia Comandante Che Guevara

(Fragmento, Hasta Siempre, versión de Carlos Puebla)

** Canciones de procesos revolucionarios:* canciones de la lucha guerrillera y procesos revolucionarios en los países del continente y del tercer mundo. Los temas más recurrentes tienen que ver con la Revolución Cubana, la Revolución Popular Sandinista, la guerra civil salvadoreña, la guerra de Viet-Nam, etc.

Cuatro guerrilleros bajan para el sur

Otros seis que quedan para el norte van

Lo dice temblando un bravo militar

Se espantan los buitres porque aclarará

(Fragmento, Canción fúnebre para el Che Guevara, versión Juan Capra)

Cuba que linda es Cuba

Quien la defiende la quiere más

Cuba que linda es Cuba

Ahora sin Yanki me gusta más

(Fragmento, La bola, versión Quilapayún)

19 de julio significa

el fin de la muerte y la agonía

una bala roja y negra que destroza

los cimientos de una cruenta tiranía

(Fragmento, 19 de julio, versión Pancasán, de Nicaragua)

* *Canciones de personajes populares*: describen la vida de la gente del pueblo: obreros, campesinos, mujeres trabajadoras, jóvenes, niños, etc.

Que viva Quincho, Quincho Barrilete

Héroe infantil de mi ciudad

Que vivan todos los chavales de mi tierra

Ejemplo vivo de pobreza y dignidad

(Fragmento. Quincho Barrilete, versión Carlos Mejía Godoy)

En tus telares Angelita

Hay tiempo, lágrima y sudor

Están las manos ignoradas

De este mi pueblo creador

(Fragmento, Angelita Huenuman, versión Víctor Jara)

* *Canciones de la unidad Latinoamericana*: uno de los temas con gran presencia en la Nueva Canción es el ideal bolivariano de la unidad latinoamericana.

Todas las voces todas, todas las manos todas

Toda la sangre puede ser canción en el viento

Canta conmigo canta, hermano americano

Libera tu esperanza con un grito en la voz

(Fragmento, Canción con Todos, de Armando Tejada Gómez, versión Quinteto Tiempo)

Mi vida los pueblos americanos

Mi vida se siente acongojada

Mi vida porque los gobernadores

Mi vida los tienen tan separados

(Fragmento, Los pueblos americanos, de Violeta Parra, versión Quilapayún)

* *Canciones antiimperialistas*: denuncian la hegemonía norteamericana en el mundo y su apoyo a los regímenes dictatoriales. Estados Unidos representa al imperialismo.

Yanki, yanki, yanki, cuidado

Las águilas negras se alimentan

De los despojos de las batallas

Águila negra ya caerás

El guerrillero te vencerá

(Fragmento, Por Viet-Nam, de Jaime Gómez, versión Quilapayún)

Enseñame el camino, enseñame el camino pues

Sé que hay un enemigo es el imperialismo y a él lo venceré

Que con la lucha no más la miseria se va

Con la lucha es que el yanki se va

(Fragmento, Hay que aligerar la carga, versión Alí Primera)

Yo que soy americano no importa de qué país

Quiero que mi continente viva algún día feliz

Que los países hermanos de Centroamérica y sur

Borren las sombras del norte a ramalazos de luz

(Fragmento, La segunda independencia, de Rubén Lenna, versión Inti Illimani)

La Nueva Canción latinoamericana no se agota únicamente en estos grandes temas; los contenidos son diversos y se puede encontrar canciones de contenido político-religioso, de la llamada Iglesia Popular, inspirados en las comunidades cristianas de base que apoyaban los procesos revolucionarios en los distintos países, bajo influencia de la Teología de la Liberación¹¹. El amor es también un tema importante dentro de la canción social “El amor es fundamental en nuestras canciones”, dice el cantautor Patricio Manns¹²

¹¹ En esta línea se inscriben obras como La misa popular nicaragüense, con textos de Ernesto Cardenal, interpretada por Carlos Mejía Godoy y Los Palacagüina; La misa salvadoreña, con textos de Mons. Oscar Arnulfo Romero.

¹² Lavquen, Alejandro. *Patricio Manns: por escrito y cantado*. Revista Punto Final. Versión internet (www.latinoamericano.cl)

1.2 Origen y antecedentes históricos de la Nueva Canción

Para algunos investigadores los orígenes de la Nueva Canción se encuentran en las siguientes expresiones musicales¹³.

- *Canciones de corte popular* (de los siglos XVIII y XIX), narran la vida social, como los romances, basados en la poesía popular originaria de Europa, especialmente de España (los juglares recorren los pueblos difundiendo sus mensajes)
- *Canciones de proyección histórica de tiempos de las guerras de la independencia*: canciones de corte épico, crónicas cantadas, que cuentan los momentos de triunfo y gloria de los ejércitos patrióticos que combatían a las fuerzas colonizadoras españolas.
- *Canciones de contenido político*: creadas y cantadas en los sindicatos y asociaciones obreras, nacidas a principios de siglo, particularmente en los países del Cono Sur. El Himno de La Internacional Comunista es uno de los referentes universales de las canciones obreras y sindicales¹⁴.
- *Corridos de la Revolución Mexicana*: canciones de raigambre popular que cuentan los momentos de gloria y derrota de las guerrillas revolucionarias de Emiliano Zapata, Pancho Villa y otros líderes políticos y militares mexicanos de principios del siglo XX.

¹³ El investigador José Manuel García encuentra en algunas de estas fuentes los orígenes de la Nueva Canción Chilena, que pueden hacerse extensivas, en términos generales, al fenómeno en todo el continente, desde luego respetando sus particularidades. García, José Manuel. *La Nueva Canción Chilena*. Versión internet. Pags. 1 y 2.

¹⁴ A “La Internacional” se le considera el himno mundial de la clase obrera. En Ecuador existe una versión grabada por músicos del Centro de Arte Nacional y forma parte del trabajo discográfico “Cantata del 15 de Noviembre”, editado en 1982. Otra versión fue grabada por músicos ligados al Frente de Artistas del FADI. Se estrenó durante las jornadas artísticas “1945”, presentadas en el Coliseo Julio César Hidalgo, al conmemorarse los 50 años de la derrota del fascismo alemán. Este himno forma parte del disco “1945”, editado por el Frente de Artistas. Ver en el anexo, el texto completo de este himno.

“El corrido es un género épico lírico-narrativo en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de este, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo”¹⁵.

- *Canciones de la Guerra Civil Española y del movimiento Partizano Italiano*. Canciones de la resistencia antifascista. Varias de estas composiciones son interpretadas por grupos y cantautores del Nuevo Canto Latinoamericano.¹⁶

1.3 Las fuentes: Canción folclórica y canción popular

La canción folclórica y la canción popular son dos fuentes importantes que nutren al género del nuevo canto. La raíz que sustenta la Nueva Canción Latinoamericana es el folclor musical de cada país, que recoge desde tiempos inmemoriales, los mitos, los ritos y las costumbres de los pueblos.¹⁷

Esta riqueza folclórica se complementa con los aportes de la *canción popular*, que también se constituye en una fuente importante de este género musical.

¹⁵ Mendoza, Vicente. *El corrido Mexicano*. Fondo de Cultura Económica, México. Séptima reimpresión, 1995. Pág. 9. El grupo Chileno Inti Illimani grabó, en 1969, un disco long play de canciones de la Revolución Mexicana. Otros grupos como Quilapayún y el cantautor Víctor Jara, también grabaron corridos de la Revolución.

¹⁶ En Chile, en la década de los años 70, Quilapayún, incluyó en su repertorio canciones de la Guerra Civil Española, como: “El turururu”, “Que la tortilla se vuelva”. Los cantautores Rolando Alarcón y Víctor Jara interpretaron algunos de estos temas. En Ecuador, el grupo Noviembre 15 grabó “A la huelga”, un canto de los trabajadores de España.

¹⁷ Carrasco, Eduardo. “La Nueva Canción en América Latina”, en: *Memoria del Foro Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano*. CREA-UNESCO-INBA-FONAPAS, Casa de las Américas, México, 1982. pag. 13

La música folclórica “va indisolublemente unida a un momento, a una ocasión que la llama, que le da su sentido; es aquella que no se hace por que sí no más, como una simple necesidad de expresión de su autor, sino que responde a una exigencia y por eso va siempre ligada a un rito, a una ceremonia, a una costumbre o a una actividad social de celebración o festejo”. Una buena parte de las canciones folclóricas están directamente relacionadas con las creencias religiosas y los mitos antiguos. “Por eso también ellas forman parte de la tradición de los pueblos y van quedando olvidadas cuando la cultura moderna va desacralizando la vida cotidiana”¹⁸.

Las canciones folclóricas pierden todo sentido y significación, en un contexto social diferente al de su creación. Son parte de la memoria de los pueblos que las crearon; son canciones locales que no tienen pretensiones de volverse universales, le pertenecen a la vida de una comunidad humana y permanecen atadas al lugar que las vio nacer.

Oswaldo Rodríguez define a la canción folclórica en estos términos: ‘es el producto cultural que acompaña las ceremonias civiles y religiosas. Estas canciones tienen un carácter popular, colectivo, oral y se transmiten por tradición oral sin ser necesariamente anónimas’.¹⁹ Los intérpretes de esta canción pueden ser cantores y cantoras o grupos mixtos de hombres y mujeres.

Luis Advis, compositor y musicólogo chileno, diferencia la música folclórica y música de raíz folclórica.

¹⁸ Carrasco, Eduardo, *Idem*, pag. 15.

¹⁹ Rodríguez, Oswaldo. *La nueva canción chilena, continuidad y reflejo*. Casa de las Américas. La Habana, 1988, pag.13

La música folclórica 'supone la fijación de secuencias musicales –giros musicales, relaciones armónicas y aspectos estructurales, agógicos e instrumentales en modelos con los que suele identificarse a grupos raciales o áreas culturales. Ello implica un amplio espacio de tiempo durante el cual se producirá el proceso de asimilación de diferentes modos musicales por parte de la colectividad, pudiendo ella aceptar, inclusive, la entrada de elementos considerados, hasta un momento foráneos'²⁰.

La música de raíz folclórica a juicio de Advis 'emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual (...) en este aspecto ella puede aceptar intuitivamente la incorporación de otras maneras que el músico encuentre apropiadas para el despliegue de su interioridad, siempre que estén alejadas del concepto limitante de la comercialización del producto y apunten únicamente a su virtud expresiva'²¹. Esto posibilita que el músico de raíz folclórica incorpore nuevas experiencias en su creación; el compositor sabe elegir el recurso musical que necesita en el momento adecuado.

La música popular tiene un carácter más universal que la folclórica y está asociada al baile y a otras actividades de la vida de una sociedad. La canción popular es un invento de la vida moderna. Nacida en bares, salones y fondas, encontró su vehículo de difusión en los medios de comunicación, especialmente en la radio; gracias a este medio se fue enriqueciendo y diversificando hasta volverse una mercancía más del capitalismo.

²⁰ Advis, Luis. *Historia y características de la Nueva Canción Chilena*. Ediciones de la Universidad Católica de Santiago. Santiago de Chile, 1997, pag 30.

²¹ Advis, Luis, idem pag.30.

La música popular se caracteriza por ser 'neutra', desacralizada. 'Este carácter neutro queda de manifiesto de un modo singular en la apelación de música internacional con la que se conoce en casi todas partes a la música popular'²².

Es una música de masas, la consume un público masivo. Y pese a su carácter universal, conserva algunos rasgos nacionales que permite diferenciar su procedencia, ya sea de país o región de donde surgen sus creadores, aunque no pierda su carácter cosmopolita e internacional. Existe música popular en todos los países del mundo.

La música popular se va modificando permanentemente, se adapta conforme los requerimientos de la moda, los gustos, los usos sociales y las necesidades del mercado, alcanzando las más diversas formas en la interpretación. Es la canción de la vida cotidiana que llega a nuestros sentidos a través de la radio y la televisión.

No obstante las diferencias que se anotan anteriormente, lo folclórico puede volverse popular y lo popular, folclórico, pues no existe una frontera bien marcada que los delimite. 'Lo folclórico puede popularizarse en la medida en que sale de su restringido círculo de origen y penetra en la explosión de lo masivo; lo popular puede folclorizarse cuando se le reviste de una significación que él por sí mismo no trae, y pasa a ocupar un lugar ceremonial o ritual o simplemente simbólico en el ámbito propio de una tradición: baile, festejo, trabajo'²³

Existen algunas canciones y ritmos, como la cumbia colombiana y la canción ranchera, donde se evidencia esta posibilidad: ciertas canciones folclóricas se han popularizado; su difusión ha permitido formar parte del cancionero popular.

²² Carrasco, Eduardo, *idem.* pag. 16.

²³ Carrasco Eduardo, *idem.* pag. 17

Oswaldo Rodríguez establece diferencias entre la 'música popular' y la 'música comercial'. A su juicio, la cultura dominante ha impuesto el nombre de 'música popular', a la música transmitida por la radio, comercializada en discos y cassetes y destinada a ser generalmente bailada; dentro de esta música estaría la ranchera mexicana, la guaracha cubana, el tango argentino, el vals peruano y la música norteamericana. Esta es 'música comercial', dice, porque su objetivo es ser música del mercado y oculta los problemas sociales.

La canción popular para este autor, procede de la música de proyección folclórica que amplía su temática y su formalidad, trasciende lo puramente nacional y es apropiada por el pueblo; contiene elementos de poesía popular, '...pero además desarrollará, en su evolución un fuerte contenido que se transforma con el avance de la lucha de clases, en un arte revolucionario'²⁴.

1.4 ¿Qué es la Nueva Canción?

La Nueva Canción es una forma distinta de abordar la vida cotidiana de la gente, desde lo poético y lo musical.

'Es un canto lleno de vitalidad, vigoroso y a la vez tierno, hermosamente profundo y humano', dice Miguel Mora, fundador y director de Pueblo Nuevo, uno de los grupos más representativos de la nueva canción ecuatoriana²⁵.

'Nace como una necesidad del artista de expresar las vivencias que representen el momento histórico en el que se vive, que contemple no solamente el paisaje, sino también al hombre y toda su problemática dentro de ese paisaje': Max Berrú, ex fundador del grupo chileno Inti Illimani²⁶.

²⁴ Rodríguez, Oswaldo, idem, pag.14

²⁵ Entrevista a Miguel Mora, en: Peralta Hernán. *Nueva Canción Ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. Investigación para la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Quito, junio del 2001.

Mora y Berrú coinciden en definir a este género como una nueva forma de hacer música y canción, que marca una ruptura con otras expresiones musicales.

La nueva canción rescata al ser humano como el centro de los cambios y transformaciones de la sociedad; supera esa visión paisajista que ubica a hombres y mujeres como meros espectadores de su entorno; es un canto que invita a la reflexión del momento político y social que vive la sociedad. El amor deja de ser visto como algo frívolo y esquemático, y se lo asume como una construcción compleja, que genera cada día nuevas situaciones en la relación de los seres humanos. También es la canción de la militancia política de izquierda marxista, que busca una transformación profunda de la vida social de los pueblos.

La canción es el alma del cantor y el cantor, como juglar del pueblo, acompaña en sus angustias, en sus reveses, en sus victorias y avanza junto a él para que su canto sea siempre nuevo (...) La Nueva Canción habla del surco, del yunque, de la red, del estribo, de mares, campos y ciudades para expresar su recia voz popular, contestataria, optimista y alegre, porque su hidalguía cotidiana lo ha proyectado hacia el porvenir. El nuevo canto atesora y construye los sueños profundos de la liberación social y espiritual del hombre que se agiganta cada día en el alma de nuestros países²⁷.

La Nueva Canción nace porque existe un pasado histórico y raíces populares que la nutren. No existe Nueva Canción sin contingencias sociales, sin lucha ideológica y política, sin movilización popular. Es el canto universal de los pueblos oprimidos que hurgan su pasado para construir en este tiempo el porvenir creador de los pueblos que aspiran a su autonomía, dice Rafael Salazar.

²⁶ Entrevista a Max Berrú, en: Peralta Hernán. *Nueva Canción Ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. Investigación para la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Quito, junio del 2001.

²⁷ 'Manifiesto de la Nueva Canción Latinoamericana', en 'Memoria del Foro del primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano, México, abril de 1982.

‘Entendemos por Nueva Canción la expresión musical contemporánea de nuestros pueblos latinoamericanos, quienes a través de todas las formas creadoras del canto manifiestan sus necesidades colectivas –materiales y espirituales-, para divulgar su historia presente y proyectarse hacia el porvenir con una estética propia que nos defina como pueblos autónomos’²⁸

Para Adrián Goizueta, la nueva canción es el resultado de un proceso en el que se distinguen dos etapas, la primera: del rescate de los valores folclóricos; y la segunda, de la creación de la nueva canción propiamente. El folclor, a su juicio es el punto de arranque y llegada de la cultura universal; el modo de reconocerse un pueblo. La nueva canción aparece como una expresión más política, resultado de las circunstancias políticas por las que atravesaba Latinoamérica.²⁹

“La nueva canción es la canción que cumple con un trabajo social y político, tiene la tarea de informar con su canto, ser cronista de su tiempo, además se compromete en la causa a la cual canta (...) es nueva cuando se aparta de los esquemas comerciales y alienantes donde predomina la banal, de textos fáciles y repetitiva que viene a ser la canción mercantilista. La Nueva Canción es algo más, es un frente de lucha contra la penetración cultural”³⁰

En resumen, la Nueva Canción expresa algunas particularidades: nace de tres fuentes: música popular, música folclórica y música de raíz folclórica; refleja una nueva visión del hombre y su entorno; responde a la penetración cultural extranjera; y es un testimonio de la lucha popular, de las contingencias políticas: protesta por las injusticias y propone un cambio y una transformación de la

²⁸ Idem, pag 53

²⁹ Goizueta, Adrián. ‘Nueva Canción’, en *‘Memoria del Foro del primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano*, México, abril de 1982. pags. 57 y 58. Goizueta es cantautor argentino, fundador del movimiento de la Nueva Canción en Costa Rica.

³⁰ López, Wilmor. ‘Reseña de la Nueva Canción en Nicaragua: antecedentes, desarrollo y actualidad’, en *‘Memoria del Primer Foro del Nuevo Canto latinoamericano’* pag. 73

vida social. Es una canción sin fines comerciales. Los cultores de este género (según propia definición) están al servicio de los trabajadores, obreros, campesinos, estudiantes y pueblo en general.

El nombre 'Nueva Canción' nació en Chile, a fines de la década de los años 60, durante la realización del primer Festival de la Nueva Canción Chilena, evento musical masivo, organizado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Santiago. Se atribuye a Ricardo García, un prestigioso radiodifusor, ser el autor de esta expresión. Otros autores consideran que Víctor Jara acuñó el término. Sin duda, la expresión Nueva Canción tuvo sus orígenes en Chile, de allí se irradió al resto del continente.

Lo nuevo, como sinónimo de renovación, será una palabra constante en la denominación del movimiento en los diferentes países: Nuevo Cancionero Argentino, en Argentina; Nueva Trova Cubana, en Cuba; Nueva Música Popular Brasileña, en Brasil; Nueva Canción Chilena, en Chile.

A fines de los años cincuenta y principios de los sesenta la Nueva Canción empieza a manifestarse como parte de la canción popular, con los aportes renovados de cantautores como Atahualpa Yupanqui y grupos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, en Argentina; Aníbal Zampayo, en Uruguay; es el tiempo de Violeta Parra, Margot Loyola, el grupo Cuncumén, Patricio Manns y otros cantores, en Chile.

Los canales de difusión de la nueva canción son los mismos de la canción popular: radio y teatros.

La presencia de la música 'extranjera' norteamericana, que copa gran parte de los medios de difusión, hace que la Nueva Canción se convierta en una forma musical que, por un lado rescata las raíces nacionales y por otro, en una alternativa a esta penetración musical foránea.

La música popular atravesó un gran momento en América Latina, desde los años treinta hasta los sesenta. La música mexicana, el tango en Argentina, el son y la guaracha en Cuba, la zamba en el Brasil y el bolero en varios países, viven una 'época de oro'. Pero a partir de esos años, la canción norteamericana y europea comienza a expandirse en nuestro medio, desplazando a la canción popular y relegándola a un segundo plano. Precisamente, la nueva canción parte de la conciencia de este peligro y se erige como una alternativa a la música "extranjera".

La Nueva Canción nace como una manifestación artística de la clase media latinoamericana: sus principales cultores y su semillero son los jóvenes, especialmente estudiantes universitarios que asumen la defensa de la cultura nacional.

Poetas e intelectuales latinoamericanos y españoles enriquecen el repertorio del nuevo canto. Se musicalizan textos de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Mario Benedetti, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Antonio Machado, Ernesto Cardenal, Juan Gelman, entre otros. En España surgen movimientos similares autodenominados Nueva Canción Catalana y Nueva Ola Madrileña, cuyos representantes más importantes son Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, Patxi Andion, Víctor Manuel, Ana Belén, Miguel Ríos, Carlos Cano, entre otros. Ambos movimientos (latinoamericano y español) se influyen mutuamente en tanto se reconocen como parte de una misma matriz artística e ideológica.

Para los años 70 cantores y grupos argentinos, chilenos y uruguayos asumen un papel de vanguardia y la nueva canción comienza a tener una dimensión en todo el continente. La industria fonográfica crece y con ella la canción social. El disco de vinil y la radio se convierten en los vehículos de socialización de este género musical.

Se forman grupos musicales que se centran en el rescate de las manifestaciones populares de sus pueblos, al tiempo que trabajan canciones con un lenguaje poético-popular y con un elevado nivel estético; temas inspirados en las vivencias diarias de la gente, en los problemas cotidianos del campo y de la ciudad. Se recuperan ritmos que hasta entonces estaban sumidos en el olvido.

La quena, el charango, las zampoñas, el rondador y el bombo -con excepción de algunos países- son los instrumentos que, en principio, dan la identidad al movimiento.³¹ Por la importancia que revisten, señalamos algunas de sus características:

Quena: instrumento de aire muy difundido en los países andinos, aunque se lo encuentra también, con variantes, en otros países del continente. Es una flauta de bambú sin boquilla. Su origen se remonta a las antiguas culturas precolombinas, pero es con la conquista incásica que se expande por toda la región. Su nombre procede del quechua y significa "hueco".

Charango: guitarrilla de cinco pares de cuerdas, usada en Argentina, en Bolivia, Chile, Perú y Ecuador. La caja puede estar hecha con un caparazón de quirquincho, mulita (armadillo) o de madera. Su origen es europeo, pero es en América Latina donde su uso es generalizado.

Zampoña: aerófono de soplo y de filo, propio del altiplano boliviano y peruano, representa la fuerza telúrica de los pueblos andinos. En las zonas de ancestro incaico se lo denomina siku, laca o pusa. Según estudios, las zampoñas tienen un origen prehispánico: se han encontrado vestigios de este instrumento fabricados en piedra y arcilla. Actualmente se lo confecciona con caña hueca.

Rondador: instrumento de cañas delgadas, de la zona andina ecuatoriana. Generalmente se fabrica en caña hueca, bambú o carrizo. Se caracteriza por una sola fila de cañas no ordenadas en escala

³¹ La mayoría de los grupos que se forma en estos años, ejecutan instrumentos andinos. En algunos países como en Colombia se incorpora el tiple y en Venezuela, el cuatro.

sino con afinación de terceras; el ejecutante toca dúos de cañas simultáneamente, interpretando melodías armonizadas en terceras paralelas. Inti Illimani deslumbra con la ejecución de este instrumento en canciones como Amores hallarás, Longuita o Taita Salasaca.

Bombo: tambor de origen indio o africano, con elementos de construcción de los tambores militares europeos. Es un tronco ahuecado o fajas de madera curvadas con los extremos cubiertos con cuero de animal. Se toca con dos mazos, cubiertos en un extremo con piel.

Cuatro: de origen venezolano, compuesto por cuatro cuerdas y caja de resonancia más pequeña que la de una guitarra. Su uso está muy difundido en Venezuela en la ejecución de música llanera. Su virtuosidad se puede escuchar en temas como La Muralla, de Quilapayún.

Tiple: de origen colombiano, es un instrumento parecido a la guitarra, pero más pequeño. Posee 12 cuerdas de metal organizadas en cuatro tríos. Su sonido brillante semeja al sonido del clavecín. Destaca en temas como Tatatí, de Inti Illimani.

Guitarra: instrumento de origen árabe, perfeccionado en Europa y llegado a América con la conquista. De seis cuerdas, su antecesor es la vihuela. Es el instrumento básico del folclor en gran parte de América Latina.

1.5 El contexto histórico-político y cultural de la Nueva Canción

El contexto histórico-político y cultural marcó de manera fundamental la tendencia y el contenido de los textos de la nueva canción. En América Latina, entre los años 50 y 80, se vivieron acontecimientos de orden político y social que tuvieron repercusiones en el campo de la cultura y la música. En esa época, la izquierda marxista se erige como una alternativa, con una propuesta política de cambio en las estructuras sociales, políticas y económicas vigentes. Los procesos

revolucionarios gozan de simpatía y apoyo en parte de la población. A continuación detallamos algunos de esos procesos:

En 1954, una conspiración dirigida por la Agencia Central de Inteligencia, CIA, derroca en Guatemala a Jacobo Arbenz, un militar progresista que adoptó medidas de corte nacionalista contra los intereses de las transnacionales norteamericanas.

En 1959, los militares deponen al gobierno de Juan Domingo Perón, en Argentina.

El 1 de enero de 1959, Fidel Castro y el Movimiento 26 de julio, apoyados por un levantamiento popular, derrocan la dictadura de Fulgencio Batista. La Revolución Cubana genera una amplia adhesión de la juventud y la intelectualidad del continente y un fortalecimiento de los movimientos y partidos políticos de izquierda. En la isla nace uno de los movimientos musicales más importantes: La Nueva Trova Cubana.

En 1964, es derrocado el presidente brasileño Joao Goulart por militares golpistas; la dictadura gobernó el país por más de 10 años.

En 1951, fracasa la invasión contrarrevolucionaria apoyada por el gobierno norteamericano, a Cuba. Los mercenarios son derrotados en Bahía de Cochinos, Playa Girón. Fidel Castro declara el carácter socialista de la revolución.

En 1964 triunfó en Chile el candidato de la Democracia Cristiana, Eduardo Frei Montalva. Salvador Allende, candidato de izquierda, es derrotado.

En ese mismo año, en Córdoba, Argentina, se genera un importante movimiento estudiantil universitario que culmina con la llamada Reforma Universitaria de Córdoba; uno de sus postulados

de ese movimiento fue la democratización de la universidad y su identificación con los intereses de los sectores populares.

En 1965, los marines norteamericanos invaden República Dominicana para impedir el acceso de la izquierda al poder.

En octubre de 1967 es detenido y asesinado el guerrillero argentino-cubano Ernesto Che Guevara. El Che se convierte en uno de los líderes mundiales que inspirará a poetas, escritores y artistas. Su figura fue plasmada en varias canciones del repertorio de la Nueva Canción³².

En 1968 se forman movimientos guerrilleros en Venezuela, Colombia, Perú. En 1969, el Frente Sandinista de Liberación Nacional, FSLN, intensifica su accionar guerrillero contra la dictadura de Somoza; se articulan movimientos guerrilleros en El Salvador y Guatemala.

El 2 de octubre de 1968, durante el gobierno de Luis Echeverría, un grupo de francotiradores dispara contra una marcha de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco, México³³ y asesinan a más de 350 estudiantes.

En septiembre de 1970, Salvador Allende, candidato de la Unidad Popular, gana las elecciones presidenciales en Chile. Uno de los pilares fundamentales de su triunfo electoral fueron los artistas del movimiento de la Nueva Canción Chilena.³⁴

³² El Che es uno de los personajes latinoamericanos más reivindicados por cantautores y grupos de Nueva Canción. Algunos de los temas conocidos, destacan: “Hasta siempre”, del trovador cubano Carlos Puebla; “Zamba al Che”, interpretada por Víctor Jara; “El aparecido”, del mismo cantautor chileno; “Canción fúnebre para el Che Guevara”, del artista italiano, Juan Capra. Otros temas han sido musicalizados por Quilapayún, Inti Illimani, Patricio Manss, Angel Parra, Alí Primera, Noel Nicola, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliu, Jaime Guevara, Pueblo Nuevo, etc.

³³ Sobre esta matanza, el cantautor chileno Angel Parra, compuso una canción. Este acontecimiento también fue musicalizado por el cantor mexicano Oscar Chávez.

En septiembre de 1973 Allende es derrocado por militares golpistas. El presidente muere en el bombardeo a La Moneda y se instaura la dictadura de Augusto Pinochet. Los militares desatan una feroz represión: asesinan a Víctor Jara y persiguen a los artistas ligados a la NCCH³⁵, que se exiliaron en diferentes países del mundo.

En la década de los años setenta se instauran dictaduras militares en Bolivia Paraguay, Uruguay, Argentina, Brasil, Ecuador y Perú. Las dictaduras del cono sur proscriben a los músicos de izquierda y desatan una represión sanguinaria contra la población civil.

En 1976, se firman los tratados Torrijos-Carter ; a fines de los años noventa, el Canal pasa bajo soberanía del pueblo panameño³⁶.

En Julio de 1979 triunfa la revolución en Nicaragua, liderada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional. El proceso revolucionario tuvo entre sus defensores más representativos a los hermanos Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy, fundadores e intérpretes de la Nueva Canción Nicaragüense.

En El Salvador, se funda el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, FMLN, que lidera la lucha del pueblo contra la dictadura. En este país se constituyen importantes grupos musicales que apoyan la lucha popular, como Cutumay Camones y Los Torogoces de Morazán.³⁷

³⁴ La Unidad Popular, que llevó al poder al Dr. Salvador Allende, se constituyó por una coalición de partidos de izquierda, liderados por los partidos Socialista y Comunista de Chile. La mayoría de cantautores y grupos apoyaron al candidato de la izquierda, que triunfó en el proceso electoral.

³⁵ Siglas de Nueva Canción Chilena

³⁶ El grupo Inti Illimani grabó una versión de "Tío Caimán", el tema incluye una estrofa que defiende la soberanía panameña sobre el canal.

³⁷ Cutumay Camones visitó Ecuador en varias ocasiones y participó en jornadas de solidaridad con la lucha del FMLN. Los Torogoces de Morazán es un grupo de músicos campesinos que acompañó con sus canciones al movimiento guerrillero en la montaña. Son los autores de la canción Radio Venceremos, dedicada a la emisora clandestina rebelde, voz oficial del FMLN.

Otros acontecimientos mundiales que influyeron en el desarrollo de la nueva canción son: la presencia del campo socialista, liderado por la Unión Soviética, que se convirtió en un contrapeso a la hegemonía mundial de los Estados Unidos; la rebelión estudiantil y juvenil en Francia, en mayo del 68; la guerra de Vietnam y la derrota de los Estados Unidos.³⁸

En Sud África el Congreso Nacional Africano liderado por Nelson Mandela combatió al régimen del apartheid.³⁹

Lucha contra el colonialismo y el surgimiento de los movimientos de liberación nacional en Angola, Mozambique y Namibia, etc.

El movimiento hippie, junto con el movimiento pacifista, fueron dos expresiones de contracultura que se opusieron a la guerra de Vietnam en Estados Unidos. Además, surgió un grupo de músicos que cuestionó desde la canción, el estilo de vida americana; este grupo de cantores de la línea folk-song estuvo liderado por Peet Seger, Joan Baez, Bob Dylan, entre otros. El concierto de Woodstock se convirtió en el evento musical contestatario más importante de aquellos años; convocó a miles de personas, durante una semana en las afueras de New York.

Los Beatles se convirtieron en el fenómeno musical más importante de los años 60. Su influencia se reflejó en grupos y bandas de todo el mundo. El cuarteto de Liverpool apoyó la lucha del movimiento pacifista contra la guerra de Viet-Nam. Según documentos desclasificados recientemente, se conoce que John Lennon también apoyó la lucha del Ejército Republicano Irlandés, IRA, contra la ocupación británica del Ulster.

³⁸ La guerra de Vietnam generó una gran solidaridad internacional. De hecho, los músicos de esta tendencia apoyaron la lucha del pueblo vietnamita a través de canciones.

³⁹ Samba Lando, del grupo chileno Inti Illimani, resalta la lucha del pueblo negro contra la opresión racista blanco-mestiza. Quilapayún grabó el tema Free Mandela, como un tributo al dirigente sudafricano, Nelson Mandela.

CAPITULO II: EL MOVIMIENTO DE LA NUEVA CANCIÓN EN AMÉRICA LATINA

2.1 La Nueva Canción Chilena

Son los años sesenta. El movimiento comienza a nacer en algunos países del continente; los jóvenes imbuidos de idealismo se interesan por la canción de denuncia social; cantautores y grupos desde los escenarios denuncian la explotación de trabajadores y obreros; visitan comunidades campesinas, barrios marginales, plazas, parques y universidades. América Latina vive la hora de su canto. Y el compromiso con los proyectos políticos que reivindican la construcción de una sociedad más justa e igualitaria.

Chile se convierte en un escenario de músicos populares que innovan las canciones de corte costumbrista y paisajista. El folclor musical del país vive una transformación importante: una campesina de Chillán, Violeta Parra, asume a la canción como una herramienta de transformación, sin sacrificar la poesía ni la música. Violeta se convierte en la impulsora de esta nueva forma de hacer canción, recupera y difunde los cantos campesinos y denuncia las injusticias en la sociedad. El tema "La Carta", se convierte en uno de los primeros testimonios de denuncia política.⁴⁰ Irrumpe así la figura del cantautor: un trabajador del arte que escribe textos, musicaliza e interpreta las canciones.

Violeta, junto a sus hijos, Isabel y Angel, en 1965, crea la Peña de los Parra, un recinto de difusión de la música, la poesía y el arte. En la Peña se dan a conocer figuras como Patricio Manns, Rolando Alarcón Héctor Pávez, Tito Fernández, Osvaldo Rodríguez y Víctor Jara, que más tarde se convertirán en los cantautores más importantes del Chile de los 70.

⁴⁰ Esta canción es considerada por algunos estudiosos como el primer tema de contenido político de Violeta Parra. Denuncia la detención de su hermano Roberto en una manifestación en Santiago. Otros autores encuentran los primeros temas de corte político en canciones compuestas por Violeta Parra antes de 1962.

En 1965 los hermanos Julio y Eduardo Carrasco y Julio Numhauser fundan uno de los grupos más emblemáticos de la NCCH: Quilapayún. Su nombre procede del mapuche, significa: "tres barbas". El repertorio del grupo es la canción popular y temas del folclor andino. En 1970 graba la "Cantata Santa María de Iquique", de autoría de Luis Advis, obra cumbre del canto popular latinoamericano. Sin duda, Quilapayún será el principal referente de la canción comprometida, combativa y revolucionaria en todo el continente⁴¹.

En 1967 los estudiantes de la Universidad Técnica del Estado UTE, Horacio Durán, Jorge Coulon, chilenos, y el ecuatoriano Max Berrú Carrión, fundan Inti Illimani, grupo musical de gran calidad artística que pronto se convierte en otro de los puntales de la NCCH y paradigma del nuevo canto latinoamericano⁴².

Otros grupos importantes que aportan de manera decisiva a la consolidación de la NCCH, son: Curacas, Aparcoa, Huamari, Quelentaro, Amerindios, Trío Lonqui, Los Jaivas, Los Blops, Cantamaranto, Illapu y Tiempo Nuevo.

Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Tito Fernández, Nano Acevedo, Kiko Alvarez, Osvaldo Rodríguez, Isabel y Ángel Parra, Payo Grondona, Pedro Yáñez, Eduardo Yáñez, Martha Contreras, Charo Cofré y Homero Caro, son los cantautores más relevantes en este momento histórico.

Los compositores académicos como Sergio Ortega, Luis Advis y Celos Garrido-Lecca se integran al movimiento y trabajan en la elaboración de temas populares⁴³. Ortega compone las canciones

⁴¹ Advis afirma que Quilapayún encarna el símbolo mismo de la música de protesta. Sus voces potentes y expresivas, servirán de un eficiente vehículo para la plasmación de textos denunciadores y dramáticos. Advis, Luis. *idem*. Pag. 35.

⁴² Advis considera que el principal aporte de este grupo en sus inicios, fue el desarrollo del género instrumental, especialmente de la quena y el charango, poco conocidos en Chile. Advis, Luis. *Historia y características de la Nueva Canción Chilena*. Ediciones de la SCD y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. 1997. Pag. 36.

⁴³ Los temas de Ortega fueron interpretados por los grupos Inti Illimani, Quilapayún y Aparcoa. Durante el gobierno de la Unidad Popular, Sergio Ortega dirigió el canal de televisión de la Universidad de Chile, hasta el día del golpe de Estado. Se exilió en Francia, donde continuó con su actividad de compositor. También formó su propio grupo, el Taller

“contingentes” más emblemáticas de la época de la Unidad Popular: “El pueblo unido jamás será vencido”, “Venceremos”, himno de la UP; y la Cantata “la Fragua”, dedicada a los 50 años de fundación del Partido Comunista de Chile. Advis, sin duda, es el músico docto más reconocido por obras como la “Cantata Santa María de Iquique” y la cantata “Canto para una semilla”⁴⁴.

En los años 70, los cantautores y grupos se unen al proyecto político de la Unidad Popular, con el candidato Salvador Allende. Los artistas acompañan al “Compañero Allende” en sus recorridos de campaña por todo el país. Finalmente, el candidato de la UP gana las elecciones. En este proceso nacen las canciones más combativas del momento: “Venceremos”⁴⁵ y “El pueblo Unido Jamás Será Vencido”, de Sergio Ortega, interpretadas por los grupos Quilapayún e Inti Illimani. Se musicaliza “El canto al Programa”, las 40 medidas del gobierno de Allende. Aparcoa, graba “Canto General”, del poeta Pablo Neruda. Víctor Jara, cantautor comprometido y militante comunista, publica varios discos que recoge la experiencia de la lucha de obreros, trabajadores, estudiantes y gente de las barriadas pobres.

El gobierno de Allende nombra a Inti Illimani y Quilapayún “embajadores culturales del gobierno de la Unidad Popular”. La vía chilena al socialismo es derrotada a sangre y fuego, el 11 de septiembre de 1973. Víctor Jara es detenido en la Universidad Técnica del Estado, trasladado al Estadio Chile, torturado y asesinado⁴⁶; Inti Illimani y Quilapayún, que se encontraban en gira por Europa, son

Recabarren. Hasta el día de su muerte, el 15 de septiembre de este año, dirigió el Conservatorio de Música de la ciudad francesa de Pantin. Sus restos fueron sepultados en Chile, en un nicho junto a los de su amigo Víctor Jara. Los trabajos de Advis también fueron grabados por Inti Illimani y Quilapayún. Tras el golpe, Advis se mantuvo en Chile y continuó trabajando en música académica. Actualmente es uno de los compositores más reconocidos de su país y Presidente de la SCD (Sociedad Chilena del Compositor) Celso Garrido-Lecca es uno de los músicos académicos más importantes de Perú, trabajó en Chile, durante el gobierno de la UP.

⁴⁴ La cantata Santa María de Iquique narra el asesinato de los obreros en las salitreras, en 1907, fue presentada por Quilapayún en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena, el 15 de agosto de 1970 “Canto para una semilla”, es un homenaje de Advis a la folclorista Violeta Parra.

⁴⁵ El himno Venceremos tiene dos versiones, una de ellas fue grabada por Inti illimani y Quilapayún.

⁴⁶ Como homenaje al cantautor asesinado hace 30 años, en septiembre de este año, el gobierno del Presidente Lagos cambió el nombre del estadio Chile por el de Estadio Víctor Jara.

impedidos de regresar a Chile. La dictadura les declara 'enemigos de la patria'. Los dos grupos se exilian por la persecución militar, en Italia y Francia.

El movimiento de la NCCH es reprimido de manera violenta. Los militares destruyen todo el material discográfico que reposaba en los archivos del sello DICAP, de propiedad del Partido Comunista; prohíben la transmisión y difusión de esta música a través de los medios de comunicación, proscriben y desatan una persecución a los artistas, y declaran "instrumentos subversivos" a los instrumentos andinos: quena, zampoña, charango.

La Nueva Canción Chilena genera una gran repercusión en los círculos intelectuales y musicales de Europa y Norteamérica, que se movilizan en solidaridad con el pueblo chileno.

El movimiento es desarticulado y borrado del escenario durante muchos años. Paulatinamente, con el pasar del tiempo, una nueva generación de músicos, ligados a un movimiento llamado Nuevo Canto, retoman la ejecución de instrumentos andinos en iglesias y centros de oración.⁴⁷

La mayoría de grupos y cantautores se exilia en los países de América Latina y Europa, donde se nutren de la cultura musical de esos pueblos. Con el fin de la dictadura y el retorno a la democracia se produce su regreso a tierras chilenas.

Con los cambios y transformaciones políticas en el mundo a partir de los años 80 (la perestroika, en la URSS, el fin de las dictaduras militares, etc.), los músicos abandonan su filiación con el Partido Comunistas y algunos grupos se desintegran en el exilio⁴⁸. Inti Illimani y Quilapayún, se desvinculan del Partido Comunista y mantienen su residencia en Europa, antes de regresar definitivamente a su país, en los años 90. Los temas de contenido político son marginados del repertorio.

⁴⁷ Este es el caso del grupo Barroco Andino, que interpreta música del barroco europeo, con instrumentos andinos.

⁴⁸ El grupo Aparcoa se desintegró en la República Democrática Alemana, RDA.

2.2 El Nuevo Cancionero Argentino

El Nuevo Cancionero Argentino nace reivindicando la música nacional de contenido popular identificada con las aspiraciones del pueblo argentino. Los temas tradicionales son renovados y las canciones dejan de ser estampas de la vida rural para convertirse, con textos poéticos, en el reflejo de las vivencias y realidades del pueblo. Aparecen diversos grupos que innovan la composición y las técnicas musicales y se alejan de las expresiones puramente folclóricas, aunque mantienen como referente la canción tradicional; la temática se vuelve cada vez más comprometida con las necesidades sociales del pueblo.

El Nuevo Cancionero Argentino surge a mediados de 1960, impulsado por un grupo de artistas y literatos, liderados por Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Mercedes Sosa, Eduardo Aragón, Tito Francia, Víctor Gabriel Nieto, Martín Ochoa, David Caballero, Horacio Tusoli, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas y Emilio Crosetti.

Su origen es una consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo argentino. Y se propone impulsar la capacidad creativa de los artistas, inspirada en la riqueza del folclore y la música popular nativa.

“El folclore era una cosa de paisajitos; con las canciones de Matus y de Tejada Gómez se descubrió que importa el paisaje, pero mucho más ha de importar el hombre”⁴⁹

En el Manifiesto suscrito por los músicos, se expresa: “El Nuevo Cancionero se propone buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la

⁴⁹ Braceli, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la negra*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2003. Pag. 65.

diversidad de las expresiones regionales del país; aplicar la conciencia nacional del pueblo, mediante nuevas y mejores obras que lo expresen.

Dos son las figuras relevantes que marcan una ruptura con la canción tradicionalista y abren el camino para que surja una nueva forma de hacer canción: Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, que imprimen un espíritu renovador en la literatura y la música.

Para Carrasco, Yupanqui "con su depurada técnica instrumental, no solo sentó las bases de una nueva corriente compositiva e interpretativa, sino que encontró un nuevo camino de desarrollo para el canto vernacular del continente, logrando unir los adelantos de la técnica interpretativa de la guitarra europea con los recursos expresivos emocionales del aliento indígena (...) su obra es culta, folclórica y popular al mismo tiempo, uniéndose en sus canciones todas las corrientes germinales de la cultura popular americana"⁵⁰.

Inspirados en el trabajo de Yupanqui, irrumpen grupos y cantautores con nuevas propuestas musicales y de compromiso social. El Festival del Folklore de Cosquín se convierte en uno de los escenarios más representativos del nuevo canto. Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Mercedes Sosa alzan sus voces de protesta, pero también un mensaje de justicia y de esperanza.

En 1976, tras la caída del gobierno de Perón y el ascenso de los militares al poder, los artistas del nuevo cancionero sufren censura y persecución. Muere, en condiciones poco claras, Jorge Cafrune. Armando Tejada es incluido en la lista de autores prohibidos y declarado persona no grata por el gobierno de Santa Fe. Atahualpa Yupanqui se radica en Francia; Mercedes Sosa, tras recibir varias amenazas, se exilia en España; Horacio Guarany y César Isella abandonan el país. La dictadura censura la difusión del material discográfico en los medios radiales.

⁵⁰ Carrasco, Eduardo, *idem*, pag. 22

Cantautores como Víctor Heredia, Facundo Cabral, Alberto Cortez, León Gieco, Piero, Caito, dan continuidad a la tendencia, aunque bajo acoso y censura. Finalmente, algunos de ellos abandonan el país con destino a Europa y solo retornan tras el fin de la dictadura y la reinstauración de la democracia, a fines de los 80. El Movimiento del Nuevo Cancionero Argentino fue uno de los pilares de la Nueva Canción Latinoamericana.

2.3 La Nueva Trova Cubana

En 1959, el movimiento guerrillero liderado por Fidel Castro derrota a la dictadura de Fulgencio Batista y triunfa la Revolución Cubana. El proceso revolucionario sentará las bases para la construcción de una sociedad socialista en la isla caribeña.

La revolución es sinónimo de cambios profundos en la vida política, económica, social y cultural del país. En lo musical las transformaciones serán notables.

La música popular cubana, muy reconocida en todo el mundo, desde fines del siglo pasado, se convierte en fuente importante para el surgimiento de un nuevo fenómeno musical: la Nueva Trova Cubana.

La trova surge como creación autoral en la segunda mitad del siglo XIX y se consolida en el siglo XX. Nace como resultado de la confluencia de músicas y cantos populares anónimos: boleros, canciones, guarachas, habaneras, ritmos de origen hispano y afro⁵¹.

La creatividad trovadoresca y el sincretismo se consolidan y se expanden en el siglo XX, con el surgimiento de figuras importantes como Miguel Matamoros, Compay Primo, Compay Segundo,

⁵¹ *La Nueva Trova Cubana*, Cubaweb, versión internet.

además de otras bandas y conjuntos. El movimiento del Feeling, que crea un nuevo tipo de estilo musical, también va a incidir en el trabajo de los cantautores de la nueva trova⁵².

Cronológicamente, la Nueva Trova Cubana, como fenómeno estético, surge en la segunda mitad de la década de los años 60.

En el contexto de una movilización a nivel mundial por la intervención norteamericana en Viet-Nam y la profundización de la represión dictatorial en América Latina, entre julio y agosto de 1967, Casa de las Américas, convoca al Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta. Durante tres días, creadores y artistas de 16 países del mundo, discuten e intercambian puntos de vista sobre la canción protesta, el apoyo de los artistas a la lucha de los pueblos por su liberación nacional y la solidaridad con la Revolución Cubana.

En la Resolución Final afirman: "la canción es un arma al servicio del pueblo, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlo (...) la tarea de los trabajadores de la canción protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo, frente a los problemas de la sociedad en que vive"⁵³

En octubre, se conforma el Centro de Canción Protesta, donde los jóvenes trovadores se encuentran para intercambiar ideas y construir propuestas comunes en el campo de la música. Destacan por sus canciones de contenido revolucionario Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Pablo Milanés.

⁵² En inglés significa sentimiento. Fue un movimiento musical que amplió las posibilidades de elaboración de la melodía, el uso de acordes disonantes en la armonía, un menor margen de improvisación que en el son. Díaz, Clara. *La Nueva Trova Cubana*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1997, pag. 9.

⁵³ Extractos de la Resolución Final del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta, tomado de: Díaz, Clara. *La Nueva Trova Cubana*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1997. pag 22.

El primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en 1971 y el Primer Encuentro de Jóvenes Trovadores, organizado en 1972 por la Unión de Jóvenes Comunistas, ayudan a la consolidación y difusión del trabajo de los jóvenes trovadores cubanos; el fenómeno se había extendido por el país.

En 1973, durante el Segundo Encuentro Nacional del Movimiento de la Nueva Trova, se establecen las bases de consolidación del movimiento en toda Cuba. Los fundadores del movimiento son: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Tony Pinelli, Sara Gonzalez, Adolfo Costales, Maggie Mateo, Enrique Núñez, y otros. El movimiento se expande por la isla: se organizan grupos y aparecen nuevos trovadores.

“El movimiento de la Nueva Trova no solo realizó actividades en los teatros de la capital y del interior, sino que acudió a los centros de trabajo, a las escuelas, a las unidades militares, a los campamentos cañeros, a las movilizaciones políticas, ofreciendo así lo mejor del arte al pueblo”⁵⁴. Este hecho evidencia un imaginario renovado de lo que implica hacer arte, desde el compromiso revolucionario.

Los artistas de la Nueva Trova musicalizaron poesía de Nicolás Guillén, José Martí, César Vallejo y otros poetas latinoamericanos.

Sin duda, La Nueva Trova Cubana alcanzó gran prestigio dentro y fuera de Cuba: los trovadores se convirtieron en mensajeros de la Revolución Cubana en el mundo, así como en fuente de inspiración de otros movimientos musicales en el continente, especialmente en la Nueva Canción Latinoamericana⁵⁵.

⁵⁴ Díaz, Clara, *idem*.Pag. 31.

⁵⁵ Carlos Puebla fue el cantor más importante de la revolución cubana, fue el cronista de la revolución y otros procesos históricos de América Latina. Su trabajo inspiró a cultores de la Nueva Canción Latinoamericana, especialmente a los creadores de la llamada “canción contingente”.

2. 4 La Nueva Canción en otros países del continente latinoamericano

Es necesario destacar que también en otros países de América Latina la nueva canción tiene un rol protagónico, como se detalla a continuación:

Uruguay: el movimiento nace en los años 60 y tiene semejanza con el movimiento argentino, dos son los principales exponentes del canto popular uruguayo: Alfredo Zitarrosa, que viene de una línea más folclórica y Daniel Viglietti, que trabaja textos más poéticos y comprometidos. Otros representantes de la corriente son: Los Olimareños, Aníbal Zampayo, Yamandú Palacio y Manuel Capella. En los años setenta, tras la instauración de la dictadura, los cantautores son víctimas de tortura y persecución. Algunos se exilian en Argentina, para luego establecer su residencia en Europa y otros países del continente; regresarán a Uruguay tras el fin del gobierno de facto, en los años 80.

Bolivia: la Nueva Canción se inicia con Ernesto Cavour y el grupo Los Jairas: su aporte es a nivel de composiciones para instrumentos andinos: quena y charango. Benjo Cruz, poeta y cantor, impulsa una etapa importante de la canción social en el ámbito universitario; muere en la guerrilla del Teponte. En los ochenta, el dúo Savia Nueva, formado César y Jaime Junaro, se convierte en el portavoz de la canción social boliviana. Con la caída de la democracia, se exilian en Ecuador, país en el que trabajan con los grupos de nueva canción. Otros cantautores importantes son: Luis Rico, cantautor que ha alcanzado actualmente un gran renombre y Emma Junaro.

Brasil: la nueva canción brasileña surge de la canción popular; reivindica los valores culturales del país y hace parte de la lucha política de los años 60 y 70. Figuras como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Chico Buarque, Gal Costa, María Bethania destacan en los festivales organizados por los diferentes medios de comunicación. Este movimiento musical se denominó

Tropicalismo. Los elevados niveles de creatividad y de propuesta renovada, tienen eco en el público joven y en una gran parte de la población brasileña, que se siente identificada con este género musical. El trabajo de los cantautores brasileños no está exento de crítica desde el poder del Estado: en los años 70 la dictadura militar censura el canto de mensaje social, por lo que algunos artistas abandonan el país y se exilian en Europa.

Colombia: si bien en este país no hubo un movimiento articulado de canción social, el dueto Ana y Jaime Valencia, el cantautor Pablos Gallinazus y el grupo Chimizipagua son lo más representativo de la canción protesta colombiana de los años 70. Ana y Jaime interpretan temas de compositores colombianos y del cancionero latinoamericano, su trabajo es reconocido en todo el continente. Pablos Gallinazus representa la generación de la “nueva ola”, que se identifica con la canción de crítica social: “Boca de chicle” y “Una flor para mascar”, fueron éxitos que impactaron en la juventud colombiana de esa época. El grupo Chimizipagua, formado en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, investiga y recopila temas del cancionero de los países andinos; su música procede de una matriz folclórica.

Venezuela: la Nueva Canción nace y se consolida bajo influencia del fenómeno chileno y argentino. Las vertientes en que se expresa la canción social venezolana son: la canción llanera (de origen campesino) el folclore, la música popular y la canción protesta, ésta última surgida de corrientes radicales de izquierda, identificadas con los movimientos armados (guerrillas) que operaban en el país en los años 70. Simón Díaz, Lilia Vera, Alí Primera, Soledad Bravo (española radicada en el país) y el grupo Guaragua representaban la nueva canción venezolana de los años 70 y 80.

Perú: es importante el aporte de Nicomedes y Victoria Santa Cruz que visibilizan la música de origen afro a través de Perú Negro, un espectáculo de danzas folklóricas. Con Celso Garrido-Lecca, músico

docto que trabaja durante los años de la Unidad Popular con artistas de la Nueva Canción Chilena, se forman grupos en las universidades que rescatan la música popular y la canción folclórica muy anclada en la tradición del país. En los años 80 surge la figura de Martina Portocarrera, mujer de origen campesina, que denuncia la pobreza y represión de las fuerzas militares en el campo, en el contexto de la guerra civil que asoló al país.

Nicaragua: la Nueva Canción nace recuperando la tradición de la canción popular y surge ligada a los acontecimientos políticos del país: la lucha contra la dictadura de Somoza. En los años 70 Carlos Mejía Godoy y Wilmor López recorren el país recopilando las canciones populares y campesinas. Los Hermanos Duarte y Luis Enrique Mejía Godoy se unen al movimiento y aportan con un trabajo renovado. La canción nicaragüense se radicaliza, con los Hermanos Mejía Godoy al fragor de la lucha y la ofensiva contra la dictadura. Las canciones se convierten en un importante medio de lucha y de movilización de las masas. El ex vicepresidente Sergio Ramírez manifestó, en 1982: “yo no sé cuanto debe la revolución a las canciones de Carlos Mejía Godoy, que lograron organizar un sentimiento colectivo del pueblo, extrayendo sus temas y sus acordes de lo más hondo de nuestras raíces y preparando ese sentimiento para la lucha”⁵⁶. Con el triunfo de la revolución la nueva canción se expande por todo el país, alcanzando gran difusión en los medios de comunicación. Mejía Godoy es el autor del Himno del Frente Sandinista de Liberación Nacional, del Canto Épico al FSLN y otras melodías de gran contenido histórico y político.⁵⁷ Exponentes de este género musical también son: Pancasan, el dúo Guardabarranco y el Taller de Sonido Popular.

Costa Rica: la Nueva Canción se enriquece de la influencia de la canción nicaragüense. A fines de los 70 el cantautor Luis Enrique Mejía Godoy funda el grupo Tayacán con músicos costarricenses y

⁵⁶ Tomado de biografía de Carlos Mejía Godoy, versión internet (mirancho.ideay.com.ni)

⁵⁷ El anexo se incluye el texto de la primera versión del himno del FSLN, de Carlos Mejía Godoy y Los Palacagüina.

sienta las bases para el surgimiento de la nueva canción, que se alimenta de la tradición de la música latina y de ritmos del Caribe. Adrián Goyzueta, músico argentino exiliado, colabora con la consolidación del movimiento. Otros grupos importantes son: Viva Voz, Uxmal, Inti Huasi y Emilia Prieto.

México: el Movimiento de la Nueva Canción Mexicana tiene como sus máximos representantes a Gabino Palomares, Amparo Ochoa, Oscar Chávez, Judith Reyes y el grupo Los Folkloristas. Su trabajo se centra en la recopilación de canciones populares de las diversas regiones del país con una propuesta estética de alto nivel. Los corridos de la revolución son una fuente importante para el trabajo de los cantautores.

Puerto Rico: en Borinquen la Nueva Canción surge a fines de los años 60, recogiendo la tradición de la música folclórica latinoamericana y de la canción popular caribeña. La música jíbara, de origen campesino, enriquece el repertorio de la canción popular puertorriqueña. Ritmos como la bomba y la plena convivirán con la música de origen norteamericana, muy difundida en la isla. Roy Brow, Noel Hernández, Silverio Pérez, Andrés Jiménez, Tony Croato y Aires Bucaneros son sus exponentes más reconocidos. Algunos temas de este movimiento reivindican el nacionalismo y la independencia del país, frente al colonialismo norteamericano.⁵⁸

⁵⁸ La canción “Qué bonita bandera”, que en Ecuador la grabó el grupo Pueblo Nuevo, se inscribe en esta línea de reivindicación independentista.

CAPITULO III: LA NUEVA CANCIÓN EN EL ECUADOR

3.1 El Ecuador de los años 60 y 70

Los primeros grupos de Nueva Canción en el Ecuador nacen a fines de los años sesenta y principios de los setenta, en un contexto de conflictos económicos, políticos y sociales.

La década de 60 encuentra al país marcado por una crisis económica, resultado del agotamiento del modelo económico, basado en las exportaciones del banano, así como por la concentración del capital mercantil en manos de la burguesía agro-exportadora y comercial; si bien en este período existen algunos adelantos importantes, especialmente en lo referente al mejoramiento de la red vial de carreteras y en la distribución de tierras a los indígenas y campesinos; la mayoría de la población vive una situación de atraso, pobreza y desempleo⁵⁹.

En lo político este período está marcado por una inestabilidad de la clase dominante en el poder. La influencia de la revolución cubana incidirá de manera importante en la política interna del país.

Velasco Ibarra, que asumió el poder, en 1960, luego de ganar las elecciones, fue derrocado un año después por los militares, asumiendo el mando supremo del gobierno, Carlos Julio Arosemena, en cuya administración finalmente Ecuador, por presiones del Departamento de Estado, rompió relaciones con Cuba. Los sucesivos gobiernos no lograron resolver los conflictos de la mayoría de los grupos de la sociedad; frente a las demandas, la respuesta es la represión policial.

En la década del setenta el petróleo se convierte en el eje de la economía. El presidente Velasco Ibarra, que cumplía su quinto período, fue depuesto por un movimiento militar, liderado por el general Guillermo Rodríguez Lara, quien asume el gobierno. Con la caída de Velasco se cierra un período

⁵⁹ Rodas, Germán. *La izquierda ecuatoriana en el siglo XX, aproximación histórica*. Abya Yala, Quito, 2000.

económico cuyo eje era la producción bananera y se abre otro, con la producción y explotación petrolera. Rodríguez Lara, que define a su gobierno de nacionalista y revolucionario, implementa una política de nacionalización del petróleo, la principal riqueza del país, constituye Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana (CEPE), e ingresa a la OPEP. Según Agustín Cueva, la nacionalización del petróleo fue uno de los aspectos más positivos del régimen,⁶⁰ pese a la oposición de los sectores oligárquico-burgueses y el imperialismo.

En los años subsiguientes, se acentúa la polarización entre las fuerzas sociales, por un lado la derecha oligárquica opuesta a las medidas progresistas del gobierno; y, por otro, los sectores de trabajadores y obreros y sus aliados que exigían la profundización de las medidas.

El sector obrero se consolida con la unidad de las tres centrales sindicales más importantes: CEOSL, CEDOC y CTE que más tarde dará nacimiento del Frente Unitario de los Trabajadores, FUT, máxima organización de los trabajadores del país. El 13 de noviembre de 1975 el movimiento obrero declara la primera huelga nacional.

Acosado por las presiones internas de la oligarquía y externas de las transnacionales imperiales, el gobierno de Rodríguez Lara se debilita: la situación económica se deteriora y las contradicciones se profundizan especialmente en el agro, con graves consecuencias. Finalmente el gobierno de Rodríguez Lara fue sustituido por un triunvirato militar y su proyecto de reformismo nacionalista, derrotado.

⁶⁰ Cueva, Agustín. *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Editorial Alberto Crespo Encalada, Quito, 1981. Pag. 129

Es en esta coyuntura que surge la canción social o de "protesta", impulsada por jóvenes de la clase media universitaria, vinculados con los movimientos y partidos políticos de izquierda, que activaban en las universidades públicas.⁶¹

La Nueva Canción ecuatoriana es un reflejo de la nueva canción chilena. Inti Illimani y Quilapayún se constituyen en los referentes de los nacientes grupos en el país, por lo que el fenómeno ecuatoriano tiene íntima vinculación con el fenómeno chileno.

La crisis de la izquierda y su división en 1964 -ruptura del viejo Partido Comunista de tendencia prosoviética (PCE) y el nacimiento del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE), de tendencia maoísta- se expresará también en el campo del arte, de manera particular en la música.

Las diferencias de concepción en el proyecto político de la toma del poder, inciden en la forma y el estilo de hacer canción de los grupos musicales vinculados a las dos tendencias políticas. Las divergencias y confrontaciones especialmente en las universidades, sindicatos y organizaciones populares, se reflejan en los contenidos de las canciones y en los eventos musicales (conciertos).

La intolerancia es mutua.

La Nueva Canción en Ecuador se presenta como un fenómeno musical heterogéneo que refleja las dos tendencias de la izquierda ecuatoriana. Por un lado, un número importante de grupos y cantautores se alinearán con el Partido Comunista, PC y con el Frente Amplio de Izquierda, FADI; y, por otro, cantautores, intérpretes y grupos se identificarán con la línea del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, PCMLE y el Movimiento Popular Democrático, MPD. En menor medida otros grupos simpatizarán con la línea política del Partido Socialista Ecuatoriano, PSE.

⁶¹ Los partidos y organizaciones de izquierda con mayor presencia en las universidades públicas en esos años fueron: el Partido Comunista del Ecuador, PCE, de orientación prosoviética; el Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, PCMLE; de orientación pro-china; el Partido Socialista Ecuatoriano, de orientación nacionalista; el Movimiento Revolucionario de los Trabajadores, MRT; el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR; URGE, entre otros.

Algunos cantautores se mantienen al margen de la militancia partidaria, pero comprometidos con la izquierda política.

3.2 Los grupos y cantautores de Nueva Canción ecuatoriana

A riesgo de excluir a algunos grupos, cantautores y compositores ecuatorianos, a nuestro juicio los más significativos por su trabajo, su presencia en los escenarios y por el material discográfico grabado, son los siguientes:

Jatari. En quichua significa "Levántate". Es el primer grupo que se forma en Ecuador, en 1970; se le considera el iniciador de la nueva canción en el país. Sus fundadores: Carlos y Patricio Mantilla y Galo Molina, tres estudiantes de la Universidad Central, residentes en el barrio San Blas, en Quito. La influencia de Quilapayún, es determinante en el estilo de los primeros trabajos. Más tarde, con la integración de nuevos músicos y la consolidación profesional, tanto en el dominio de los instrumentos andinos, como en la composición de los textos, el repertorio se enriquece con un trabajo de creación, basado en la investigación de ritmos tradicionales, especialmente en la zona indígena, campesina y también urbana. El grupo militó en el Frente Amplio de Izquierda, FADI; tras la división de este partido, apoyó a Liberación Nacional, LN.

Jatari participó en festivales a nivel nacional e internacional y recibió reconocimientos por su trabajo musical, como el premio otorgado por la Unión Nacional de Periodistas, UNP al trabajo discográfico "Daquilema, crónica cantada".

En diferentes momentos estuvo integrado por: Patricio Mantilla, Carlos Mantilla, Galo Molina, Víctor Albornoz, Atahulfo Tobar, Jorge Luis Estupiñán, Enrique Sánchez, Jorge Mosquera, Wilson Larco, Diego Luzuriaga.

En 1985, por diversas razones, el grupo se desintegró. Sus trabajos discográficos suman 18 entre discos sencillos y de larga duración, grabados en el país y en el exterior. Dos de sus trabajos más importantes son "Canción Ecuatoriana", grabado en 1976 y la Cantata "Daquilema", grabada en 1982.⁶²

Ilumán. Grupo integrado por Fernando Vaca, Edy Orozco, Gonzalo Cortez, Marcelo Uzcátegui, Edgar Uzcátegui, Marco Estrella y Valdimir Piedra. Nació en las aulas del Colegio Amazonas, en 1970. El grupo trabaja un primer momento en una propuesta más bien imitativa (del grupo Inti Illimani), que en creación y recopilación musical. Cuando ha madurado musicalmente, luego de un trabajo de autoformación y de investigación, los resultados reflejarán una propuesta musical importante. Su obra quedó registrada en dos discos de larga duración y cuatro sencillos. Fueron militantes de las Juventudes Comunistas del Ecuador y simpatizaron con el PCE. Ilumán se desintegró en 1983.⁶³

El Trío Universitario de Loja. Formado, en 1971, en la Universidad Nacional de Loja, por tres estudiantes de agronomía: Trosky Guerrero, Benjamín Ortega y Tulio Bustos. Simpatizantes del PCMLE, actúan en la casona universitaria. Y participan en festivales universitarios. Se inician interpretando temas de Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara y Tito Fernández. Se desintegró a fines de los años setenta. Este trío grabó un disco long play.⁶⁴

El Grupo de Canción Protesta de la FEUE. Uno de los primeros grupos de música social y canción política, fundado a fines de la década de los sesenta por estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, entonces adscrito a la Universidad Central del Ecuador, en Quito. El grupo posteriormente

⁶² Entrevista a Patricio Mantilla, director del grupo. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001.

⁶³ Entrevista a Valdimir Piedra, integrante de Ilumán. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001.

⁶⁴ Entrevista a Tulio Bustos. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

adoptó el nombre de 'Milton Reyes' en homenaje al presidente de la FEUE, asesinado en la dictadura de Velasco (abril de 1971) Estuvo integrado por Osvaldo Salazar, Leoncio Andrade, Germán Sánchez y Salomón Poveda, quien fue su director. Este grupo recopila e interpreta las primeras canciones de contenido 'revolucionario' que se cantaba en las movilizaciones estudiantiles: parodias, canciones de la guerra civil española, corridos de la revolución mexicana, etc.; participa en festivales estudiantiles y universitarios, pero no llega a grabar discos.⁶⁵ Su repertorio musical aborda la coyuntura política del momento, con poco nivel estético, más panfletario que poético: son parodias, letras adaptadas a ritmos tradicionales, carentes de creatividad, canciones de 'barricada' que eran coreadas en las movilizaciones estudiantiles, como el caso de *'La vasija revolucionaria'*.⁶⁶ Para Salomón Poveda, miembro del grupo Noviembre 15, las canciones fueron fruto de un trabajo colectivo en talleres; no hubo aporte de poetas o compositores⁶⁷.

El grupo Milton Reyes simpatizó con el Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, PCMLE, inicialmente maoísta y más tarde, de orientación albanesa. Se desintegró a principios de los setenta.

Grupo Noviembre 15. Grupo musical formado al interior del movimiento cultural "Noviembre 15", en la década de los 70 en la Universidad Central del Ecuador, integrado por Agustín Ramón San Martín, Salomón Poveda, Enrique Madriñán, Rafael Larrea, Augusto Dueñas, Julián Pontón, Jaime Guillén, Guillermo Ramírez; Rocío Madriñán y Erika Silva; el grupo inicia su actividad, musicalizando textos de autoría de Juan Ruales, Rafael Larrea y Agustín Ramón.

⁶⁵ El grupo de canción protesta Milton Reyes no grabó discos; únicamente queda registrado un cancionero que editaron en el año 1972, en la Imprenta Universitaria de la Universidad Central.

⁶⁶ En este trabajo se incluye el texto íntegro de la Vasija Revolucionaria, tomado del cancionero editado por el grupo Milton Reyes.

⁶⁷ Entrevista a Salomón Poveda. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

Toma su nombre del 15 de noviembre de 1922, fecha del primer levantamiento obrero en el Ecuador. Su orientación política es cercana al PCMLE y sus espacios de actividad se centran en la universidad, sindicatos y gremios clasistas; participan en actos de solidaridad en las tomas de fábricas y huelgas obreras.

Juan Ruales, estudiante de sociología y músico de formación autodidacta, compone para el grupo '*La canción de mi pueblo*' y da nacimiento a un nuevo tipo de canción de contenido social, que genera una ruptura con las parodias y canciones panfletarias, de los grupos de canción protesta de esta tendencia de la izquierda.⁶⁸

Noviembre 15 incorpora temática nuevas, con un tratamiento textual y musical interesante. De su trabajo solo queda registrado el disco "Canto para días mejores", grabado en el año 1977. se incluyen temas instrumentales y cantados, dedicados a Milton Reyes, Rosita Paredes, Tupac Amaru. Noviembre 15 se desintegró a principios de los años 80⁶⁹.

Enrique Males. Cantautor imbabureño que se inicia en el mundo artístico a principios de los años 70, interpretando música tradicional del Ecuador. En el año 1972 viaja a Chile y conoce el trabajo de los músicos de la Nueva Canción Chilena. Establece amistad con Víctor Jara, Patricio Manns, Tito Fernández, en la Peña de los Parra. De regreso a Ecuador, su repertorio se centra en temas de la Nueva Canción Chilena y de denuncia de las injusticias sociales. Musicalizó textos del poeta ecuatoriano Jaime Galarza Zavala. Realiza varias giras por el país y el extranjero y recibe elogios y reconocimientos. Funda la primera peña en Ibarra, Imbabura, espacio en el que se presentaron varios artistas y grupos del nuevo canto latinoamericano. Males fue simpatizante del Frente Amplio

⁶⁸ Entrevista a Juan Ruales. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

⁶⁹ El Grupo Noviembre 15 publicó un cancionero, por iniciativa de Juan Ruales, incluye temas del grupo y del cancionero latinoamericano de esos años. Existe otro cancionero en preparación, que lamentablemente no llegó a publicarse.

de Izquierda, FADI. Su trabajo musical se plasma en más de 10 discos de larga duración, algunos de ellos reeditados en CD. Actualmente continúa realizando presentaciones dentro y fuera del país⁷⁰.

Jaime Guevara. Cantautor comprometido con la lucha del pueblo, aunque no militó en ningún partido político. Inició su vida artística interpretando rock, bajo la influencia de Bob Dylan y otros cantautores del folk-song y la contracultura norteamericana. Se le considera el padre del rock ecuatoriano. Como en aquellos años, el rock fue satanizado y considerado un “producto del imperialismo”, Guevara fue criticado y marginado por las agrupaciones de nueva canción ecuatoriana y los partidos de izquierda. Pese a ello, se mantuvo apoyando los diferentes procesos de lucha de estudiantes, obreros, sectores barriales, etc. Sus canciones denuncian la represión de la dictadura militar y las medidas antipopulares de los gobiernos de turno.⁷¹ Ha compuesto más de 500 canciones y ha grabado un CD con temas de contenido social. Jaime Guevara es el cantautor con mayor presencia en el país. Sus canciones abordan la defensa de los derechos humanos, los derechos de los niños, la defensa del medio ambiente, etc.⁷²

Bandera Roja. Formado, en 1976, en la Universidad Estatal de Cuenca. Fue el grupo musical de la Juventud Socialista Revolucionaria y del Partido Socialista Ecuatoriano, PSE. Es el primer conjunto que rescata la música popular en Cuenca. Estuvo integrado por Diego Orellana, Carlos, Jorge y Patricio Aguirre, Patricio Marchán y Napoleón Avila. Bandera Roja apoyaba a los candidatos de la Juventud Socialista en la Universidad y al Partido Socialista en las campañas electorales. Su repertorio incluye canciones de los grupos y cantautores de la nueva canción chilena y coplas recopiladas en las provincias de Azuay y Cañar. El grupo tuvo una destacada participación en las

⁷⁰ Entrevista a Enrique Males. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

⁷¹ Algunos de los temas de Jaime Guevara se incluyen en el tercer capítulo.

⁷² Entrevista a Jaime Guevara. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

movilizaciones estudiantiles y en huelgas obreras: apoyó la lucha de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra, en la provincia del Cañar, que terminó con el asesinato de cientos de obreros. Por su militancia y compromiso político el grupo fue víctima de la represión policial. Grabó un disco sencillo de 45 rpm. Se desintegró en 1982.⁷³

Ulises Freire. Cantautor cuencano. Se inició en la música tras la masacre de los trabajadores en el ingenio azucarero Aztra, en 1977; escribió y musicalizó el 'Poema 77', en homenaje a los trabajadores asesinados y se radicaliza políticamente. En esos años compuso canciones dedicadas a los trabajadores y realiza algunas giras por el país. Se presentó en universidades, plazas, gremios, etc. Compartió escenario con los grupos 'Víctor Jara' y 'Bandera Roja'. Fue simpatizante del PCMLE. Ulises Freire grabó un disco de larga duración, que recoge sus principales trabajos. Actualmente está alejado de los escenarios⁷⁴.

Huasipungo. Grupo musical formado en la barriada de los conserjes del Colegio Nacional Mejía, en el año de 1977, e integrado por Raúl Guanoluisa, Víctor Hugo Mantilla, Patricio, Alonso y Víctor Robalino y Fabián Córdova. Inicialmente se lo llamó "Quitumbe", pero más tarde se lo denominó "Huasipungo", que significa: "el pedazo de tierra que el amo le entregaba al campesino en la hacienda ". Huasipungo inicia su actividad con mucha fuerza y pronto alcanza prestigio entre el público. Sus integrantes militaban en el Frente Amplio de Izquierda, FADI y formaron parte del Comité de Artistas, organización que aglutinaba a los grupos y cantautores de esa línea de izquierda. Participó de manera activa en las campañas políticas, apoyando a los candidatos del partido. Su repertorio incluye temas del canto latinoamericano y creaciones del grupo. Tras superar una crisis

⁷³ Entrevista a Diego Orellana. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

⁷⁴ Entrevista a Ulises Freire. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

devenida por la ruptura del FADI-PC, el grupo se rearticuló y continuó con su actividad en los escenarios⁷⁵.

Chumichasqui. Agrupación de música andina y popular formada por estudiantes de la Facultad de Ingeniería Industrial de la Universidad Estatal de Guayaquil, en 1977. El nombre procede del quichua y significa "Mensajeros del camino". Se inició en el festival 'Rosa de Agosto', organizado por la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, FEUE, la Universidad de Guayaquil y la Unión Nacional de Artistas Populares, UNAP⁷⁶. El grupo fundador estuvo integrado por Gabriel Cabrera, José Holguín, Cantos, Marcos Simbaña, Cristóbal Iñiguez, Guido Sáenz, Martha Aguilar, Wacho Aguilar, Carlos Contreras, Arturo Montesdeoca y Armando Coronel. Integró el Centro de Arte Nacional y la Unión de Artistas Populares del Ecuador. Simpatizó con el PCMLE. Su trabajo se caracteriza por la composición de canciones de contenido social; ha musicalizado textos de poetas ecuatorianos como Julio Micolta, León Vieira, Rafael, Larrea. Su trabajo discográfico comprende dos discos de larga duración y grabaciones compartidas con otros grupos del Centro de Arte Nacional. Chumichasqui se mantiene en actividad hasta la actualidad.⁷⁷

Taller de Música. Agrupación formada en 1978 por Juan Mullo, Diego Luzuriaga y Atahulfo Tobar. Su trabajo se centró en la recopilación e interpretación de la música tradicional y popular de la sierra y de la región afro del país (Esmeraldas y el Valle del Chota) Taller de Música realizó un importante trabajo de investigación y recopilación de ritmos que hasta entonces tenían poca difusión; grabó tres

⁷⁵ Entrevista a Patricio Robalino, no publicada. Archivo personal, Hernán Peralta.

⁷⁶ El Festival Rosa de Agosto se realiza en Guayaquil en homenaje a Rosa Paredes, dirigente del magisterio asesinado en los años 70 por la dictadura de Velasco.

⁷⁷ Entrevista a Arturo Montesdeoca. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

discos de larga duración, en los años 80, con gran aceptación en el público. Por diversos motivos, en 1984, la agrupación se desintegró. En lo político fueron cercanos al FADI.⁷⁸

Pueblo Nuevo. En 1978 un grupo de estudiantes de la Facultad de Medicina de la Universidad Central del Ecuador fundó Pueblo Nuevo, el grupo más importante de la Nueva Canción ecuatoriana, por su trabajo y su presencia a nivel nacional e internacional. En sus inicios lo integraron: Miguel Mora, Jorge Ortega, Hernán Sotomayor, Jorge Mosquera, Miguel Sánchez y Fabián Rodríguez, formación que se mantendrá muy poco tiempo.

Pueblo Nuevo surge por un lado recuperando la canción popular tradicional, rural y urbana ecuatoriana; y por otro lado, irrumpe con una canción de claro contenido político de izquierda, identificado con la línea del Partido Comunista.

Los primeros trabajos del grupo cantan al hombre y al paisaje ecuatoriano, pero también denuncian la situación social de los sectores populares.

En 1982 el grupo interpretó el Canto al Partido Comunista, una marcha, de autor anónimo, en homenaje al 70 aniversario del nacimiento de Pedro Saad, Secretario General de esta organización. En 1984 grabó 'La marcha del FADI', canción que se convirtió en jingle de campaña de la candidatura de René Mauge. Son los años de militancia radical del grupo, dice Miguel Mora. Durante estos años el grupo lideró la conformación del Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción y fue el eje articulador del Tercer Festival de la Nueva Canción, que se realizó en Quito, en julio de 1984 y que convocó a un importante y selecto número de grupos y cantautores de América Latina, Estados Unidos y Sud Africa.

⁷⁸ Entrevista a Atahulfo Tobar. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001

En estos años, Pueblo Nuevo grabó varios trabajos discográficos, entre los que destacan “La Historia de la Patria mía”, “Trigo, mar y sangre”, “Hombre de América”, “Nueva canción”, con texto y música de poetas y compositores latinoamericanos, así como trabajos de creación del grupo; realizó presentaciones al interior del país y participó en varios festivales internacionales. Realizó muchas giras por Europa y Latinoamérica, difundiendo la Nueva Canción ecuatoriana y latinoamericana. En esta etapa el grupo estuvo integrado por: Miguel Mora, Galo Mora, José Monteros, Francisco García, Ernesto Guerrero, Jorge Ortega, Alberto Guerrero y Guillermo Martínez.

Tras la caída del Muro de Berlín y la disolución de la URSS, sumada a la crisis del FADI, Pueblo Nuevo desapareció de los escenarios; apenas algunas estaciones de radio difundían sus temas más conocidos y menos políticos. El disco “Pueblo, fantasma y clave, homenaje a JJ” le permitió reencontrarse con su público. Este trabajo rinde homenaje a uno de los cantores de música popular ecuatoriana más importantes de todos los tiempos: Julio Jaramillo.

Pueblo Nuevo se ha mantenido en el escenario y sin duda, sigue siendo el grupo más relevante de nueva canción ecuatoriana, aunque sus temas ya no son de corte político-partidista.⁷⁹

Cantores del Pueblo. Grupo fundado en 1979 en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central del Ecuador, por los estudiantes universitarios Walter Erazo, Germán Ramos, Antonio Almeida, Eduardo Dávila, Julián Pontón, Milton Moncayo y Agustín Ramón Sanmartín. El grupo formó parte del Centro de Arte Nacional, organización cultural vinculada al PCMLE. Cantores del Pueblo se planteó rescatar la música popular y su trabajo refleja el esfuerzo por recuperar y difundir la riqueza musical de los pueblos del Ecuador, con ritmos como: capishca, agualarga, marimba, arrullo, torbellino esmeraldeño, yumbo y sanjuanito; editó dos discos de larga duración con

⁷⁹ Entrevista a Miguel Mora. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001.

temas de contenido popular y de crítica social. En uno de esos trabajos se incluye el sanjuanito “Los comuneros” que narra la lucha de los indígenas por el derecho a la tierra.

El grupo organizó el Frente de Artistas ‘Milton Reyes’ en la Universidad Central. En 1979 ganó el 2° premio y en 1980, el 3° premio en el Festival de la Canción, organizado por la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, FEUE. Su fortaleza es la recopilación, arreglo e interpretación de melodías del folclor ecuatoriano.

La militancia y el compromiso con un proyecto político de izquierda, le vinculó con los diferentes momentos de la lucha de los sectores populares. La agrupación se desintegró en 1982.⁸⁰

Grupo Víctor Jara. Conjunto formado, en 1981 por estudiantes de la Universidad Estatal de Cuenca. Fue uno de los grupos más representativos de la canción social en el austro. Sus integrantes militaron en la Juventud Comunista del Ecuador, JCE y en el FADI. El grupo se alineó con la defensa de los intereses sectores populares y difundió la propuesta política de cambio social en el país. Reivindicó el legado musical del cantautor chileno Víctor Jara. Lo integraron: Marco Antonio Machado, Miguel Arias, Mario Cando, Romeo Delgado y Gerardo Machado. También colaboraron: Mario Cando, Juan Patiño, Wilson Vacacela, Hernán Sarmiento. Realizó más de 300 presentaciones gratuitas. El ‘Víctor Jara’ se identificó en el pueblo cuencano, que lo calificó como un grupo histórico, por su participación en los grandes acontecimientos sociales y políticos del país. No grabó discos y se desintegró en 1993.⁸¹

Camino y Canto. Grupo de música protesta, fundado en Quito en 1982 e integrado por Jorge Luis Estupiñán, Geovanny Mera, José Luis Rodríguez, Fernando Ponce y Víctor Albornoz, militantes y simpatizantes del Partido Comunista-Frente Amplio de Izquierda. Su trabajo se difundió en sectores

⁸⁰ Entrevista a Agustín Ramón Sanmartín. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB. Quito, 2001.

⁸¹ Entrevista a Gerardo Machado. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB. Quito, 2001.

estudiantiles, obreros, campesinos y barriales. Camino y Canto apoyó las luchas obreras, se destaca su participación en la huelga en la fábrica La Internacional, en los años ochenta.

El grupo tuvo como objetivo fortalecer la tendencia de izquierda. Colaboró en las diferentes campañas electorales de los candidatos del FADI; recorrió el país, ofreciendo recitales en gremios, plazas y parques. Su repertorio incluye temas de la nueva canción latinoamericana y canciones tradicionales del Ecuador. No queda registrada grabación discográfica. Tras la crisis del FADI-PCE, a fines de los 80 el grupo se dividió y luego se disolvió. A mediados de los 90, Víctor Albornoz retoma el trabajo del grupo con algunos de sus excompañeros y a partir de entonces, se mantienen en actividad.⁸²

Illiniza. Conjunto formado en las aulas del Colegio Nacional Mejía, en 1982 e integrado por: Pancho Mena, Esteban Dobronsky, Patricio Cevallos, Byron Viteri, Gem Viteri y Antonio Cilio. El nombre fue tomado de Illiniza, uno de los nevados de la sierra ecuatoriana. Se inician interpretando temas del cancionero latinoamericano, de grupos como Inti Illimani y Quilapayún. En 1985, con apoyo de la Fundación Humboldt, grabaron su primer trabajo discográfico, con temas de su propia autoría. La canción "Gracias señor gobierno", que se incluye en este disco, generó gran impacto en el público ecuatoriano. El grupo realizó varias giras dentro y fuera del país y apoyó las luchas del movimiento social. Illiniza formó parte del Comité de Artistas del FADI. Se desintegró en 1994.⁸³

Uyari. Conjunto formado en el Colegio Luciano Andrade Marín, en 1985 e integrado por Yuri Robalino, Pablo Idrovo, Luis Córdova, Jorge Muñoz, Oscar Oliva y Telmo Robalino. Posteriormente se integra Augusto Dueñas, ex integrante del grupo Noviembre 15.

⁸² Entrevista a Víctor Albornoz. Inédita, archivo personal, Hernán Peralta.

⁸³ Entrevista a Antonio Cilio. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB. Quito, 2001.

Su trabajo se centró en la difusión de la canción de compromiso en los barrios de Quito, especialmente en la Cooperativa de Vivienda 'Pisullí', durante la toma de tierra y constitución de la cooperativa de vivienda.⁸⁴ El grupo se solidarizó con la población y musicalizó las vivencias de ese momento de la lucha popular. Uyari es una palabra quichua que significa "óyeme"; es el llamado de los campesinos a las mingas. Su repertorio comprende composiciones de autoría del grupo y reflejan facetas de la lucha social, la justicia y el amor. Se mantuvieron activos hasta 1995, realizando presentaciones en colegios, universidades, barrios y sectores marginales. El grupo grabó dos discos de larga duración.⁸⁵

Otros grupos importantes que formaron parte del Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción son: Cayapuca, Juventud, Manos y las cantautoras e intérpretes Sandra Bonilla, Gloria Arcos y Sandra Martínez.

La evolución musical de cada conjunto obedece a sus propias particularidades, sin embargo, a nuestro juicio, un importante número de grupos, desde su aparición en los escenarios, atraviesa un proceso que se expresa en tres momentos:

1.- De 'imitación'. Los grupos se inician interpretando canciones de grupos chilenos y argentinos, fundamentalmente.

2.- De 'investigación y recopilación'. Algunos grupos y cantores viajan a las zonas rurales para convivir con indígenas y campesinos, se adentran en su música y en el conocimiento de sus instrumentos; además, registran canciones en las fiestas populares para luego recrear sus producciones artísticas, a partir de estas investigaciones.

⁸⁴ Entre 1983 y 1984 en Pisullí, al norte de Quito se dio una gran movilización de pobladores que terminó con la ocupación de tierras y la constitución de la cooperativa de vivienda. El gobierno de León Febres Cordero desató una represión contra los pobladores.

⁸⁵ Entrevista a integrantes del grupo Uyari. En: Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB. Quito, 2001.

3. De 'creación'. Los conjuntos centran su actividad artística en trabajos de su propia creación, tanto en el texto, como en la música.

Con respecto a los contenidos de las temáticas se puede afirmar que la Nueva Canción en el Ecuador, atraviesa por tres momentos:

Un primer momento, que se caracteriza por una canción de 'denuncia': desde un punto de vista cristiano se canta el dolor del pueblo, el sufrimiento de la gente, especialmente del indio. Las primeras canciones denuncian la explotación desde una perspectiva bastante externa del cantautor; el artista se erige en una especie de cronista, denunciando los males, más desde una visión moral que ideológica. En términos cronológicos correspondería a las canciones realizadas a fines de los años 60 y mediados de los años 70.

Un segundo momento, que se podría denominar de canción de 'protesta': el artista denuncia y protesta sobre la situación de injusticia que afecta al pueblo. En esta línea están las canciones del grupo de Canción Protesta Milton Reyes.

El tercer momento, de la 'Nueva Canción'. La Nueva Canción no solamente denuncia y protesta, sino que asume la responsabilidad del autor de inmiscuirse en el proceso; sin dejar de ser un creador, un artista, empieza a proponer la nueva historia, el nuevo lenguaje, la nueva música, la nueva sensibilidad, la nueva visión de las relaciones humanas. En la Nueva Canción se corrigen los defectos que tenían como inmanentes esos dos momentos anteriores. Surge como un proceso de maduración política, estética en el fondo y en la forma; es un aporte maduro, revolucionario. Ninguno de estos momentos es excluyente, sino que más bien nutren a esta tercera forma de canción⁸⁶.

⁸⁶ Esta propuesta corresponde al sociólogo Juan Ruales, ex integrante del grupo Noviembre 15

3.3 Los espacios de la Nueva Canción ecuatoriana

En los años 70 la actividad musical se centra en Quito. La Universidad Central del Ecuador es el espacio donde surgen los principales grupos musicales. Tres integrantes fundadores de Jatari, son estudiantes de la Central; la casona auspicia, en 1972 la primera grabación del disco del grupo; Pueblo Nuevo se funda en la Facultad de Ciencias Médicas; algunos integrantes de Ilumán, son alumnos de esta universidad. El grupo de Canción Protesta Milton Reyes, los grupos Noviembre 15 y Cantores del Pueblo, también se forman en las aulas del alma mater. El Teatro Universitario es el principal centro del nuevo canto. Varios de los conciertos más importantes se realizan en ese recinto universitario.

En otras universidades públicas del país también se forman los conjuntos: Chumichasqui, en la Universidad Estatal de Guayaquil; el Trío Universitario, en la Universidad Nacional de Loja; Bandera Roja y el grupo Víctor Jara, en la Universidad Estatal de Cuenca.

La apertura del festival estudiantil de música folclórica "Gente joven" en canal 8 de televisión, en Quito, motiva a que en los colegios también se formen grupos de música andina, como "Ilumán", en el colegio Amazonas; el grupo Juventud, en La Salle. En la década de los 80 se funda en el colegio Mejía (diurno) el grupo 'Illiniza', y en el Mejía (nocturno) Huasipungo. "Uyari" se conforma en las aulas del colegio Luciano Andrade Marín.

Otros escenarios de la nueva canción en Quito fueron: el Cine Alhambra, el Teatro Nacional Sucre, el Coliseo Julio César Hidalgo, el Ágora de la Casa de la Cultura, el Teatro Politécnico, la Plaza de Toros y el Coliseo General Rumiñahui. Pero fueron las peñas que se abrieron en los años 70 y 80 los espacios privilegiados de grupos y cantautores.

Instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana 'Benjamín Carrión', la Fundación Guayasamín y el Consejo Provincial de Pichincha aportaron en la consolidación y difusión de la Nueva Canción en el país.

3.3.1 Las peñas

En los años setenta, durante el gobierno de la Unidad Popular, la Peña de los Parra en Chile se convirtió en uno de los escenarios más privilegiados de los artistas de Nueva Canción Chilena. Funcionaba en la calle Carmen 340, en Santiago. Algunos cantautores ecuatorianos visitaron esa peña⁸⁷. Tras el golpe militar, la peña fue clausurada y la familia Parra, exiliada.

La peña de los Parra fue un modelo de organización cultural. El grupo Jatari, inspirado en esta experiencia, fundó la primera peña de Nueva Canción en Quito. Se llamó "*Jatari-tambo*" y estaba ubicada en la calle Ríos, en el sector de La Alameda. En sus años de actividad, fue un espacio importante para la difusión del trabajo de grupos y cantautores, un lugar de encuentro de músicos, estudiantes e intelectuales de izquierda. Por sus tablas pasaron grupos como Inti Illimani, Quilapayún, Ernesto Cavour, Savia Nueva, Pumapungo, Enrique Males, Kaya Puca, Yerbales, Ilumán. La peña se cerró en 1984.

Miguel Mora y Hernán Sotomayor, en sociedad con Beatriz Jaramillo, abrieron la Peña "Pachamama", en la calle Jorge Washington, en Quito. Esa peña, durante algunos meses, se llamó "Pueblo Nuevo", allí tocaba este grupo, alternando con otros conjuntos y cantautores invitados.

⁸⁷ Según testimonio de Tulio Bustos, él conjuntamente con Trosky Guerrero estuvieron en la Peña de los Parra en 1971; Enrique Males también se presentó en ese lugar, en esos mismos años.

Juan Paredes y Manuel Capella, cantautores chileno y uruguayo, radicados en el país, fundaron la peña "*Nuestra América*", que funcionaba en la calle Juan León Mera. A criterio de varios músicos, fue una peña de gran trascendencia por la programación y los grupos que allí se presentaban.

El Centro de Arte Nacional (CAN) organizó tres peñas musicales: '*Runa Peña*', que funcionó en la Av. Colón. Se creó en 1982 y se mantuvo abierta durante tres años. La segunda, '*El Quiteño Libre*', ubicada en la calle Venezuela, tenía una actividad variada: presentaciones artísticas, de obras de teatro, literarias y conferencias de temas culturales. La tercera, se llamó '*Chuquirahua*', en Santa Prisca, en el pasaje Farget, a fines de los años ochenta; estuvo abierta únicamente dos años. En las peñas participaron diferentes grupos musicales, pertenecientes al CAN.

En Ibarra, Enrique Males abrió la '*Peña de los Males*'; en 1974, en la avenida Mariano Acosta. Por esta peña pasaron Inti Illimani, Gabino Palomares, Amparo Ochoa, Soledad Bravo; 'Jatari', 'Libertad', 'Yavirac', Ernesto Guerrero, Iván León. La peña funcionó hasta 1995. Colaboraron en la administración, integrantes del grupo 'Pucará' y militantes del Partido Socialista Ecuatoriano. En los años siguientes, la peña funcionó de manera irregular y finalmente se cerró.

En Cuenca, Carlos Aguirre fundó la primera peña de tipo político, '*El rodeo*'; Bandera Roja fue el grupo 'de planta', alternando con grupos y artistas invitados. La peña fue un espacio reducido de actividad del conjunto, pues su principal bastión fue la Universidad de Cuenca.

En Guayaquil funcionó la peña "*Rincón Folclórico*", de Mario Vega. En esta peña se presentaba Siripo, que interpretaba temas del compositor argentino José Pedroni, además del grupo Wankara, de Chile.

Las peñas de canción social entraron en crisis y desaparecieron paulatinamente, por la aparición de las peñas de tipo folclórico y comercial, que atraían al público por la venta de alcohol.

3.4 La vestimenta

La vestimenta fue uno de los símbolos que imprimió identidad a los grupos de Nueva Canción. Imitando a los grupos chilenos y argentinos, los grupos ecuatorianos usaron prendas similares, como el poncho, que los identificaba con la cultura andina.

El conjunto Quilapayún incursiona en las tablas con camisa, pantalón y poncho negro. Un color que expresa rebeldía, según Osvaldo Rodríguez. Inti Illimani se cobijó en un poncho amaranto, color característico de la Juventud Comunista. Luego del golpe y en el exilio, los dos grupos abandonan su tradicional vestido.⁸⁸ Los conjuntos chilenos crearon un estilo de vestimenta que marcará a la mayoría de conjuntos del continente.

Miguel Mora, de Pueblo Nuevo, afirma que en ese momento, todo grupo de música folclórica tenía necesariamente que pasar por el poncho, muy identificado con lo indígena. El grupo utilizó durante muchos años un poncho diseñado por el pintor Jaime Valencia, coautor de la Vasija de Barro. "Fue un poncho muy lindo, pero incómodo; un poncho abierto que no permitía tocar los instrumentos".

Jatari utilizó un poncho de color vino con bordados en los filos. A decir de Patricio Mantilla, el poncho es un símbolo de la cultura ecuatoriana y ello justificaba su uso en los escenarios.

Ilumán vistió un poncho multicolor; luego lo cambió por un poncho verde, que combinaba con un pantalón y un buzo negro. Para Vladimir Piedra, integrante de este grupo, el poncho creaba

⁸⁸ Inti Illimani usó nuevamente el poncho durante los recitales que ofreció en Chile, en el año 2001, en el marco del lanzamiento del CD de sus primeros trabajos discográficos. El grupo Quilapayún se vistió de negro para rendir tributo al Presidente Salvador Allende, en los actos conmemorativos de los 30 años del golpe militar.

inconvenientes en el momento de tocar. Ilumán abandonó esta prenda en 1982, lo cambiaron por una indumentaria normal, "como visten los trabajadores, porque nos considerábamos trabajadores de la música", dice Piedra.

El Grupo de canción Protesta Milton Reyes vestía un poncho negro que llevaba las letras iniciales *MR* (de Milton Reyes)

La vestimenta del grupo Noviembre 15 era libre, ocasionalmente usaba camisa cuello 'tortuga', pantalón negro o blue jean. El grupo en sus inicios, utilizó el poncho, como se puede apreciar en la foto publicada en la contrata del disco "Canto para días mejores".

En Cuenca, el grupo Víctor Jara usó un poncho negro, con dos franjas rojas, que combinaba con un pantalón negro y una camisa roja, colores que identificaban al Partido Comunista.

Illiniza en sus inicios lució el uniforme del colegio Mejía. Después cambió de vestuario: su vestimenta fue camisas bajas, con colores tipo otavaleño y pantalones negros. "No usamos poncho porque nos identificábamos como mestizos urbanos. Además, con el poncho era incómodo tocar", recuerda Antonio Cilio.

Cantores del Pueblo usó una vestimenta más informal: camisa o buzo blanco y pantalón negro.

Taller de Música vistió camisa, pantalón y zapatos blancos, "porque estaba más acorde con nuestra cultura y porque estábamos influenciados por la cultura negra", dice Atahulfo Tobar.

Para el grupo Bandera Roja, de Cuenca, el poncho fue su uniforme, por la influencia de Inti Illimani y Quilapayún. Después de unos años, modificó la vestimenta: adaptó la cushma, una pequeña prenda, que utilizan los indígenas de Cañar, con un dibujo de un puma, símbolo de las culturas cañari e inca.

Jaime Guevara fue uno de los primeros cantautores que cuestionó el uso del poncho. Consideraba que no aportaba nada en el escenario " Yo no utilizaba ni poncho ni tocaba charango; mi facha era blue jeans, pelo largo, collares y sandalias sanfranciscanas. Eso generó recelos, molestias y hasta un articulillo publicado en una de las revistas que circulaba en esos años", recuerda el cantor.

3.5 Nueva Canción y partidos políticos de izquierda: los frentes y organizaciones de artistas

'La canción es también un arma de la revolución', rezaba el lema de uno de los programas de Nueva Canción que se difundía en los años 70 y 80 por la onda corta de Radio Habana Cuba.

Y es que la Nueva Canción latinoamericana a más de ser un fenómeno estético, fue un fenómeno político y contingente. Estuvo profundamente comprometida con el ideal de cambio y transformación social impulsado por la izquierda latinoamericana.

Los grupos de Nueva Canción en Ecuador se ligan de manera "orgánica" a los dos principales partidos políticos de izquierda: Frente Amplio de Izquierda, FADI (PCE); Movimiento Popular Democrático, MPD (PCMLE), Liberación Nacional, LN, y en menor grado, al Partido Socialista Ecuatoriano, PSE.

El trabajo de cada grupo está orientado por el proyecto político de la organización en la que militan. Miguel Mora y Patricio Mantilla, coinciden en afirmar que pese a esta vinculación, había libertad total para crear los temas. No existía ingerencia directa de las cúpulas de los partidos en la elaboración de los textos de las canciones.

Los grupos participaron de manera activa en las campañas políticas y en los actos culturales organizados por sus partidos. Similar al caso chileno, Ecuador vivió durante la década de los ochenta, concentraciones políticas que incluían presentaciones de grupos y cantores.

Pueblo Nuevo grabó el Himno del Partido Comunista, la Marcha del FADI y posteriormente musicalizó el Himno de Liberación Nacional. Algunos grupos de canción social ligados al MPD graban la Internacional Comunista e himnos de sus organizaciones.

La fragmentación política de la izquierda se expresó en la conformación de dos organizaciones bien diferenciadas de grupos, músicos y artistas populares. Por un lado, se funda el Comité de Artistas del FADI y, por otro, el Centro de Arte Nacional, cercano al PCMLE.

El Partido Socialista Ecuatoriano, PSE, no articuló una organización de artistas; sin embargo, en la Universidad de Cuenca tuvo una importante presencia el grupo Bandera Roja, que se constituyó en el grupo oficial del partido.

A mediados de la década de los 80, el Frente Amplio de Izquierda, FADI, sufrió una escisión; de este proceso nació un nuevo movimiento, que más tarde se constituyó en partido político: Liberación Nacional, LN. El Comité de Artistas del FADI se fraccionó: por un lado, un grupo de artistas se quedó en el partido (Camino y Canto, por ejemplo); el otro grupo, adhirió al LN y conformó el Frente de Artistas por la Liberación Nacional (Jatari y Pueblo Nuevo, entre otros)

Una ruptura que afectó a los artistas del PCMLE fue la de Uyari, grupo formado por los hermanos Robalino. Por divergencias políticas el grupo rompió con la línea del partido y apoyó al sector disidente que lideró la toma y constitución de esa cooperativa de vivienda.

Con la crisis de la URSS y el derrumbe de los regímenes de la Europa del Este y la crisis de la izquierda en el mundo, las organizaciones de artistas perdieron espacio y presencia en la sociedad. El Frente de Artistas de Pichincha y el Centro de Arte Nacional, desaparecen de la escena cultural, aunque ciertos grupos, de manera independiente, mantienen su actividad en los escenarios.

El Centro de Arte Nacional

Fue fundado por un grupo de intelectuales integrados en el Movimiento Noviembre 15, en 1978. Los grupos musicales 'Noviembre 15' y 'Cantores del Pueblo', formaron parte de esta organización.

En Guayaquil se constituyó el Frente de Artistas del Guayas y la Unión Nacional de Artistas Populares, UNAP, liderados por el grupo Chumichasqui.

El Centro de Arte Nacional nació identificado con la línea política del PCMLE y agrupó a artistas de diferente categoría: músicos, teatreros, poetas, literatos, fotógrafos y pintores, representantes del arte nacional, según Alfonso Murriagui, poeta y escritor, fundador de la organización.⁸⁹

El Centro de Arte Nacional tuvo como objetivos: afirmar la identidad nacional de la cultura popular ecuatoriana para procurar su desarrollo; promover la formación científica, académica y artístico-profesional de sus integrantes; poner al servicio del pueblo ecuatoriano los beneficios de la ciencia, el arte y la cultura; rechazar toda forma de penetración foránea que atente contra la identidad nacional de la cultura popular ecuatoriana, sus raíces y proyecciones; ejercer la libertad de creación de pensamiento, de expresión, de organización y demás conquistas democráticas; y, rescatar la cultura nacional en sus diferentes manifestaciones.

El Centro de Arte Nacional publicó seis discos de larga duración, en los cuales se recoge el trabajo de sus grupos, en ritmos de pasillos, sanjuanitos, albazos, bombas, capishcas, el danzante. Fueron grupos con propia identidad que recopilaron la música en las comunidades andinas y en las fiestas populares. 'La volatería', por ejemplo, recrea las particularidades de la fiesta popular, en Zámboza.

⁸⁹ Entrevista a Alfonso Murriagui, en Peralta, Hernán. *Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical*. UASB, Quito, 2001.

La solidaridad con la lucha de los pueblos, con los procesos revolucionarios de Centroamérica (Nicaragua, El Salvador, Guatemala) se recoge en algunos temas de Cantores del Pueblo.

El Centro de Arte Nacional desarrolló una importante actividad en el campo musical a través de diferentes festivales, en las provincias de Imbabura, Guayas y Pichincha. Organiza varios festivales artísticos y musicales, uno de ellos, en 1982, el Festival de Música Nacional y Danza, en Quito. Otros festivales se realizaron en Esmeraldas, Loja, Imbabura y Tungurahua. Fue un trabajo de difusión popular para las masas y los sectores populares.

Además, editaron cinco números de la 'Revista de Acción Cultural', donde se recoge poesía, ensayo, cuento, taller de música (letra, música, partitura)

La Unión Nacional de Artistas Populares, UNAP, agrupó a las filiales del Centro de Arte Nacional del país: Quito, Ibarra, Ambato, Guaranda, Loja, Esmeraldas y Guayaquil. Su órgano de difusión fue la revista 'Diablohuma'. La UNAP sigue funcionando en Quito y Guayaquil.

Los grupos que integraron el Centro de Arte Nacional son: Cantores del Pueblo, Nueva Canción, Chumichasqui, Zafra, Patria Libre, Voces Nuevas, Umbral, Pegujal, Taller de Música del CAN y el cantautor Geovanny Escorza.

El Comité de Artistas del FADI

En 1978, desde diversos sectores de izquierda se lanzó una gran convocatoria para la creación del Frente Amplio de Izquierda, FADI, con el objetivo de participar en las elecciones presidenciales del año 1979, proceso que marca el retorno a la democracia, luego de un período dictatorial.

Varias organizaciones políticas importantes acuden al llamado: el Partido Comunista del Ecuador, PC, (de orientación pro-soviética), que aglutinaba a intelectuales, artistas, organizaciones obreras, campesinas, indígenas y estudiantiles; el Partido Socialista Popular, PSP, con importante presencia en sectores poblacionales de la Costa, especialmente en la provincia de Esmeraldas y en algunas provincias de la sierra; el Movimiento Revolucionario de Izquierda Cristiana, MRIC, que activaba en algunas universidades y en sectores barriales urbanos, con influencia de la Teología de la Liberación. El Movimiento Revolucionario de los Trabajadores, MRT, vinculado a sectores obreros, como la CEDOC; el Partido Socialista Revolucionario Ecuatoriano, PSRE, con importante presencia en la Federación de Trabajadores de Pichincha, FTP, en las universidades públicas, en el magisterio y en el movimiento obrero de Azuay, Esmeraldas, Loja y Tungurahua. El FADI participa en el proceso electoral con el binomio René Mauge-Aníbal Muñoz.

A partir de la consolidación de esta organización política, sumado a algunos cambios que se produjeron al interior del Partido Comunista, liderado por Alfredo Castillo (Secretario provincial del partido en Pichincha) se empezó a constituir un movimiento de artistas alineados con el PC.

La propuesta de Castillo generó un cambio radical en la concepción de la actividad musical de los grupos: se reflexionó sobre las visitas a las fábricas, que "no eran más que para los músicos el romance y para los sindicalistas el uso de esa música", una posición voluntarista y romántica, dice Galo Mora, integrante de Pueblo Nuevo y militante del FADI. A más de la canción política y panfletaria, se abrió un proyecto de nacionalización de la canción, de búsqueda de la identidad.⁹⁰

⁹⁰ Entrevista a Galo Mora, archivo personal, Hernán Peralta

El grupo Pueblo Nuevo se integró al FADI y al Partido Comunista, PC. La grabación de la Marcha del FADI y el Himno al Partido Comunista, evidencia una identificación absoluta con las bases del FADI, que en su mayoría fueron jóvenes universitarios.

En 1981, en Quito, se organizó un movimiento de artistas y se conformó el primer *Comité de Artistas del FADI*. Eduardo Zurita fue nombrado primer presidente. Zurita, para entonces, mantenía una estrecha vinculación con la Federación Nacional de Artistas Profesionales del Ecuador, FENAPE, donde gozaba de prestigio y reconocimiento. Uno de los grandes protagonistas de este proceso, a pesar de no haber tenido un perfil "orgánico" muy alto, fue Pepe Jaramillo, que estuvo afiliado al Partido Comunista del Ecuador.⁹¹

En Guayaquil, aunque no tuvo mayor presencia la organización de artistas, se articularon ciertas expresiones ligadas al FADI, lideradas por César Augusto Montalvo, un baladista romántico.

Según Galo Mora, el liderazgo de Pichincha se debe básicamente a la irrupción de nueva gente dentro del Partido Comunista, que le da otra categoría de convocatoria al FADI; "hay actitudes irreverentes de la dirección del partido que va convocando a gente que estaba fuera del orden político", acota.

Eduardo Zurita encabezó el primer Comité de Artistas del FADI, posteriormente la dirección estuvo a cargo de Camilo Luzuriaga y Galo Mora. El Comité tuvo orgánicamente una existencia de 12 años. Los grupos y artistas que integraron el Comité de Artistas del FADI fueron: Jatari, Pueblo Nuevo, Taller de Música, Camino y Canto, Pepe Jaramillo, Eduardo Zurita, Mónica Moreira, Sandra Martínez; Margarita Laso, que se articula en el proyecto "1945"; Huasipungo, Quimera, Fabián

⁹¹ Pepe Jaramillo es uno de los intérpretes de música ecuatoriana más importantes. Pese a su cercanía al FADI-PC, participó en la grabación de la Cantata 15 de Noviembre, con músicos del Centro de Arte Nacional, militantes de la otra vertiente de la izquierda.

Meneses, Alexandra Santos, Lourdes Mendoza, Mónica Moreira. También lo integraron Julio Bueno y Pablo Valarezo, músicos de formación académica.

El Comité de Artistas del FADI realizó varios actos artísticos y musicales, como *"A mi lindo Ecuador"*, en la Plaza de Toros, un evento que reunió a artistas ecuatorianos y que convocó a más de 15 mil personas; *"El canto a Lenin"*, en homenaje al líder bolchevique ruso, en el Teatro Universitario; el *"Canto a la vida"*, en el Cine Alhambra; otro evento importante se denominó *"Vamos mujer"*, un festival en homenaje al día internacional de la mujer.

Cada uno de los eventos tuvo como soporte de apoyo una campaña de promoción a través de murales y afiches, que se pintaban y pegaban en la ciudad, a cargo de los artistas y brigadistas del partido.

El Frente de Artistas por la Liberación Nacional

A fines de los ochenta, en el contexto de un nuevo proceso electoral, el FADI sufrió una escisión interna, desde un sector denominado FADI Rebelde, liderado por Alfredo Castillo. En octubre de 1987, luego de la separación del partido esta fracción se constituyó como Liberación Nacional, LN.⁹²

La división repercutió de manera directa en el Comité de Artistas; los grupos y cantores se distancian por influencia de los dos sectores en pugna. Pueblo Nuevo, Jatari y otros conjuntos se integraron a Liberación Nacional; Eduardo Zurita y el grupo Camino y Canto, se quedaron en el FADI y con otros artistas apoyaron al Frente de Izquierda Unida, FIU, una alianza nacida entre el FADI y el MPD, que postuló a la presidencia de la República al binomio Jaime Hurtado-Efraín Alvarez. El LN conformó el

⁹² Rodas, Germán, *idem*, pag. 153.

Frente Patriótico con el APRE y el PSE, y apoyó las candidaturas de Frank Vargas Pazzos, un militar que se insubordinó al gobierno de Febres Cordero, y Enrique Ayala Mora.

"La crisis interna nos distancia en lo afectivo, hay un cambio radical, al punto que se genera un nuevo espacio orgánico y partidario denominado *Frente de Artistas por la Liberación Nacional*, que no tiene una expresión importante, quizá por el tiempo no alcanzó a socializarse, pero en la campaña electoral de 1988, con la candidatura de Frank Vargas Pazzos, se evidenció su trabajo en todas las provincias", dice Mora.

El Frente de Artistas por la Liberación Nacional orgánicamente tuvo menos condiciones que el Comité de Artistas del FADI. Pueblo Nuevo musicalizó La Marcha del LN, con letra de Iván Egúez. El Frente editó el cassette "Liberación Nacional", incluye temas de Jatari, Quimera y Preludio; actuó poco tiempo y finalmente desapareció. "Nosotros como Pueblo Nuevo logramos sobrevivir a esta crisis porque en 1987 grabamos el disco de homenaje a Julio Jaramillo, este trabajo sirvió de boya ante la avalancha", comenta Galo Mora.

3.6 El Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción

Un hito importante en el desarrollo de la Nueva Canción en el país, fue la creación del *Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción*, que tuvo un papel protagónico en la convocatoria y organización del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, realizado en julio de 1984, en Quito.

El Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción aglutinó a un importante número de artistas y grupos, más allá de sus lineamientos políticos. Algunos músicos que se integraron en este movimiento no eran militantes del FADI. "El movimiento fue mucho más amplio, había gente que no

simpatizaba con nuestro partido, como Julián Pontón, que pregonaba la canción política a través de la elevación de un proyecto académico”, recuerda Galo Mora.

El Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción surgió por iniciativa de Pueblo Nuevo. En 1983, el grupo se encontraba participando del Segundo Festival de la Nueva Canción en Nicaragua. A este evento asistían algunas personalidades ecuatorianas, entre ellos Fredy Ehlers, quien propuso a Manuel Capella y Juan Paredes (cantautores uruguayo y argentino, exiliados en Ecuador) y a Pueblo Nuevo, solicitar la sede del Tercer Festival para Ecuador.

El Festival se había realizado, el año 1982, en México y en 1983, en Nicaragua. Ecuador y Mozambique presentaron sus candidaturas para organizar el Tercer Festival.

Los músicos conversaron con la gente que dirigía ese movimiento y que adjudicaba la sede, entre ellos Armando Tejada Gómez, Gabino Palomares, Ernesto Cardenal, Daniel Viglietti y Silvio Rodríguez; finalmente el comité se pronunció a favor de Ecuador.

La organización del festival fue un gran reto, por la magnitud que el evento representaba, en una coyuntura política difícil, pues León Febres Cordero había ganado la Presidencia de la República y se aprestaba a asumir el gobierno en el mes de agosto.⁹³

Para evitar conflictos con otros grupos y cantautores (como el problema suscitado en 1981, en el festival de los cantautores, por discrepancias con Jaime Guevara), los organizadores, establecieron un vínculo con la Casa de la Cultura, CCE.

⁹³ El gobierno de León de Febres Cordero desató una práctica represiva en contra de los trabajadores, estudiantes y sectores populares. Los grupos y cantores de canción social fueron perseguidos y torturados, como el caso de Jaime Guevara.

Edmundo Rivadeneira, presidente de la CCE aceptó participar de manera activa en la organización del festival, como miembro del organismo realizador del evento; y *ad hoc*, se constituyó el Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción, que debía generar las participaciones de los artistas, grupos y cantautores ecuatorianos. El organismo ejecutor del festival quedó conformado por: Edmundo Rivadeneira, Presidente de la Casa de la Cultura, Miguel Mora, director de Pueblo Nuevo; Iván Mantilla integrante de Jatari y Alberto Acosta.

De manera simultánea, Pueblo Nuevo y un grupo de artistas trabajaron en la conformación de un colectivo de siete personas que dirigirían el Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción. El colectivo estaba integrado por Julio Bueno, Atahulfo Tobar, Jaime Guevara, Carlos Villarreal (teatro) Galo Mora, Jorge Mosquera e Iván Mantilla. En septiembre de 1983 se funda el Movimiento Ecuatoriano de Nueva Canción.

Al movimiento se integraron los cantores Hugo Idrovo y Héctor Napolitano. De Guayaquil participaron Eduardo Flores y José Vítores. Se integraron además Pancho Mena, de Kayapuca, Los Hermanos Diablo, Peguche y Ñanda Mañachi, grupos de música indígena imbabureños

El festival se realizó del 8 al 14 de julio de 1984. De manera complementaria al acto artístico, en el coliseo Julio César Hidalgo, se organizaron mesas de discusión de ponencias; por la intensa actividad musical de las noches, el acto pasó desapercibido.

El movimiento realizó una serie de reuniones y produjo un documento que fue publicado en los medios de comunicación. Lamentablemente, se desarticuló luego del festival y allí fenece; pese a que se intentó dar continuidad, de a poco se fue desintegrando, comenta Galo Mora.

Los grupos y cantautores vinculados al Centro de Arte Nacional no participaron en el festival, porque el monopolio del evento recayó en el FADI-PC; además, por la gran confrontación ideológica y política que se vivía al interior de la Universidad Central.

El Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción mantuvo algunas reuniones esporádicas hasta 1986.

Los organizadores editaron un álbum doble, con 24 temas de grupos y cantautores, grabados en vivo. El disco fue publicado por Roberto Bustamante y Eduardo Khalifé.

La suspensión del Cuarto festival en Argentina, arrastró a la crisis al movimiento en la mayoría de países del continente. Armando Tejada, presidente del movimiento argentino, informó al comité continental que no organizarán el festival en 1985. El movimiento entró en una fase crítica al no tener futuro, pues lo de Argentina lo debilitó aún más.

En 1985, Gabino Palomares solicitó a músicos de todo el continente, organizar eventos de solidaridad a favor de las víctimas del terremoto en Ciudad de México. En Quito se realizaron algunos encuentros (en la Villa Flora, por ejemplo) para recaudar fondos. Quizás ese fue uno de los pocos actos que realizó el movimiento, después del festival.

Con la crisis del FADI y la caída del muro de Berlín, el Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción se desintegró definitivamente.

3.7 El sello Cantavida

Cantavida fue creado por Jatari y el Frente de Artistas, como un sello que difundiera el trabajo de los grupos y cantautores de la nueva canción ecuatoriana.

Cantavida surgió a partir de la experiencia chilena del sello DICAP, Discoteca del Cantar Popular, fundada en Chile, en 1968, por la Juventud Comunista, con el objetivo de grabar el trabajo musical de los grupos y cantautores de la NCCH.

La DICAP aunque no fue un modelo económico de gestación, desde el punto de vista político y cultural, fue una plataforma extraordinaria que logró sostenerse por sí misma, además de ser una base sólida para la promoción de la canción comprometida, dice el cantautor Osvaldo Rodríguez.

En cinco años que se mantuvo, fue una empresa exitosa que alcanzó un lugar privilegiado por la calidad del trabajo publicado. Hasta el 11 de septiembre de 1973, la DICAP publicó 55 discos de larga duración y una serie de discos de 45 rpm. Formaron parte de su catálogo artistas como: Violeta Parra, Víctor Jara, Inti Illimani, Quilapayún, Ángel Parra, la Nueva Trova Cubana, Atahualpa Yupanqui, Pablo Neruda, etc.

Luego del golpe que derrocó a Allende, los militares allanaron las instalaciones de la casa disquera y destruyeron todo el material (másters) que se encontraba en sus archivos. Años más tarde, el sello Alerce heredó parte de este catálogo y reeditó muchos de los discos publicados por el sello del Partido Comunista Chileno.

El sello ecuatoriano Cantavida fue creado para apoyar el trabajo de los músicos de nueva canción del país. Jatari fue el primer grupo que grabó bajo su auspicio; después el sello se puso al servicio

del movimiento de artistas de música latinoamericana y del Frente de Artistas. La dirección de Cantavida estuvo a cargo de Ramón Larco, Camilo Luzuriaga y Juan Paredes.

Rodrigo Robalino, ex integrante de Jatari, recuerda que el sello Cantavida tomó como referente a la DICAP. Se trataba de un sello que buscaba abrir un espacio a los grupos y cantautores de la nueva canción, afirma.

El sello se mantuvo vigente alrededor de una década, su catálogo incluye material de Jatari, Ilumán, Enrique Males, Taller de Música, Juan Paredes, Cutumay Camones (de El Salvador) e Inti Illimani ('Canto para una semilla')

FADISA, una casa disquera de Quito, intentó comprar los derechos del sello, sin éxito. Los directivos establecieron un convenio de grabación de manera conjunta, al igual que con la empresa Fediscos, de Guayaquil.

El sello Cantavida desapareció por razones económicas. 'Cuando yo tomé el sello estaba bastante mal parado económicamente, con muchas deudas', recuerda el músico chileno Juan Paredes.⁹⁴

El esfuerzo de Cantavida fue importante, pero fue FADISA el sello discográfico que publicó en el país lo más representativo del material discográfico de la Nueva Canción ecuatoriana y latinoamericana. Este sello comercializó a la mayoría de grupos y cantautores latinoamericanos y ecuatorianos.

En Guayaquil la empresa Fediscos, a través del sello ONIX, también publicó parte del catálogo de grupos y cantautores de nueva canción. Fediscos creó el sello Teen-Internacional con el objetivo de comercializar los discos de nueva canción al exterior; vendió material a discos Fuentes, en Colombia y a la disquera Virrey, en México.

⁹⁴ Entrevista a Juan Paredes, archivo personal, Hernán Peralta.

3.8 Las carátulas de los discos

El diseño de las carátulas de los discos de Nueva Canción, fue otra manifestación de la revolución estética de aquellos años. En términos visuales, este diseño marca una ruptura con los discos de música comercial. Fue en Chile donde este proceso alcanzó su mayor expresión, en las manos de los hermanos Vicente y Antonio Larrea, diseñadores de los afiches de la UP y de las tapas de discos de la DICAP.

Las carátulas de música comercial generalmente resaltaban la foto del artista, su nombre y el titular del LP; y en la contratapa, más fotos del artista. Los hermanos Larrea rompen con esta concepción y utilizan fotos o ilustraciones históricas de pintores renombrados, de tal forma que no se necesitaba un anuncio explícito que de cuenta del contenido del material discográfico. En uno de los discos del grupo Los Curacas, por ejemplo, usan únicamente la foto de un anciano viejo, ciego y mendigo.

Las tapas de los discos de nueva canción son reportajes gráficos, con ilustraciones y textos explicativos; en algunos casos, con la letra de las canciones. Tanto en Chile, como en el resto de países latinoamericanos, los diseñadores de las carátulas recurrieron a pintores y artistas para darle identidad a la presentación del producto.

En el disco "Canto al programa" de Inti Illimani, editado en 1971, se incluyeron ilustraciones de muralistas de la Brigada Ramona Parra, BPR, del Partido Comunista. En el disco "Cantata Santa María de Iquique", de Quilapayún, los diseñadores recurrieron a ilustraciones de faenas del salitre. Varios discos de este género utilizan ilustraciones de artistas como José Balmes, Roberto Matta, etc.

Ecuador, no fue la excepción. Las casas disqueras reproducían el diseño de discos de los grupos chilenos. En el material de Jatari se usaban ilustraciones de artistas nacionales, con una temática de motivos andinos; algunos de estos trabajos fueron diseñados por Jorge Mosquera, integrante del grupo; con fotografía, de Camilo Luzuriaga.

Pueblo Nuevo en su primer Lp. "La historia de la patria mía", usó en la portada "Los Guandos", obra del maestro Eduardo Kingman. En otros volúmenes se utilizaron fotos de Jorge Vivanco, Camilo Luzuriaga, Pocho Alvarez, Lina María Londoño e ilustraciones de Jorge Arteaga, José Ugalde, K. Burandt, etc. Los primeros discos incluyeron además pequeñas crónicas y textos de las canciones.

Los grupos Noviembre 15 y Cantores del Pueblo, del Centro de Arte Nacional, pese a las diferencias políticas, mantuvieron el mismo estilo de presentación, pero privilegiaron más las ilustraciones que la fotografía. En los discos "Canto para días mejores", "Cantata al 15 de noviembre" y "Rebelde voz, viva canción" resaltan ilustraciones con motivos obreros y campesinos, de artistas del Taller La Huella. En los LP. " Arriba va el corazón" y "Viento bravo", combinan fotografía e ilustraciones. La mayoría de discos incluyen los textos de las canciones y comentarios.

El grupo Ilumán utilizó como tapa de su segundo disco, "Nuestro canto", una ilustración donada por el maestro Osvaldo Guayasamín, uno de los artistas plásticos más representativos del arte contemporáneo ecuatoriano.

3.9 Las cantatas populares

En 1969, el músico chileno Luis Advis, compuso la "Cantata Santa María de Iquique", obra que relata la masacre de los mineros de las salitreras de Iquique, al norte de Chile. La cantata fue grabada por

el grupo Quilapayún y presentada en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena, en 1970, durante el gobierno de Salvador Allende.

En lo musical la cantata fue una gran novedad, pues hasta entonces se desconocía este género, extenso en términos de tiempo, si se compara con las canciones tipo de 3 o 4 minutos, muy difundidas en nuestro medio.

La obra tuvo un éxito importante y se constituyó en un referente del canto popular latinoamericano. A partir de esa experiencia en Chile se realizaron otros trabajos, como: 'Canto para una semilla', con textos de Violeta Parra y música de Luis Advis, interpretada por Inti Illimani; 'La Fragua', obra dedicada al 50 aniversario del Partido Comunista de Chile, y "Vivir como él", dedicada al héroe vietnamita Von Noyun Tren, grabadas por Quilapayún. En 1970, el grupo Aparcoa musicaliza la obra "Canto General" de Pablo Neruda.

En Ecuador, un grupo de músicos y artistas ligados al Centro de Arte Nacional, en 1982, grabó la cantata '*15 de noviembre de 1922*', en homenaje al primer levantamiento obrero en Guayaquil. El trabajo es un esfuerzo de creación de músicos académicos y populares, como Terry Pazmiño, Marco Oquendo, Milton Estévez, Julián Pontón, con textos de Rafael Larrea y Agustín Ramón. Un trabajo importante y un gran aporte a la música popular ecuatoriana, a decir del musicólogo Juan Mullo⁹⁵.

En 1983, Jatari compuso la cantata '*Daquilema, crónica cantada*', obra que narra la lucha del héroe indígena, de la provincia del Chimborazo. La cantata es de gran trascendencia en el nuevo canto ecuatoriano, refleja un esfuerzo importante en lo textual y lo musical. Los textos son de autoría de Marcelo Cevallos, la música, de Patricio Mantilla y la narración, de Guillermo Jácome. Esta cantata

⁹⁵ Mullo, Juan. Entrevista, archivo personal, Hernán Peralta.

recibió un reconocimiento de la Unión Nacional de Periodista, UNP. Lamentablemente, la obra fue poco difundida en los medios de comunicación.

La Cantata "1945" fue la obra cumbre del Comité de Artistas del FADI. La campaña propagandística empezó con pequeños letreros, en papel periódico, que se pegaron en la ciudad y que decía "*¿quiénes derrotamos al fascismo?*". Fue una campaña propagandística bastante larga, creada por el cineasta Camilo Luzuriaga.

Al mismo tiempo, al interior del movimiento de artistas se engendraban convocatorias y ensayos de otro orden: por primera vez participaban músicos académicos de alto nivel como Gerardo Guevara, que aceptó dirigir la orquesta. José Vitores, Miguel Mora y Juan Carlos Terán musicalizaron los textos. La vertiente musical fue muy amplia. Participaron más de 200 músicos, artistas, teatreros, plásticos, fotógrafos, cineastas.

La cantata fue presentada el 9 de mayo de 1985, en el Coliseo Julio César Hidalgo, ante más de 7 mil personas.

Galo Mora cree que, pese al éxito obtenido con esta obra, hubo limitaciones, textualmente afirma: "No se popularizó nada de este trabajo, porque creo que habíamos engendrado un monstruo de la Europa del Este cantado. Por hermosa que era la poesía, de luchadores antifascistas rusos y polacos, no podía socializarse, porque no estaba en la memoria de la gente. Visto desde hoy, fue una gran limitante haber particularizado tanto el contenido, cuando debíamos haber ecuatorianizado o latinoamericanizado un poco, por ejemplo, incluir fragmentos de la guerra civil española, donde los latinoamericanos teníamos mucha presencia real, activa -con la poesía de Neruda, Vallejo-"

“1945” es una cantata, aunque no tenga la secuencia orgánica de la Cantata Santa María de Iquique, de Luis Advis; son fragmentos, pero con un contexto: la lucha contra el fascismo. Creo que en ese sentido sí se le puede aplicar el término de cantata, dice Mora.

La obra generó un impacto político importante: en las elecciones de 1986, el FADI se convirtió en la tercera fuerza política de Pichincha.

3.10 Las publicaciones: artículos y cancioneros

Existe poco material bibliográfico sobre nueva canción en Ecuador. Apenas algunos pequeños artículos publicados en los años 70 y 80 en revistas hoy desaparecidas. A continuación se citan algunos trabajos publicados sobre el tema en mención:

-Miguel Mora, director de Pueblo Nuevo, publicó el artículo ‘La nueva canción’, en la Revista Espejo, Nº6, editada por la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana, CEPE, en 1982. Este artículo fue reproducido en la Revista Casa de las Américas, en Cuba, en 1984.

-En ese mismo año, con motivo del Encuentro de Cantautores Luis Alberto Valencia, los organizadores (Consejo Provincial de Pichincha) publicaron el folleto titulado ‘Encuentro de cantautores Luis Alberto Valencia’, documento que recoge la biografía y trayectoria de los grupos y cantautores participantes.

-Pablo Guerrero en la obra “La música en el Ecuador, panorámica de las artes musicales”, editado por la Universidad Politécnica Salesiana de Quito, en 1996, en un párrafo y de manera muy limitada, se refiere al desarrollo de este género musical en el país.

-La 'Enciclopedia del Ecuador', editada por el grupo editorial Océano, en Barcelona, en 1999 dedica una visión panorámica sobre la Nueva Canción en Ecuador. Incluye el manifiesto del movimiento ecuatoriano.

Los cancioneros de organizaciones estudiantiles, grupos musicales formados en las aulas universitarias o en talleres culturales y cancioneros publicados con fines comerciales:

-La FEUE, filial de Quito publicó el "Cancionero del Grupo de Canción Protesta Milton Reyes", en la Editorial Universitaria, 1971. Recoge las canciones interpretadas por ese grupo y algunos temas de la guerra civil española y del cancionero latinoamericano, especialmente chileno.

-Juan Ruales, editó el 'Cancionero Noviembre 15'. En el documento no se especifica ni editorial, ni ciudad, ni año de publicación. Según el autor, el cancionero fue publicado a fines de los años 70 en la Universidad Central. Este cancionero reúne las canciones de su autoría para el grupo Noviembre 15 y algunos textos poéticos de Jorge Enrique Adoum.

- En 1980 el grupo musical de la Facultad de Ciencias Agrícolas de la Universidad Central publicó el cancionero "Cantos del pueblo". Este trabajo compila la letra de 40 canciones latinoamericanas de compromiso social. Se trata de una edición rudimentaria, hecha en papel de borrador, mecanografiada.

-En la misma Facultad el grupo "Pacaricuna", ligado al Frente Revolucionario de Izquierda Universitaria, FRIU, puso en circulación un pequeño cancionero denominado "Estamos amaneciendo". La obra recoge temas de creación del grupo y textos de canciones latinoamericanas. Es una edición de mimeógrafo.

-En 1986 el grupo Temporal, organizado al sur de Quito, editó el cancionero "América Latina Canta". A más de canciones con acordes para ejecutar en guitarra, este pequeño cancionero incluye algunas indicaciones sobre la ejecución de instrumentos andinos (cuatro, quena, charango, zampona)

-En Loja se publicó el cancionero "Pueblo Nuevo. Canción latinoamericana, 1975-1987". Este trabajo recopila los textos de 53 canciones interpretadas por el grupo ecuatoriano. Lamentablemente, no registra ni autor, ni año de edición. Según Galo Mora, el editor de este cancionero es José Monteros, exintegrante del grupo.

-En 1983 Galo Benalcázar Almeida, editor de la revista Escuela de la Guitarra, publicó en Quito el álbum de "Lo más selecto de la música latinoamericana". Este cancionero incluye textos y acordes de canciones de grupos de nueva canción y de folclore, así como de cantautores. La obra contiene muchos errores en los textos; se comercializó en los puestos de venta de revistas.

-En marzo de 1986, en ediciones Panorama, el mismo autor publica el álbum N°2 de Escuela de la Guitarra, dedicado a la música latinoamericana, con temas de autores no considerados en el primer cancionero.

-La Federación de Estudiantes Politécnicos del Ecuador, FEPEON, conjuntamente con la Comisión de Cultura de la Escuela Politécnica Nacional, EPN, en 1986 publicó un cancionero de música latinoamericana. El trabajo comprende: 111 textos de canciones, con acordes para guitarra, poemas de autores latinoamericanos y algunos artículos cortos sobre nueva canción. Esta obra fue editada en los talleres de la EPN, en papel bond. Los temas seleccionados corresponden a cantautores y grupos de canción social del continente.

-En 1990 la FEPON y la Comisión de Cultura de la EPN, bajo la coordinación de Mauricio Ramírez, publicaron el cancionero "Un canto de Esperanza". La obra incluye un importante grupo de temas de canción social de autores como: Tony Croatto, Kjarkas, Piero, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Jaime Guevara, J. Manuel Serrat; y temas del baladista francés Francis Cabrel.

-En 1997, la FEPON publicó un tercer cancionero, titulado "Cantos de piel y luna", con textos y acordes de canciones de: Fito Páez, Luis Eduardo Aute, Santiago y Vicente Feliu, Joaquín Sabina, Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Charly García, además de otros grupos, etc.

-A fines de los años 90 se publicó el cancionero "Silvio Rodríguez, que levante la mano la guitarra" e incluye 100 canciones con sus respectivos acordes, del cantautor cubano. No se especifica ni autor, ni año ni editorial.

- En 1999 Leonardo y Diana Iñiguez publicaron "Luis Eduardo Aute, que levante la mano la guitarra". Este cancionero incluye temas del cantautor español y de Sui Generis, Juan Fernando Velasco, entre otros. Fue impreso en los Talleres Gráficos de la Universidad de Cuenca.

Existe un material inédito compuesto por ponencias presentadas en el Encuentro de Cantautores Luis Alberto Valencia y en el Tercer Festival de la Nueva Canción, realizados en Quito. Lamentablemente, se desconoce el destino de este material.

3.11 Los programas de radio

La radio fue el medio de comunicación más importante de difusión del nuevo canto, en los años setenta y ochenta. Con el "boom" de la canción social, las estaciones radiales de Quito (AM y FM) y de otras ciudades del país, destinaron importantes espacios a los programas de "música folclórica",

como se denominaban en esos años. A continuación un recuento cronológico de los programas emitidos en las estaciones de Quito:

En Radio Amazonas, en 1975, Miguel Mora produjo 'Canto a América', el primer programa de canción social. En 1976 Mora pasó a Radio Quito y creó 'Los juglares'. A partir de 1978, el programa pasó a radio Centro y posteriormente a Ecuashiry, estación en la que se continúa difundiendo hasta hoy.

En 1978 en Radio Colón, Carlos Alberto Vicente y Vladimir Piedra salieron al aire con 'Folcloreando por Colón'. Después, en Radio Bolívar, se inauguró el programa 'Formalmente informal', también dirigido por Vicente y Piedra. En 1994 el programa dejó de transmitirse.

Ya en los ochenta se abrieron nuevos espacios de canción social en otras estaciones de radio de la capital. Los programas combinaban temas folclóricos y canción social. Los empresarios radiales destinaron espacios a la canción social, más que por un compromiso político, por los réditos económicos y el interés que estos programas concitaban en el público.

Radio Católica; Nueva Emisora Central, Radio Presidente, Radio Visión y HCJB también mantuvieron importantes programas de Nueva Canción.

Actualmente dos son los únicos programas regulares que difunden este género musical. "Los juglares", en Ecuashyri, conducido por Miguel Mora; y "Aquí Latinoamérica", en la radio Benjamín Carrión, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con la conducción de Mónica López, Welligton Vergara, con el apoyo investigativo del autor de este trabajo.

La Nueva Canción llegó a la televisión: Miguel y Galo Mora produjeron "Vamos a la peña", un programa semanal que se transmitía por las ondas de Ecuavisa. Se difundió durante 10 meses, con

un alto nivel de sintonía. Lamentablemente, el programa en homenaje a Víctor Jara (el último), no salió al aire, por la censura de sus ejecutivos, quienes adujeron que sus contenidos eran “provocativos y subversivos”. En este programa participaron Jaime Guevara, Piero y Pueblo Nuevo. El programa dejó de transmitirse y salió del aire.

3.12 Los eventos masivos

Los cantautores exiliados en el país (procedentes de Argentina, Uruguay, Chile y Bolivia) apoyaron de manera decidida el fortalecimiento de los grupos de Nueva Canción en Ecuador.

Manuel Cappela, de Uruguay, Juan Paredes y Sergio Maldonado y Jorge Aravena de Chile, Carlos Santamaría de Argentina, los hermanos César y Jaime Junaro (Savia Nueva) de Bolivia, el grupo Altiplano, de Chile, se radicaron en Ecuador, tras la instauración de las dictaduras militares en sus países.

Al tiempo que se nutren del trabajo de los músicos ecuatorianos, aportan con su experiencia en la consolidación de los conjuntos, especialmente en la ejecución de instrumentos andinos.

También fueron el nexo para la presencia en el Ecuador de importantes cultores del canto popular; durante esos años visitaron el país grupos como Inti illimani, Quilapayún, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Illapu, Alfredo Zitarrosa, Soledad Bravo, Carlos Mejía Godoy y los Palacaguina, Los Olimareños, Isabel y Angel Parra, Piero, Gabino Palomares, Amparo Ochoa, entre otros.

El Encuentro Latinoamericano de Cantautores 'Luis Alberto Valencia'

En mayo de 1982, por iniciativa del Consejo Provincial de Pichincha, se organizó el Encuentro de Cantautores 'Luis Alberto Valencia', como parte de las Jornadas Culturales de Mayo. Este evento pretendía abrir la discusión sobre la presencia de la nueva canción en la cultura del continente.

El encuentro generó mucha expectativa en el ámbito cultural de Quito y del país. Asistieron como invitados: de Argentina, Carlos Díaz (Caito) y Carlos Santamaría; Savia Nueva, de Bolivia; Noel Nicola, de Cuba, Esperanza García, Trotsky Guerrero, Jatari, Pueblo Nuevo y Taller de Música, de Ecuador; Carlos Mejía Godoy y los de Palacaguina, de Nicaragua; Amparo Ochoa y Gabino Palomares, de México; Mael Capella y Alfredo Zitarrosa, de Uruguay. El festival se complementó con foros y mesas redondas.

El Teatro Universitario, el Teatro Bolívar y el coliseo Julio César Hidalgo fueron copados por la presencia masiva del público. El Consejo Provincial de Pichincha estableció que cada entrada sea canjeada por un libro para las bibliotecas populares de la ciudad. Este encuentro fue uno de los primeros eventos que convocó de manera masiva a jóvenes, estudiantes y al público en general que gustaba del canto latinoamericano.

Los organizadores editaron únicamente un folleto promocional. No se publicaron ni discos, ni la memoria de las ponencias.

El Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana

En los años 80, el movimiento de la nueva canción se expandió por todo el continente. La canción popular irrumpió con más fragor en teatros, plazas, universidades y medios de comunicación; el público creció de manera importante. En cada país el trabajo se enriqueció con la presencia de nuevos grupos y cantautores.

En 1981 se realizó en México el Primer Festival de la Nueva Canción con la presencia de importantes grupos y cantautores del continente, en este evento Ecuador no tuvo representante.

En 1982, bajo la coordinación y organización de los hermanos Mejía Godoy se realizó el segundo Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, en Nicaragua; país que se había convertido en el centro de la atención internacional, tras el triunfo de la Revolución Popular Sandinista, que derrocó la dictadura de Anastasio Somoza. En Managua, músicos de varios países se juntaron para expresar su solidaridad con el pueblo nicaragüense.

Pueblo Nuevo, que por entonces se había convertido en el grupo más representativo del nuevo canto en Ecuador, participaba de este encuentro. Por gestiones del grupo ecuatoriano y otras personalidades, el comité organizador designa a Quito, como sede del nuevo festival.

El Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana se realizó durante siete días: del domingo 8 al sábado 14 de julio de 1984. Pueblo Nuevo fue el grupo eje de la organización, con el apoyo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; colaboraron además intelectuales y músicos ligados al frente de Artistas del FADI que formaban parte del Movimiento Ecuatoriano de Nueva Canción, pues para esos años se había consolidado un número significativo de grupos y cantautores, entre ellos: Pueblo Nuevo, Jatari, Illiniza, Taller de Música, Ilumán, Enrique Males, Jaime Guevara, Sandra Martínez, Kaya Puca.

El coliseo Julio César Hidalgo acogió durante toda la semana a grupos y cantautores de varios países del mundo, incluido Estados Unidos y España. De Chile: Inti Illimani, Oswaldo Torres, Manuel Araya, Quilapayún, Capri Hidalgo, Patricio Manns, Grupo Raíz; Argentina: Carlos Porcel de Peralta, Carlos Díaz, César Isella, Carlos Santamaría, el Quinteto Tiempo, León Gieco; Colombia: América Libre; México: Gabino Palomares, Los Folkloristas, Oscar Chávez; Perú: Tania Libertad, Riqchary;

Cuba: Lázaro García, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Miriam Ramos, Santiago Feliú; Bolivia: Emma Junaro, Luis Rico, Savia Nueva; Brasil: Luis Gonzaga; Uruguay: Manuel Capella, Daniel Viglietti; Panamá: Luis Franco; Estados Unidos: Floyd Westerman, Holly Near, Sweet honey in the Rocks. Pete Seeger, Los Peludos; Nicaragua: Luis Enrique Mejía Godoy; Costa Rica: Adrián Goyzueta, Carmen González; Puerto Rico: Roy Brown; El Salvador: Cutumay Camones; España: Luis Eduardo Aute; Ecuador: Pueblo Nuevo, Illiniza, Fabián Meneses, Enrique Males, Hnos. Diablo, Preludio, Jatari, Peguche, Rumbasón, Jaime Guevara, Vanguardia, Sandra Martínez, Eduardo Flores, Manos, Kaya Puca, Camino y Canto.

Los medios desplegaron grandes espacios para informar del desarrollo del evento. Algunas estaciones de radio dedicaron programas especiales como Radio Colón y Ecuashyry. Quito también recibió a un numeroso grupo de periodistas extranjeros, entre ellos de Estados Unidos, que llegaron a cubrir el evento con sofisticados equipos de radio y televisión.

El diario El Comercio, informó a sus lectores durante los siete días, con crónicas y reportajes, de los pormenores del encuentro.

El diario El Comercio opinaba sobre el festival, el 13 de julio:

Sin duda lo más importante a lo tocante a la cultura ocurre en Quito estos días, es el Tercer Festival Latinoamericano de Nueva Canción, con la asistencia de más de cien artistas que representan a más de 17 países especialmente de Sur y Centroamérica, pero también de Estados Unidos y de España. El festival se inició el domingo 8 y desde entonces un público entusiasta copa noche a noche todas las dependencias del coliseo cerrado Julio César Hidalgo, creando con su participación

un extraordinario ambiente de fiesta, que mezcla el entusiasmo por los artistas, los desfogues políticos, inevitables en este tipo de reuniones, y el humor”⁹⁶

La acogida del público fue excelente, según El Comercio. ‘Todas las dependencias se ven copadas noche a noche, por alrededor de siete mil espectadores cuyo entusiasmo explota a cada momento en gritos y atronadores aplausos’. Diariamente los programas se iniciaban a las 20h00 y se extendían hasta las 01h00 de la madrugada’.

El festival se complementó con los foros de discusión que se abrieron en el Salón de la Ciudad y en el aula Benjamín Carrión de la CCE, para analizar el desarrollo de la Nueva Canción. Las temáticas abordadas fueron muy variadas: la nueva canción y la cultura popular; estilística en la nueva canción, la nueva canción como actitud frente a la sociedad.

Miguel Mora, director del grupo Pueblo Nuevo, afirma que fue el festival de canción latinoamericana más importante del continente, tanto por el número de invitados, como por la cantidad de público asistente, criterio con el que coincidieron varios músicos de otros países.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, meses más tarde editó un álbum doble con una selección de canciones del concierto. Otro sello (Teen Internacional) también editó el long play “Nueva Canción: lo mejor del Tercer Festival”.

La expectativa y el éxito que el festival generó en las cinco noches, le restaron interés a los foros de discusión, como reconoce Miguel Mora, de Pueblo Nuevo. Quizás eso explica por qué que no se publicaron las ponencias presentadas por los cantautores. No obstante, en la página web del

⁹⁶ El Comercio, 13 de julio de 1984, sección B-1

cantautor chileno Patricio Manns, está publicada su ponencia 'Los problemas del texto en la nueva canción', presentada en uno de los foros.

Para Galo Mora el Tercer Festival en Ecuador dejó algunas lecciones fundamentales: en lo organizativo, la posibilidad de realizar un evento de gran magnitud. En lo musical: la transformación de la estética de la música ecuatoriana: se acabaron los purismos folclóricos ante la majestuosidad de los grupos de otros países, que incluso vinieron con altos niveles jazzísticos, una inyección diferente que termina por borrar esos purismos (que privilegiaban solo los instrumentos andinos) En lo humano: se limaron asperezas entre Jaime Guevara y su gente, con Pueblo Nuevo y Jatari.

El festival 'Todas las voces todas'

Para la década de los años 90 el movimiento de la Nueva Canción latinoamericana se encontraba desarticulado. La crisis de la izquierda había golpeado a músicos y artistas que se identificaban con este proyecto político. Los grandes eventos masivos de nueva canción abandonan los escenarios y apenas se difunde por los medios de comunicación el trabajo de algún grupo o cantautor. Ese gran movimiento articulado en los 70 y 80 se había venido abajo.

En el país, pese a esta crisis, Pueblo Nuevo se mantenía como el único grupo articulado y con poca presencia en público.

En 1996 el maestro Oswaldo Guayasamín hizo público su interés de plasmar una vieja idea: la construcción de *La Capilla del hombre*, uno de sus más importantes proyectos pictóricos; para financiar parte de los costos de la obra, invitó a 18 artistas y cantautores de América Latina y España a participar en un festival en Quito. La Fundación Guayasamín se encargó de la organización del evento.

Los días 7, 8 y 9 de junio de 1996, se realizó el festival, '*Todas las voces todas*' Luis Eduardo Aute, Alberto Cortez, el Grupo Fortaleza, de Bolivia; León Gieco, Víctor Heredia, Inti Illimani, César Isella, Fito Páez, Isabel y Angel Parra, Piero, Alberto Plaza Silvio Rodríguez, Joaquín Sabina, Mercedes Sosa; por Ecuador, Pueblo Nuevo, Patricia González, Tercer Mundo se presentaron durante las tres noches en el Coliseo Rumiñahi, ante un público que respondió de manera entusiasmada a la convocatoria del pintor.

Quito se convirtió en el centro de la atención mundial; la prensa internacional destacó a enviados especiales a cubrir el festival.

El diario Hoy de Quito, en sus páginas, publicaba el 11 de junio:

“Si es que hubiera sido un festival con premios, el especial hubiera sido para el público ecuatoriano...lo del domingo fue excepcional...fue tan cálida y desinhibida la actitud de las gentes con los artistas, que el ambiente se convirtió en una comunión nunca antes vista en ningún otro concierto... Los quiteños vivieron hasta la euforia los tres días del evento”.

La agencia EFE, informaba al mundo:

“Quito se convirtió en la capital de la música hispanoamericana... como un reencuentro con todos aquellos que marcaron la música de América fue presentado el festival...Unas 50 mil personas asistieron a los concierto en el coliseo Rumiñahui”.

Y el diario chileno La Época, afirmaba, el 14 de junio:

“La mayoría de cantantes que participaron en el festival coincidieron en una opinión: la única persona capaz de convocar este tipo de encuentros en América latina es el pintor Guayasamín”.

La Fundación Guayasamín editó cuatro discos compactos con temas grabados en vivo, que fueron comercializados a nivel internacional. El diario HOY se encargó de la distribución en Ecuador. Gamavisión el canal oficial del evento, transmitió, durante cuatro noches, un especial de lo más importante del festival.

El festival 'Rosa de Agosto'

Otro evento, que si bien no tiene la dimensión internacional de los tres anteriores, pero que anualmente convoca a importantes grupos y artistas nacionales, identificados con la tendencia de la izquierda empedista, es el festival 'Rosa de Agosto', que fue creado en Guayaquil en agosto de 1977 por iniciativa de la FEUE, la Universidad Estatal de Guayaquil y La Unión Nacional de Artistas Populares, UNAP, que agrupa a las filiales del Centro de Arte Nacional. El festival se realiza en homenaje a la dirigente del magisterio Rosa Paredes, asesinada por las fuerzas policiales en una manifestación en las calles del puerto, durante la dictadura militar, en 1973.

Compositores, músicos, grupos de instrumentistas y cantantes de todo el país participan todos los años en este evento de gran importancia para la canción de compromiso social. A decir de sus organizadores, en el festival se expresan ‘...cantos de vida y de victoria, cantos de lucha y de reto, cantos altivos y solidarios con todos los pueblos de la tierra, en una interminable gama de ritmos, en homenaje concreto a nuestra heroína...’

En los 20 años del festival, han participado en el escenario artistas y grupos nacionales de importancia como Juan Ruales, Julieta Logroño, el grupo 'Voces Nuestras', 'Umbral', 'Canto Vivo', el Taller de Música del CAN 'Cantores del Pueblo', 'Chumichasqui', el grupo 'Daquilema de Ambato', Ulises Freire, entre otros.

La UNAP es la principal organización de artistas populares del Guayas y agrupa todas las filiales del Centro de Arte Nacional. 'Es una organización alternativa de los artistas ecuatorianos, que busca aportar con una mayor conciencia crítica, talento y energía para el robustecimiento del carácter popular de la cultura nacional'

Precisamente con motivo del décimo aniversario de la creación del festival editaron el disco long play 'Rosa de Agosto, 10 años", con temas de algunos solistas y grupos.

3.13 La canción como crónica de la lucha social en el Ecuador

La canción social se constituyó en importante testimonio de las jornadas de lucha de las organizaciones de obreros, trabajadores, indígenas, campesinos, estudiantes, organizaciones barriales y de los movimientos y partidos políticos de izquierda. A continuación transcriben textos de canciones que, a nuestro juicio, son crónicas de la lucha del pueblo ecuatoriano.

1.- "Cantata al 15 de Noviembre"

Intérpretes: Músicos del Centro de Arte Nacional

Año: 1982

Sello: Fadisa (fabricación ordenada por el Centro de Arte Nacional)

Durante el gobierno de Tamayo, el proletariado ecuatoriano con una incipiente organización, desató la primera jornada de lucha que terminó con una violenta represión de las fuerzas del orden

burgués, el 15 de noviembre del 1922. La ciudad de Guayaquil se tiñó de sangre. La soldadesca cometió una espantosa carnicería en calles y plazas de la urbe; los cuerpos sin vida de los obreros masacrados fueron arrojados al río Guayas. A este acontecimiento se lo calificó como el "bautismo de sangre de la clase obrera ecuatoriana"⁹⁷.

La cantata interpretada por los artistas del Centro de Arte Nacional es un tributo a este levantamiento obrero. Un trabajo musical importante en el que confluye la creatividad de poetas, escritores y músicos académicos y populares. La cantata es una obra representativa en la música popular ecuatoriana.

15 de noviembre

Letra y música: Rafael Larrea-Agustín Ramón

(Esta marcha forma parte de la Cantata '15 de Noviembre de 1922')

*A las calles valientes proletarios
Trabajadores, vamos a luchar
A las calles hambrientos
A luchar por el pan*

*A las calles, pueblo irredento
A luchar por la libertad*

*A las calles heroicos combatientes
Este mundo, vamos a cambiar
Nuestros puños en alto
Al burgués golpearán
A las calles por el socialismo
Pueblo unido, huelga general*

2.- "Daquilema, crónica cantada"

Intérprete: Grupo Jatari

Año: 1983

⁹⁷ Cueva, Agustín, idem. Pag 24

Sello: Teen Internacional (LP-45559)

Tributo al levantamiento indígena liderado por Fernando Daquilema, en la provincia de Chimborazo, contra el cobro del diezmo, durante el gobierno de García Moreno. Daquilema (1845) fue originario del valle de Cacha, en Quera Ayllu, Puruhá, de la estirpe de Duchicela. El levantamiento fue sofocado por el ejército y sus líderes y dirigentes, masacrados. El 8 de abril de 1872, Daquilema fue fusilado en Yaruquíes.

Esta obra es una de las más importantes en su género (cantata popular), con textos de Marcelo Cevallos y música de Patricio Mantilla; combina narración, interludio musical y canción. Recibió el premio de la Unión Nacional de Periodistas, UNP, en 1983.

*Y Daquilema fue proclamado rey, Jatum
Adu, el más grande. Desde lo alto de la
Montaña su nombre fue coreado: taita
Chimborazo lo pronunció con su voz de
Trueno y lo repitió mama Tungurahua.
Daquilema rey
Jatum Apu
Sinche
Gritan las voces
De mama Tungurahua
Y taita Chimborazo
Son las voces de tu pueblo:
Nuestro pueblo*

(fragmento de Daquilema, crónica cantada)

3.- La historia de la patria mía

Intérprete: Pueblo Nuevo

Año: 1980

Sello: Fadisa (LP-710174)

Canción de texto y música de Galo y Miguel Mora, interpretada por el grupo Pueblo Nuevo. La obra narra el martirio de Atahualpa, la insurgencia de Eugenio Espejo y la revolución liberal de Eloy

Alfaro, tres momentos importantes en la historia política del pueblo ecuatoriano. La muerte de Atahualpa en Cajamarca, Perú marca el inicio de la conquista española y el sometimiento y exterminio de millones indígenas. Eugenio Espejo es uno de los artífices de la lucha contra la dominación española en Quito. Su pensamiento inspira el anhelo libertario de miles de patriotas que terminarán derrotando la opresión ibérica. Eloy Alfaro representa la Revolución liberal, el proceso histórico-social más profundo de nuestra vida republicana. Tres líderes que en diferentes etapas enfrentaron al poder opresor.

*En una cárcel de oro
En una cárcel traición
Se va encendiendo la hoguera
Comienza la destrucción*

*Ya han juzgado a Atahualpa
Ya hay miradas en silencio
Han convertido a la patria
En errante y extranjera*

*Pero el viento sopla siempre
Y el tiempo nunca va atrás
Espejo libre se acerca
La soledad huye ya*

*Oid, venid, cantad
La patria libre será*

*Pero existe otro enemigo
La patria herida quedó
Parece que está dormida
Pues prisionera cayó*

*Alfaro sigue la huella
De libertad y de honor
Revolución traicionada
Más la semilla sembró*

*Se ha desnudado la historia
Su piel quemada también
Solo existe sangre roja
Que nunca pierde el color.*

4.- Campesinos

Intérprete: Enrique Males

Año: 1973

Sello: Rondador (LP-550.062)

Este sanjuanito, recopilado en las movilizaciones populares en la provincia del Cañar por el Trío Universitario de Loja, fue grabado en el año 1971. Una segunda versión, que fue más difundida en la radio, la grabó el cantautor imbabureño Enrique Males, en 1978. La canción reivindica el derecho de los campesinos a la tierra y convoca a organización como mecanismo para enfrentar a los terratenientes.

*Albacito me has pedido
Sanjuanito te he de dar*

*Campesino, campesino
Campesino del arado
Que bonitas tierras tienes
Lástima que sean del amo*

*Albacito me has pedido
Sanjuanito te he de dar*

*A la lucha campesinos
A la lucha y a la unión
Que muchos somos nosotros
Y uno solo es el patrón
Que nosotros somos muchos
Y uno solo es el patrón*

5.- Los comuneros

Intérprete: Cantores del Pueblo

Año: 1981

Sello: fabricación ordenada por el Centro de Arte Nacional (LP-3392101)

La canción narra el levantamiento indígena en defensa de la tierra, en las comunidades de Quinchuquí, Ilumán, Aguato, Peguche, Huanansí, Carabuela y Cotama, en la provincia de Imbabura, en los años 80. Según la versión de Agustín Ramón Sanmartín, músico del grupo Cantores del Pueblo, este sanjuanito se compuso con el aporte de algunos líderes indígenas que participaron en la movilización y que fue duramente reprimida por las fuerzas policiales y militares. El texto resalta la valentía de los indígenas y la fuerza de su organización.

*Vamos comuneros, que en San Juan
Hay que zapatear
Con los compadritos que vendrán
De parcialidad
Runacunallacta, carajú,
Nos quieren quitar
Ni policía ni gamonal
Nos van a asustar*

*En miga pelando hemos de estar
Y jala jala sin descansar
Al son de las flautas y del tambor
Con churo sonando para llamar*

*Compadres ya llegan de Quinchunquí
Y de Ilumán, Agato, Peguche
Huanansí se van a juntar
La Bolsa, Cotama, Carabuelá
No se han de quedar
De ponchos las lomas se han de llenar
Ay carajú*

6.- Canción a Milton Reyes

Intérprete: Noviembre 15

Año: 1977

Sello: fabricación ordenada por Noviembre 15 (LP-3380301)

Con texto y música de autoría de Salomón Poveda, esta canción es un homenaje del grupo Noviembre 15, a Milton Reyes, líder estudiantil y presidente de la Federación de Estudiantes

Universitario del Ecuador, FEUE, asesinado el 12 de abril de 1971 en la dictadura de Velasco Ibarra. El tema fue muy difundido en los años ochenta al interior de las universidades públicas y durante las movilizaciones de los estudiantes vinculados con el Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, PCMLE. Milton Reyes, luego de su muerte se convirtió en el referente de la lucha estudiantil; su imagen ha sido reivindicada por el Frente de Izquierda Universitario, FRIU, que activa en la Universidad Central y por el partido Movimiento Popular Democrático, MPD.

*En su entraña, tierra
Con tanta dignidad
Te recibió cantando
Semilla de abril*

*De sangre es el retoño
Que ha florecido
Color de la bandera
Del que ha sufrido*

*Lo que andaste diciendo
No lo han de matar
Por lo que andaste haciendo
Siempre vivirás*

*Es como el horizonte
Es como el viento
A todas partes llega
Su pensamiento*

*Milton Reyes, un hombre
Un monte, un grito
No podrán con el día
Que ha amanecido*

7.- Canción a Rosita Paredes

Intérprete: Noviembre 15

Año: 1977

Sello: fabricación ordenada por Noviembre 15 (LP-3380301)

Canción compuesta por el sociólogo imbabureño Juan Ruales, integrante del movimiento cultural Noviembre 15. Describe la vida de Rosa Paredes, dirigente del magisterio guayaquileño y militante comunista, asesinada en la década de los años 70 por las fuerzas represivas de la dictadura velasquista. Durante muchos años fue uno de los temas más cantados por los sectores de la izquierda ligados al PCMLE y MPD. Desde una perspectiva de género, podría decirse que si bien se reivindica el espíritu luchador de las mujeres populares, también se enfatiza en los roles femeninos tradicionales, como lavandera y cocinera; es decir se canta a lo tradicional, pero también a la transgresión de una lidereza que, con su acción, cuestiona la imagen de la mujer sumisa y pasiva, relegada a la vida doméstica.

*Rosita Paredes va
del suburbio a la montaña
para los otros espina
para nosotros aroma*

*Rosita la lavandera
Rosita la cocinera
Rosita miel de este canto
De todo el pueblo, bandera*

*Si te han dicho que las flores
Tienen sabrosos olores
Debieron haberte dicho
Que también tienen espinas
Con las que a las asesinas
Militares descoloren
Y hacen que las hienas lloren
De miedo a las guillotinas*

*Cuáles han dicho que has muerto
Rosita Paredes, cuáles
Si hay algo vivo en el huerto
De la vida esto es el pueblo
De cuyos rojos rosales
Tu eres el botón más nuevo
Muertos serán los que osaron
Poner su garra en tu pecho*

La mujer has demostrado

*Rosita Paredes Jumbo
Que puede seguir el rumbo
Rebelde del explotado
E ir derribando este odiado
Sistema de tumbo en tumbo
E ir levantando uno nuevo
Más justo y bueno en el mundo*

*Tanto dolor no es eterno
Se está acercando el momento
De acabar con este infierno
De que el pueblo es alimento
Porque el pueblo no es el santo
Que muestra la otra mejilla
Sino el labriego que trilla
la mala hierba cantando*

*Rosita Paredes lives
Dentro de la madre obrera
De la madre campesina
Como eterna compañera
De esta lucha que se empina
Como un ave montañista
Hasta la piedra cimera
De la mujer comunista*

8.- Paquisha

Intérprete: Pueblo Nuevo

Año: 1981

Sello: Fadisa (LP710183-5)

Marcha creada por el grupo Pueblo Nuevo, con letra y música de Galo y Miguel Mora. Esta canción tuvo una gran repercusión en la sociedad ecuatoriana a principios de los años 80; fue grabada durante la guerra ecuatoriana-peruana, en la Cordillera del Cóndor, frontera sur-oriental. Paquisha es el nombre de uno de los puntos geográficos donde se centró el conflicto. El disco alcanzó la cifra récord de venta de 75 mil copias; dinero que fue destinado a la Junta de Defensa Nacional. La canción no estuvo exenta de polémica: algunos sectores de la izquierda cuestionaron el texto

porque reivindica al ejército, una fuerza represiva. Además se la criticó porque rompía con el discurso de la unidad de los pueblos latinoamericanos, reivindicado por el Movimiento de la Nueva Canción a nivel continental.

*Juan, Manuel, Pedro, Carlos, soldados
Pueblo y pueblo a luchar con pasión
La justicia retumba en los hombres
Que defienden a nuestra nación*

*Nuestra patria es de brazos abiertos
Integrada a soñar con la paz
Soberana en su ayer, en su Tarquí, en su fe
Porotillo, Platanillo, Jambelí*

*A flor de tierra el valor
Un uniforme empapado en amor
Y la conciencia de miles de hermanos
Para guardar su calor*

*Paquisha es historia leyenda
De puños en alto
Heroica razón*

*Nuestros muertos caen tan temprano
Nuestra sangre cae tan temprano
Nuestro ser indivisible
Nuestra unión es nuestra verdad*

*Paquisha es ya un nombre en la historia
De dignidad que nunca morirá*

9.- Zafretero

Intérprete: Grupo Chumichasqui.

Año: 1992

Sello: Lluvia de Estrellas (casete 710-0009)

Este tema, compuesto por el grupo Daquilema de Ambato, e interpretado por el grupo Chumichasqui de Guayaquil, es un tributo a los obreros asesinados en el ingenio azucarero AZTRA, en La Troncal, provincia del Cañar. " ...el 18 de octubre de 1977 el triunvirato militar

culminará con sangre su ofensiva represiva contra el movimiento obrero-popular. Los obreros agrícolas del ingenio azucarero AZTRA fueron asesinados a sangre fría por las fuerzas represivas del régimen. 125 muertos que hasta ahora reclama justicia..."⁹⁸ El triunvirato que gobernó el país en esos años estuvo integrado por Alfredo Poveda Burbano, Luis Leoro Franco y Guillermo Durán Arcentales. Jarrín Cahueñas, fue el ministro de gobierno.

*Padre, hijo, amigo, hermano
Compañeros ¿dónde están?
Solo arde por las noches
Sangre en el cañaverol*

*Los mataron compañeros
Por la espalda y con crueldad
Cuatro mil obreros juntos
No pudimos contestar*

*Zafretero, duro compañero
Dueño verdadero del cañaverol*

*De la sangre que ha caído
Flores rojas brotarán
Por la sangre que ha caído
Un buen día ya verás*

*No pudimos compañeros
No pudimos contestar
Solo niños en las manos
Solo razones dimos, nada más
Y tiraron a matar*

10.- La vasija revolucionaria

Intérprete: Grupo de Canción Protesta Milton Reyes

Año: 1971

Esta canción, de autor anónimo, es una parodia de 'La vasija de barro'; fue creada en los talleres colectivos del Grupo de Canción Protesta Milton Reyes, de la FEUE, en la década de los años 70.

⁹⁸ Ayala Mora, Enrique. *Nueva Historia del Ecuador*. Volumen 11. Epoca Republicana V. Corporación Editora Nacional-Grijalbo. Quito, 1991. Pag. 238.

Existen otras versiones. No queda registrada grabación en acetato. Desde ese mismo sector de la izquierda vinculado al PCMLE se criticó a esta canción y se la calificó de panfleto. Según Salomón Poveda, integrante del grupo, la canción se cantaba durante las movilizaciones estudiantiles.

*Yo quiero morir luchando
Como revolucionario
Bajo la bandera roja
Y con el fusil al brazo*

FEUE y pueblo, revolución

*Cuando el pueblo se levante
Por pan, libertad y tierra
Temblarán los gamonales
De la Costa y de la Sierra*

FEUE y pueblo, revolución

*Abajo el imperialismo
Fuera la bota extranjera
Viva la revolución
Viva la roja bandera*

FEUE y pueblo, revolución

*Arriba pobres del campo
Adelante clase obrera
Viva la revolución
Viva la roja bandera*

FEUE y pueblo, revolución

*Y que viva Milton Reyes
Que vivan sus ideales
Con ellos acabaremos
Con todos los gamonales*

FEUE y pueblo, revolución

*Cuando la vida se pierda
Tras una batalla dada
No mueren los ideales
Que inspiraron la jornada*

11.- 12 de abril

Rodrigo Robalino-Patricio Mantilla

Año: 1976

Sello: Cantavida

Esta marcha es un homenaje del grupo Jatari a Milton Reyes, fue grabada en 1976, para el sello Cantavida. El nombre de esta canción corresponde a la fecha de asesinato del dirigente estudiantil: 12 de abril de 1971. El tema forma parte del disco "A las manos de Víctor Jara". La canción revela otra de las facetas del militante revolucionario.

*La noche del silencio quebró el sol su voz
Y el coyote verdugo desoyó
Los labios y quemó el ombligo
Se rompió entonces la alborada
En mil auroras guerreras
Y queriendo apagar el grito
Desencajaron la mandíbula
Mas tu nombre brilló en el infinito
Grito, chompita verde, dirigente valeroso
Marcaste ya tu camino al sol de la libertad*

*Suena el tambor rojo de tu marcha
Y unidos adelante siempre iremos
Con la frente en la batalla
Y la mano en el trabajo
Nuestra vista siempre atenta
Al disparo traidor del enemigo
Hasta el triunfo adelante
Grito pueblo venceremos
Con la frente en la batalla
Y la mano en el trabajo
Hasta el triunfo en la batalla
Grito pueblo venceremos*

12.- Soy de la FEUE

Intérprete: Grupo de Canción Protesta Milton Reyes

Año: 1971

Parodia de la canción 'Ay caramba', dedicada a la Federación de Estudiantes Universitario del Ecuador, FEUE; pertenece al grupo de Canción Protesta Milton Reyes. No existe grabación registrada. La FEUE es la organización que aglutina a los estudiantes de las universidades públicas. Desde su fundación, ha tenido una presencia importante en el ámbito político universitario. En los años setenta la organización se dividió en dos vertientes: una FEUE china y otra cabazona-socialista". Esta versión corresponda a la FEUE pro-china.

*Soy de la FEUE, guambrita
Ay caramba
Soy de la FEUE guambrita
Ay caramba*

*Aunque los gringos no quieran
Ay caramba
Soy de la FEUE, guambrita*

*Lucharemos junto al pueblo
Ay caramba
Lucharemos junto al pueblo
Ay caramba*

*Aunque los ricos no quieran
Ay caramba
Lucharemos junto al pueblo*

13.- La marcha del FADI

Intérprete. Pueblo Nuevo

Año: 1978

Sello: grabación ordenada por Pueblo Nuevo (45 rpm-100268)

Canción grabada en 1984 por el grupo Pueblo Nuevo, con letra del escritor Iván Egúez y música del chileno Juan Atahualpa (Tomás Lefever); himno de campaña política del Frente Amplio de Izquierda, FADI, partido que se convirtió en un referente de la izquierda ecuatoriana. El texto de la canción cuestiona la presencia del imperialismo yanqui, a la burguesía nacional y a las

transnacionales petroleras que explotan el petróleo en región oriental del país. Reivindica a los patriotas latinoamericanos y a los líderes indígenas y mestizos revolucionarios del continente.

Refleja una visión ideológica de los comunistas ecuatorianos.

*Vamos todos unidos
A la conquista del porvenir
Vamos los campesinos
Y los obreros a combatir
Junto con los maestros
Los estudiantes hasta vencer
Una sola es la izquierda
Y una es la meta por conseguir*

*Juntos toda la Costa
Toda la Sierra, todo el país
Todos los insulares
Los del oriente, vamos aquí
Todos, todos unidos
Una es la patria, ni un paso atrás*

*Hoy con el FADI adelante
A triunfar, a vencer
Que socialista es el porvenir
Sin tardar, libertad
A luchar, a decir
Ahora el FADI
Ahora el pueblo
Ahora es cuando*

*Siempre la patria es una
La de Bolívar y San Martín
Siempre la patria es grande
Es la de Artigas y de Martí
Es de los Rumiñahuis, los Daquilemas
También del Che
Es de Camilo Torres, es de Sandino
Del pueblo es*

*Fuera toda la CIA
La burguesía fuera de aquí
Shua, shua Texaco
Llucshicaymanta fuera de aquí
Todos, todos unidos
Una es la patria, ni un paso atrás*

14.- Canto al Partido (Comunista)

Intérprete: Pueblo Nuevo

Año: 1979

Sello: grabación ordenada por Pueblo Nuevo (45 rpm. 3001102)

Esta marcha fue grabada en 1979 por el grupo Pueblo Nuevo, como un homenaje del Partido Comunista del Ecuador, núcleo de Pichincha, en el 70 aniversario del nacimiento del dirigente Pedro Saad, secretario general de la organización. No se conoce el autor del texto. La canción es una apología del Partido Comunista, el partido de la clase obrera, de la revolución. El comunismo es sinónimo de paisaje, belleza, amor, en oposición al fascismo. El partido se convierte en el centro mismo de la existencia de sus militantes desde una práctica casi religiosa.

*Puedo morir como nací
Y saber lo puro, sencillo y optimista
De pie sobre la tierra, como un árbol
En las filas del Partido Comunista
En las filas del Partido Comunista*

*Abrí sobre la tarde mi ventana
Y me sentí un diestro paisajista
Lo que ven no es pintar para la vida
Pintar para el Partido Comunista
Pintar para el Partido Comunista*

*Aquel que riega sangre entre las nubes
El criminal, el sádico, el fascista
Será borrado en el mañana limpio
Por el limpio Partido Comunista
Por el limpio Partido Comunista*

*Yo quiero que mi sangre fluya fácil
Siempre y a la primera vista
Yo no puedo equivocarme compañero
Mi amor es del Partido Comunista
Mi amor es del Partido Comunista*

*Yo quiero a mi guitarra de bandera
Para cantar la lucha verdadera
Todos deben sentirse compañeros*

*Cantándole al Partido Comunista
Cantándole al Partido Comunista*

15.- Liberación

Intérprete: grupo del Frente de Artistas por la Liberación Nacional

Año: no registrado

Sello: no registrado

Himno oficial del Partido Liberación Nacional, LN. Fue grabado por un grupo del Frente de Artistas por la Liberación Nacional e incluido en el casete editado por esa organización. La letra corresponde al escritor Iván Egüez y la música al grupo Pueblo Nuevo. La liberación nacional fue uno de los postulados del Frente Amplio de Izquierda, reivindicado especialmente por el llamado FADI-Rebelde, que dio nacimiento a Liberación Nacional. La canción es una apología de un partido inserto en un proceso electoral. Por primera vez se nombra a la mujer como protagonista de la construcción de una sociedad igualitaria.

*Liberación Nacional es la patria y libertad
Reivindicamos la vida y el paisaje natural
Y sus hombres y mujeres buscan juntos la igualdad
Porque no hay cosa más linda que amarse con dignidad*

*Liberación Nacional, Liberación Nacional
Liberación Nacional, la patria y su dignidad
Liberación Nacional, Liberación Nacional
Liberación Nacional, la patria y su libertad*

*Vamos todos a ganar, gana el pueblo y la nación
Vamos todos a ganar, todo el pueblo y corazón
Hoy ser libres al votar y a ponerle decisión
Es un paso que hay que dar por nuestra liberación*

*Ponle fuerza y ponle amor, por mi patria, mi Ecuador
A votar con decisión por nuestra liberación
Hoy a mi patria querida viene la liberación
Entre hombres y mujeres en un solo corazón*

*Para mi lindo Ecuador todos vamos a pedir
Con la fuerza del amor, patria, paz y porvenir*

*Ponle fuerza, ponle amor, dile al mundo tu razón
Nuestra patria es lo mejor, lucha por nuestra nación*

*Ponle fuerza y ponle amor, por mi patria, mi Ecuador
A votar con decisión por nuestra liberación
Hoy a mi patria querida viene la liberación
Entre hombres y mujeres en un solo corazón*

16.- Himno de la Juventud Socialista Revolucionaria del Ecuador (JSRE)

Intérprete. Grupo Bandera Roja

Año: no registrado

Esta canción nace de un trabajo colectivo del grupo Bandera Roja, en los años 70. Fue creada para apoyar la campaña de los candidatos del Partido Socialista a la FEUE, en la Universidad de Cuenca. La música está basada en "El funeral del labrador", de Chico Buarque de Hollanda. No existe grabación. La canción reconoce a la clase obrera como el sujeto que conducirá la revolución y la construcción de la sociedad socialista.

*Que dice la **J**
Juventud rebelde
Luego va la **S**
Por el socialismo
La **R** después
Revolucionaria
La **E** para todos
Por ecuatoriana*

*Teoría, acción revolucionaria
Es la cosa más hermosa
Que te da la **J***

*Campesino, obrero
Junto al estudiante
Unidos por siempre
Vamos adelante
Vamos adelante
Hacia el socialismo*

17.- A mi lindo Ecuador

Intérprete: Pueblo Nuevo

Año: 1981

Sello: Fadisa (LP 710183-5)

Esta canción fue grabada en 1981 por el grupo Pueblo Nuevo. Rubén Barba, autor del texto y de la música, la grabó por primera vez en un ritmo bailable. Este tema es el más difundido de Pueblo Nuevo; existen dos versiones, una de ellas se refiere al conflicto con el Perú. La canción es de corte nacionalista y se lo reconoce como el segundo himno de los ecuatorianos.

*Con amor hoy yo quiero cantar
Si señor a mi lindo Ecuador
Con amor siempre debes decir
Por donde quiera que tu estés
Ecuatoriano soy*

*Y mañana recordarás
Todo ese inmenso cielo azul
Que un día cobijó
Ese amor que tienes aquí
Y te hará regresar al fin
A tu lindo Ecuador*

La versión grabada durante el conflicto con Perú (1981) dice:

*Con amor hoy yo quiero cantar
Si señor a mi lindo Ecuador
Con amor siempre debes decir
Por donde quiera que tu estés
Ecuatoriano soy*

*Hoy la patria luchando está
Defendiendo su dignidad
Con esfuerzo y con fe
Hoy sentimos a nuestra Ur
A esa tierra que vio crecer
A tu lindo Ecuador*

*Con valor siempre hay que defender
Si señor el país y su honor*

*Con amor siempre debes decir
Por donde quiera que tu estés
Ecuatoriano soy.*

18.- Crónica de las bullas de abril

Intérprete: Jaime Guevara

Año: 1988

Este tema de autoría de Jaime Guevara, recuerda los diez años de la “guerra de los cuatro reales”, en abril de 1978 cuando el gobierno decretó un incremento en el costo del pasaje urbano en el país. No queda registrada grabación. La canción resalta la valentía de los jóvenes que enfrentan a las fuerzas represivas; es la descripción de una movilización estudiantil con el apoyo de la población.

*Doña Inés se despegó de la telenovela
Iván dejó sin resolver la multiplicación
La señora de las tripas se puso contenta
Al ver en su calle una manifestación*

*Las ventanas y las puertas llenas de vecinos
Se han emocionado y ya no dejan de aplaudir
Cuando los muchachos gritan ¡basta de asesinos;
Y encienden fogatas en tus noches buen abril*

*Usted también comadrina colabore
No se demore de lo que pueda dar
Una llantita talvez o gasolina
O una sonrisa que tampoco está demás*

*Nos atacan helicópteros y artillería
Y si hubiera charcos con submarinos también
Pero San Pedrito nos apoya en esos días
Ay viejo subversivo te quisiera agradecer*

*Por todos los barrios está pasando lo mismo
Los trucutús a qué o a quién disparar
El caucho quemado es solo un aticipo
De cómo mañana sus cuarteles quedarán*

19.- Casita de tabla y latón

Intérprete: Jaime Guevara

Año: no registrado

Este tema es una crónica de la lucha de la gente de los barrios marginales por el derecho a la vivienda. Guevara dedica a los pobladores de las cooperativas Lucha de los Pobres, ubicada al sur de Quito y Pisulí, al norte de la ciudad. No queda grabación registrada. En los años ochenta la toma de tierras y la conformación de cooperativas de vivienda se convierte en una opción para campesinos pobres, emigrados a la ciudad y pobladores de las barriadas marginales.

*Esta casita que tengo
Hecha de tabla y latón
No aflojaré porque pienso
Que es como mi corazón
Chica y humilde por fuera
Pero por dentro mi hogar
Grande de amor a su tierra
Y fuerte de tanto luchar*

*Aunque los terratenientes
Me la quisieron robar
La defendí con mi gente
Y no la pienso aflojar*

*Hice mi cooperativa
Con los vecinos de aquí
Juntos en nuestra querida
Lucha de los pobres a seguir*

*Si le preguntan ¿y el dueño?
Diga que un solo señor
Y ese señor es el pueblo
Único trabajador
Hoy nos tomamos colinas
Y una mañana feliz
Nos tomaremos con viva
Lucha de los pobres el país.*

3.13.1 Canciones de solidaridad con la lucha de los pueblos en el mundo

Los cultores del Nuevo Canto se sintieron identificados con la lucha de los pueblos por su liberación nacional. La solidaridad internacional y la búsqueda de unidad de los pueblos fue uno de los ejes que identificó al movimiento.

1.- Viet-Nam

Intérprete: Trío Universitario de Loja

Año: 1972

Sello: Universitario (LP 5097)

De autoría del cantautor lojano, Trotsky Guerrero, esta canción fue grabada por el Trío Universitario de Loja, en 1972. El tema se solidariza con la lucha del pueblo de Viet-Nam que combate a las fuerzas de ocupación norteamericanas. Viet-Nam se convirtió en el símbolo de la lucha guerrillera y en la primera derrota de las fuerzas de ocupación norteamericana.

*Siete espigas del sol
Surcan el viento
Desde el Viet-Nam
Al canto guerrillero*

*Que nadie piense
Que el vietnamita ha muerto
Mientras siete espigas de arroz
Flotan al viento*

*Pero un día llegará
De las semillas
Que hoy cubren el surco
Con dolor abierto
Formen de amor
Gigantes catedrales
Porque siete espigas de arroz
Floten al viento*

Se escribirá la historia

*De un nuevo advenimiento
Los soles portadores de la esperanza
Pero que nadie diga
Que el vietnamita ha muerto
Mientras siete espigas de arroz
Floten al viento*

2.- Viva Viet Nam

Intérprete: Grupo de Canción Protesta Milton Reyes

*

Año: 1971.

La canción apoya la lucha revolucionaria de los vietnamitas. El texto y la música corresponden al grupo de Canción Protesta Milton Reyes, de la Universidad Central. No queda registrada grabación, únicamente fue recopilada en el Cancionero, editado por el grupo, en el año 1971.

*Los vietnamitas son pequeñitos
Son pequeñitos sí
Pero de grande corazón
Así de grande así*

*A-a-a-a-a
La consigna es Viet Nam
A-a-a-a-a
La consigna es Viet Nam*

*El pueblo de Viet Nam
No se deja intimidar
De los invasores yanquis*

*Derrotaste al enemigo
Seguirás derrotando
Que nadie puede dudar
Viva Viet Nam
Viva Viet Nam
La consigna es Viet Nam*

*A-a-a-a-a
La consigna es Viet Nam*

3.- Al pueblo de El Salvador

Intérprete: Cantores del Pueblo

Año: 1981

Sello: Grabación ordenada por el Centro de Arte Nacional

Esta canción, con texto y música de Rafael Larrea y Agustín Ramón, fue grabada por el grupo Cantores del Pueblo en homenaje a la gesta revolucionaria del Frente Farabundo Martí por la Liberación Nacional, FMLN, en las décadas de los años 70 y 80 en El Salvador. El FMLN lideró la lucha que puso fin a la dictadura que gobernó el país durante muchos años. Durante el proceso revolucionario, el movimiento guerrillero creó la Radio Venceremos, a través de la cual difundió su programa político. El nombre de la estación radial fue tomado del himno de la Unidad Popular chileno. El grupo guerrillero se desmovilizó a mediados de la década de los ochenta y se convirtió en partido político tras la firma de los acuerdos de paz. Actualmente es la principal fuerza política del país. La canción resalta a los obreros como los actores de la revolución y la toma del poder.

*Yo se bien que tu has oído
Del pueblo de El Salvador
Un pueblo noble y tranquilo
Que despertó cual león
Al mirar su pecho herido
Por el buitre explotador
Y miseria en todo lado
Una mañana sin sol*

*Pueblo hermano, decidido
Que enarbolas tu valor
Tu enemigo es enemigo
Del pueblo del Ecuador*

Guajira, guajira, el pueblo de El Salvador

*Rojo estalla la mañana
En la noche un rojo sol
El pueblo con su metralla
Prende la revolución*

*Mar y palma, verde llano
De acero es su corazón
Cada casa es barricada
para la liberación
Toda América despierta
En el campo y la ciudad
Ten hermano combatiente
Nuestra solidaridad*

*No permitas compañero
Cuando llegue la ocasión
Que alguien robe tu destino
Que el sol sangre te costó
Mantén tu arma siempre lista
Y dispara con ardor
Toma el poder en tus manos
Obrero del El Salvador*

*Tu volcán, tu mano clama
Nuestra combatividad
El obrero ecuatoriano
No te fallará jamás
Todo al poder al obrero
Obrero de El Salvador*

Guajira, guajira, el pueblo de El Salvador

*Toma el poder en tus manos
Obrero del El Salvador...*

4.- Nicaragua

Intérpretes: Cantores del Pueblo

Año: 1981

Sello: Lluvia de Estrellas (LP 310-0031)

Este tema de Rafael Larrea y Agustín Ramón, integrantes del grupo Cantores del Pueblo, narra la lucha del pueblo nicaragüense contra la dictadura de Somoza. En 1979, tras dos décadas de lucha el pueblo nicaragüense derrotó a una de las dictaduras más sanguinarias del continente. La revolución sandinista despertó adhesión y solidaridad en todo el mundo. La canción ve en

Nicaragua la liberación de los pueblos; en la canción sobresalen los obreros, edificadores de una nueva sociedad sin clases.

*Nicaragua, Nicaragua, Nicaragua
Nicaragua, Nicaragua, Nicaragua
Chinandega, Estelí, León, Matagalpa, Managua
Toda la tierra canta mi Nicaragua*

*Te canto Nicaragua hermana combatiente
Nuestra palabra ardiente de solidaridad
Te canto con la voz de toda la esperanza
De América dolida Nicaragua querida,
Nicaragua encendida*

*No va bien con la noche dormida
Este canto de luz conmovida
Flor hermana y brillante
Hermana tierra impaciente
Por tus adolescentes te canto Nicaragua
Adolescentes sueños dueños del alma
Sangre pura y amada de la patria*

*Proletarios del mundo
Roja bandera levantan
Que ya ve su futuro mi Nicaragua
Levanta tu bandera gigante
La clase obrera exige, adelante*

3.14 La Nueva Canción Latinoamericana y la crisis de la izquierda

Con la caída del Muro de Berlín, la desintegración de la Unión Soviética y el fin del “socialismo real” en los países de la Europa del Este, las fuerzas de izquierda en el mundo, sufrieron un cisma que puso en cuestionamiento sus postulados teóricos y su proyecto revolucionario.

En los partidos comunistas y socialistas se generó un debate interno; algunos optaron por la disolución; otros, por el camino de la reforma: renunciaron a la lucha armada, como estrategia de transformación de las estructuras sociales.

La izquierda marxista sufrió un duro golpe; su proyecto de transformación universal que planteaba el devenir de la revolución mundial y el nacimiento de la sociedad comunista, fue cuestionado y derrotado a la luz de los acontecimientos históricos. Estados Unidos de Norteamérica y las potencias capitalistas industrializadas de occidente, asumieron el papel hegemónico y dominante; la llamada Guerra Fría, que enfrentó por décadas a las dos potencias, con dos sistemas de vida diferentes, llegaba a su fin. Algunos de los movimientos revolucionarios que se encontraban enfrentado procesos armados, replantearon su estrategia y optaron por el diálogo y la negociación como vía de solución de los conflictos.

Con la derrota del socialismo como proyecto histórico, también entró en cuestionamiento el arte militante y la figura del “artista comprometido”. Se derrumbó la categoría de “realismo socialista”, defendida desde el pensamiento comunista soviético.

En la concepción marxista, el arte en la sociedad de clases tiene un carácter de clase, de partido; no existe el arte puro ni el arte por el arte; el arte es un arma importante de la lucha de clases. La Nueva Canción obedeció a ese momento histórico político; fue un instrumento de lucha de la izquierda por la revolución mundial. Fue parte de una ideología marxista, de oposición al sistema capitalista, un medio de la expresión política de la izquierda, que defendió la lucha de clases y la revolución como proyecto transformador de las estructuras sociales. Pero también se convirtió en un verdadero discurso con eficacia productiva⁹⁹ (en la concepción de discurso de Michel Foucault)

⁹⁹ Foucault, en el “Orden del Discurso” considera que el lenguaje es un conjunto de signos o significantes, cuyo significado le viene siempre desde fuera; existe una operación de poder que pretende frenar la proliferación de discursos. Insiste en el régimen y estrategias de las prácticas discursivas autorizadas y legitimadas institucionalmente. De esta manera, se reconoce la existencia de un sistema normado que pone límites y establece exclusiones, a través del discurso.

El discurso funciona como un mecanismo de constitución del poder y del sujeto. El carácter sistemático de las prácticas discursivas y de regularidad del discurso es inconsciente, no tiene un origen de tipo lógico, y menos aún lingüístico. El discurso entonces pasa a ser un espacio del cual, uno quiere apropiarse en la política, es un instrumento de poder.

Foucault pone en duda la voluntad de verdad, restituyendo al discurso su carácter de acontecimiento, cuya presencia provoca efectos. El discurso no busca la verdad, es algo que aparece y cambia las reglas de juego. En otras palabras, el discurso es acontecimiento cuando es capaz de romper las reglas que aseguran su

que generó unos “espacios legítimos” en los cuales podía presentarse: las peñas; unas prácticas concretas de hacer música, con unos determinados instrumentos y atavíos; así como también imaginarios de vida cotidiana y sujetos específicos que llevarían adelante la propuesta marxista en la construcción de la sociedad sin clases.

Los artistas fueron militantes de partidos de izquierda y algunos de los grupos, funcionaron como células de los partidos. La pérdida del referente ideológico y político, condujo inevitablemente al declive de las canciones de contenido combativo y de denuncia.

Para los años noventa los cultores del Nuevo Canto desaparecen del escenario; solo algunos de ellos continúan con un trabajo centrado en la crítica social. Los grupos chilenos más emblemáticos, Quilapayún e Inti illimani, abandonaron su militancia comunista en los años ochenta, quedándose al margen de la vinculación partidista; aunque mantienen su apoyo solidario a la lucha por los derechos humanos, la ecología, la lucha contra el hambre y el SIDA, su repertorio abandonó la trinchera del combate.

Gabino Palomares, cantautor mexicano, afirma que la Nueva Canción dejó de ser un fenómeno político para convertirse en un fenómeno eminentemente estético. Mientras que para el compositor chileno Sergio Ortega en este momento, la nueva canción envejeció y ya no es nueva. “Si no lo está vigente, no lo está no más y hay que buscar otras soluciones. Yo estoy en las otras soluciones. Estoy seguro de que cuando venga de nuevo la ola de los cambios, los músicos que

continuidad e inaugura nuevas normas y nuevos discursos. Este cambio se produce a través de discontinuidades que son de carácter inmaterial, cambiando la lógica del discurso y su orden inmaterial produce un efecto de orden material, que luego se traduce en reglas y prácticas institucionales.

En toda sociedad la producción del discurso está determinada por procedimientos que tienen como función regular o dominar, al efecto, se crean una serie de procedimientos, mecanismos e instituciones de índole represivo; uno de estos mecanismos es la exclusión mediante el control y la censura, basada en soportes institucionales; pero además el discurso se ordena a través de los otros mecanismos como: lo prohibido; la exclusión; la distinción razón-locura y el discurso de verdad. De esta manera, el discurso coacciona y es coaccionado, limita poderes y define a los sujetos que pueden hablar; consecuentemente, establece también espacios de sumisión.

En Foucault, Michel: *El orden del discurso*. Ediciones Populares UNAM. México. Sin año

tienen que estar, los comprometidos van a estar ahí”¹⁰⁰. Sobre la vigencia de su tema emblemático, Venceremos, acota: “Vigencia tiene, es el himno de la intersindical portuguesa, fue el nombre de una radio salvadoreña. Evidentemente yo no escribiría una canción así hoy día, pero es capital invertido, un signo de memoria”.

Al respecto, Luis Advis, compañero de trabajo de Ortega sostiene: “Podríamos concebir un envejecimiento en la medida en que la Nueva Canción pretendió desplegarse o sobrevivir después de los luctuosos hechos del 11 de septiembre de 1973. Creo, sin embargo, que ella se interrumpió bruscamente hacia ese tiempo. Tampoco se puede hablar de crisis considerando que el momento histórico ya no es el mismo”¹⁰¹.

Para Eduardo Carrasco, exdirector del Quilapayún, un arte militante, después de todo lo pasado, ya no tiene sentido. Cree que es más interesante ubicar los intereses de la gente por más allá de lo que digan los partidos. “El artista y el filósofo son los hombres de la verdad, no son los hombres de estas agrupaciones. Los partidos y las religiones tienen que ver con la esperanza, con el deseo, y la verdad muchas veces va en contra de los deseos”.¹⁰²

Con el fin del socialismo y la imposición del modelo neoliberal y privatizador en América Latina y en el mundo, los conflictos sociales, lejos de solucionarse se han profundizado: la pobreza aumenta y cada vez son millones y millones de seres humanos víctimas del hambre y la exclusión social.

En los últimos años, jóvenes cantores que se sienten herederos de la tradición contestataria de los trovadores de la Nueva Canción, se convierten en los actores de la crítica social, de denuncia y cuestionamiento al poder; al igual que los grupos de la Nueva Canción tienen un discurso antipoder, aunque no necesariamente militan en partidos ni cantan a la revolución. Horacio Durán,

¹⁰⁰ Entrevista a Sergio Ortega. Diario La Tercera, Santiago de Chile, enero 20 de 1998, versión internet.

¹⁰¹ Entrevista a Luis Advis, en Peralta, Hernán. Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical. UASB, junio, 2001.

¹⁰² Entrevista a Eduardo Carrasco, versión internet. Pag 2 (www.quilapayun-chile.cl)

integrante de Inti Illimani ve en los rockeros la continuidad del mensaje contestatario de la Nueva Canción, con diferencias marcadas en texto y música.

El desarrollo de la ciencia y la tecnología, la masificación de los medios de comunicación (prensa, radio, televisión, e internet), y la aparición del disco compacto, CD, generaron una transformación en la industria discográfica. Transnacionales del disco como Warner Music y Sony Music desde un interés puramente comercial han reeditado el catálogo de la Nueva Canción de los años setenta y ochenta, esta ya no es considerada una música peligrosa, prohibida o subversiva, ahora responde más bien a las necesidades de los muchos nostálgicos de ese tiempo, que como dice Benedetti son parte de esa generación que siente “la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser”.

La emergencia de conflictos sociales, antes no visibilizados por los medios de comunicación, y de actores/as que en su momento no fueron considerados parte de los proyectos transformadores de la izquierda, como el movimiento ecologista, el movimiento GLBT¹⁰³, el movimiento de mujeres, abre nuevos escenarios para repensar un proyecto de cambio, reconociendo que no hay un sujeto único, ni una verdad universal cuando se plantean los cambios sociales, sino que hay una enorme diversidad desde donde se deben construir las nuevas propuestas de contestación y lucha.

¹⁰³ Movimiento GLBT: conformado por grupos de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales.

CONCLUSIONES

1. **Primera.**- La Nueva Canción es una construcción estética de un discurso político de izquierda que surgió a fines de los años sesenta, en un contexto en el cual América Latina vivía la emergencia de movimientos armados y organizaciones políticas que buscaban la transformación socioeconómica y política, desde una posición de cuestionamiento al capitalismo, modelo económico predominante en nuestros países.
2. **Segunda.**- La Nueva Canción se convierte en crónica de este período de tiempo, en tanto narra los acontecimientos de la lucha política, a la vez que se convierte en la portadora de un mensaje liberador que cuestiona el orden establecido.
3. **Tercera.**- La Nueva Canción se construye desde un posicionamiento político e ideológico fundamentado en el marxismo, por lo cual se constituye además en un medio de difusión de esa ideología: los temas recurrentes son la lucha de clases; la defensa de los obreros y trabajadores como los sujetos únicos capaces de dirigir la revolución; el antiimperialismo y la solidaridad con los pueblos en lucha por su liberación social y nacional; la reivindicación del derecho a la tierra y la apología de líderes revolucionarios que encarnaban la propuesta del "hombre nuevo", cuya figura culminante es el Che Guevara.
4. **Cuarta.**- La Nueva Canción fue un instrumento de lucha, pues logró incidir en los imaginarios sociales utilizando la eficacia simbólica del discurso transmitido en la canción. Es evidente que el contenido semiótico de los discursos influyó en la cotidianidad de la gente, pues la construcción y apropiación de nuevos espacios, pasa por la deconstrucción y reconstrucción de los bienes simbólicos de la cultura, dentro de los cuales el lenguaje ocupa un lugar preponderante, por ser capaz de generar procesos de significación de realidad. La realidad está mediatizada por el lenguaje, consecuentemente, los sujetos se

- determinan y son determinados por el lenguaje y los discursos que por su intermedio se generan.
5. **Quinta.-** En América Latina, la Nueva Canción tuvo expresiones en cada uno de los países, a partir de la canción popular y la canción folclórica, luego devino en una propuesta política de organización y movilización de “artistas comprometidos” que pasaron a ser los militantes orgánicos de los partidos políticos de izquierda.
 6. **Sexta.-** En el Ecuador, el fenómeno de la Nueva Canción surgió por influencia directa de la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cancionero Argentino. El proceso de consolidación de los grupos pasó por tres momentos que van desde la parodia o imitación a la investigación etnográfica, hasta llegar a creaciones propias de música y texto. A diferencia de otros países, los grupos ecuatorianos se circunscribieron en las organizaciones de izquierda y fueron marcados también por las diferencias entre las distintas tendencias ideológicas.
 7. **Séptima.-** En la actualidad, la Nueva Canción pasa de ser una propuesta política, para convertirse en una propuesta estética, lo que implica una resignificación de sus contenidos, antes reconocidos como revolucionarios, peligrosos y subversivos para el sistema. Hoy no existe un movimiento articulado, sino más bien nuevos artistas y nuevos actores sociales definidos por otras emergencias, aunque los problemas sociales siguen siendo los mismos: pobreza, inequidad, explotación; solo, que ya no se reconoce a un sujeto único, sino que esta propuesta ha estallado ante la contundencia de lo revolucionaria que es la diversidad.

BIBLIOGRAFÍA

Adell, Joan. "La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología". Versión internet.

Advis, Luis. 'Historia y característica de la Nueva Canción Chilena', Ediciones de la SCD. Santiago de Chile, 1997.

Afnasiev, Víctor, Manual de Filosofía. Editorial Cartago, Buenos Aires, 1985.

Ayala Mora, Enrique y otros. Nueva Historia del Ecuador. Volumen II, Epoca Republicana V. Corporación Editora Nacional-Grijalbo. Quito, 1991.

Bonaldi, Jorge. "El canto popular uruguayo". Versión internet.

Braceli, Rodolfo. Mercedes Sosa la negra. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

Carrasco, Eduardo. 'Quilapayún, la revolución y las estrellas'. Las ediciones del Ornitorrinco. Santiago de Chile, 1988.

Carrasco, Eduardo y otros. 'Memoria del Foro: Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano'. UNESCO, Crea, Inba, Fonapas, Casa de las Américas. Ciudad de México, 1982.

Cifuentes, Luis. 'Fragmentos de un sueño. Inti Illimani y la generación de los 60'. Edición de internet. Santiago de Chile, junio del 2000.

Cueva, Agustín. El proceso de dominación política en el Ecuador. Editorial Alberto Crespo Encalada. Quito, 1981.

Díaz, Clara. "La Nueva Trova Cubana". Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1994.

Díaz Viana, Luis. Música y culturas. Eudema, España. SA. Sin fecha.

El País, libro de estilo. Ediciones El País. Séptima edición. Madrid, 1990.

'**Enciclopedia del Ecuador**'. Océano grupo editorial. Barcelona, 1999.

FEUE, filial de Quito. 'Cancionero del Grupo de Canción Protesta Milton Reyes'. Editorial Universitaria, Quito, 1971.

- Foucault, Michel.** El orden del discurso. Ediciones Populares UNAM. México. Sin año
- García, José Manuel.** 'Nueva canción Chilena', documento, versión de internet.
- García, José Manuel.** 'Como una historia, guía para escuchar a Víctor Jara'. Versión en internet. Santiago de Chile, 2000.
- González, Juan Pablo.** "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta". Revista Transcultural de música. Versión electrónica.
- Guerrero, Pablo.** 'La música en el Ecuador, panorámica de las artes musicales'. Universidad Politécnica Salesiana, Quito, 1996.
- Jara, Joan.** 'Víctor Jara, un canto truncado'. Ediciones Grupo Zeta, primera edición. Barcelona, 1999.
- Kósiche, Leonard.** 'La guitarra y el poncho de Víctor Jara'. Editorial Progreso. Moscú, 1990.
- La Gaceta de Cuba.** N° 5. Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La Habana, septiembre-octubre 1997
- Lavquen, Alejandro.** "Patricio Manns: por escrito y cantado". Revista Punto Final. Versión internet (www.latinoamericano.cl)
- Moreno, Segundo.** Alzamientos indígenas en la Audiencia de Quito 1534-1803. Colección Media Luna. Campaña de lectura Eugenio Espejo. Ministerio de Educación y Cultura-Casa de la Cultura Ecuatoriana. Segunda edición. Quito, 2003.
- Peralta, Hernán.** "Nueva Canción Ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical". Investigación realizada para el Área de Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Quito, junio del 2001.
- Rodas, Germán.** La izquierda ecuatoriana en el siglo XX, aproximación histórica. Abya Yala, Quito, 2000.

Rodríguez, Osvaldo. 'La nueva canción chilena, continuidad y reflejo' Premio de musicología Casa de las Américas 1986. La Habana, 1986.

Manns, Patricio. 'Los problemas del texto en la nueva canción'. Ponencia presentada en el tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana'. Versión electrónica.

Manzo-Robledo, Francisco. "La función de la música popular en tres películas mexicanas: Frida, Danzón y Doña Herlinda y su hijo". Versión internet.

Martínez, Jorge y otros. La etnomusicología y las premisas para la investigación científica de un campo unitario musicológico. Versión internet.

Monsiváis, Carlos; Arroyo-Stephens. "José Alfredo Jiménez, cancionero completo". Océano-Turner. México DF., 2002.

Mora, Miguel. "La Nueva canción latinoamericana". Revista Espejo. CEPE N°6. Quito, 1982.

Moya, Juan; Piñuel, Jose. Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos. Editorial Síntesis. Madrid, 1988.

Pellegrino, Guillermo. "La canción como memoria popular". versión internet.
www.latitud3035.com.uy.

Quintero, Angel. "Salsa, sabor y control". Sociología de la música tropical. Premio Casa de las Américas, 1998. Siglo XXI Editores, México 1999.

Ruales, Juan. 'Cancionero Noviembre 15'. No se especifica ni editorial, ni ciudad, ni año.

Rodríguez, Osvaldo. La Nueva canción Chilena: continuidad y reflejo. Premio de Musicología Casa de las Américas. Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1986

Santader, Ignacio. 'Quilapayún'. Ediciones Júcar, Los Juglares. Madrid, 1984.

Ulloa, Alejandro. "La salsa en Cali. Cultura urbana, música y medios de comunicación". Revista Diálogos. Versión internet.

Van Dijk, Teun; Rodrigo,Iván. Análisis del discurso social y político. Serie Pluriminior. Abya yala. Quito, 1999.

Vásquez Montalbán, Manuel. "Introducción a Cancionero General". Lumen, 1972.

Velásquez, Luis. La crónica y el cronista: su estilo y sus caminos. En revista Mexicana de la Comunicación. Versión internet: (fundaciónbuendia.org.mx)

Vila, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". Versión internet.

Referencias de internet

www.oni.escuelas.edu.ar

www.illapu.cl

www.grupoplata.com.mx

<http://194.143.194.248/cuatrogatos/mercedes.htm>

www.primeralínea.cl

www.listín.com.do

www.bymsrl.com

www.sergioramirez.org.ni

www.members.nbci.com

www.elpais.es

www.geocities.com

www.diarioelpais.com/suplementos/cultural

www.angelparradechile.scd.cl

<http://members.es.tripod.de/lemego/>

www.uruguayos.un/musicos/viglietti

www.violetaparra.scd.cl/bibliografia

www.rebellion.org/cultura

www.puebloindio.org/Jairas.htm

www.bucramanga.com/bucara/musica

www.unam.mx/universal/net

www.eduardogatti.scd.cl/biografia

www.musicalatinoamericana.8m.com/canciónsocial

www.queque.com.ni/vicentefeliu

www.inti-illimani.cl

www.grec.com/cancioneros

ANEXOS

Manifiesto del Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción

"Es indispensable señalar que una vez emprendida la revalorización y la dignificación de los valores culturales de nuestros ancestros, no se debe dejar de tener a la vista, al mismo tiempo, los avances artísticos y técnicos producidos al calor de la lucha por la liberación del ser humano en todo el mundo. Entendemos en la canción latinoamericana la capacidad de ser conjugable en presente y futuro, respaldada en antecedentes históricos y posibilitada en tener una permanente actualización(...)Es evidente que nuestra experiencia de búsqueda y producción de la nueva canción ha tenido un gran vacío: la organización; luego muchos triunfos y fracasos experimentados aisladamente vemos necesaria la unidad de nuestras fuerzas, el intercambio de experiencias para que el producto de nuestro trabajo logre en la plenitud de sus intenciones, por eso quienes coincidimos en los principios antes expuestos, proclamamos nuestra indeclinable voluntad de organizarnos, para encontrar los mecanismos que coadyuven a inscribir la nueva canción en el contexto de la lucha por nuestra liberación definitiva"¹⁰⁴

Quito, marzo de 1984

¹⁰⁴ Tomado de la Enciclopedia del Ecuador OCÉANO, Barcelona. 1999.

La Internacional

Himno de la clase obrera mundial y del Partido Comunista de la URSS, compuesto por Eugenio Pottier, obrero francés, durante la Comuna de París, en 1871. En Ecuador esta canción fue grabada en la 'Cantata 15 de Noviembre' por un grupo del Centro de Arte Nacional

Arriba los pobres del mundo
De pie los esclavos sin pan
Gritemos hoy todos unidos
¡Que viva la Internacional!
Removamos todas las trabas
Que nos impiden nuestro bien
Cambiemos al mundo de faz
Hundiendo al imperio burgués

Agrupémonos todos
En la lucha final
Y se alcen los pueblos
Por la Internacional

El día en que el triunfo alcancemos
Ni esclavos, ni hambrientos habrá
La tierra será el paraíso
De toda la humanidad

Que la tierra de todos sus frutos
Y la dicha en nuestro hogar
Que el trabajo sea el sostén de todos

Que en la abundancia haga gozar

Agrupémonos todos en la lucha final
Y se alcen los pueblos
Por la Internacional.

La carta

Violeta Parra

Para algunos investigadores de la canción social, esta es la primera composición de Violeta Parra que tiene un contenido político. Esta canción fue popularizada por Quilapayún.

Me mandaron una carta
por el correo temprano,
en esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano,
y sin compasión, con grillos,
por la calle lo arrastraron, sí.

La carta dice el motivo
de haber prendido a Roberto
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto.
Si acaso esto es un motivo
presa voy también, sargento, sí.

Yo que me encuentro tan lejos
esperando una noticia,
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia,
los hambrientos piden pan,
plomo les da la milicia, sí.

De esta manera pomposa
quieren conservar su asiento
los de abanico y de frac,
sin tener merecimiento,
van y vienen de la iglesia
y olvidan los mandamientos, sí.

Habrase visto insolencia,
barbarie y alevosía,
de presentar el trabuco
y matar a sangre fría
a quien defensa no tiene
con las dos manos vacías, sí.

La carta que he recibido
me pide contestación,
yo pido que se propale
por toda la población,
que el «león» es un sanguinario
en toda generación, sí.

Por suerte tengo guitarra
para llorar mi dolor,
también tengo nueve hermanos
fuera del que se engrilló,
los nueve son comunistas
con el favor de mi Dios, sí

Las entrevistas que se incluyen en este anexo han sido editadas y resumidas de las entrevistas que conforman la investigación "Nueva canción ecuatoriana: la memoria de un movimiento musical", realizada por el autor para la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Jatari

Entrevista a Patricio Mantilla, fundador y director del grupo, recuerda el nacimiento del conjunto. Mantilla fue coordinador del Área de Música del Instituto Andino de Artes Populares, IADAP. En 1990 participó en la creación de la Orquesta de Instrumentos Andinos del Municipio de Quito, donde actualmente ejerce como director titular.

HP. *A fines de los años 60 y principios de los 70 en América Latina hay un interés por recuperar la canción popular, es en ese contexto que nace Jatari...*

PM. Jatari se creó en 1970, su origen se remonta a un trío de jóvenes que hacíamos música popular en el barrio de San Blas. Allí aprendimos a ejecutar instrumentos, como la guitarra. Yo cantaba desde niño, integré el Coro Municipal. Con esa experiencia formé el trío que daría origen a Jatari. El trío estaba integrado por Galo Molina; Carlos Mantilla y yo; combinábamos la actividad musical con los estudios secundarios. Con el trío realizamos tarea social en el barrio de San Blas. Posteriormente, ingresamos a estudiar en la Universidad Central: Galo Molina, a Medicina; mi hermano Carlos, a la Facultad de Filosofía; y yo, a Psicología. En alguna de las presentaciones, nos escuchó una persona que tenía relación con el Canal 8 de Quito y nos invitó a participar en el programa 'Gente Joven'. Para esta presentación incluimos el bombo y la quena. Ofrecimos un repertorio de música popular, con canciones del grupo chileno Quilapayún, que influyó en nuestro primer trabajo. Nos gustaba su estilo y su calidad musical. Así nos iniciamos ejecutando instrumentos andinos.

HP. *¿Antes de Jatari, había otros grupos de música popular latinoamericana en el país?*

PM. No existían. Nosotros iniciamos el trabajo musical con instrumentos andinos. Hasta ese momento no había un espacio de difusión de la música latinoamericana, ni en la radio. Las radios privilegiaban la música ecuatoriana, en sus diferentes géneros, interpretada por solistas, dúos o tríos. Nuestra presencia en el programa 'Gente Joven' abre ese espacio de difusión de la música andina y de las canciones con contenido social en un medio de comunicación masivo. Ganamos un premio en ese programa de televisión, luego realizamos una gira por el país; después vino la grabación de nuestro primer disco. A fines de 1972 y principios del 73, realizamos la primera gira internacional, entonces nació la idea de profesionalizarnos.

HP. *¿Por qué le llamaron al grupo 'Jatari'?*

PM. En principio nos conocían como el trío 'Los tres de negro', por la vestimenta que usábamos. Cuando fuimos invitados al programa 'Gente Joven', le pusimos nombre al grupo, por el tipo de música que interpretábamos y por estar identificados con la cultura nacional, surgió la idea de llamarnos 'Jatarishu runa cuna', un nombre quichua que resultaba muy largo en su pronunciación. Por sugerencia de un compañero de la universidad, le dejamos el imperativo 'Jatari', que significa 'Levantate'.

HP. *Les cobijó el poncho, indumentaria que identificó a los grupos de canto latinoamericano...*

PM. Usamos un poncho de color vino con bordados en los filos; el poncho es un símbolo de la cultura ecuatoriana y era muy utilizado por varios grupos musicales de otros países latinoamericanos.

HP. *¿Ese momento marca el paso de la imitación de canciones de los grupos chilenos a la interpretación de temas de su propia creación?*

PM. Cuando nos iniciamos, interpretábamos canciones de Quilapayún, pero ya teníamos clara la propuesta de rescatar la música ecuatoriana con un estilo propio. Conocimos el trabajo de Quilapayún por los discos que trajeron algunos amigos de Chile. Hasta antes de 1970 en los almacenes de música del país no se vendían discos de canción protesta. La música de Inti Illimani, Quilapayún, Víctor Jara y otros artistas latinoamericanos se empieza a vender en años posteriores. A los dos años de integrado el grupo, nuestro repertorio ya incluía canciones que reflejaban a la situación social del país, como el problema de la nacionalización petrolera, la soberanía sobre las doscientas millas marinas, por ejemplo. En la grabación del primer long play nos auspició la Universidad Central, en el año de 1972. En ese disco incluimos música de contenido social y dos temas ecuatorianos. Ese mismo año compartimos escenario con Inti Illimani, que se encontraba de gira en Ecuador; nos presentamos en uno de los auditorios de la Universidad Católica.

HP. *Eran años de idealismo, militancia política y presentaciones gratuitas...*

PM. Los integrantes del grupo no teníamos independencia económica, éramos estudiantes y recibíamos ayuda de nuestros padres. Con el poco dinero que nos daban en algunas presentaciones, compramos los instrumentos. No alcanzaba para nada más. Los ingresos mejoraron cuando optamos por profesionalizarnos.

HP. *Luego viene el trabajo de investigación de la música popular...*

PM. En el año de 1974 se inicia una segunda etapa en el grupo: decidimos investigar y recopilar música ecuatoriana. Aprovechamos las giras por distintas provincias del país para recopilar las manifestaciones musicales populares y autóctonas; estuvimos en las fiestas de San Juan, del Inti Raymi, en las fiestas del carnaval en Guaranda, registramos y grabamos canciones de conjuntos indígenas, bandas de pueblo y cantores populares. Ese material nos sirvió luego para realizar un análisis de la música, seleccionar algunos temas e incorporar nuestro aporte. Publicamos un nuevo long play con música únicamente de autores ecuatorianos; en otros países ese disco se difundió como música tradicional del Ecuador. Es un disco muy conocido, incluía una contratapa con texto de las canciones en quichua y en español, además con información de la procedencia de cada una de las canciones. Fue grabado para el sello Fadisa. En la URSS una de las canciones fue nominada como la canción latinoamericana más difundida en ese año. Este fue el cuarto disco, antes habíamos publicado dos discos.

HP. *A fines de los años 60 y principios de los 70 en América Latina se vivía una efervescencia política. Las ideas progresistas y de izquierda tuvieron acogida en amplios sectores de la sociedad. ¿Cuál fue la influencia de los partidos de izquierda en el grupo?*

PM. Gran parte de nuestra formación y experiencia se nutrió del movimiento social. Nosotros asistíamos a las centrales sindicales y apoyábamos las huelgas de los trabajadores y obreros en las fábricas. Nuestra vinculación fue con los sindicatos, no con los partidos políticos. Apoyamos a los obreros y proletarios sin distinción alguna y también a las luchas del movimiento estudiantil. Fue

a fines de la década de los años 70, cuando algunos compañeros del grupo se vinculan con el Frente Amplio de Izquierda, FADI.

HP. *La experiencia de la Peña de los Parra, creada por Violeta Parra y sus hijos Isabel y Angel, en Chile, inspiró el nacimiento de las peñas, ¿recuerdas como se fundó la peña de Jatari?*

PM. Sí, nació por influencia de la Peña de los Parra de Chile. Fue la primera peña en el país, se llamaba 'JatariTambo'. Estaba ubicada en la calle Los Ríos 2212 y Egas, atrás del Teatro Capitol. Surgió de la necesidad de un espacio físico para realizar nuestra actividad artística y además para difundir en el medio el trabajo de Jatari. La peña nos obligó a tener una programación, no podíamos presentarnos solo nosotros. Por la peña pasaron muchos de los artistas latinoamericanos, cultores de la canción folclórica y de la nueva canción, entre ellos: Ernesto Cavour, Enrique Males, Pumapungo, Inti Illimani; Savia Nueva, de Bolivia, que se consolidó aquí en Ecuador y trabajó en la peña un gran tiempo. Con Quilapayún realizamos un conversatorio interesante. La peña abría al público los días jueves, viernes y sábado; fue un espacio de camaradería en donde se compartía el trabajo artístico y cultural. Se ofrecía a los asistentes habas y chicha; funcionó siete años, hasta el año de 1984. Con la comercialización de las peñas y la venta de alcohol, el ambiente degeneró. Jataritambo no podía competir con las peñas comerciales y la cerramos.

HP. *También organizaron una escuela de música para enseñar a los jóvenes a ejecutar instrumentos andinos...*

PM. Sí, la escuela se llamaba 'Escuela de Música Nativa Jataritambo'. Funcionaba en el local de la peña. De allí salió mucha gente que formó conjuntos en colegios y en barrios, algunos hoy son músicos profesionales. Yo enseñaba canto y guitarra popular; mi hermano, charango y quena.

HP. *La muerte de Víctor Jara fue un duro golpe para el movimiento de la nueva canción en el continente ¿Cómo les impactó el asesinato del cantautor?*

PM. Fue un golpe muy fuerte. Víctor Jara y la Nueva Canción Chilena fueron siempre nuestros referentes. Nos alegró el triunfo de Salvador Allende en las elecciones, pero nos causó mucho dolor el golpe de Estado y el asesinato de Víctor Jara. Apenas nos enteramos de este hecho con Rodrigo Robalino compusimos 'A las manos de Víctor Jara'. Esta canción la grabamos aquí y en Estados Unidos; la presentamos en varios festivales de Europa.

HP. *En los 60 y 70 el rock invade a la juventud. Desde ciertos sectores de la izquierda se lo miraba con recelo y en muchos casos se lo acusa de ser un producto de penetración imperialista...*

PM. Fuimos abiertos a todos los géneros musicales. Nos interesaba el contenido de las canciones del rock; por ejemplo Los Beatles nos caían bien y nos gustaban sus canciones. Todo trabajo serio era valorado por el grupo.

HP. *¿Por qué razones entró en declive la actividad del grupo?*

PM. Fue en el año 85. La razón principal: la falta de profesionalización. Para esa época todos teníamos familia, entonces necesitábamos ingresos fijos y las presentaciones no representaban un reconocimiento económico que nos permitiera mantener nuestro hogar. Como no teníamos una empresa de espectáculos, que nos permitiera vivir siempre en giras, buscamos otros espacios para consolidar los ingresos. Nos vimos en la necesidad de emplearnos en otras actividades, lo que

limitó el tiempo de dedicación al grupo. Tal vez nos faltó esa visión comercial para consolidarnos y quizás también el apoyo de los partidos que estaban alrededor de nosotros.

HP. ¿En estos 30 años de vida artística cuántos discos grabaron?

PM. Jatari tiene 18 discos grabados, 14 en el país y 4 en el extranjero. Tenemos el proyecto de grabar un disco compacto con los mejores temas grabados en todos esos años. Esperamos se concrete en los próximos meses.

Ilumán

Ilumán fue fundado por un grupo de estudiantes del colegio Amazonas, en Quito; este conjunto musical trabajó durante la década de los años 70 en el rescate de la canción popular ecuatoriana; Vladimir Piedra, uno de los músicos fundadores comenta los años de actividad del grupo.

HP. Eduardo Carrasco, ex -director de Quilapayún, afirma que Jatari e Ilumán son los grupos pioneros de la nueva canción en el Ecuador; sin duda, un momento importante para el canto popular ecuatoriano...

VP. En los años 69 y 70, conjuntamente con Jatari, iniciamos el movimiento cultural que en principio se llamó música folklórica y después nueva canción. En ese momento nació Ilumán por iniciativa de un grupo de estudiantes del colegio Amazonas. En esos años Fredy Ehlers organizó uno de los primeros festivales intercolegiales de música, lo que nos abrió la posibilidad de presentarnos en el programa del Canal 6 y junto con Jatari ganamos el festival intercolegial en 1969. El grupo estaba integrado por Fernando Vaca, Edy Orozco, Gonzalo Cortez, Marcelo Uzcátegui, el menor de todos -con apenas 12 años era el director del grupo-; Edgar Uzcátegui, Marco Estrella y yo. Luego del concurso entramos en una temporada de receso debido a un accidente que sufrimos en uno de los viajes a la ciudad de Ibarra; en ese accidente fallecieron Marcelo Illescas, poeta y músico que se había incorporado recién al grupo y un hermano de Fernando Vaca; Marcelo Uzcátegui se lesionó el brazo. Durante esos años, del 69 al 72, Ilumán se dedicó a ensayar y a recuperarse del accidente. Todos los integrantes del grupo éramos autodidactas, no teníamos estudios en el Conservatorio.

HP. ¿Por qué se llamaron 'Ilumán'?

VP. Al inicio se llamaba 'Grupo del Colegio Amazonas'. Luego salimos del colegio y continuamos haciendo música. Nos dedicamos a investigar en algunas comunidades del norte de país; en la provincia de Imbabura, en Ilumán, Izamba y Pesillo, convivimos con los indígenas ocho meses y aprendimos a tocar con ellos el sanjuanito; recopilamos temas de las fiestas del Inti Raymi, de San Juan, del solsticio. El nombre del grupo nació de la vivencia en la comuna de Ilumán; los pobladores de la comuna tejen artesanías con la mano: Ilumán significa 'hilar con la mano', también significa una guía, una luz en el camino.

HP. ¿En lo musical cuál fue el proceso que vivió Ilumán?

VP. La idea que teníamos con Edgar y Marcelo era recrear la música ecuatoriana; conocíamos de la belleza de la música nacional y folklórica de Latinoamérica, admirábamos la música venezolana, boliviana y habíamos escuchado las canciones de Inti Illimani y la música de Jatari. Nos propusimos trasladar la imagen de Inti Illimani a nuestro medio y comenzamos a interpretar sus temas como 'El canelazo', 'Longuita', 'La fiesta de San Benito', 'Amores hallarás', una canción de la

cantata 'Canto para una semilla', además recreamos música ecuatoriana; cantamos 'Sueño Larence', una canción venezolana; pusimos música a un poema de Pablo Neruda y también a un poema de una autora nacional. Hicimos zamba argentina. Y después interpretamos nuestras creaciones: Marcelo compuso 'Manantial'; yo, un sanjuanito llamado 'El shimi', Fernando compuso un danzante. Nuestro repertorio también incluía canciones de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés de la Nueva Trova Cubana, así como el son cubano. Fue una etapa buena e importante. Muchos de los temas de Ilumán aluden a la unidad latinoamericana y a líderes como Eloy Alfaro, Simón Bolívar, Martí, el Che Guevara.

HP. Ustedes realizaron con Inti Illimani en una gira por todo el país...

VP. En 1972 estuvo Inti Illimani en Ecuador e Ilumán le acompañó en la primera gira por Ambato, Riobamba, Cuenca y Loja; en 1974, en la segunda gira, visitamos también Guayaquil. Fue un acontecimiento novedoso porque en esos años en el puerto sonaba mucho la música tropical, los boleros y Julio Jaramillo; la música folklórica no se conocía. Con Fadisa, nuestra casa disquera, organizamos la presentación de Inti Illimani en el Coliseo Voltaire Paladines Polo; en ese evento, muy nerviosos, abrimos el espectáculo.

HP. ¿Cuándo graban el primer trabajo discográfico?

VP. En 1974, fue un disco sencillo, incluimos un sanjuanito recopilado por Paulo del Carvalho Neto y 'Plegaria a un labrador', de Víctor Jara. Este disco se grabó bajo el auspicio de Jatari Tambo, para el sello Rondador. Con Jatari, especialmente con Carlos y Patricio Mantilla, nos ligaba una gran amistad, participamos en todos los eventos y colaboramos con la peña del grupo.

En 1978 grabamos para Fadisa nuestro primer long play; después de que el movimiento había madurado y esta música se había arraigado en el convivir diario ciudadano, las disqueras comenzaron a buscar a los grupos para grabar su música. En ese disco están grabados dos temas de nuestra composición y temas de folclore, un trabajo de nuestras primeras jornadas. El segundo disco presenta una nueva actitud del grupo, expresada en lo que se denominó 'folclore sinfónico'; recreamos temas como 'Reír llorando', de Carlos Amble Ortiz, 'Ponchito al hombro' de Carlos Bonilla, composiciones musicales ecuatorianas hechas para conjuntos sinfónicos. En ese momento nos desarrollamos técnicamente como músicos y abrimos la posibilidad de que la música folklórica y ecuatoriana se interprete con instrumentos andinos, hasta antes ejecutada solo por una orquesta sinfónica o de cámara.

HP. Los grupos de la nueva canción se alinearon con las posiciones de izquierda, apoyaron la lucha de los obreros, campesinos y estudiantes...

VP. El grupo no se vinculó con ningún partido político, pero cuatro compañeros, entre los que me incluyo, si militamos en la Juventud Comunista del Ecuador, en el Partido Comunista que años más tarde se constituyó como Frente Amplio de Izquierda, FADI, inclusive ayudamos a conformar la Asociación de Artistas Ecuatorianos. Junto con Eduardo Zurita redactamos el primer estatuto para la organización de los artistas ecuatorianos, que más tarde dio nacimiento a SAYCE. Nuestra militancia política no generaba diferencias con el resto de compañeros al interior del grupo, había mucha tolerancia, una comunión de ideas con respecto al trabajo artístico. El grupo tenía una posición clara: ser trabajadores del arte y acompañar en los procesos sociales. No estábamos en la lucha callejera porque no era nuestra arma, pero incentivábamos a la gente, con nuestra música, hacia la respuesta social. En algunas ocasiones participamos en concentraciones políticas en la plaza de San Francisco. El grupo entabló una buena amistad con Oswaldo Guayasamín, y gracias

a ese vínculo el pintor nos regaló un cuadro que fue utilizado en la portada del segundo Lp. Oswaldo estaba muy ligado al Partido Comunista y compartimos gratos momentos en su casa, en las reuniones con gente del Partido, cantamos el himno a la Internacional Comunista. Nuestro trabajo no era panfletario y eso se debió a que algunos de los compañeros no militaban en partidos políticos. No caímos en lo panfletario, lo nuestro era una realización de las acciones que tomábamos a cargo. Apoyamos la labor social y partidista que tenía un ideal y fuimos parte de ese proceso.

HP. ¿Cuántos discos grabaron durante el tiempo que se mantuvo el grupo en actividad?

VP. Grabamos cuatro discos sencillos y dos long play, para el sello Fadisa. Entre los primeros discos está uno que publicamos en los momentos difíciles que vivía el país debido al conflicto limítrofe con el Perú, en Paquisha; incluimos el tema 'Patria América', de nuestra autoría, que invocaba a la unidad latinoamericana, y 'América novia mía', de Patricio Manns.

HP. Tú promoviste la nueva canción en algunas estaciones de radio...

VP. Con Carlos Alberto Vicente salimos al aire con el primer programa de música folclórica en Radio Colón, en 1978. El programa se llamaba 'Folcloreando por Colón'. Después pasamos a Radio Bolívar con el programa 'Formalmente informal'; en esos años se abrieron nuevos espacios de esta música en algunas estaciones de radio. Al comienzo difundíamos música folclórica, pero cuando empezó el movimiento de la nueva canción con fuerza, llevamos la canción social a la radio.

El 'Grupo de Canción Protesta' de la FEUE y el 'Grupo de Canción Protesta Milton Reyes'

El 'Grupo de Canción Protesta', ligado a la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, FEUE, es uno de los primeros grupos de música social y canción política que se crea en el país. Fue fundado a fines de la década de los 60 por estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, entonces adscrito a la Universidad Central del Ecuador, en Quito. El grupo posteriormente adopta el nombre de 'Milton Reyes' en homenaje a Milton Reyes, presidente de la FEUE, asesinado en la dictadura de Velasco (abril de 1971). Su director fue Salomón Poveda, quien más tarde integró el grupo 'Noviembre 15'. Este grupo recopila e interpreta las primeras canciones de contenido 'revolucionario' que cantaban en las movilizaciones, los estudiantes universitarios de la Central: parodias, canciones de la guerra civil española, de la revolución mexicana, etc. En esos años, de manera colectiva, crearon 'La vasija revolucionaria', adaptando un texto político a la versión musical

de 'La vasija de barro', interpretada por el dúo Benítez y Valencia. Este grupo participó en festivales estudiantiles y universitarios, pero no llegó a grabar discos. En septiembre 1972, por iniciativa del grupo, la Editorial Universitaria publicó el 'Cancionero de música protesta', en el que se incluyen los textos de las canciones, así como de otros grupos y cantautores latinoamericanos. Aquí el testimonio de Salomón Poveda.

HP. El 'Grupo de Canción Protesta' y más tarde el 'Grupo de Canción Protesta Milton Reyes', junto con Jatari e Ilumán es uno los primeros grupos musicales de canción de contenido social en el país...

SP. Sí. Yo ingreso al Conservatorio de Música en el año de 1965. Me encontraba bastante desorientado, pues no sabía como funcionaba, ni los objetivos precisos. Alrededor de 30 estudiantes vivíamos una especie de 'shock', porque no podíamos interpretar música nacional. En esos años, el Conservatorio era parte de la Universidad Central y nuestra preocupación era abrir un espacio para la música nacional. Allí surge el primer enlace con la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, FEUE, con algunos líderes, entre ellos, el más connotado, Milton Reyes, un guía extraordinario que nos orienta en el trabajo político dentro del Conservatorio. Nosotros no participábamos todavía en la política. El Conservatorio funcionaba en la calle Cuenca, cerca del teatro Granada, en el centro histórico de Quito.

HP ¿Cuál era el ambiente musical que se vivía en el Conservatorio a fines de los años 60, cuando usted ingresa a estudiar, había algún interés de los estudiantes por la canción política?

SP. Cuando ingreso al Conservatorio no militaba en ningún partido político, únicamente mantenía el contacto con la FEUE. En el Conservatorio, gracias a la lucha, conseguimos que nos permitieran tocar nuestros pasillos, los cachullapis, pese a la fuerte resistencia que había en la institución hacia la música nacional. La visión que tenían los maestros sobre la labor del Conservatorio era que la institución debía conservar la tradición de las grandes obras clásicas, especialmente europeas, a pesar de que en esos años estaban maestros como Luis Humberto Salgado, Corsino Durán, Carlos Bonilla, músicos preocupados por aportar al desarrollo de la música nacional. Gerardo Guevara, se encontraba en Francia, para entonces había compuesto 'Apumuy Shungo' y era nuestro referente. Sin embargo, tuvimos el apoyo de Hilda de Larrea, nuestra maestra de canto. A ella le propusimos hacer un grupo para interpretar música nacional y latinoamericana. Así es como en esas épocas comenzamos a cantar música nacional dentro del Conservatorio, en la Universidad, y formamos el Grupo 'Lírico Universitario', en 1968. Con este grupo participamos en encuentros de canto en Uruguay y en Venezuela. Dentro de la Universidad, la FEUE se interesa por nuestro trabajo y nos propone que el grupo no sea únicamente lírico universitario, sino que se comprometa con el movimiento estudiantil, que por entonces era cada vez más fuerte, vinculado con las luchas de los sectores populares. La FEUE comenzó a hacer grandes esfuerzos por impulsar el teatro y la música; con estas dos manifestaciones culturales difundió el pensamiento del movimiento estudiantil, que se resumía en la frase: '*luchar y estudiar junto al pueblo*'. En estos años el Conservatorio se separa de la Universidad; se dieron algunos problemas con el movimiento estudiantil y además por la ruptura al interior de las fuerzas de izquierda en el país, en el Partido

Comunista. Finalmente, el Conservatorio se entregó a la dictadura de Velasco y se lo separó de la Universidad.

HP. ¿En qué momento forman el Grupo de Canción Protesta?

SP. En ese proceso, al interior del Conservatorio, cuando nos comprometemos con la canción social y con el trabajo de apoyo de la FEUE. Conformamos un grupo en el que participan más o menos entre ocho y 10 músicos; era un grupo orquestal y de canto. Es en el momento de las definiciones, cuando comienza la persecución, la represión, los arrestos y las cárceles, que la gente se define: algunos compañeros se van del grupo, nos quedamos Germán Sánchez y yo. Invitamos a los dirigentes de la FEUE para que participen con nosotros. Luego me quedo solo.

HP. El repertorio era de parodias y canciones 'revolucionarias'...

SP. Para entonces ya teníamos referencias de las canciones de la guerra civil española, como 'A la huelga', 'Que la tortilla se vuelva'. La música de Quilapayún e Inti Illimani era prohibida, además nos encontrábamos bajo la dictadura de Velasco, había una represión muy fuerte y no se podía comprar ni libros ni discos de contenido político de izquierda. Las canciones de la guerra civil española nos llegaron de contrabando a través de los compañeros de la FEUE que traían este material de manera clandestina. No olvidemos que la FEUE tenía presencia internacional, especialmente por el proceso de la reforma universitaria que se vivía en América Latina, inspirados en el movimiento de Córdoba.

HP. ¿El Grupo de Canción Protesta pasa a llamarse Milton Reyes como un homenaje al presidente de la FEUE?

SP. Durante la dictadura de Velasco se desata la persecución a los dirigentes estudiantiles y viene la muerte de Milton Reyes. En homenaje a su memoria nosotros pasamos a llamarnos 'Grupo de Canción Protesta Milton Reyes'. Las canciones que interpretábamos eran de protesta; pudo haber habido 'panfleto' en ciertas canciones, como en algunos temas que interpretaba Oswaldo Salazar. Yo creo que el 'panfleto' es necesario en determinadas jornadas políticas. Nosotros no podíamos iniciarnos de otra forma, pues no existían los músicos comprometidos con el asunto, ni compositores que trabajen textos más elaborados.

HP. ¿Queda registrada alguna grabación del grupo Milton Reyes?

SP. Lamentablemente nos descuidamos. Quisimos hacer una grabación en público en Guayaquil y pensamos incluir el himno 'La Internacional', pero en ese momento hubo una intervención de parte del General Durán Arcentales que dispuso nuestra detención. De nuestra actividad solo queda el cancionero que lo publicamos en la Editorial Universitaria.

HP. En ese cancionero se incluye 'La vasija revolucionaria'. ¿A quién corresponde la autoría de esa canción?

SP. Todo lo que se hizo en esos años era resultado de talleres colectivos. No se conoce autor en particular de esa canción, creo que nació en un taller, con aporte de todos, no solamente de músicos, había poetas y otra gente que también colaboraba.

HP. ¿Hasta que año trabaja el grupo?

SP. El grupo se mantuvo hasta el año de 1973. Se desintegra porque cada uno de los músicos opta por dedicarse a su profesión, como el caso de Oswaldo Salazar y de Leoncio Andrade.

Germán Sánchez siempre tuvo periodos de ausencia y también se retiró; finalmente me quedé solo, pero inmediatamente me vinculé al grupo 'Noviembre 15'.

HP. Ustedes tenían diferencias con otros grupos musicales sobre la forma y el contenido de hacer canción social, ¿incidía en esa diversidad de criterios la militancia política?

SP. Nos parecía que los otros grupos estaban equivocados con respecto al tipo de canción que había que hacer. Ellos se sentían como una extensión de Inti Illimani y estaba muy bien; nosotros considerábamos que teníamos una obligación con nuestra cultura, con nuestros ancestros, con nuestras raíces, sin despreciar obviamente el trabajo de los compañeros de los otros grupos. Los grupos populares deben rescatar las manifestaciones culturales, dar permanencia y continuidad y oponerse a esa gran corriente transgresora de aculturación del 'imperio'. Para nosotros el rock era una corriente de penetración imperialista, que venía a ser una nueva propuesta para la juventud y frente a ello estábamos en desventaja, especialmente en los medios de comunicación porque no difundían nuestro trabajo; no teníamos acceso a la radio, nadie se atrevía a difundir nuestra música, todas las radios estaban invadidas del rock. De allí que teníamos que trabajar en el rescate de la cultura nacional, esforzarnos por publicar y dar a conocer nuestro trabajo.

HP. ¿Cuál era la relación que mantenían los grupos del Centro de Arte Nacional con los grupos que no pertenecían a esta organización?

SP. Los grupos de música corrían la suerte de sus dirigentes políticos: si había sectarismo en los movimientos políticos, había también en los grupos de música. Ahora, eso no pasaba al interior de cada uno de los músicos. Nosotros somos hermanos músicos; con Jatari yo tuve muy buenas relaciones, especialmente con Patricio y Carlos Mantilla. Lamentablemente, nunca participamos en festivales o en grandes eventos musicales. Con los hermanos Mora, de Pueblo Nuevo, la relación ha sido muy interesante, nos hemos reunido en varias oportunidades y mantenemos un respeto y una amistad muy buena, lo único que no hemos podido es hacer cosas de manera conjunta, por estas murallas que nos separaban.

Noviembre 15

Juan Ruales compositor y miembro de la agrupación, da su punto de vista sobre trayectoria de este grupo y el desarrollo de la nueva canción en el país.

HP. Tú eres uno de los primeros compositores de canción social en el Ecuador ¿Cómo se da tu acercamiento a este género musical?

JR. El surgimiento de la nueva canción en el Ecuador está ligado a procesos similares operados en la literatura, el teatro y en el arte en general. En los años 60 el Ecuador estaba desarticulado del mercado mundial y aquí llegaban las influencias con mucha tardanza. Yo crecí en Otavalo en medio de un aislamiento total. Era un intelectual solitario. Pero las circunstancias hicieron que me vincule al campo musical, pues estaba más dedicado al cuento y a la poesía, por una especie de contacto con gente extraña. Una de ellas era Lorena Colles, una muchacha norteamericana, originaria de Boston, que vino a pasar un tiempo en Otavalo; procedía del seno del movimiento hippie de Estados Unidos, era el año de 1967 y coincidía con el auge del movimiento hippie, del pacifismo y del raidismo. Ella era uno de los cientos de jóvenes que participaron en los conciertos de Woodstock y que más tarde comenzaron a emigrar a América Latina, al 'paraíso encantado', como

le llamaban. El hecho de relacionarme con Lorena permitió que entre en contacto con autores que en este medio eran poco conocidos, como Bob Dylan, Peete Seger. Eso hizo que en el año de 1967 yo compusiera mi primera canción. Esta canción fue hecha con la intención de acompañar las movilizaciones que organizaba en Otavalo, como líder de un movimiento cultural que lo conformaban más de 100 jóvenes contestatarios. Este movimiento no tenía ninguna dirección política. La canción estaba dedicada al Che Guevara y la escribí a propósito de su muerte; fue hecha para cantarla en la manifestación. Por esos años, empecé a relacionarme con algunos intelectuales que estaban vinculados al grupo Los Tzántzicos, particularmente con Augusto Parra, quien me lleva a Quito, a la casa de Magdalena de Adoum. Ese fue mi primer contacto cultural en la capital. A partir de ese contacto, visito Quito de manera frecuente. Mis primeros acercamientos fueron con el poeta Rafael Larrea, amistad que se mantuvo hasta su muerte. Ingresé a la Universidad Central a estudiar Sociología. Por esos años me dediqué a leer a los escritores del 'boom' latinoamericano, pero me sentía más identificado con autores como José María Arguedas y Juan Rulfo. Mi vocación siempre fue más rural que urbana. Empecé a componer canciones y traté de rescatar una cosa importante de José María Arguedas: escribir en castellano, pero desde una visión indígena. Entonces, comencé a componer canciones con esa visión india de la vida, rescatando la esperanza, la nostalgia, etc.

HP. Canciones con contenido revolucionario y de protesta...

JR. Fueron canciones un poco bucólicas, pero tenían un contenido 'prerrevolucionario', es decir, de cambio, de protesta, de denuncia. Eran tres o cuatro canciones que las interpretaba, en las reuniones de la familia, con los amigos y en pequeños círculos culturales.

HP. Esas canciones nacen en los años de tu ingreso a la Escuela de Sociología de la Central y de los primeros contactos con los movimientos de izquierda...

JR. Si, en 1970 llegué a estudiar en la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas de la Universidad Central que, por entonces, era un bastión del pensamiento revolucionario; en sus aulas se debatían los problemas de la revolución desde diferentes corrientes marxistas. Yo me había vinculado a los marxistas ortodoxos-maoistas. Eran años de intensas manifestaciones y movilizaciones estudiantiles. Precisamente en las manifestaciones se cantaba 'La vasija revolucionaria', una canción de autor anónimo, probablemente compuesta por un grupo de estudiantes de la FEUE. Yo me había adentrado a entender el arte desde las lecturas de Sánchez Vásquez, Luckacs y otros autores y con esos aportes teóricos, me propuse analizar esa canción. Para mi se trataba de una canción 'reaccionaria', opuesta a lo que retóricamente plantea, con contenidos ideológicos negativos, pues exaltaba el individualismo, la muerte, la fatuidad y el heroísmo vanidoso. Yo criticaba en el seno del movimiento estudiantil que se cante esa canción. Entonces me propuse plantear una nueva propuesta de canción revolucionaria. Compuse una canción con un sentido propiamente direccionado que está grabada en el disco del grupo 'Noviembre 15'. Se llama 'La canción de mi pueblo', la primera canción que se graba de mi autoría. Esta canción fue interpretada por varios grupos a nivel nacional e internacional y es, a mi juicio, un poco 'cartel', tiene poca elaboración poética, pero expone un nuevo concepto de lo que debe ser la canción revolucionaria.

HP. ¿Cuáles eran las características de la nueva canción que proponías?

JR. Esa canción pretendía demostrar en primer lugar que una canción revolucionaria no tiene que ser pobre ni en forma ni en contenido. Tiene que ser un vehículo para elevar la cultura y la sensibilidad de nuestra gente. Al mismo tiempo, tiene que ser un combustible que permita a nuestro pueblo armarse de coraje, de valor para sus luchas, para la consecución de sus utopías. La canción

fue escrita en 1970 y Pablo Cuvi fue la primera persona que la escuchó. Con él hice una gira a Colombia y le aburrí con esta canción por todo el camino.

HP. *¿En esos años, cuál era la actividad cultural que se desarrollaba en la Universidad Central?*

JR. En esa época se constituye el primer Frente Cultural, porque hubo dos. Este primer frente coincide con el desprendimiento de Los Tzántzicos que ya habían cumplido su primera etapa del 'parricidio'. En el Frente Cultural participaban compañeros importantes como Ulises Estrella, Juan Andrade Heyman, Rafael Larrea, Patricio Moncayo, Regina Katz, Iván Carvajal, Enrique Madriñán, Hugo Cifuentes, Lucho Corral, etc. Nos reuníamos frecuentemente en el estudio de Hugo Cifuentes, ubicado en el Pasaje Amador, en el centro de Quito. En medio de ese proceso, al interior del movimiento de izquierda, se produce un cisma, generado por las nuevas tesis de Louis Althusser que abren un gran debate en el seno del partido. Eso motivó que muchos de los compañeros del Frente Cultural, que eran militantes del Partido Marxista-Leninista, sean expulsados por salirse de la línea del partido. Luego de la expulsión, se ubicaron con nombre y todo, dentro del Movimiento Cultural de la Universidad Central en donde había un predominio del Partido Comunista y especialmente del Partido Socialista; editaron una revista importante, desde el punto de vista cultural y literario, llamada 'La Bufanda del Sol'. Nosotros continuamos en el estudio de Hugo Cifuentes, trabajando con mucha fuerza y con la presencia de importantes intelectuales y artistas decidimos, un sábado, en una de las aulas de la Facultad de Jurisprudencia, constituir el movimiento cultural que, originalmente, se llamo '15 de Noviembre' pero por mi sugerencia se denominó finalmente 'Noviembre 15'.

HP. *¿Qué labor desempeñaba el grupo 'Noviembre 15'?*

JR. Era un movimiento cultural que abarcaba la actividad teatral, la creatividad literaria y la musical. El movimiento, vinculado a la acción política del Partido Comunista Marxista Leninista, comenzó a tener una presencia importante a nivel nacional. En el teatro montamos la obra 'La madre' de Bertol Brecht y como parte de este trabajo se incluía una de mis canciones. Esta circunstancia me motivó a seguir componiendo canciones por un vacío que había que llenar. En ese momento en la Universidad Central existía el Grupo de canción Protesta 'Milton Reyes', que interpretaba canciones 'panfletarias', con las cuales yo siempre estuve en contra. Muchos de esos músicos posteriormente se integraron al grupo 'Noviembre 15'.

HP. *¿Antes del grupo Milton Reyes había algún otro grupo de canción social en la Universidad?*

JR. Jorge Enrique Adoum escribió unos textos simpáticos, unos poemas cortos que los puso música Gerardo Guevara. Me parece que son cuatro canciones, que desgraciadamente no tuvieron mucha difusión, pero ya tenían un sello político y social, con melodía de raigambre absolutamente ecuatoriana. De allí que creo que el verdadero origen de la nueva canción ecuatoriana está en estas canciones. Por esa época en América Latina ya empezaba la producción de la música folclórica. Yo tuve la suerte de conocer a Inti Illimani, en 1969 y de atravesar con ellos por primera vez la línea equinoccial, visitamos Otavalo. A Jaime Guevara aún no se le conocía. Enrique Males recién empezaba; con su primo, José Morales, formaron un grupo que se llamó 'José -José'. Recuerdo que ellos fueron a Chile con un repertorio de baladas, pero en Chile se encuentran con la efervescencia del movimiento de la nueva canción y Enrique da un giro a su trabajo interpretativo. Enrique formó el grupo 'Pucará' con Rubén Ushiña, Ernesto Males, entre otros. Tuvieron, durante un tiempo, una de las peñas más importantes de Imbabura.

HP. ¿En el caso ecuatoriano se puede establecer momentos por los que transitó la nueva canción?

JR. Aunque parezca odiosa esa clasificación esquemática, creo que existieron tres grandes momentos por los que atravesó la canción en América Latina: un primer momento que se caracteriza por una canción de 'denuncia' y que obedece al hecho de que la pequeña burguesía, desde donde salía el arte revolucionario, desde un punto de vista cristiano, canta al dolor del pueblo, al sufrimiento de la gente, especialmente del indio. Las primeras canciones terminaban denunciando la explotación desde una perspectiva bastante externa del cantautor; el artista se erige en una especie de cronista, denunciando los males, más desde una perspectiva moral que de una ideológica. Luego, muchos de ellos, que se vincularon de manera afectiva a las clases sociales desposeídas, dan un salto hacia un segundo momento, que se podría denominar de canción de 'protesta': denuncio y protesto y expreso mi punto de vista. Es un paso importante. Pero ambas propuestas adolecían del mismo efecto: no consideraban el problema estético; no consideraban que tanto la protesta y la denuncia debían ser planteada con altos contenidos estéticos tanto en la forma como en el contenido, por un lado; y, por otro lado, que los revolucionarios, aparte de expresar las ideas políticas, puedan expresar las ideas culturales; entender que la cultura tiene su propio ámbito de lucha, de allí que había que afirmar desde la música, nuestra identidad cultural, desde nuestra visión del mundo, porque lo que se hacía fundamentalmente era una imitación, una parodia de la música chilena y argentina; se ponían unas burdas letras que eran pedradas contra el 'trucutrú' y nada más. El tercer momento sería el de la 'nueva canción'. La nueva canción no solamente denuncia y protesta, sino que asume la responsabilidad del autor de inmiscuirse en el proceso y sin dejar de ser un creador, un artista, empieza a proponer cosas, la nueva historia, el nuevo lenguaje, la nueva música, la nueva sensibilidad, la nueva visión de las relaciones humanas. En la nueva canción se corrigen los defectos que tenían, como inmanentes, esos dos momentos anteriores. La nueva canción, entonces, surge como un proceso de maduración política, estética en el fondo y en la forma. La nueva canción es un aporte muy maduro, revolucionario. Ninguno de estos momentos es excluyente, sino que más bien nutren a esta tercera forma de canción.

HP. ¿Cómo se constituye el grupo musical dentro del Movimiento Cultural 'Noviembre 15'?

JR. El Noviembre 15 fue más que un grupo musical, un grupo teatral y más que un grupo fue un movimiento, porque fue dejando huellas en distintas ciudades del país. Como resultado de eso, surgieron varios movimientos con la misma orientación en Esmeraldas; en Guayaquil se creó un festival que dura hasta hoy, denominado 'Rosa de Agosto', lleva ya 25 años y convoca a mucho público. Como autor de la 'Canción a Rosita Paredes', me invitan a participar desde hace algunos años. Y el grueso del público son jóvenes que canta con todo fervor. En lo referente al Noviembre 15, las obras de teatro que presentamos estaban salpicadas de canciones, entonces el grupo de música, aparte de sus presentaciones, era parte del grupo de teatro. Los músicos eran: Agustín Ramón San Martín, Salomón Poveda, Enrique Madriñán, Rafael Larrea, Augusto Dueñas, Julián Pontón, Jaime Guillén, Guillermo Ramírez; Rocío Madriñán y Erika Silva eran las vocalistas. Además existían otros músicos que colaboraban ocasionalmente, se integraban una temporada y luego se iban. El grupo no utilizaba poncho, que era la característica de los grupos del momento como influencia de Los Chalchaleros, el poncho es un símbolo de lo latinoamericano. El grupo 'Milton Reyes' usaba un poncho poco agradable a la vista del público. La vestimenta del grupo Noviembre 15 era libre, ocasionalmente usamos la camisa cuello 'tortuga', pantalón negro o blue jean.

HP. *¿‘Canto para días mejores’ es el primer long play que graban, recuerdas el contenido de las canciones de este disco?*

JR. Lo grabamos en el año de 1977. Fue para un sello propio. Lo interesante de esta grabación es que nos encontrábamos en plena dictadura militar, entonces habían muchas restricciones; de hecho, nosotros estábamos fichados por la seguridad política. La grabación se realizó en la clandestinidad, en una casa disquera en Guayaquil. Todas las canciones tienen un contenido esencialmente político. Los autores de los textos y de la música son Rafael Larrea, Salomón Poveda, Agustín Ramón San Martín y el resto, de mi autoría. Nos son canciones panfletarias, hay un trabajo de contenido estético en el fondo y en la forma, como se puede apreciar en la grabación. A mi juicio el problema del panfleto tiene que ver con el oficio más literario que musical. Ese problema se puede notar en muchos músicos que, pese a que tienen gran sensibilidad para la música, no han podido desarrollar la parte literaria. Es posible que en las canciones que trabajamos como grupo se encuentren partes panfletarias, pero este disco, desde el punto de vista de la nueva canción, cumplió un papel interesante porque es una propuesta nueva. Antes de este trabajo no conozco que otro grupo haya grabado música con contenido social. Las grabaciones de Jatari, por ejemplo, son posteriores.

HP. *Casi todos los grupos de esa generación se comprometen con las luchas de los movimientos populares, sindicales, campesinos, estudiantiles y de los sectores urbanos pobres. ¿Cómo participó el grupo en estos procesos sociales?*

JR. El grupo tenía una filosofía: el arte, en palabras textuales de Lenin, tiene que ser rueda y tornillo de la revolución. Y tiene que cumplir, entre otras tareas, la de educar a la gente, además de impulsar al pueblo a la acción. Nuestros escenarios de trabajo eran las huelgas; nos presentábamos permanentemente en las fábricas en huelga, en las tomas de tierras de los campesinos. Muchas veces nuestras presentaciones eran como una especie de incursiones guerrilleras, teníamos que presentarnos, cantar y desaparecer. Las presentaciones eran absolutamente gratuitas; en la mayoría de veces que nos presentamos en provincias, nos financiamos con nuestros propios medios el pasaje y la estadía. En algunos casos los compañeros nos reconocían el costo de la movilización, había mucha solidaridad. Además, esa era nuestra vocación revolucionaria, de un convencimiento ideológico absoluto. A veces, pseudo-sindicatos, que querían desmotivarnos, nos invitaban con la promesa de esperarnos, de ofrecernos alojamiento; nosotros viajábamos y de pronto, no encontrábamos a nadie. En esos casos nos presentábamos en la calle, a la espera de recopilar algún dinero para el regreso. Recuerdo que una noche viajamos a Guayaquil a una presentación en el suburbio. Teníamos que hacer una presentación muy rápida; la gente estaba a la espera. Había una logística anterior a la presentación, que se encargaba de organizar el acto. La presentación era en un bastión de la lucha popular y también de la represión policial, en una típica casa levantada sobre pilastras, asentada sobre un relleno, en la parte alta había un salón que en ese momento, estaba abarrotado de gente. Se había improvisado un graderío, no muy seguro; en medio de la presentación el graderío se vino abajo, con el saldo de mucha gente herida; así la famosa presentación clandestina pasó a segundo plano; llamamos a las ambulancias y llevamos a los heridos a los hospitales. Nosotros nos sentíamos muy mal e incluso culpables. Después del susto la gente se repuso y se mantenía de pie, nos pidió que siguiéramos cantando, no querían que nos fuéramos, así que nuevamente volvimos al escenario reconstruido.

HP. *La 'Canción a Rosita Paredes' es uno de tus temas más difundidos en los sectores estudiantiles secundarios y universitarios y también en las movilizaciones del magisterio. ¿Cómo nació la idea de escribir esta canción?*

JR. Mis canciones han surgido como si estuvieran un tiempo atrás escritas en el subconsciente y de pronto necesitan salir, hacerse visibles. Siempre salieron letra y música juntas. Rosita Paredes, una dirigente del magisterio, cayó asesinada en Guayaquil. Yo me encontraba en la casa de Rafael Larrea y allí nos enteramos de su muerte. Rafael me contó que la había conocido; en ese momento de consternación, escribí la canción que la grabó el grupo Noviembre 15; sin duda, ninguna otra canción de mi autoría tiene las características de convocatoria como esta canción a Rosita Paredes: es la canción de más uso social y político de parte un partido político del país. Yo he viajado, como incógnito, por muchos lugares y he escuchado que la cantan, con el puño en alto, al final de las asambleas.

Enrique Males

Enrique Males se define como un cantor comprometido con los pobres. Desde muy temprano, interpretó la canción social como una forma de expresar su denuncia, su inconformidad con las desigualdades y la injusticia. Con más de 10 discos grabados, su voz ha recorrido gran parte del continente americano y algunos países europeos.

HP. *¿Enrique, cómo incursionas en el género de la nueva canción latinoamericana?*

EM. Fue en 1968 cuando por primera vez Inti Illimani llegó a Otavalo. Me invitaron para que participe en este acto, en el teatro Gabriela Mistral, de Otavalo; allí vi por primera vez la ejecución de instrumentos como el charanguito, la quena y escuché canciones de contenido social, que en ese entonces pasaban desapercibidas. Me impactó la ejecución de estos instrumentos, que eran nuevos para mí. Volví a ver a Inti Illimani unos días después, en el Normal de Uyumbicho, porque algunos familiares y amigos indígenas de la provincia de Imbabura, estudiaban en ese normal, coincide que Inti Illimani llegó a presentarse allí. Por esos años yo participaba en un trío que se llamaba el 'Trío Ecuador', cantábamos baladas de Roberto Carlos, Armando Mancero, boleros de Los Panchos y música nacional. El trío estaba integrado por tres indígenas de Ibarra: José Males, un pariente; Jorge Chiza y yo. Con el trío integramos la compañía de teatro y variedades de Ernesto Albán, hicimos giras por casi todo el país, presentando la estampa 'Evaristo 69', junto a Enrique Ascencio, Los Reales y otros artistas. Entonces, a través de Inti Illimani nace la inquietud de hacer música de contenido social. Además, Inti Illimani gestionó unas becas para que los alumnos indígenas del Normal de Uyumbicho viajen a estudiar en Chile, en la Universidad Técnica del Estado.

HP. *¿Cuáles fueron las circunstancias que te llevaron a dar un giro en tu trabajo musical: dejas las baladas y los boleros por las canciones de contenido político y social?*

EM. Con el trío viajamos a Chile en una gira de presentación; algunos meses después me desvinculé de ellos y volví a Chile solo. Comencé a interesarme por la canción popular chilena. Me integro al Ballet Nacional Ecuatoriano y comienzo a cantar como solista interpretando danzantes, como 'La vasija de barro', 'Atahualpa', entre otros. En 1972 nuevamente viajo a Chile con el grupo indígena 'Muyacán', de la ciudad de Ibarra, actuamos en el Teatro Municipal de Santiago; después de la presentación llegaron al camerino Víctor Jara, Isabel y Angel Parra, me felicitaron y me

invitaron a interpretar canción social. Me regalaron unos discos de Violeta Parra, Inti Illimani y Quilapayún; me entusiasmaron canciones como 'Gracias a la vida', 'El pueblo unido jamás será vencido', entre otras, y el compromiso social y político que ellos tenían; eso me incentiva a hacer nueva canción. Retorné dos meses antes del golpe; la noticia del derrocamiento de Allende me impactó, desde ese momento me convierto en un intérprete del canto popular chileno. Para esos años yo había grabado dos discos. El primero 'Lamento indio', con el acompañamiento de Homero Hidrovo, Nelson Dueñas y Joel Sánchez, en 1969. Incluí temas como 'Atahualpa', 'El rondador'. El segundo disco es 'Canto esclavo', grabé con el acompañamiento de Polibio Mayorga, aquí se incluye 'Campesinos', una canción comprometida, que yo había escuchado a un trío lojano. Lo hice popular en Imbabura, lamentablemente, los arreglos y el acompañamiento musical no me dejaron satisfecho. En esos años colaboré con el grupo 'Peguche' y en 1973 participé en la creación del Grupo 'Pucará' en Imbabura. Este grupo nació en homenaje a un grupo de teatreros chilenos que murieron en los días del golpe de Estado. 'Pucará' era un grupo de música y danza, formado por estudiantes del colegio Teodoro Gómez de la Torre, de Ibarra. Luego de dos años de actividades me retiré y en 1976 junto con Chopin Thermes, participé en la creación de Ñanda Mañachi, grupo en el que colaboró también Jaime Galarza; con ellos hicimos música tradicional indígena y actuamos en varios encuentros con músicos populares indígenas en las provincias del país. En 1981 formé el grupo de danza 'Pacunga'.

HP. El disco 'Ya no somos nosotros', marca esa ruptura, la mayoría de canciones están en la línea de la canción social. Hay composiciones de Violeta Parra, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Angel Parra, también algunos poemas musicalizados de Jaime Galarza...

EM. Sí, en los años 70 se había consolidado en Imbabura un movimiento político de izquierda y Jaime Galarza había llegado a realizar un trabajo político con compañeros que militaban en esa línea. Allí me vinculo con Jaime y luego musicalizo algunos de sus poemas que están publicados en uno de sus libros; interpreto canciones de autores chilenos, introduciendo algunos pequeños cambios en los textos originales. En ese disco me acompaña Chopin Thermes, un músico francés radicado en Imbabura y en la segunda voz, mi sobrino, Ernesto Males. También participó en el acompañamiento musical Alfonso Cachiungo, integrante de Ñanda Mañachi.

HP. ¿En esos años militabas en algún partido político?

EM. No tenía militancia ni afiliación partidista, pero siempre colaboraba con el Frente Amplio de Izquierda y con el Partido Comunista. En las décadas de los años 70 y 80 estaba vinculado a los movimientos sociales y comencé mi trabajo con el grupo Ñanda Mañachi. También por esos años participé en varios festivales, uno de ellos, el Festival de Nueva Canción, en 1984, en Quito.

HP. ¿También sufriste represión policial?

EM. Sí, yo viví momentos de represión en la época de la dictadura militar. Tenía problemas, los militares me amenazaban constantemente. En otros gobiernos, no. Alguna vez me fui a México como representante de una delegación ecuatoriana con varios grupos entre ellos Huayanay, Peguche, Ñucanchi Llacta y en el teatro de Bellas Artes de México me escucharon cantar la canción 'Campesinos', se acercó un teniente coronel a advertirme que no cante canciones de protesta.

HP. Hubo una temporada en que viajas a Europa a difundir tu trabajo artístico...

EM. Sí, luego del Festival de la Nueva Canción con el grupo 'Pacunga' viajó a Francia, allí tengo una gran aceptación con mi canto en quichua y me quedo unos meses en Europa; me presento en

algunas ciudades de España como Granada, Andalucía y en el sur de Francia; me doy a conocer en Europa y comienzo a viajar, pero no me radico de manera definitiva; eso me fue desvinculando de la situación de nuestro país y poco a poco se va perdiendo la imagen de Enrique Males y su canción de protesta.

HP. ¿En qué momento creas la peña en Ibarra?

EM. Cuando viajó a Chile en 1973 conozco la Peña de los Parra. Para mí fue muy impactante ver que en ese espacio se reunían intelectuales, poetas, escritores, obreros; era un espacio para hablar sobre la problemática social. Tuve la oportunidad de ver a Inti Illimani y Quilapayún. Yo llego con esa inquietud, por entonces aquí nacía Jataritambo. Y con algunos compañeros en Ibarra, creo la 'Peña de los Males', en 1974; estaba ubicada en la avenida Mariano Acosta; en esta peña nos visitaron los Inti Illimani, Gabino Palomares, Amparo Ochoa, Soledad Bravo; de los grupos nacionales: 'Jatari', 'Libertad', 'Yavirac', Ernesto Guerrero, Iván León, un buen Charanguista. La peña funcionó hasta 1995, habían temporadas en las que se cerraba, un tiempo se hicieron cargo los compañeros del grupo 'Pucará' y también los compañeros del Partido Socialista. La peña se cerró porque fueron apareciendo peñas bailables y se fue distorsionando el sentido de la peña.

Jaime Guevara

Jaime Guevara o 'el cantor de contrabando', es uno de los iniciadores del movimiento rockero en el Ecuador. En los años 70 y 80 compartió escenario con los grupos folclóricos y de nueva canción...

HP. ¿Cómo te integras a la gente que hacía canción folclórica en principio, y después nueva canción?

JG. Yo procedo del movimiento rockero. Empecé en 1973, en los festivales de rock y me mantuve en ellos hasta el 78, de una forma exclusiva. A partir de este año me fui vinculando a la gente que hacía folclore y que, por entonces, comenzaba a llamarse nueva canción, sin romper totalmente los nexos con el mundo rockero. Empezamos a cantar paralelamente, a principios de los 70, Jatari, Illuman, más tarde Pueblo Nuevo; Héctor Napolitano y yo, en el rock. Hugo Idrovo se incorpora en los 80. Al principio hubo bastante renuencia de parte de algunos músicos por recibirme en el seno de la nueva canción y del folclore.

HP. Esta renuencia de la que tú hablas se debe a que en esos años el rock era considerado un producto del imperialismo...

JG. Exacto. Había una serie de prejuicios y una rivalidad muy dura con los roqueros. Se decía que éramos un producto de la penetración cultural norteamericana, que imitábamos a los gringos. Eso derivó, varias veces, en incidentes violentos. Alguna ocasión, en el año 74, hubo una masacre en un festival de rock en la Universidad Central, propiciado por un partido de izquierda cuyo nombre prefiero olvidarlo (...) nos cayeron a garrotazos y a bala. Los rockeros en ese momento nos encontramos en una situación singular: por una parte, si corrías al interior de la Universidad, te pegaban ellos; por otra, si corrías hacia La Gasca, te detenía la Policía y te pegaba. Para los años 78- 79 yo era una especie de sobreviviente de la onda de los 70, conectando en algunos puntos con la gente de la nueva canción y del folclore latinoamericano. A esos grupos les resultaba difícil admitir un nuevo aspecto en la forma de presentar las canciones, los nuevos tipos de ritmos, hasta el 'look': cabellos largos, las fachas...; para entonces, era un uniforme de los grupos de canción latinoamericana el poncho y en cuanto a instrumentación: quena, charango y bombo. Guardo un

artículo de alguna revista 'marxosa' de ese tiempo, en el que se me denigra por hacer un recital en que fusionamos formas folclóricas y rock con el grupo Amauta (un grupo de música experimental), en el año 1981. Los recitales que hicimos en conjunto produjeron una conmoción en el mundillo cultural izquierdoso, decían que cómo es posible que se hable de folclore progresivo; nuestro folclore es sacrosanto, afirmaban.

HP. ¿Qué tipo de rock interpretabas en los primeros años de tu trabajo musical, eran canciones con contenidos contestatarios?

JR. El problema fundamental de los grupos de entonces fue que el 90% de ellos hacían 'covers', es decir cantaban canciones en inglés y copiaban a los grupos rockeros del momento como a Eagles, The Doors, The Beatles, etc. Aparecimos unos tres o cuatro locos que, de entrada, comenzamos hacer canciones propias y a cantar en castellano. Cantábamos sobre los problemas de la represión juvenil por parte de las dictaduras militares de Rodríguez Lara y de los triunviros. Hubieron bastantes canciones en contra de la conscripción militar, en contra de la represión en las calles, en los parques. Una de mis primeras canciones habla de la muerte de un joven en el parque de San Juan, por el delito de usar pelo largo. A la vez que cantaba de solista, era miembro de un grupo llamado 'La banda azul', uno de los primeros grupos que cantaba rock en castellano, en Quito.

HP. Estudiabas en la universidad...

JG. Yo estaba en el colegio hasta el año 70-71, en que fui egresado antes de hora, por cortesía de las autoridades del Colegio Montúfar; me echaron por negarme a cortar el pelo. Entonces, salí a mochilear, a tirar dedo, que era la onda de ese tiempo. Vivía de lleno la nota del movimiento hippie. La influencia me llegó con los muchachos del barrio en El Dorado, un reducto de los hippies o 'hippoides' de Quito; habían también hippies en La Villaflora, la Ríos, la Andalucía, éramos como focos, como ghettos. Ese momento coincidió con los años que llegó a mis manos una guitarra y entonces comencé a componer canciones.

HP. ¿Y como te integras a los grupos de canción social?

JG. Un amigo argentino, que había escuchado a Sui Generis, Fito Páez, Nito Mestre, León Gieco, - te advierto que en esos años aquí no se había escuchado ni una canción de ellos, en ese festival del 74 un joven argentino distribuyó en unas hojas, la letra de 'Canción para mi muerte' de Charly García- un día, al escucharme cantar, me dice que el estilo se parece al de algunos artistas argentinos. Me citó nombres que yo no había escuchado. Él era troskista y se interesó en vincularme en su onda política. Me invitó a cantar en el barrio de Toctiuco, en los días de las broncas de abril, en 'la guerra de los 4 reales', cuando subieron el costo del bus de 1 sucre a 1,40 y la gente estalló, en Quito. Para mí fue una experiencia nueva cantar para la gente en los barrios, durante las movilizaciones. Yo 'recontra hippie', cantando en esa onda, me di cuenta, que aparte del público juvenil, estaban las señoras vendedoras de mote, de menudo, de comida, el público barrial; sentirme útil por ese lado me pareció interesante y eso me motivó para escribir canciones. De hecho, escribí una canción que hasta ahora la canto y que se llama '*La guerra de los 4 reales*'. Después subió Roldós, igualmente hubo descontento por las medidas económicas, luego vino la guerra de Paquisha y así en adelante.

HP. Tu surges en un momento de gran influencia de los cantores chilenos y argentinos, ¿Cómo vives esa experiencia?

JG. Yo realmente conocía a Led Zeppeling y a Bob Dylan, que eran mi escuela y también a gente como Piero; de Facundo Cabral, apenas recuerdo haber escuchado alguna canción y de un vasco

llamado Patxi Andion. Me parecía interesante el tipo de temas que abordaban y, al mismo tiempo, me gustaba una que otra canción de Víctor Jara. Recuerdo que los 'compas' de Jatari tenían un puesto de venta de discos en la Universidad. Una vez paso por allí y me acerco a consultar sobre los discos, le pregunto a la persona que atendía, de qué artista eran los discos; me contesta que de Víctor Jara. Le pregunto ¿y quién es Víctor Jara?, responde: ¿Cómo que no sabes quien es Víctor Jara? Para él, yo estaba pasando de ignorante. En ese momento yo 'rodaba otro patín'. Comencé a interesarme por Víctor Jara y Violeta Parra. La Violeta, me cogió durísimo, me gustaba las letras y sus interpretaciones; recién estaba derrocado el gobierno de Allende. No me pega ni el Inti Illimani ni el Quilapayún porque me sonaban a militarismo, una nota marcial, marchosa. La Violeta en cambio me parece repleta de ternura; a Víctor Jara, más que como creador, le admiro por su consecuencia con lo que cantaba. Jara no era un ser prejuiciado, trabajó con Los Blops, que estuvieron por aquí en los años 80 y ofrecieron un recital en el Prometeo, la canción 'El derecho de vivir en paz' y había armado con ellos una ópera rock, llamada 'Viet rock', sobre la guerra de Viet Nam y parte de este trabajo era 'El derecho de vivir en paz'. Además, él cantaba un par de canciones gringas en español: 'El martillo' y 'Las casitas del barrio alto'. Sin saber de esta onda, para esos años yo había traducido un par de canciones de Bob Dylan y de Arlo Butry, motivado por la película de Woodstock que lo habían pasado en un cine de Quito; como las canciones estaban subtituladas y traducidas al español, me percaté que los textos eran muy buenos. Yo escribí algunas canciones para los compas chilenos, les dediqué un cancionero entero, entre las que está '10 años en la vida de Pinochet homicida', una canción de corte machetero. Volviendo a lo de la nueva canción en Ecuador, en esos años empiezo a toparme en los festivales con la gente que hacía nueva canción y música andina. Tuve que aguantarme más de una mueca porque yo no aparecía en el escenario ni con poncho ni con charango, sino con blue jeans, pelo largo, mis collares y sandalias sanfranciscanas y cantaba lo mío. Hubo recelos, molestias y hasta un articulillo publicado en una de las revistas que circulaba en esos años.

HP. Estos grupos se vinculan con los partidos políticos de izquierda, FADI, MPD, ¿cuál era tu posición política?

JG. Ventajosamente siempre fui una persona inquieta por informarme. Le agradezco al colegio haberme echado a tiempo del mundo de los libros forzados al lindo mundo de los libros amados. Me hice un lector bien loco; me atrajo más la onda socialista-anarquista que la socialista-marxista; además, no me simpatizaba la forma vertical con la que funcionaban esos partidos, sin embargo, me he mantenido próximo, pero equidistante de ellos. Pero siempre que he podido he colaborado. Mi vinculación con el anarquismo se debió a la amistad con dos jóvenes italianos, anarquistas, que llegaron, desertando del servicio militar, a hacer el servicio médico en el Oriente. Ellos me comentaron sobre algunos autores anarquistas y me sugirieron libros en esa onda. Conseguí algunos de ellos y entonces me dediqué a estudiar la nota del anarquismo. Mis posiciones anarquistas generaron divergencias tanto con los compañeros del FADI como del MPD. Una anécdota: después del festival de rock en la Central, en que los compañeros 'chinos', nos garrotearon, llegué al barrio, con mi guitarra destrozada; me encontré con unos compañeros de la línea 'siberiana'; yo pensaba que ellos también coincidían con nosotros en la bronca contra el gobierno de entonces. Resulta que el compañero de esa línea política, cuando le comento lo que nos sucedió en la U. Central, me dice: '...me parece muy bien que les haya pasado eso, para qué ustedes hacen esa música 'güevona'... Coincide que en esos días estaba preso Jaime Galarza, líder del movimiento Nueva Independencia, por la publicación del libro 'El festín del petróleo', junto a los compañeros del grupo 'Banda Azul' fuimos al Penal García Moreno a solidarizarnos con él. Con la guitarra rota, le comentamos a Jaime Galarza lo que nos había pasado; él lamentó la actitud

de los compañeros y me preguntó que canciones interpreto, canté algunas de ellas, le parecieron interesantes. Jaime Galarza nos comentó que estuvo en Cuba hace algunos meses y escuchó a unos artistas que hacían un nuevo tipo de música que no era el folclore cubano y que experimentaban con rock y con jazz. En realidad, se trataba de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, por entonces, aquí no sabíamos nada de ese trabajo que más tarde se llamó Nueva Trova Cubana. A nosotros nos parecía que no andábamos tan descarrilados con música que hacíamos.

HP. Desde algunos sectores se ha cuestionado tu trabajo; te han acusado de ser un cantor de 'panfleto', ¿qué piensas al respecto?

JG. Me achacaron en dos sentidos: de 'panfletario' y de 'fumón'. En esos años me acusaron de panfletario, hoy a ningún 'chamo' se le ocurre decirme panfletario, al contrario, me piden las canciones más duras. Cuando llegó acá la Nueva Trova, trajeron su belleza, su libertad creativa en la manera de tratar el texto literario, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés impactaron bastante. Algunos compañeros pretendieron imponer esa propuesta cómo la única forma de hacer canción: mientras más trabajo te cueste entender ese pensamiento, ese texto, mejor hecha estaba la canción. Yo me resistí a esa propuesta. Creo que cuando ha habido que decir las cosas como 'gringos hijos de puta', para referirse a toda su prepotencia militarista en el mundo, lo he dicho frontalmente y lo sigo diciendo. Lo que creo es que estas canciones de bronca deben estar bien hechas. Cuando se trata de cantar a delicadezas, a cosas más tiernas, para referirse a los niños, a los desaparecidos o a las vivencias amorosas, también lo hago con mucha creación.

HP. Tú debes ser el músico popular más perseguido por los gobiernos de turno, en particular por el de Febres Cordero...

JG. Momentos duros de represión han sido espolones para picar el gusanillo de la creatividad, especialmente de la creatividad bronquera. De hecho, eso me ha significado persecución, represión; fui a parar a la cárcel varias veces. La primera vez que conocí el retén fue con Rodríguez Lara, después con Hurtado, pero con el '*leoncio*', sin duda, mi 'muso' favorito, fui a parar en la cárcel a cada rato, a punto que hasta ahora creo que tengo cuarto propio; me golpearon, me rompieron la nariz, me bajaron el hombro. En esos años era bastante común observar que en los festivales, llegaban los del GOE y se paraban al fondo de la sala. A mí me trataron de sacar en un festival en homenaje a Pueblo Nuevo, en el Coliseo Julio César Hidalgo. Luego de que canté, la policía intentó detenerme, la gente me defendió y finalmente desistieron de apresarme. Pero otras veces no tuve esa suerte y me cargaban: conocí el SIC, me treparon a la colgada. Para mí no es sencillo olvidarse ese tipo de cosas.

HP. ¿Cuántas canciones has compuesto?

JG. Tengo algo más de 500 canciones. He tratado de estar lejos de lo monotemático, no hago solo canciones políticas, la diversidad es más amplia: hay canciones de amor, sobre la vida en la ciudad, además tengo bastantes canciones infantiles.

HP. Y los discos que has grabado...

JG. Tengo una grabación en un disco de acetato, es un trabajo colectivo, auspiciado por la CEDOCUT, en 1992. Se incluye una canción de mi autoría, 'Los fluiomarinos' que es sobre el caso Restrepo. Después grabé un casete colectivo con Hugo Idrovo, Alberto Caleris, Fabián Meneses y otros, allí la temática fue la infancia. Mis temas abordan el trato que les dan a los niños en los búsos y otra canción sobre los niños de la cárcel. Al respecto debo contarte una anécdota: la gente

que había impulsado la grabación de este casete cuando se había enterado que yo estaba contemplado entre los músicos invitados, se había preguntado ¿cómo, éste canta canciones para niños? Imposible. Después de que escucharon las canciones, incluyeron en primer lugar mi canción; más de un organismo que trabaja con niños acogió esa canción que hablo del maltrato a los niños en los buses. Luego viene la grabación del disco compacto. Ahora estoy en el proyecto de realizar más grabaciones de canciones rockeras contestatarias, canciones políticas, canciones infantiles, pero me interesa también publicar unas canciones traducidas, de cantautores del mundo anglosajón y francófono. Tengo lista las traducciones y mi sueño es sacarlas para que no se oxiden, ni les entre la polilla...

El Trío Universitario de Loja

Fue fundado a principios de los años 70 por Trosky Guerrero, Tulio Bustos y Benjamín Ortega. Su principal escenario fue la Universidad Nacional de Loja. Es quizá el grupo más importante de canción social del sur del país. Tulio Bustos, comenta la experiencia del grupo.

HP. ¿Cómo se da tu encuentro con la canción de contenido social?

TB. Fue en 1966 cuando ingreso a estudiar agronomía en la Universidad Nacional de Loja y me agrupo a un movimiento político de izquierda que yo lo identificaba como de 'izquierda revolucionaria', ligado al Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, PCMLE, de tendencia pro-china, entonces fui invitado por compañeros dirigentes de la FEUE a cantar en las concentraciones y movilizaciones. Ellos me habían oído cantar baladas, boleros, vales, pasillos. En la Universidad conozco a Trosky Guerrero, quien llega a la capital provincial a estudiar agronomía; con él en 1967 conformo el 'Dúo Universitario' de Tulio y Trosky. Como compañeros de aula y de canto nos integramos a la FEUE. Los compañeros dirigentes nos invitan a participar en las manifestaciones populares y estudiantiles, en Loja en esos años, una de las huelgas tuvo gran repercusión y nosotros apoyamos esas protestas: salimos a cantar en las plazas y parques de la ciudad. Allí nuestro canto se va volviendo político, porque interpretamos temas de Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara y canciones de otros artistas chilenos.

HP. ¿Cómo llegan a tus manos los discos de estos grupos chilenos?

TB. Por intermedio de amigos que habían estudiado en Chile, ellos trajeron los discos de Violeta Parra, Patricio Manns, Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún; posteriormente en 1972, viajé a Chile, Trosky ya se encontraba allá y nos reunimos en Santiago; hicimos una gira con el grupo Muyacán de Ibarra, con Enrique Males. Fuimos a la 'Peña de los Parra' y conocimos a los hermanos Parra – Isabel y Angel-, a Patricio Manns, a Tito Fernández, a Quilapayún y también a Víctor Jara. Yo canté dos noches en la peña y mis canciones gustaron a la gente, les impactó la canción 'El negro Alejandro ha muerto'. En la peña les dejé mi libro de poemas y canciones que había publicado en la Universidad de Loja en 1971, el libro se titulaba 'Un hombre canta al pueblo'. Con Trosky y Benjamín Ortega, que también cantaba con nosotros en trío, interpretamos algunas canciones en la Peña de los Parra. Conocí a Tito Fernández y entablé con él una gran amistad, compartimos un par de bohémias en Santiago. El disco con la canción 'La casa nueva' que la sacó en 1968, lo traje por primera vez al país, alguna gente la grabó en casetes y la difundieron en Quito y en otras ciudades, luego comenzó a pasarse en las radios.

HP. *De regreso a Loja ustedes continúan presentándose en varios escenarios, ¿cómo recibió la gente este tipo de canción, pues en esos años había una fuerte presencia de la derecha política?*

TB. Si, realizamos varias presentaciones en plazas y parques. Recuerdo que en Cariamanga, la gente que simpatizaba con la derecha, nos recibió con ollas de agua hirviendo, con aceite caliente. Nosotros fuimos a presentarnos en los actos de conmemoración de un año de la matanza de los campesinos de Santa Ana; fuimos vejados, pateados, se armó una trifulca, pero finalmente, cantamos. Tras toda esta gente estaban políticos de derecha y para esos años, en 1972, el narcotráfico ya se hacía presente y toda esa gente estaba allí manifestándose en contra de la Universidad, de los estudiantes y de los artistas que hacíamos canciones de protesta. En Loja continuamos apoyando las huelgas, los paros, además empezamos a componer nuestras propias canciones.

HP. *¿De qué manera les apoyaba la FEUE y la Universidad Nacional de Loja?*

TB. El disco grabamos con la ayuda de la Universidad Nacional de Loja por medio de su rector y con el apoyo del maestro Edgar Palacios, en 1971; el disco se llamó 'Canciones de protesta', lo que nos convirtió en los iniciadores de la canción protesta en el sur del Ecuador y quizás en todo el país, porque realmente no salían a la palestra ni Jatari ni otros grupos o cantores. En este disco está 'La noche de los silencios', 'Lamento', 'El negro Alejandro', 'Campesinos'; hay tres canciones de Trosky, una de Edgar Palacios, 'La cumbia universitaria'; y dos canciones de Benjamín Ortega. Nuestras canciones las acompañábamos solo con guitarras, en ocasiones, algunos compañeros nos ayudaban con el rondador, con flautas y bombo. Nuestra vestimenta también era sencilla: no usamos poncho, solo una camisa y blue jean.

HP. *¿Hubo otra grabación después de este disco?*

TB. No, solamente esa grabación, hace 30 años. Como solista seguí componiendo canciones y escribiendo poesía; he publicado cinco poemarios, un libro de cuentos, un libro de partituras con mi música, un libro de orquídeas, otro de relatos y un libro que se llama 'Orquídeas, aromas y vivencias' un relato poético-ecológico sobre los paisajes de Loja y de Zamora. También he compuesto canciones a las orquídeas. Tengo un parentesco familiar con un famoso bandolero lojano que ha dado mucho que hablar hasta el día de hoy: Naún Briones, que es mi tío. Le hice una canción que espero publicarlo en los próximos meses, es una canción que va a encantar; una parte dice: *'...viene desde el sur/ luce su memoria/ cabalgando soles/ bandera su historia/ poncho de luceros/ sembrador de lunas/ amante impetuoso/ la noche desnudas...'* Escribí la canción 'Foderuma avanza, avanza', inspirado en la lucha de los indígenas; la canción le encantaba a Rodrigo Espinosa, exgerente del Banco Central, pese a que él era de otra línea política. La grabamos en 1981. Nuestras canciones abordan el problema agrario, una o dos, tienen que ver con las luchas obreras; hay canciones dedicadas a Viet-Nam, la Revolución Cubana; al Ché le compuse una canción en 1967, luego de su muerte, la canción se llama 'El Che'.

HP. *Las primeras canciones políticas en el Ecuador denuncian la situación de injusticia que vive la mayoría de ecuatorianos, a nivel de los textos algunas caen en lo panfletario...*

TB. Nuestras canciones no fueron panfletarias, hay mucha creatividad y los contenidos tienen un trabajo poético. En un congreso de músicos, en Guayaquil, en 1980, en el que participaron artistas de varios países como Noel Nicola, de Cuba, uno de los artistas dijo que mis canciones eran panfletarias; le hice escuchar 'El Negro Alejandro' y otros temas, se retractó de sus afirmaciones.

Taller de Música

A fines de los años 70 Atahulfo Tobar, Diego Luzuriaga y Juan Mullo fundan Taller de Música, en Quito; el grupo centró su trabajo en el rescate de los ritmos andinos y afrocaribeños. Atahulfo Tobar actualmente director del CEDEP, recuerda la actividad del grupo.

HP. *Taller de Música nace con una propuesta interesante en lo musical, ¿recuerdas cómo lo fundaste con Diego Luzuriaga y Juan Mullo?*

AT. El grupo Taller de Música se formó en el año de 1978. La motivación fue porque proveníamos de otras experiencias musicales: primero, del grupo Jatari, dos de los integrantes de Taller de Música, Diego Luzuriaga y yo formamos parte de ese grupo y luego abandonamos cuando Jatari estaba en proceso de desmembración. Juan Mullo, en cambio, realizaba actividad musical con otros grupos. Los tres manteníamos una excelente amistad y además estábamos vinculados al Instituto Andino de Artes Populares, IADAP que, entre sus actividades, desarrolló un componente de investigación de música popular ecuatoriana en la que participamos. Dos de los tres integrantes tenemos formación antropológica, Juan y yo; Diego es arquitecto y músico de formación.

HP. *¿Cuál fue el trabajo de investigación musical que hicieron para el Instituto Andino de Artes Populares, IADAP?*

AT. Realizamos un trabajo importante en la región andina, también en la zona del Chota y en Esmeraldas. Investigamos en todo el país, a excepción de la región amazónica; estuvimos en las Islas Galápagos, recopilando algunas cosas. Como fruto de ese proceso, grabamos tres discos de larga duración que recogen la recopilación musical. Algunos grupos en esos años tomaban temas populares y luego se asumían como dueños. Nosotros no compartimos con esa propuesta porque considerábamos que los temas se van haciendo populares con el tiempo; hacíamos la recopilación y asignábamos los créditos a la comunidad o a la persona que se atribuía su autoría. Creo que ese fue un aporte del Taller de Música: el de posicionar un respeto a la cultura popular. Los tres discos fueron grabados para el sello Onix y se vendieron bien, tuvieron mucha acogida en el público.

HP. *¿Cómo estaba organizado el grupo Taller de Música?*

AT. El director musical era Diego Luzuriaga; yo ejecutaba charango, cuatro, guitarra. Juan Mullo, también ejecutaba instrumentos de cuerda.

HP. *¿Ustedes son de los pocos grupos que rescatan la música afroandina?*

AT. Los grupos folclóricos tradicionales como Jatari usaban instrumentos andinos: guitarra, charango, queñas, zampoñas, bandolinas, tiples. Cuando nos iniciamos, a más de los instrumentos andinos, teníamos otros instrumentos: flauta traversa, contrabajo, tres cubano, bajo y percusión afroantillana: como congas, bongós, claves. Fuimos el primer grupo que comenzó a trabajar con una armadura de grupo sonero. Luego, hicimos varias cosas y nos interesamos por lo macro de la música afrolatinoamericana, rescatamos música del Chota y de Esmeraldas. Hubo además una propuesta de música urbana pero en forma irónica. Ironizamos el pasillo, el cachullapi, el saltashpa; la gente disfrutaba con el tratamiento que le dimos a esa música 'llorona'. Como Taller de Música nos propusimos rescatar la música alegre, caliente: los chiguales, el amorfino, la música negra del Chota, esa fue la visión con la que trabajamos, combinando lo latinoamericano y lo andino. La gente en principio nos vio como raros, pero poco a poco nos fue aceptando. Yo traje de Venezuela,

en 1979, el primer disco de música de Rubén Blades y lo difundí entre la gente, era algo novedoso en nuestro medio.

HP. Para fines de los 70 la influencia de la música chilena estaba todavía presente en los grupos nacionales ¿ustedes no demuestran esa influencia?

AT. Creo que para esos años la influencia de los grupos chilenos ya pasó. Nosotros no usamos poncho sino camisa, pantalón y zapatos blancos porque estaba más acorde con nuestra cultura y porque estábamos influenciados por la cultura negra. La época chilena fue un momento interesante, pero pasó. No compartíamos ese mimetismo de lo chileno, de lo argentino. Nos planteamos vivir nuestro proceso, que es diferente del resto de países. Y eso hicimos con la música.

HP. Eso significó una ruptura con la tendencia musical dominante en esos años en los grupos de música popular en el país...

AT. Sí, fue una ruptura importante. Y a la gente le encantó. Creo que fuimos el primer grupo que se 'desponchó', dejamos atrás el poncho negro, el luto, la muerte...

HP. ¿En cuanto al contenido de los textos, Taller de Música no interpretó temas que denuncian los problemas sociales del país?

AT. No trabajamos en esa propuesta. No queríamos identificarnos con el movimiento que era muy respetable, por cierto. Creo que en Ecuador siempre hubo canción social, pero no en las dimensiones que se dio en estos años. Hubo grupos que hicieron interesantes aportes en ese sentido como 'Noviembre 15', por ejemplo, una propuesta frontal en el contenido social, porque vivían procesos más puntuales.

HP. Quizá eso obedece a que ustedes no militaron en partidos políticos de izquierda...

AT. No militamos en ninguna organización ni partido político; colaboramos con todos los sectores de izquierda. La canción política venía asociada a un movimiento político. No nos gustaban las ataduras. Nuestra militancia era cultural. Participamos en el encuentro de cantautores 'Luis Alberto Valencia', fuimos uno de los grupos más significativos, teníamos un trabajo musical propio. Pueblo Nuevo apenas estaba surgiendo y Quito era el centro de actividad musical en el país. Además, existían otros músicos que estaban trabajando en una línea parecida: Alex Alvear, Hugo Idrovo, Héctor Napolitano. Como nosotros éramos seguidores de la música afroantillana, privilegiamos el son, uno de los géneros más expresivos y valiosos, un género universal que no es patrimonio de una cultura en particular. Allí se generó una alianza con estos músicos y trabajamos en esta línea, sin perder la expectativa de lo social: empezamos a hacer son, canciones de la nueva trova. Yo canté con Carlos Puebla, cuando el gobierno ecuatoriano estaba a punto de romper relaciones con Cuba, en 1963. Yo tenía 9 años de edad, el grupo de Carlos Puebla y los Tradicionales recorría los diversos países difundiendo la experiencia de la revolución cubana. Yo ya cantaba en esos años y por esas cosas de la vida, compartí escenario con Carlos Puebla, en la concha acústica de la Villa Flora. Eso me quedó grabado en el alma y en la sangre y creo que allí se me metió el virus del son.

HP. ¿Cuáles fueron las causas que llevaron a Taller de Música a desintegrarse?

AT. Una de las razones principales se debió al alejamiento de Diego Luzuriaga que salió a estudiar en París. El grupo entró en un 'stand by' y nos quedamos en un momento improductivo, después de ocho años de trabajo.

Pueblo Nuevo

Pueblo Nuevo es el grupo más representativo de la nueva canción ecuatoriana y el único que se mantiene en actividad musical hasta nuestros días. El grupo ha grabado más de 18 discos y ha alcanzado un importante reconocimiento dentro y fuera del país. Miguel Mora, fundador y director del grupo, destaca el compromiso de Pueblo Nuevo con la gran patria latinoamericana...

HP. ¿Cómo nació la idea de conformar el grupo Pueblo Nuevo y quienes fueron sus fundadores?

MM. Pueblo Nuevo se funda en 1975 en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Central del Ecuador. En principio fuimos cinco y luego seis estudiantes de Medicina que nos juntamos al calor de tocar y cantar música latinoamericana. Pueblo Nuevo se inicia con tres estudiantes-músicos lojanos y tres estudiantes-músicos quiteños. Los quiteños: Jorge Mosquera, Miguel Sánchez y Fabián Rodríguez; los lojanos: Jorge Ortega, Hernán Sotomayor y Yo. Ese fue el primer grupo.

HP. ¿Qué les motivó a incursionar en la canción popular latinoamericana?

MM. Las primeras relaciones que nosotros tuvimos con la música popular latinoamericana fueron con las canciones de Los Fronterizos y Los Chalchaleros y de algunos payadores como Atahualpa Yupanqui; para entonces ya había una difusión de sus discos en nuestro medio. A partir de estas primeras reuniones, nos tocó pasar momentos dolorosos, como la muerte del padre de Miguel Sánchez, que era el dueño de la casa en donde nos reuníamos a ensayar; y la necesidad de aprender a ejecutar los instrumentos latinoamericanos. En esos años empezó a ser muy fuerte la influencia de Inti Illimani, Quilapayún, Víctor Jara y otros cantautores chilenos. Además, era vital para nosotros escuchar los temas de Carlos Puebla, de Aníbal Sampayo, grandes referentes de la canción popular latinoamericana. Una vez que tuvimos esa primera impresión y búsqueda, decidimos empezar de cero, porque algunos de nosotros apenas podíamos tocar la guitarra y otros compañeros, ningún instrumento, solo había la gran voluntad de aprender. Por ejemplo, Jorge Mosquera ingresó al grupo sin saber nada, no tocaba ni cantaba, pero tenía un gran interés por aprender. Jorge, con el tiempo, llegó a tocar quena, guitarra y también a cantar segundas voces. En 1976 viajamos a Perú y Bolivia en búsqueda de instrumentos; nos pusimos en contacto con Ernesto Cavour y los artistas de la Peña Naira, en La Paz; ellos nos ayudaron a comprar instrumentos. Después, en el Perú, tuvimos la suerte de recibir el respaldo de Nicómedes Santacruz, quien nos invitó a participar en el programa 'El poder del canto', en Panamericana de Televisión. Y con su hermana, Victoria Santacruz, que era Directora de la Compañía Nacional de Danza del Perú, hicimos varias presentaciones en Lima.

HP. El poncho fue parte de la indumentaria que caracterizó a los grupos de música popular en aquellos años, Pueblo Nuevo también se cobijó bajo esta prenda...

MM. Creo que en ese momento todo grupo que quería hacer música folclórica, como así se definía con este término y después con un término poco herrado y mal utilizado como es neofolklore, tenía necesariamente que pasar por el poncho que estaba muy identificado con lo indígena, pero haciendo una distinción desde lo ciudadano. El pintor Jaime Valencia, uno de los coautores de la Vasija de Barro, diseñó un símbolo de un pájaro precolombino y sobre esa idea se trabajó el poncho que usamos. Fue un poncho muy lindo, pero muy incómodo; un poncho abierto que no permitía tocar los instrumentos. El poncho nos cobijó durante muchos años y también a otros

grupos, a excepción de Jaime Guevara que siempre se opuso al poncho. Jaime decía que el poncho no tenía ninguna situación que definir dentro de la canción que nosotros estábamos proponiendo. Sin duda, el poncho identificó a Pueblo Nuevo, Ilumán, Jatari, incluso hubo otro grupo que se llamaba Tiempo Nuevo y el Grupo Víctor Jara en Cuenca que también estaba bajo esta indumentaria. El poncho se convirtió en una forma de identificarnos, casi como entre un icono y un símbolo. Y eso nos vinculó con la canción, primero folclórica que fue el primer género a destacar y después con una irrupción que ocurre en un momento dado, cuando se comienza a hablar de nueva canción.

HP. *¿Las primeras canciones de Pueblo Nuevo fueron recopilaciones de ritmos folclóricos tradicionales o de contenido social y político?*

MM. Fueron algunas grabaciones vinculadas con lo político. Nuestra primera grabación es 'Atajitos de Caña', un tema de Hernán Sotomayor y 'El pajonal', una composición de corte un poco pastoril, tema del maestro Manuel María Espín. Pero después de ese disco logrado en un estudio pequeño y solamente para llevarlo a ciertas actuaciones que teníamos en Loja, surgió la posibilidad de hacer 'La Marcha del FADI', que por otro lado, marca en nosotros la primera escisión en el grupo: en ese momento no todos estaban de acuerdo con asumir la línea política del FADI y eso genera una división: los tres lojanos nos quedamos en el FADI y con el grupo de música y los tres quiteños, abandonan el grupo y se dedican a su profesión, la medicina. Para entonces se había unido Juan Paredes, un cantautor chileno, con él trabajamos hasta la escisión del grupo en temas un poco diferentes. Existen algunas grabaciones que desgraciadamente han desaparecido, pero que muestran una cierta diferencia del Pueblo Nuevo inicial, muy mimético y un Pueblo Nuevo que ya tenía una propuesta en sus canciones; temas como 'Choclito de chacra ajena', 'Los machetes' fueron incluidos y le daban otra dimensión musical al grupo. En el momento de la 'Marcha del FADI' nos agrupamos con 'Arahuac', otro grupo, integrado por gente más joven, por músicos lojanos radicados en Quito. Ese grupo desaparece y es absorbido por Pueblo Nuevo: allí se integran Galo Mora, Ernesto Guerrero, Guillermo Martínez y José María Monteros, con ellos el grupo queda conformado por 8 integrantes.

HP. *Ese es el Pueblo Nuevo que apoyó las campañas políticas del Frente Amplio de Izquierda, FADI...*

MM. Sí, ese fue el grupo que empieza a trabajar en las campañas del FADI y luego en el 'Canto al Partido Comunista'; es el momento más radical del grupo en su historia.

HP. *¿Esa afinidad con el FADI no generó fricciones con otros grupos que estaban inmersos en la canción social, pero que no compartían esta línea política?*

MM. Sí, en alguna medida. Por ejemplo, tuvimos una relación muy cercana con integrantes del grupo 'Noviembre 15', que tenía una línea política diferente. Recuerdo que en algún momento participamos en una peña artística del MPD invitados por el grupo, esa invitación les significó a los compañeros de Noviembre 15 un llamado de atención dentro de su partido. No obstante, había esa vinculación con ellos y también con el cantautor Juan Ruales. Con la gente del Partido Socialista Ecuatoriano, PSE, las relaciones eran fraternas y no teníamos diferencias. En lo político si tuvimos problemas con los sectores de derecha del país que nos cerraron las puertas. En principio cuando Pueblo Nuevo cantaba a lo hermoso de ser latinoamericano, comenzaron a prestarle atención; después se cerró ese camino, incluso el auspicio para las grabaciones. Yo creo que eso iba definiendo quiénes estaban con el movimiento de la nueva canción que, por cierto, era un movimiento muy político.

HP. Crees que canciones como 'La marcha del FADI' caerían en lo 'panfletario'...

MM. Sí, obviamente. 'La marcha del FADI' es una canción que está muy cercana al panfleto, no llega a ser un himno; más bien es una canción en cierto modo revanchista, divisionista, pero yo creo que ese era el momento de cantar y no habíamos analizado las otras posibilidades. Pero todavía tengo mis reservas en cuanto a entender literariamente el panfleto: creo que el panfleto puede ser un género menor, pero también tiene un momento que es contingente y allí es un arma válida. Creo que en ese momento fue importante, un vehículo de la canción que estábamos proponiendo. Pero si tendría chance de volver a vivir esos momentos, cambiaría algunas cosas.

HP. 'La historia de la patria mía', una historia cantada de las luchas del pueblo ecuatoriano...

MM. Fue el primer Lp que grabamos. Tiene una alta dosis de compromiso político: están canciones como 'Seremos el pueblo nuevo', que es de creación del grupo; 'Tu tregua', de Oscar Vásquez; 'La cigarra', un poema de Carrera Andrade, musicalizado por Jorge Aravena, un músico chileno radicado en Ecuador; 'Los machetes', un tema de los negros peruanos. Es un disco que se volvió popular en el medio. 'Tu tregua' por ejemplo, es una canción que no fue muy bien comprendida por el público, no es un texto que solo alude al amor, sino también a la guerrilla y a la compañera del guerrillero. Todas estas canciones forman parte del primer Pueblo Nuevo hasta la integración casi definitiva del grupo. En ese momento salen algunos compañeros, ingresa Alberto Guerrero, la primera voz del grupo; él aporta con su voz, desde la primera grabación, un estilo que pasa a ser definitivo y que identifica al grupo hasta hoy. Las voces han identificado a Pueblo Nuevo durante los 25 años.

HP. ¿Cómo funcionaba Pueblo Nuevo orgánicamente?

MM. Yo fui director del grupo, primero en lo musical y después en lo artístico; la dirección la dividimos en dos partes: la artística, que se encargaba de los tipos de programa que presentábamos, los contactos, era una especie de gerencia; y la musical. La artística ha estado a mi cargo y la musical, bajo la responsabilidad de compañeros como Julio Bueno, Rolando Valladares y Leonardo Cárdenas.

HP. En el Encuentro de Cantautores Luis Alberto Valencia y en el Tercer Festival de la Nueva Canción, realizados en Quito, Pueblo Nuevo se constituye en el grupo articulador...

MM. Después de la gira a la URSS, nosotros regresamos y ya se preparaba el Tercer Festival de la Nueva Canción. Antes, en 1982, el Consejo Provincial de Pichincha, organizó el festival de cantautores 'Luis Alberto Valencia', que estuvo coordinado por mi hermano, Galo Mora. Participaron importantes grupos y cantautores de América Latina: Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Alfredo Zitarrosa, Taller de Música, Manuel Capella, Savia Nueva, Trosky Guerrero, Jatari, Pueblo Nuevo, Carlos Mejía Godoy, Carlos Santamaría, Donato Poveda, entre otros. Hubo algunos inconvenientes, por ejemplo no se le invita a Jaime Guevara y ello genera un conflicto con el público seguidor de Jaime, quien lo asume como un asunto personal con los organizadores. Pero esta pugna fue ventajosamente superada. En este encuentro se trató de impulsar algunas discusiones sobre lo que planteaba la nueva canción, el cantautor estaba más cerca de definir cosas. Por allí surge la idea de seguir haciendo encuentros. A partir de entonces nos invitan en 1982, a un festival en Nicaragua, el vínculo era Carlos Mejía Godoy; se trataba del Segundo Festival de la Nueva Canción; el primero se realizó en México en 1980, lamentablemente, no pudimos asistir. En 1983 participamos en el encuentro de la Canción Bolivariana en Venezuela, organizado por Alí Primera. En ese momento sí existe una familia de la nueva canción, pues

empieza a convocarse en diferentes lugares; establecimos vínculos con Adrián Goyzueta, Lilia Vera, el grupo de Rafael Salazar. En el Segundo Festival, en Nicaragua, se habla de la posibilidad de que el próximo festival sea en Ecuador. Aparte de nosotros había viajado alguna gente a tratar de conseguir esa sede, entre ellos Fredy Ehlers. En principio había temor entre los organizadores de este festival que fracasara, porque no se había realizado un evento de esa magnitud en Ecuador, nosotros referimos la realización del Encuentro de cantautores 'Luis Alberto Valencia', que a pesar de que fue pequeño, tuvo éxito; finalmente se decidió que Quito sea la sede.

HP. 'A mi lindo Ecuador' es como un segundo himno nacional. ¿Cuál es la historia de esa canción?

MM. En enero de 1981 el país se ve enfrentado a un nuevo conflicto con el Perú, en la zona de la Cordillera del Cóndor, en Paquisha. Nosotros, a poco de eso, habíamos tomado la canción 'A mi lindo Ecuador', de nuestro amigo, Rubén Barba. Rubén la había grabado muchos años antes en otro ritmo, era una canción de moda,ailable y cantada. Retomamos ese tema y lo acoplamos a instrumentos latinoamericanos, sin pensar en el éxito; de repente, comenzó a gustar a la gente, la incluimos en el segundo disco titulado 'Trigo, mar y sangre'; al surgir el conflicto con el Perú se hace una versión, un poco diferente con otro texto llamando a la unidad nacional.

HP. Coincide con este momento también la canción 'Paquisha', por cierto, criticada desde algunos sectores de izquierda...

MM. Sí, 'Paquisha' fue creada en el mismo momento, pero no para ser parte del disco, sino por pedido del Presidente Jaime Roldós a Alfredo Mancero, en ese entonces ministro de Bienestar Social y amigo del grupo. Participó mucha gente allegada a Roldós, como Pedro Saad Herrería. Se buscaba una canción que definiera lo que estaba pasando con la invasión peruana en ese momento. Si bien no teníamos todos los elementos de juicio, la canción fue compuesta en un par de días e ingresó inmediatamente al estudio de grabación de Claudio Jácome, quien colaboró con los arreglos; Edgar Palacios participó con el acompañamiento de trompeta; se hizo también un video que se pasaba constantemente en la televisión. Nunca pensamos que la canción podía tener una repercusión tan grande; vendimos alrededor de 65 mil copias, un récord de venta de nuestros discos. Pero también generó algunos conflictos con gente que pensaba que era una canción 'patriótera' y que estaba más bien haciendo mella en la relación con los hermanos peruanos; sin embargo, habían muerto soldados ecuatorianos y entonces de nuestra parte surgió esta canción que refleja la unidad del hombre común y el soldado; el soldado es parte de ese hombre común y generalmente es el más humilde. Visitamos en esa época casi todas las guarniciones militares ofreciendo conciertos y dando ánimo a la gente. Después lo abandonamos porque no era parte de nuestros programas, pero fue tomado por la Fuerzas Armadas que la han convertido en uno de sus himnos.

HP. ¿En qué consiste el trabajo artístico de la segunda etapa del grupo?

MM. La segunda etapa nos lleva a un momento de definiciones. Estamos en el año de 1980. Nos plantea primero varios desengaños políticos, generados por la lucha de los dirigentes políticos y nos plantea, además, qué tipo de canción trabajar, qué huella seguir. En ese momento surgen algunas opciones: continuar con las creaciones del grupo, un aporte fundamental a lo largo de 25 años, o buscar una identificación con la canción ecuatoriana: plantear una canción ecuatoriana que sea el estandarte, una meta muy proyectada con mucha ambición. Allí surge la idea de interpretar a Julio Jaramillo y nace con las respectivas 'desafilaciones' de algunos compañeros que no se querían involucrar con el proyecto. Ese problema era mayor con algunos músicos académicos

incorporados al grupo, para ellos era bajar un poco el nivel de calidad musical con ese tipo de música. Cuando hicimos la presentación formal del primer tema 'Nuestro Juramento', en la Plaza de Toros, junto a Facundo Cabral, en la 'noche de las antorchas', ellos tenían mucho temor de que no sería bien visto, incluso me plantearon cambiar la propuesta hasta lo último del programa. Pero más bien la respuesta de la gente, del público, fue extraordinaria. Ese momento comprendimos que la canción popular tenía mucho más base que cualquier otro tipo de propuesta política. La línea era otra para el momento, habíamos superado la primera y sentíamos que la canción popular nos cobijaba y nos identificaba y que nosotros podíamos ser parte de una forma libre de interpretar, sin regirnos a los cánones tradicionales porque a mi juicio, la nueva canción es eso: el género libre de composición; en la nueva canción no hay particularidades locales, puede tomar globalmente canciones de diferentes latitudes del continente pensando en la gran patria latinoamericana, podías tener temas locales pero en base de un gran tema, porque lo que la nueva canción buscaba es una integración total de Latinoamérica.

HP. Retomando el trabajo de Pueblo Nuevo, el disco 'Pueblo, fantasma y clave de JJ' abre otra etapa en la actividad artística del conjunto...

MM. Había un gran respeto y lo hubo siempre hacia la canción tradicional ecuatoriana; pasaron muchos años antes de que el grupo asumiera un trabajo primero, de recopilación y después, de interpretación de música popular ecuatoriana. Hay un material recogido, un trabajo testimonial, pero en principio no nos sentimos cómodos con los logros, pensamos que tal vez nuestra línea no era la cierta y empezamos a cambiar un poco también vinculando ciertos requerimientos del público que nos planteaba en principio que los instrumentos electrónicos no tenían razón de estar con lo que nosotros estábamos proponiendo. Nos mantuvimos, más bien, en la creencia de que esos instrumentos eran pertinentes para el momento que estamos viviendo. El disco de Julio Jaramillo nos abre otras puertas, especialmente a un público más joven.

HP. Después de la edición y publicación del disco de JJ como que el grupo desaparece de los escenarios casi 5 años...

MM. Luego de ese trabajo desaparecemos de la escena artística. Fue difícil plantear el paso siguiente luego del disco de JJ. Surgió, por un lado la propuesta de retomar académicamente la música ecuatoriana, hacer una propuesta de canción popular ecuatoriana. Tuvimos una mala experiencia de organizar festivales con artistas de la nueva canción. No funcionó, el movimiento estaba en crisis en América Latina. Quizás en Chile había una situación particular, un fenómeno diferente. El sello Alerce comienza a hacer circular el casete como medio de difundir música con material prohibido. Ese material empieza a circular clandestinamente de manera masiva. Y los temas de Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún comienzan nuevamente a escucharse y a crecer un público, a diferencia de otros países. Eduardo Carrasco me comentaba que él cree que ese fenómeno se debía a que en Chile, por la dictadura militar, no había apertura para la difusión estas canciones, mientras que en ese momento, en otros países ya había pasado el auge de la nueva canción. A mi juicio, en Chile había una actitud abierta hacia entender lo textual, lo que estaba pasando en países que venían de salir de regímenes dictatoriales; más bien, se volvió un tema recurrente, importante de tratar. En el Ecuador ya se había desarticulado el intento de movimiento, había un trabajo aislado. Cada uno por su lado, incluso algunos grupos llegaron a desaparecer como Jatari. En nuestro caso, la propuesta ya no era solo Latinoamericana, sino popular Latinoamericana. Y en ese momento surge la necesidad de trabajar en un nuevo disco que se llama 'Contraseña'. Ese disco está bien logrado en lo técnico, pero no tuvo ninguna repercusión en el público, es un disco demasiado técnico, con esquemas superiores de música y el público no llegó

a entenderlo. Se incluyen temas intimistas como un homenaje a Santo, 'el enmascarado de plata', en base de una crónica de Fernando Nieto Cadena 'Conversaciones', un tema escrito por Galo Mora, otros temas que escribí yo. Creo que no fue el momento para lanzarlo, es uno de los pocos productos que no pegó. Luego de este trabajo empezaron las huidas y regresos, desapariciones y regresos. Ya no fueron muy frecuentes las presentaciones públicas en Quito, pero sí las giras a provincias y en algunas ocasiones fuera del país. En los últimos años ocurre una suerte de regreso, de reencuentro con la canción latinoamericana: empieza a surgir un público más joven y mucho más ávido, que se interesa por estos temas, eso se ha dado en los últimos años a partir de visitas de cantores como Silvio Rodríguez, Luis Eduardo Aute. Un momento cúspide constituyó el festival 'Todas las voces, todas', organizado por la Fundación Guayasamín. En este año presentamos el disco 'Troveros y boleros', uno de nuestros últimos trabajos. La presentación tuvo una buena asistencia de público. Además, se concretó una gira a Estados Unidos. La receptividad de los ecuatorianos radicados en New York y New Jersey fue muy buena.

Tenemos un trabajo que vale la pena mencionarte. Se quedó en la grabación y no llegó a publicarse. Es un homenaje a la canción tradicional ecuatoriana, el pasillo, un trabajo que lo denominamos en base de un pasillo de Carlos Solís Morán 'La oración del olvido'. Un poco en función de la falta de pasillos en estos últimos años, pues no hay nuevos pasillos ni nuevos intérpretes. Este trabajo tiene mucho basamento en las partituras originales de los pasillos. Son pasillos de trece compositores, entre los que destacan: Carlos Solís Morán, Enrique Espín Yépez, Jorge Araujo, Angel Leónidas Araujo, Lauro Guerrero, algunos conocidos y otros desconocidos. Hemos respetado la línea del pasillo. Se ha hecho un tiraje casero, está listo para publicarse. Este trabajo fue investigado en los archivos del Banco Central, lamentablemente el momento de definir la publicación del disco, el Banco Central cerró el proyecto. Esperamos que pronto se ponga a disposición del público.

HP. Crees que la Nueva Canción llegó a su fin y que su propuesta se agotó definitivamente...

MM. Víctor Jara da la respuesta perfecta: '*...Canto que ha sido valiente, siempre será canción nueva...* creo que por allí está el asunto. El seguir pensando, denunciando que existen problemas en el mundo, en América Latina, es parte de lo que deben hacer los nuevos juglares. Tal vez si no son los cantores antiguos los que están llamados a hacer nueva canción, deberían ser los nuevos, desde otra perspectiva, con otros criterios musicales, quizás no tan adentrados a la canción tradicional latinoamericana, al canto popular latinoamericano. Yo si creo que en ese sentido puede decirse que envejeció la nueva canción.

Bandera Roja

'Bandera Roja' marca el nacimiento de la canción política en Cuenca. Nacido en el seno de la Juventud Socialista Revolucionaria Ecuatoriana (JSRE) y del PSE, se constituyó en el portavoz de este movimiento político al interior de la Universidad Estatal de Cuenca. Diego Orellana, uno de sus fundadores, recuerda aquellos años de trabajo con el grupo...

HP. ¿Cuál fue el momento político en el que surge 'Bandera Roja'?

DO. Nuestro grupo nace en 1976. La mayor parte de los compañeros que lo fundamos, procedemos de 'La rondalla universitaria' el primer conjunto que se dedica a rescatar la música popular latinoamericana en Cuenca. Estaba dirigido por José Orellana Calle, funcionario del Departamento de Difusión de la Universidad. Este grupo lo integraban 30 personas de diferentes

facultades que cultivaban la música folclórica latinoamericana. En esos años se presentó una coyuntura interesante, yo militaba en el Partido Socialista y otros compañeros simpatizaban con el partido; además, la campaña para las elecciones de la FEUE, exigía hacerla de forma diferente, así surgió la idea de apoyarnos con un grupo musical. Entonces, invitamos a los compañeros de la rondalla a que se integren a nuestro proyecto musical y político.

HP. ¿Qué presencia tenían en la Universidad de Cuenca los partidos de izquierda, especialmente el Partido Socialista?

DO. En 1975 el PSE estaba comenzando, a buen ritmo, a captar las dignidades políticas de la Universidad, lamentablemente perdió las elecciones. Esa derrota nos afectó, por lo que nos propusimos al año siguiente cambiar el esquema y organizarnos para ganar. Vimos que la mejor forma era hacerlo con música, con coplas y adaptación de canciones. En ese momento nace el grupo 'Bandera Roja' para apoyar la campaña de captación de dignidades a la FEUE por el Partido Socialista.

HP. ¿Quiénes integraron el grupo?

DO. Carlos, Jorge y Patricio Aguirre, Patricio Marchán, Napoleón Avila y yo. La coordinación general del grupo estaba a mi cargo por que era el militante del partido, miembro del buró central en Cuenca; ellos eran simpatizantes, amigos y colaboraban en los diferentes actos.

HP. 'Bandera Roja', un nombre con contenido político...

DO. Lo de nombre fue una decisión del partido. El PSE tenía el periódico 'La Tierra' y se buscó un nombre para el grupo que tenga relación con la posición política; de alguna forma el Partido Socialista se identifica con el rojo, un color muy representativo para toda la izquierda. El grupo venía a ser como un portaestandarte de lo que quería decir el partido desde el punto de vista musical. En principio nos pareció un nombre raro, pero le gustó a la gente; en esa discusión participaron Víctor Granda, Manuel Salgado, Bayardo Tobar, Mesías Robalino. Fuimos el primer grupo en Cuenca que nació ligado a una propuesta política.

HP. ¿Qué canciones formaban parte del repertorio del grupo?

DO. La influencia que teníamos era muy marcada de los grupos de la nueva canción chilena, sobre todo porque estaba fresco en la memoria el golpe militar contra Allende. Recién empezaba al izquierda a presentarse como tal al interior de la universidad, en donde nacimos; entonces el repertorio era de temas ligados a esos procesos. Nos gustó mucho la labor del grupo Jatari, nuestro principal referente, con ellos participamos en festivales. Además, en la universidad se proclamaba el lema: 'La universidad junto al pueblo', postulado de nuestro ideólogo Manuel Agustín Aguirre; eran los años de la reforma universitaria y de la extensión universitaria. La forma de llegar al pueblo era con la extensión universitaria y como parte de ella, rescatar las manifestaciones culturales más puras de nuestro pueblo: viajamos a los sectores rurales y nos encontramos con ritmos casi olvidados como la contradanza, por ejemplo.

HP. En ese proceso crean el himno de la Juventud Socialista del Ecuador...

DO. Si, nosotros hicimos la canción para la campaña de apoyo al partido, cuando nace el grupo, la compusimos en la música del 'Funeral del labrador', una canción brasileña que la grabó Bárbara y Dick y también Pueblo Nuevo. Nosotros, en consenso, acoplamos a esa canción las consignas de la campaña y le pusimos la música. En ese tiempo el grupo estaba muy joven para realizar composiciones. La canción la folclorizamos y pegó en los jóvenes.

HP. ¿Qué canciones recopiló el grupo en los sectores populares?

DO. Realizamos un trabajo de investigación musical, especialmente de coplas populares, nuestra región es muy rica en coplas. Patricio Marchán, el compañero que tocaba el bombo, era muy simpático para los chistes y anécdotas, era la persona ideal para componer las coplas. Ofrecimos una gran cantidad de recitales, rescatando las coplas de los diferentes pueblitos y cuando nos íbamos a las fiestas tocábamos las canciones más tradicionales y las coplas populares que le encantaban a la gente. En cada pueblo aprendíamos una copla nueva. Obviamente, en la Universidad el mensaje era político, pero nosotros combinábamos el repertorio con temas urbanos y rurales. El poncho fue nuestro uniforme, por la influencia de Inti Illimani y Quilapayún, que fue determinante. Después de unos años, modificamos la vestimenta: adaptamos la cushma, una pequeña prenda que utilizan los indígenas de Cañar, mejoramos el diseño con un dibujo de un puma, otro símbolo de la cultura cañari e incásica. El grupo no cobraba por sus presentaciones, el 99% de los costos de movilización o estadía lo cubríamos nosotros; eventualmente, en una feria agropecuaria o en algún programa en colegios que buscaban recabar fondos, cobrábamos. En actos benéficos nuestras presentaciones siempre fueron gratuitas. Pero fundamentalmente nos ayudaba el Partido, con uniformes, movilización, etc.

HP. ¿Cuándo graban el primer disco?

DO. Nosotros veníamos preparando temas, ya teníamos una interesante recopilación de coplas. La grabación se produce en una circunstancia especial: en 1981 el conflicto con Perú genera un fervor cívico muy grande en nuestra ciudad. El Gobernador del Azuay, Mariano Cueva, amigo del grupo, consideró que, como Bandera Roja tenía mucha popularidad en el medio, podía ser el vehículo a través de un par de canciones cívicas para levantar el ánimo de la población. Nos entregaron dos canciones para que lo interpretáramos, esa era la condición para apoyarnos en la grabación. En ese disco insertamos dos canciones, la una que es propia del grupo, un pasacalle, se llama 'Ecuador' y un sanjuanito tradicional, 'El pajonal', que también lo grabó Pueblo Nuevo. A la gente le encantó, especialmente las canciones nacionales.

HP. ¿Cuál era la relación de Bandera Roja con los grupos de otras tendencias políticas?

DO. Lamentablemente, los grupos reproducíamos el sectarismo de nuestros partidos. Fuimos sectarios, tanto en la universidad como fuera de ella. La Juventud Socialista que estaba en la universidad tomó cuerpo y fue la fracción hegemónica del movimiento estudiantil. Con la gente del MPD no íbamos 'ni a misa'. Con el FADI había un poco más de entendimiento. Con el grupo 'Víctor Jara' hicimos festivales de manera conjunta. El grupo estaba muy ligado al estudiantado de la Universidad. Cuenca fue un buen 'mercado' para la música latinoamericana. Los medios también nos dieron una buena cobertura. Algunas radios abrieron programas de esta música.

HP. ¿Por qué se desintegra el grupo?

DO. Por las circunstancias de trabajo de los integrantes. Algunos se casaron y formaron sus familias, otros se graduaron y comenzaron a buscar un empleo. En mi caso, yo trabajaba en el proyecto Paute y apenas venía cada fin de semana a visitar a mi familia, el hecho de pasar 5 días afuera y los 2 días dedicarme al grupo, fue algo difícil. El grupo se desintegró en 1982. Hoy somos buenos amigos, pero no hemos podido reunirnos para hacer música. Los dos hermanos Aguirre tiene un grupo importante. Yo, me desvinculé de la música.

Camino y Canto

Camino y Canto militó en el Partido Comunista-Frente Amplio de Izquierda. Su música se escuchó en campos, barrios, sindicatos, universidades y gremios. Víctor Albornoz, miembro fundador, comenta el trabajo de un grupo que se mantiene hasta la actualidad.

HP. ¿En qué momento nace el grupo Camino y Canto?

VA. Camino y Canto en realidad no nace como un grupo musical, nace como la necesidad de fortalecer las tendencias de izquierda. Lo que nosotros pretendimos hacer era un taller y organizamos el Taller Camino y Canto, formamos un coro a capella, con cuatro voces y 36 integrantes. Fue en el año de 1982. Lastimosamente, las condiciones no nos permitían tener un aula grande de ensayo y otras condiciones elementales, lo hacíamos en nuestras casas: en una sala entrábamos más de 20 personas, lo cual comenzó a dificultar el trabajo. El grupo estaba bajo la coordinación musical de Jorge Luis Estupiñán, un músico popular y la organización, bajo mi responsabilidad. Para entonces ya éramos militantes del Partido Comunista del Ecuador; mantener el coro fue una tarea muy difícil, estaba limitado por un montón de cosas: personas sin ideología, compañeros que tenían que trabajar para dar de comer a sus hijos, etc. De ese coro fue difícil formar algunos grupos que puedan hacer tareas políticas, poco a poco la gente se fue retirando, hasta que quedamos seis integrantes, que nos vimos forzados a formar un grupo específicamente de lo que entonces llamábamos música folclórica, canción protesta o nueva canción.

HP ¿Se consideraban intérpretes de nueva canción?

VA. Nosotros creo que más nos definíamos como un grupo de música protesta. El grupo estaba integrado por Jorge Luis Estupiñán, Geovanny Mera, José Luis Rodríguez, Fernando Ponce, otro compañero que no recuerdo el nombre, y yo. La mayoría éramos autodidactas, solo un compañero era contrabajista y estudiaba en el Conservatorio.

HP ¿Cuál fue la instrumentación del grupo?

VA. Las típicas de entonces: vientos, quenás, zampoñas, charcas, guitarras, tiple, charango, bombo.

HP ¿La indumentaria?

VA. Nosotros en ese entonces ya nos quejábamos de la militancia del poncho, porque se creía que ser revolucionario era usar el poncho. Nosotros considerábamos que ser revolucionario no era un problema de vestir poncho, sino un problema de conciencia política, entonces pensamos que había que dejar de lado el poncho, más allá del cariño y el respeto que profesamos por el indio, pero creíamos que la conciencia revolucionaria no era necesaria mostrarla con poncho, sino como uno la sentía. Nuestra vestimenta fue informal, pantalón y camisa; a veces tratamos de coincidir que la camisa sea blanca y el pantalón negro.

HP ¿Qué temas interpretaban?

VA. En ese entonces cantábamos canciones de Víctor Jara, como "Te recuerdo Amanda", generalmente eran temas vinculados a la política.

HP. También reciben influencia de la nueva canción chilena...

VA. Nuestro trabajo en principio es empírico no teníamos más allá de las canciones que habíamos descubierto en Inti Illimani, Quilapayún, Víctor Jara, Violeta, Isabel y Ángel Parra. En Ecuador la

influencia es total de la nueva canción chilena. Camino y Canto no recopiló canciones en las zonas populares y campesinas. Ese trabajo lo hago, mucho antes, con el grupo Jatari. Realizamos giras en campañas políticas del Frente Amplio de Izquierda, en todo el país. Nos presentamos en el Tercer Festival de la Nueva Canción, pese a que intentaron excluirnos. No realizamos presentaciones en el extranjero.

HP. ¿Qué procesos de lucha social apoyan?

VA. Varios, la huelga de La Internacional, por ejemplo, que duró muchos años, junto con uno de los artistas más consecuentes, Jaime Guevara, un compañero que toda la vida estuvo en la línea de fuego, hasta nuestros días y con Carlos Michelena, militante sin carné de afiliación. Quiero enfatizar en el papel de los grupos que se quemaban las pestañas trabajando, no solamente en lo musical; la mayoría de personajes como de Huasipungo, Camino y Canto, Quimera, aparte de cantar, pegábamos los afiches en las noches, pintábamos la propaganda, éramos militantes activos y miembros de células de partidos con diferentes tipos de tareas adicionales.

HP. ¿Hay un direccionamiento del partido en el trabajo musical?

VA. Una de las críticas que los artistas mantuvimos en esa época fue que los partidos de izquierda en general, nunca dieron dirección cultural. La crítica que entonces se hacía es que los partidos de izquierda utilizaron a grupos musicales como un atractivo o como una distracción; como una parte que servía para su crecimiento político y su desarrollo; no se tuvo la certeza de creer que el arte era una inversión, desde el punto de vista marxista, en lo político. Siempre nos vieron como los amigos "buena nota" que tocaban en una peña y eso de alguna manera, les ayudaba en sus réditos políticos. Había camaradas y compañeros que tenía otra visión, pero que no ocuparon puestos de dirección que les permitiera presionar para estructurar un programa político cultural, para presionar que la cultura sea vista de otra manera en el desarrollo del país; o para presionar que haya un sindicato de cultura que determine programas, lineamientos, actitudes. Muy poco logramos en eso.

HP. ¿Cómo juzgas el trabajo de los grupos del Centro de Arte Nacional que también hacían canción política en el otro bando de la izquierda?

VA. En ese momento como partido pensábamos que no pasaban de ser grupos torpes, mal estructurados y divisionistas. Esa era una visión sectaria, cuadrada, que no daba la verdadera importancia que ellos tenían. Hoy, negar la importancia del grupo Noviembre 15, es como negarse a sí mismo. Teníamos diferencias en la concepción para llegar al socialismo, pero el trabajo de esos grupos eran igual de importantes como los trabajos de los grupos Jatari y Pueblo Nuevo. Por sectarismo los excluíamos. Esos grupos expresaron tendencias mucho más radicales que las del Partido Comunista de entonces. La "Cantata al 15 de Noviembre" me parece que es un aporte cultural y musical de gran valor.

HP. ¿Ustedes forman parte del Comité de Artistas de FADI?

VA. Camino y Canto, al igual que Quimera, Huasipungo y algunos otros grupos estuvimos vinculados al Comité de Artistas del FADI. Nosotros éramos militantes comunistas y del FADI. La organización del FADI, en lo cultural, llamado también Frente de Artistas, nace muchos años atrás, con una idea que tuvimos en el grupo Jatari. Había una organización que se llamaba Cantavida, que nos permitió dentro de la militancia, aglutinar a algunos grupos alrededor de Jatari. Allí estaban grupos como Ilumán, Libertad, Huayrataquicuma; el grupo Tiempo Nuevo, que tocaba con Jatari en el comité barrial del Don Bosco, a las lavanderas de la Tola; algunos grupos de esos grupos tuvieron una vida corta.

HP. *Se comenta que ustedes tuvieron diferencias con otros grupos dentro de este comité...*

VA. Al interior de la organización fuimos criticados como "anarquistas", o como "los protesta por todo"; nos acusaban de que nos queríamos salir de la línea política del partido. Esto porque simplemente no estábamos de acuerdo con ciertas actitudes oportunistas de pertenecer al FADI, para participar de actos privilegiados. Mientras algunos grupos tenían una presentación por semana, dentro de una campaña electoral de seis o siete meses, nosotros teníamos una o, a veces, dos y tres presentaciones al día; mientras nosotros recorríamos, cantando pueblo por pueblo, toda la provincia de Pichincha; otros tocaban en el Teatro Universitario, con algún grupo o cantautor que venía del extranjero. O en su defecto tocaban en un acto más importante en la Plaza del Teatro, por ejemplo. Al finalizar las campañas te ponían los grupos de renombre, simplemente para atraer más gente. Camino y Canto era excluido de los actos de la Plaza de San Francisco. Esas decisiones obedecían a la cúpula del partido, que eran precisamente las más criticadas por nosotros.

HP. *¿Qué posición asumen en la ruptura FADI-LN?*

VA. Camino y Canto también se divide y desaparece con la crisis del Comité de Artistas del FADI; allí surge el movimiento Liberación Nacional, que luego conforma el Frente de Artistas por la Liberación Nacional. El Comité de Artistas se queda en el partido. Jorge Luis Estupiñán abandonó el partido con cuatro compañeros y se fue con Liberación Nacional; yo me quedo en el FADI, con dos compañeros del grupo. El Comité de Artistas del FADI en ese momento, simpatizaba más con la tendencia del futuro LN; en ese entonces comenzó a dar visos de ser mejores artistas, mejores revolucionarios. Se hablaba de que el músico no puede ser el empírico de siempre, debe ser académico, no debe cantar los mismos panfletos, etc.

HP. *¿Queda registrada alguna grabación?*

VA. No, porque los grupos políticos nos somos rentables para las casas disqueras y lastimosamente los integrantes nos somos millonarios como para hacerlo particularmente.

Grupo Víctor Jara

En los años 70 y 80, en Cuenca se vivió una gran actividad musical. 'Víctor Jara', formado por jóvenes estudiantes de la Universidad Estatal, fue uno de los conjuntos más representativos de la canción social en el austro. El grupo se alineó con el FADI y apoyó los diferentes procesos políticos y sociales. Gerardo Machado, uno de sus fundadores, cuenta su militancia en la canción comprometida...

HP. *El grupo 'Víctor Jara' nace por iniciativa de algunos militantes de la Juventud Comunista del Ecuador, JCE, para apoyar la lucha de los sectores populares en Cuenca ¿recuerdas esos momentos?*

GM. Como militantes de la Juventud Comunista del Ecuador, JCE necesitábamos tener un grupo que represente a nuestra organización política. Antes de la creación del grupo 'Víctor Jara', organizamos un conjunto de música folklórica en María Auxiliadora, una comunidad cristiana de Cuenca; se llamaba 'Satun yura', que significa 'Paloma blanca', en el año de 1976. Luego, debido a la necesidad de seguir adelante con un grupo que esté más comprometido con los sectores

populares y para difundir nuestra propuesta política de cambio social en el país, la Juventud Comunista, en enero de 1981, organizó el grupo 'Víctor Jara', que nace recogiendo el legado musical del cantautor chileno Víctor Jara. Difundir nuestros principios políticos que, en ese tiempo, aspirábamos a que se concrete en un proceso revolucionario, era el principal objetivo.

HP. ¿Quiénes integraban el grupo folclórico que antecedió al 'Víctor Jara'?

GM. Marco Antonio Machado, Miguel Arias, Mario Cando, Romeo Delgado, y yo. Nos reuníamos en María Auxiliadora a hacer música folclórica, como una necesidad de rescatar los valores y la música de nuestros ancestros. El proyecto no duró mucho, se agotó porque este grupo de amigos tenía limitaciones musicales: ninguno de sus integrantes estudió en el conservatorio, todo era por habilidad e iniciativa. Entonces decidimos terminar con el grupo folclórico y formar el 'Víctor Jara'; allí participan Mario Cando, Juan Patiño, Wilson Vacacela, Hernán Sarmiento y yo, todos militantes comunistas. El grupo a lo largo del tiempo fue cambiando a sus integrantes, realizó más de 300 presentaciones gratuitas y tuvo una importante presencia nacional e internacional. El 'Víctor Jara' caló en el pueblo de Cuenca. Siempre fue calificado como un grupo que ha hecho historia, que participó en los grandes acontecimientos sociales y políticos de nuestro medio y que, a pesar de haber tenido problemas económicos -a veces no había dinero ni para comprar cuerdas-, se mantuvo presente. Fue un grupo coherente y comprometido, que aportó mucho al desarrollo de la cultura musical en el austro.

HP. Se cobijaron con el poncho, una prenda de los grupos de canción comprometida...

GM. Sí, usamos un poncho negro, con dos franjas rojas, que combinaba con un pantalón negro y una camisa roja. Eran colores que identificaban al Partido Comunista. El mensaje del grupo era social y político; reivindicamos, sobretodo, las canciones de Víctor Jara y de otros autores latinoamericanos. Nuestra presencia fue fundamental en la difusión primero, de la canción protesta, de la canción mensaje y luego de la nueva canción latinoamericana, que fue uno de los aspectos en que nuestra generación estuvo inmersa.

HP. ¿Cuántas canciones comprende el repertorio del Víctor Jara?

GM. Más o menos a 300 canciones, todas son de corte humano, social y político. También hicimos canción nacional como los pasillos; interpretamos ritmos de la serranía, de la costa y del oriente ecuatoriano, y música internacional.

HP. ¿Con qué tipo de instrumentos trabajaron?

GM. Al principio, guitarra, charango, quenás, zamponas. Luego fuimos incorporando bajo eléctrico, sintetizadores, pero sin cambiar el estilo y manteniendo el tipo de mensaje.

HP. En los años 80 Jatari, Pueblo Nuevo y otros grupos consolidan su presencia nacional e internacional. También la nueva canción tiene un momento importante con los grupos chilenos y los cantautores argentinos. ¿Hay influencia de estos grupos en el trabajo del 'Víctor Jara'?

GM. Totalmente. Inti Illimani jugó un papel importante. Nosotros invitamos al grupo a visitar Cuenca; participaron en algunos festivales que organizamos con la presencia de otros grupos y cantautores como Pueblo Nuevo, Jatari, Altiplano, Juan Paredes, Manuel Capella, etc. La influencia de los grupos chilenos ha hecho que nuestro grupo sea el más comprometido políticamente con

respecto a otros grupos que habían en la ciudad, lo que fue marcando una diferencia a nivel del estilo y la interpretación de la canción social.

HP. Como grupo vinculado al FADI-PC apoyaban la lucha de los sectores populares, huelgas de obreros, movilizaciones estudiantiles y campañas electorales de los candidatos de izquierda...

GM. El grupo 'Víctor Jara' convocaba al pueblo en los momentos de lucha y movilización. En 1988 apoyó la unidad de las fuerzas de izquierda expresada en la candidatura unitaria del Frente de Izquierda Unida (FIU) con Jaime Hurtado (MPD) y Efraín Álvarez (FADI). Con ellos recorrimos la provincia del Azuay, durante la campaña electoral. Participamos en la gran marcha que se dio en la ciudad de Cuenca, el 5 de febrero, cuando se derrocó a Abdalá Bucaram. Nosotros somos reconocidos como un grupo que representa a los sectores populares; el reconocimiento se ha dado incluso en sectores de otras tendencias políticas. El 21 de enero, el grupo apoyó la movilización popular en contra del gobierno de Mahuad. En las calles de Cuenca, estuvimos a punto de ser detenidos por la policía, ventajosamente la situación no se concretó. Durante el gobierno de Febres Cordero fui agredido por la fuerza pública cuando pintaba un mural con una leyenda de Simón Bolívar, que dice: 'Parece ser que la providencia puso a los Estados Unidos de Norteamérica para plagarle de miseria a América Latina en nombre de la libertad'. Me agredieron, me torturaron e intentaron vincularme con el grupo Alfaro Vive Carajo. Fui detenido y golpeado salvajemente, parece que la intención de la policía era desaparecerme. Los compañeros de la Universidad de Cuenca, en donde trabajaba, me ayudaron y luego fui liberado. Todos los integrantes del grupo estudiábamos en la universidad.

HP. ¿Cuáles son, según tu criterio, los principales trabajos del grupo?

GM. Como siempre fuimos militantes políticos, el repertorio se preparaba de acuerdo a las situaciones y momentos: si teníamos que apoyar a nuestros candidatos, los mensajes iban en esa línea; si había que combatir al gobierno, se escogían otros temas. El grupo siempre tuvo un guión, un libreto que señalaba a la gente hacia donde íbamos, por lo general cantábamos canciones de otros grupos. Luego sentimos la necesidad de generar nuestras propias creaciones, que reflejen la realidad de la gente y sus problemas. Compusimos algunos temas sobre la migración de los azuayos y grabamos un casete. Otro trabajo interesante es la cantata de la caída de Bucaram, que fue grabado en video. Hay canciones en contra del gobierno de Febres Cordero, de Borja, de Durán Ballén, etc. Tenemos una cantata dedicada al Che y a Cuba. Lamentablemente quedaron inconclusos algunos proyectos. Nuestro trabajo no es panfletario, procuramos que las canciones tengan un contenido estético. Hay mucho compromiso político en cada canción, lo que pretendimos es dejar un registro histórico sobre los acontecimientos políticos de nuestro país. Desde esa perspectiva, hemos cumplido. El grupo representó a la Universidad de Cuenca en varios festivales realizados en algunas ciudades del país. En Ambato ganamos el premio 'Juan León Mera', en Guayaquil obtuvimos otro premio en un festival organizado por la Universidad Católica. Visitamos Pyonyang, Corea del Norte y participamos en la Festival de la Juventud y los Estudiantes, en el año 1989.

HP. ¿Queda registrada alguna grabación?

GM. No grabamos discos por falta de recursos económicos y por descuido de nuestra parte.

HP. ¿Por qué se desintegró el grupo Víctor Jara?

GM. En 1993 nos dimos cuenta de que el grupo ya no daba más, la propuesta estaba agotada; nuestra identificación con el FADI era muy fuerte y la izquierda vivía una crisis profunda, no teníamos referentes políticos. Entonces decidimos terminar con esta propuesta, cambiarle de nombre al grupo, incorporar nuevos integrantes y dar un giro en el trabajo musical. Así nació el conjunto 'Utopía', con el objetivo de apoyar la consolidación de un cambio social nuevo, ya no en la línea marxista leninista revolucionaria, porque nuestros referentes históricos e internacionales estaban cuestionados por el derrumbe de la Unión Soviética, la caída del Muro de Berlín. 'Utopía' nace con un nuevo estilo musical, toma ritmos de moda como el jazz, por ejemplo, creamos una canción titulada 'El cholo-boys', que habla de la migración de nuestra gente a Estados Unidos.

Ulises Freire

Ulises Freire es el más importante cantautor cuencano. Sus canciones hablan de la construcción de una sociedad más justa. Su escenario fue la Universidad de Cuenca y militó en la izquierda empedista.

HP. Tú eres un cantautor reconocido en el país. Tus temas abordan las diferentes facetas del ser humano y de la problemática social ¿cuándo te iniciaste en el oficio de cantor?

UF. En 1973, cuando tenía 12 años de edad ingresé en el taller de teatro 'Yanupay'. En esa época se hacía teatro de vanguardia y se trabajaba en función de los problemas sociales del país, dentro de la estructura que tenía el grupo. Participamos en varios eventos y ganamos algunos premios, uno de ellos en el Festival 'Flor de Septiembre', en Portoviejo, en 1976. Estuvimos también en el festival 'Rosa de Agosto', en Guayaquil, en 1979. El trabajo estaba siempre apegado a la línea social.

HP. ¿En esos años tuviste algún acercamiento a algún partido o movimiento de izquierda?

UF. Yo fui dirigente de la FESE cuando estudiaba en el colegio. Simpatizaba con la línea de izquierda del PCMLE, aún no existía el Movimiento Popular Democrático. No hice música proselitista, pero apoyaba a la izquierda en general, llámese socialismo, FADI o MPD, etc. Esa es la parte social y humana de los músicos que nos identificamos con los movimientos de izquierda aunque el pensamiento de uno simpatice con determinada tendencia. En ese proceso estuvimos en el escenario con el grupo 'Víctor Jara' y con 'Bandera Roja'. Compartimos la misma ideología en el campo de la música y son mis buenos amigos.

HP. ¿Y en qué momento decides abandonar el teatro para dedicarte a la música?

UF. En el año 1976 después de obtener el premio de teatro en Portoviejo, en el grupo se consideró la necesidad de incorporar la música. En esa época había escrito mis primeras canciones. Pero cuando me dedico a la música es a partir de la masacre de los trabajadores de Aztra, en 1977, en ese momento escribo el 'Poema 77' en homenaje a los trabajadores asesinados y me radicalizo en mi ideología, como respuesta a la represión política desatada contra los músicos y teatreros. En esos años compongo canciones dedicadas a los trabajadores. Realizo algunas giras por el país. Me impresionó mucho la situación de la gente en el Guasmo de Guayaquil, lo que me motivó a componer, en 1979, un tema musical.

HP. ¿Las canciones que interpretas son de tu autoría y en ellas no se nota la influencia de grupos de la nueva canción latinoamericana?

UF. Generalmente cantaba canciones de mi propia creación y rara vez lo hacía con canciones de otros músicos latinoamericanos, me dediqué a crear temas nuevos. En ese período apareció un montón de canciones como 'María', 'Las lavanderas', 'El niño del portal', dedicada a un amigo de la infancia; 'El cowboy', en contra de la política norteamericana, 'La cucaracha', una canción de corte político antiimperialista, porque fue la época de esa militancia. Y coplas populares que recogen la historia del país desde que empecé a hacer música hasta el momento actual, son alrededor de 300 coplas que hablan de la dictadura militar y los gobiernos siguientes. Yo le he llamado 'Pueblo chico, infierno grande'. Este trabajo no está grabado ni ha sido publicado. En algunas emisoras quedan grabadas una que otra de estas coplas; mi repertorio comprende aproximadamente 150 canciones. Más que de los grupos de canción social la influencia me llegó del teatro. Me encanta la música nacional, baladistas como Leonardo Favio, Joan Manuel Serrat, José Luis Perales, por ejemplo.

HP. ¿Qué piensas de la situación actual de la nueva canción en Cuenca?

UF. Yo creo que todo ha entrado en crisis: hay crisis de valores, de identidad. Eso genera que el pueblo esté viviendo otro tipo de situación, todo está adormecido y en eso tiene que ver la influencia medios de comunicación. El creador no ha entrado en crisis, mis interpretaciones no han perdido vigencia. El público me exige más música, lo que significa que la gente busca identificarse con algo o con alguien. Creo que este tipo de canción no está vigente en el sentido de escenario, pero sí en el espíritu de la gente porque es parte de su identidad. Hay jóvenes que están haciendo canciones interesantes con otras formas de decir las cosas. Yo también he hecho rap, porque este ritmo nace en los sectores populares y marginales de Norteamérica y es una forma de demostrar el descontento...

Illiniza

Illiniza nació en las aulas del Colegio Mejía. Antonio Cilio, fundador del grupo y percusionista de la Orquesta de Instrumentos Andinos del Municipio de Quito, recuerda la trayectoria de uno de los conjuntos más representativos de la canción social en el país.

HP. Para la década de los años 80 en América Latina se fortalece el movimiento de la nueva canción, en nuestro país Illiniza se suma a los grupos de música comprometidos con el cambio social...

AC. El grupo surge en el Colegio Mejía en 1982, por iniciativa de siete estudiantes del quinto curso. Se llamó en principio 'Conjunto Folclórico del Colegio Mejía'. Ensayábamos en las horas libres, en los momentos del recreo y por las tardes, luego de las clases. Nos iniciamos interpretando música latinoamericana; nos gustaba mucho Inti Illimani y tratábamos de hacer lo más cercano a ellos; todos éramos autodidactas, no teníamos estudios en música, algunos compañeros tenían más conocimientos que otros. Participamos en varios festivales de música y ganamos algunos de ellos. Recuerdo que estuvimos en un festival intercolegial que lo transmitió Teleamazonas; nos presentamos con un tema inédito. Previo a la participación, decidimos llamarnos Illiniza, nombre de uno de los nevados ecuatorianos.

HP. *Algunos grupos formados en los colegios tuvieron una vida corta, se desintegraron; ¿qué les motivó a ustedes a dar continuidad al trabajo musical fuera de las aulas estudiantiles?*

AC. Salimos del colegio y continuamos trabajando en la música porque nos gustaba; nos reuníamos en la casa de Pancho Mena, en el barrio de San Juan, su papá integró el grupo Los Corazas y él fue uno de los pilares en nuestra formación. Ellos hacían música ecuatoriana y nosotros tratamos de imitarles. Hasta que nació la necesidad de organizarnos y buscar un espacio físico para trabajar nuestra propuesta musical. Arrendamos un cuarto en El Peñón, en la Av. 10 de agosto, en un edificio que estaba ocupado por músicos: un piso ocupaba Jatari; en el otro, Los Yerbales y un piso más arriba, nosotros. Estaba también el grupo Cayapuca. Con toda la gente de estos grupos nos ligaba una estrecha amistad.

HP. *¿Quiénes integraban el grupo?*

AC. Pancho Mena, que tocaba charango; Esteban Dobronsky, guitarra; Patricio Cevallos, quenista, también ejecutaba zamponas; Byron Viteri, voz, guitarra y tiple; Gem Viteri, la primera voz, guitarra y bajo eléctrico, y yo, que era el percusionista del grupo. No teníamos director musical, pero el 'manager' y presentador del grupo era Pancho Mena, que oficiaba de líder. Algunos de los compañeros ingresaron a estudiar en el Conservatorio.

HP. *¿Qué características tenía la vestimenta que utilizaban en las presentaciones?*

AS. En el Mejía nos presentábamos con el uniforme del colegio. Después, nuestro vestuario cambió: utilizamos camisas bajas, con colores tipo otavaleño y pantalones negros. No usamos poncho porque nos identificábamos como mestizos urbanos. Además, con el poncho era incómodo tocar.

HP. *Cómo se inicia el trabajo musical profesional y en qué momento graban el primer disco...*

AC. El movimiento exigía grabar un disco y necesitábamos dejar huella. Para entonces teníamos un buen material. La Casa Humboldt nos auspició en la primera grabación, que la hicimos en el estudio de Sonox, de Claudio Jácome, fue para el sello Lluvia de Estrellas. El long play se denomina 'Hombre Nuevo', un tema de inspiración de Jean Viteri. Además, incluimos canciones de creación del grupo y también de otros compositores, con temas que gustaban a la gente. La grabación fue en 1985.

HP. *¿Fue el único disco que grabaron?*

AC. No, tenemos otro. Lo que sucede es que aún no lo llegamos a lanzar al público. Está grabado en cinta y aún no se lo pasa al disco compacto. Están grabados los 12 temas. Como grupo no nos gusta comercializar nuestra música. Creo que ese era sin duda un gran problema. Nos han propuesto hacerlo, pero tuvimos dificultades con el primer disco, nos dejó una mala experiencia: por ejemplo, durante tres años renunciamos a nuestros derechos de venta, ese disco era propiedad de una casa disquera y nuestro reconocimiento económico fue muy limitado. Alguna vez esperamos ponerlo a disposición del público.

HP. *¿Qué canciones recogen en este nuevo trabajo?*

AC. Están temas inéditos en su mayoría. Incluimos canciones de los Ván Van, por ejemplo. Hemos hecho algunas reproducciones en cassette para promocionarlo en Europa.

HP. *'Señor Gobierno' es una de las canciones que identificó al grupo Illiniza y nació en un momento muy difícil durante el gobierno de Febres Cordero, una canción polémica por su contenido...*

AC. Sí, el ritmo es venezolano, se llama parranda y la autoría es de Los Cardenales, de Venezuela. Jaime Guevara nos ayudó en este trabajo; es uno de los temas más políticos que hemos cantado. La respuesta de la gente fue extraordinaria, en todas las presentaciones el público solicitaba que cantáramos. Realmente, tuvo muy buena aceptación, la gente se identificaba con el tema; otras canciones que también pegaron son 'Con Farabundo y Romero', 'Poema a un niño', canciones salvadoreñas.

HP. *¿Esta canción, que se volvió emblemática en esos años, les trajo retaliaciones políticas?*

AC. Hubo un pequeño problema: en esos años, en 1986, realizamos una gira a Europa, con el Ballet de la Compañía Nacional de Danza; estuvimos allá tres meses. De repente, un día llegó una carta a nuestras manos en la que nos decía que no podíamos regresar al país. En principio nos tomó con sorpresa y luego nos generó preocupación. Teníamos temor que de pronto no nos dejen entrar al país. Entonces hicimos algunas averiguaciones, llamamos casi todas las semanas a nuestros familiares a Quito, pero la cosa estaba tranquila. Parece ser que alguien quería asustarnos, nada más. De hecho, nosotros estábamos chequeados por la seguridad del Estado junto con toda la gente que simpatizaba con la izquierda. Realmente teníamos miedo.

HP. *Los grupos que trabajaban con esa propuesta de canción social también militaban en los partidos de izquierda...*

AC. Como grupo de jóvenes seguimos la corriente, teníamos buena amistad con otros grupos: Jatari, Yerbales, Cayapuca, por ejemplo. Participamos con mucho entusiasmo en casi todos los festivales de solidaridad con Cuba, con Chile, en el Teatro Universitario, en la UNP, en el Coliseo. Jatari, Pueblo Nuevo e Illiniza, eran los grupos que convocaban al público. Estuvimos con Inti Illimani y Los Olimareños en el estadio Universitario de la Central. Illiniza era un grupo joven y no tenía una línea política definida, nos sentíamos identificados con el movimiento de izquierda pero no militamos en algún partido político. Nos invitaron a afiliarnos al FADI, no lo hicimos porque a nuestro juicio ellos utilizaban mucho a la gente que compartía sus ideales. Y eso no nos gustaba. Organizaban peñas y obligatoriamente teníamos que participar. Nos considerábamos más músicos que políticos.

HP. *Inti Illimani y Quilapayún marcaron al movimiento en América Latina. ¿Cómo influyó en Illiniza la música de estos dos grupos chilenos?*

AC. Nuestro anhelo era tocar como Inti Illimani. Le teníamos una admiración especial. Para nosotros fue muy rica la gira que compartimos con ellos por todo el país hace algunos años: estuvimos en Riobamba, Ambato, Ibarra, Tulcán. Viajamos juntos y en algunas presentaciones les prestamos el bombo, les gustaba el sonido de nuestro instrumento.

HP. *Y los grupos ecuatorianos Jatari, Pueblo Nuevo...*

AC. Jatari fue uno de los pilares que apuntaló nuestro trabajo. Compartimos el escenario y les acompañamos a todos los conciertos. Regularmente les pedíamos apoyo y asesoramiento en la cuestión vocal. Illiniza tenía excelentes músicos e instrumentistas, pero no tenía buenos vocalistas. Y en eso Jatari nos ayudó mucho. También admiramos a Pueblo Nuevo.

HP. ¿Cuáles fueron los músicos que colaboraron con Iliniza?

AC. El grupo estuvo integrado por los fundadores del conjunto del Mejía que te indiqué anteriormente. Luego se dieron algunos cambios: en 1985 se fue a Europa Pancho Mena; Esteban Dobronski abandonó el grupo, en su reemplazo se incorporó Washington Barreno, también ex estudiante del Colegio Mejía y Luis Sánchez, ellos provenían de otros grupos musicales fundados en los colegios. Trabajó con nosotros Milton Arias, un buen compositor y músico.

HP. ¿Por qué razones abandonaron la actividad musical?

AC. En 1994 el grupo paró su actividad porque se retiraron algunos compañeros. Pero desde hace un año nuevamente retomamos el trabajo con cinco personas: Byron Viteri, Gem Viteri, Fernando Guevara, Paolo Játiva y yo. Hemos realizado algunas presentaciones, aunque no hemos participado en actos públicos. Estamos trabajando en música ecuatoriana negra. A mí me da mucha pena que el grupo anterior se desintegró. El grupo hizo historia, pero yo esperaba más. No se ha pensado reintegrar a los compañeros fundadores, creo que la situación es difícil porque algunos de ellos están dedicados a su profesión y retomar la música les resultaría complicado, por decir lo menos.

HP. Ustedes mantenían algún acercamiento con grupos rockeros...

AC. Teníamos mucha afinidad con un grupo de rockeros del colegio. Nos llevábamos bien. Incluso alguna vez fusionamos los instrumentos andinos a las canciones rockeras.

Cantores del Pueblo

Cantores del Pueblo fue fundado a fines de los 70 en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. El grupo formó parte del Centro de Arte Nacional. Agustín Ramón Sanmartín, compositor y primera voz del grupo, comenta aquellos años de actividad musical...

HP. El rescate de la música popular fue uno de los objetivos del Centro de Arte Nacional. Ustedes nacen dentro de este movimiento cultural...

AR. Como parte del movimiento de la nueva canción que se originó en aquella época en Chile, en Cuba y en otros países de América Latina, en Ecuador, en 1979, formamos 'Cantores del Pueblo', agrupación de canción popular que nació en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador. Lo fundamos estudiantes con inquietudes políticas, culturales y musicales: Walter Erazo, Germán Ramos, Antonio Almeida, Eduardo Dávila, Julián Pontón y yo. Nos iniciamos con instrumentos elementales, pero con una muy buena inquietud: generar un espacio de creatividad musical.

HP. Tu también integraste el grupo Noviembre 15...

AR. Yo llegué a 'Cantores del Pueblo' y asumí su dirección luego de una etapa de trabajo con 'Noviembre 15', grupo que lo integraron músicos provenientes del Conservatorio. Cantores del Pueblo centró trabajo no solo en el ámbito universitario, sino a nivel de todo el país. realizamos varias visitas y empezamos a generar nuevas propuestas; indudablemente, el auge de la nueva canción hizo que nosotros interpretáramos temas de grupos chilenos y cubanos.

HP. ¿Qué tipo de vestimenta utilizaban?

AR. Cantores del Pueblo no usó poncho, nuestra vestimenta era más informal, pero en las presentaciones utilizábamos camisa o buzo blanco y pantalón negro. La cuestión económica influyó mucho, no teníamos ingresos por las presentaciones, como éramos estudiantes, nuestros padres nos ayudaban a solventar las necesidades económicas. Eventualmente nos pagaban algún dinero, que apenas alcanzaba para comprar instrumentos. Nuestro grupo consideraba que era un error cobrar por las presentaciones. Nos llamamos 'Cantores del Pueblo' porque nos identificamos con la voz del pueblo.

HP. ¿Qué características importantes destacan en el trabajo musical del conjunto?

AR. Nos iniciamos como un grupo de nueva canción, interpretando temas de otros conjuntos y luego comenzamos a generar cosas nuevas con ritmos ecuatorianos y de otros países. El trabajo era con guitarras, instrumentos de viento: zampoñas, quenás, flautas traversas indígenas, rondadores, flautas de pan, instrumentos de percusión como bombo y percusión menuda para temas afros; dulzainas, mandíbulas de burro, sonaja, instrumentos precolombinos, pallas; nos interesaba que las manifestaciones culturales del Ecuador se pongan de manifiesto, en nuevas creaciones instrumentales. El trabajo partía de una propuesta de rescatar la identidad ecuatoriana, no solo andina, también de la costa y del oriente, por eso recuperamos los ritmos tradicionales con una nueva elaboración, como el agualarga, la marimba, el arrullo, el torbellino esmeraldeño, el yumbo, el capishca, el sanjuanito en sus diferentes versiones.

HP. La recopilación y recuperación de los ritmos tradicionales pasa por un proceso de investigación de campo...

AR. El trabajo de difusión estuvo ligado a la investigación y a un trabajo de tipo político que buscaba devolver a los sectores populares sus ritmos y canciones. Visitamos comunidades en Imbabura, en la región oriental, en la costa. Nuestro trabajo también se ligó a la lucha de los sindicatos, del magisterio; fuimos el grupo de la Universidad Central y participamos en eventos artísticos organizados por la FEUE, la FESE y otras organizaciones populares.

HP. Ustedes formaron parte del Centro de Arte Nacional y militaron en un partido político de izquierda...

AR. Fuimos fundadores del Centro de Arte Nacional a partir de una experiencia anterior en el movimiento Noviembre 15. En este espacio, grabamos los discos. La primera grabación fue en 1978-1979. El disco se llamó 'Viento bravo', los 12 temas son de nuestra propia creación. La vinculación y la militancia política abrió un espacio de actividad y de solidaridad con las luchas de los diferentes sectores sociales del país, por ejemplo, apoyamos las luchas de los indígenas en Imbabura y Riobamba, las movilizaciones sindicales en Pichincha, estuvimos en Colombia invitados por el magisterio, realizamos presentaciones en distintas partes de ese país. En la Esmeraldas apoyamos la lucha de pobladores, allí nació 'La negra Clara Inés', una canción que cuenta la historia del hijo de una dirigente negra, llamada Inés, víctima de la represión policial. Jaime Hurtado era el asesor legal de ese movimiento. Con Rafael Larrea elaboramos el texto y la música de esta canción, pero no teníamos definido el nombre, Jaime Hurtado nos sugirió que lo llamemos 'La negra Clara Inés'. Esa vinculación con la lucha social nos significó el acoso y la represión de las fuerzas policiales; en Imbabura fuimos víctimas de esta actitud represiva de los gobiernos.

HP. *¿En el primer disco que graban incluyen 'Los comuneros', uno de los temas más difundidos del grupo, qué acontecimiento histórico narra esa canción?*

AR. 'Los comuneros' es el resultado de una visita a la comunidad de Cotama, en Otavalo, Imbabura. Por esos años hubo un levantamiento de nueve comunidades y fuimos a apoyar la lucha de los indígenas. En ese proceso necesitaban de una canción que los identificara, los comuneros conocían de nuestro trabajo musical. Había una melodía, en ritmo de sanjuanito, con una letra que hablaba de un compadre que se emborrachaba en las fiestas; los indígenas nos pidieron que cambiemos la letra. Nos reunimos en Quito, con algunos de ellos y junto al poeta Rafael Larrea, en una noche, compusimos la canción. El trabajo resultó fácil porque nos habíamos adentrado en su vida y en su lucha. La llamamos 'Los comuneros' porque este nombre dice mucho para ellos: unidad, minga, la fuerza unitaria que puede hacer todo. La canción habla de represión: durante el levantamiento hubo represión policial, hubo sobrevuelo de aviones para intimidar a los indígenas; en una casa de hacienda cercana a la comunidad se apertrechó el Ejército para desde allí reprimir el levantamiento. En este disco también incluimos 'El cangrejero', escrita a partir de una experiencia en la costa norte de Esmeraldas, con un ritmo propio de la zona, usamos marimba, percusión afro, tambores. La parte más importante es el colorido musical que alcanzamos en la canción gracias a las vivencias en el sector. Describe la vida de un cangrejero que lucha junto al mar por su vida. Hay un tema en ritmo de Yumbo, llamado 'Quinchuqui', en homenaje a los comuneros de esa comunidad; colaboró en la narración del texto un indígena de apellido Cachimuel. Tenemos otras canciones en que rendimos tributo a líderes de la resistencia indígena: Tupac Amaru, Micaela Bastidas, Fernando Daquilema, Dolores Cacuango, Yaguarsongo, un líder indígena oriental. A líderes como Martí, Eloy Alfaro, el Che Guevara, a Fidel Castro también les dedicamos algunos temas.

HP. *¿La militancia en el PCMLE influyó en el contenido de los textos?*

AR. Como artistas es un poco difícil estar vinculados a la cuestión partidista orgánica. Nosotros tuvimos una cercanía política con los movimientos de izquierda que activaban en la universidad, en los sindicatos; fuimos amigos del Movimiento Popular Democrático, MPD, uno de los frentes de masas del Partido Comunista, Marxista -Leninista del Ecuador, PCMLE. Nos vinculamos con artistas del FADI, con Pueblo Nuevo. La división de la izquierda en esos años estaba muy marcada, razón por la que no se podía hacer un trabajo con artistas de otras tendencias. La historia nos ha enseñado y de los errores hemos aprendido. Hoy existe más apertura porque las circunstancias así lo ameritan y hemos visto que, en la práctica, la unidad es imprescindible.

HP. *Cantores del Pueblo grabó tres discos en poco tiempo, sin duda un mérito del grupo...*

AR. Sí, los tres discos se graban en esa misma etapa, fue una producción relámpago porque teníamos material acumulado. Como estuvimos vinculados con Noviembre 15, el trabajo fue prolífico porque colaboraba mucha gente. El segundo disco 'Arriba va el corazón', es más elaborado en lo musical, incluye canciones del Chota, de la Costa y de la Sierra; entre ellas 'Arriba va el corazón', la 'Negra Clara Inés'. En este disco está grabado una canción al proceso salvadoreño. Uno de los aspectos importantes de nuestra actividad musical era la solidaridad internacional con los pueblos en lucha por su liberación. Como grupo recibíamos material poético, musical y político y estábamos al tanto de lo que pasaba con la lucha de los pueblos de Centroamérica; con ese material compusimos tres canciones dedicadas a Nicaragua, Guatemala y a El Salvador. 'Arriba va el corazón' recoge las vivencias de las fiestas populares. En una ocasión estuvimos en una fiesta en Zámiza, compartiendo, con la gente, la alegría de las fiestas populares, cuando queman los castillos, los papatruenos, los voladores; el pueblo pone toda su

efervescencia, nos imbuó esa alegría y vitalidad y compusimos el tema. La canción es en honor a un personaje de esas fiestas: José Pumisacho, el constructor de los castillos y juegos pirotécnicos. El tercer disco en que participamos es 'Rebelde voz, viva canción' que reúne a varios grupos y solistas, es el resultado del trabajo del Centro de Arte Nacional a nivel nacional, participan grupos como Chumichasqui, Nueva Canción, Geovanny Escorza. En este trabajo, a más de la canción de contenido social existen, temas de contenido romántico, nos interesaba rescatar lo sentimental, el amor, porque es parte de la esencia de la vida de la patria latinoamericana. Nos cuidamos de hacer canción panfletaria. Hubo momentos en que si caímos en el panfleto, pero tratamos de evitarlo, a lo interno del grupo discutíamos sobre los contenidos de los textos y el tipo de música. Nos preocupamos en mejorar la composición, la armonía y la incorporación de nuevos instrumentos. En esos años compartimos experiencias con los cantautores y grupos que nos visitaban del sur del continente, de Chile, de Argentina y Uruguay. La influencia de ellos fue en la actitud: los artistas que estaban vinculados al pueblo debían interpretar ese tipo de temas, reales, vivenciales y más que todo que proyecten al pensamiento popular a tener una actitud siempre altiva y soberana; con grupos del país compartimos con Jatari, Pueblo Nuevo y otros músicos de canción tradicional, como Guillermo Rodríguez, Nelson Dueñas. Cantores del Pueblo inauguró las presentaciones artísticas en el parque El Ejido, las ferias 'De sol y arte', un espacio de música, pintura, poesía y danza. Nelson Dueñas, conocido guitarrista, también nos acompañaba. Fuimos en varias ocasiones a tocar al festival 'Rosa de Agosto', organizado por la UNE de Guayaquil; en Manabí, en el festival 'Flor de septiembre' y en festivales de la FEUE en Quito.

HP. ¿Por qué razones se desintegró Cantores del Pueblo?

AR. En 1982, me retiré del grupo por razones de trabajo; no obstante, el grupo se mantuvo trabajando un tiempo más, incluso alquiló un local cerca de la Universidad Técnica Equinoccial, UTE. La desintegración sobrevino porque los compañeros se graduaron en la Universidad y empezaron a ejercer la profesión; algunos se casaron, formaron su hogar y eso dificultó continuar con la tarea. Pero los compañeros no se han desvinculado de la música, Walter Erazo está trabajando en Alemania como músico, ha grabado algunos discos; Julián Pontón, es flautista en la Orquesta Sinfónica Nacional; Germán Ramos, está vinculado al magisterio y yo, en la cátedra universitaria; a futuro pienso dedicarme de lleno a la actividad musical. Hemos tenido algunos intentos por reintegrar a Cantores del Pueblo. Hace algunos meses, con motivo del aniversario de la muerte de Rafael Larrea, el grupo Noviembre 15 se reunió en pleno y allí nos encontramos con algunos compañeros de Cantores del Pueblo.

Chumichasqui

Chumichasqui es el grupo más representativo de canción popular en Guayaquil y en la Costa. Nacido en las aulas de la Universidad Estatal a fines de la década de los años 70, por iniciativa de un grupo de estudiantes liderados por Arturo Montesdeoca, el grupo se mantiene activo hasta nuestros días con una propuesta de recuperar la canción de contenido social.

HP. Resulta un poco difícil entender cómo en la Costa y particularmente en Guayaquil, se fundó un grupo de música andina, que se mantiene hasta hoy en actividad...

AM. Nos iniciamos en 1977 con el objetivo de participar en el festival 'Rosa de Agosto', en homenaje a Rosita Paredes, organizado por la Federación de Estudiantes Universitarios del

Ecuador, FEUE, la Universidad de Guayaquil y la Unión Nacional de Artistas Populares, UNAP. Este festival convoca a grupos y solistas de todo el país. En esas circunstancias formamos el grupo por iniciativa de algunos estudiantes de provincia, que estudiábamos en el primer año de la Universidad de Guayaquil; nos organizamos y empezamos a ensayar para participar en el festival. El grupo estaba integrado por 12 miembros, algunos también hacían teatro. Se llamaba en principio 'Grupo de música popular de la Asociación Escuela de Ingeniería Industrial de la Universidad de Guayaquil'. Nos invitaron a Bucay y allí decidimos cambiarle de nombre y surgieron algunas ideas: un compañero sugirió el nombre de Chumichasqui.

HP. *Chumichasqui, un nombre de origen quichua...*

AM. Nosotros desconocíamos el significado de ese nombre, pero de todas formas, averiguamos: procede del quichua, 'Chasquis', que eran los mensajeros del incario y 'Chumi' lo asumimos como sinónimo de camino, por lo que Chumichasqui para nosotros significa 'Mensajeros del camino'. No vestíamos poncho, nos presentábamos con cualquier tipo de vestimenta, después que elegimos ese nombre diseñamos un sello que representaba a una especie de sol incaico bastante rústico y una camiseta de lienzo con algunos bordados. El grupo lo conformaban hombres y mujeres, entre los que recuerdo Gabriel Cabrera, José Holguín. Cantos, Marcos Simbaña, Cristóbal Iñiguez, Guido Sáenz, Martha Aguilar, Wacho Aguilar, Carlos Contreras.

HP. *¿ Había interés en el público guayaquileño por la música andina?*

AM. Sí, al segundo año de conformado el grupo ingresa el compañero Armando Coronel que lamentablemente falleció hace cuatro años en un accidente; él fue uno de los pilares e impulsores del grupo; era el relacionador público y nos contactaba con todos los sectores. Entonces nos propusimos trabajar un repertorio para todos los sectores sociales que demandaban de nuestra música. Así nació el interés, a más de ejecutar instrumentos andinos como quena y charango, especialmente para la música protesta, de trabajar un repertorio con ritmos tradicionales. Como parte del Frente de Artistas del Guayas, hubo un trabajo de recopilación de temas tradicionales de la Costa, aunque no hicimos ese trabajo como grupo Chumichasqui. El Frente de Artistas agrupaba además a otros grupos como el de danza 'Tanamushpa' y de teatro 'Nuevo Taller'. El frente de Artistas fue parte del Centro de Arte Nacional. En Guayaquil, al principio, solo actuábamos en sindicatos y en las asociaciones escuela de la Universidad; posteriormente, gracias a los vínculos de Armando Coronel, con instituciones turísticas y otros gremios profesionales, comenzamos a presentarnos en esos espacios, pero con un repertorio más variado: canciones de protesta y canciones populares. La gente aceptaba y disfrutaba del espectáculo. Aunque parezca contradictorio, en la Costa tocamos mucho el albazo, el sanjuanito, el capishca, música de la nueva trova, vales, pasacalles, pasillos. Además de los instrumentos andinos, hace poco tiempo, incorporamos el bajo eléctrico, un teclado, acordeón y en algunos temas, timbales. Alguna gente nos reclama por estas innovaciones, quieren fidelidad a los instrumentos andinos.

HP. *¿Cuándo graban el primer disco?*

AM. Me parece que fue en 1985. El primero y segundo disco lo grabamos con otros grupos. En 'Rebelde voz, viva canción', se incluyen dos canciones 'Caramba, vamos ya' y 'El capishca de la libertad'; en el segundo disco, 'La rosa de agosto, 10 años', se incluye dos temas: 'Elegía entre cuadernos', y 'Rosa Paredes presente'. La canción 'Elegía entre cuadernos' es una poesía de Julio Micolta y también la incluimos en el disco compacto que grabamos en homenaje a Armando Coronel. El disco del festival fue grabado en concierto, se realizó en 1985 en un coliseo en Guayaquil. Ese mismo año grabamos el disco con 12 temas interpretados por el grupo. Ahora

tenemos un nuevo trabajo que no está grabado; estos temas hablan de la carestía de la vida, de los niños trabajadores, otras canciones dedicadas a la mujer.

HP. *Casi todos los grupos de canción social que surgen en esos años, nacen motivados por el compromiso político...*

AM. En nuestro trabajo influyó mucho el contexto político; nosotros nacimos apoyados e impulsados por el Partido Comunista Marxista y Leninista del Ecuador, PCMLE. Aparte de ser aficionados de la música, participamos en las actividades del Partido: en las movilizaciones, huelgas, etc. Nosotros teníamos libertad para crear y no había ingerencia de ningún tipo en el trabajo artístico. Aparte de los compositores del grupo, tomamos temas de poetas ecuatorianos como Julio Micolta, poeta esmeraldeño y Rafael Larrea, poeta quiteño. Seguimos militando en el partido y colaborando con las agremiaciones clasistas. Todos los integrantes del grupo tienen sus trabajos particulares. El grupo lo mantenemos en base de 'colaboraciones' que recibimos por las presentaciones; ese dinero lo destinamos a gastos del grupo: alquiler de local, movilizaciones, tenemos un equipo de amplificación propio para las presentaciones.

HP. *¿Quiénes integran Chumichasqui?*

AM. Somos cinco de planta: Justo González, ingeniero agrónomo y director del grupo, Víctor Hugo Moreira, maestro mecánico, su hijo; Zenón Pillco, un pintor boliviano y yo. En algunas ocasiones nos acompaña Carlos Castro

Uyari

'Uyari' nació en el colegio Andrade Marín, por iniciativa de un grupo de estudiantes, en los años 80. Tres de los músicos integrantes: Telmo y Yuri Robalino y Augusto Dueñas, formaron parte del Centro de Arte Nacional; el grupo apoyó la lucha por la tierra, de los pobladores de Pisulí, al norte de Quito.

HP. *¿En qué circunstancias se forma el grupo Uyari?*

Telmo R. Nos iniciamos hace 16 años como un grupo estudiantil en el colegio Luciano Andrade Marín. Durante un año nos presentamos en otros establecimientos educativos y en actividades culturales del colegio. La mayoría de grupos musicales que nacieron en los colegios, desaparecieron. En el caso de 'Uyari', mas bien luego de egresar de las aulas, logramos consolidar nuestra identidad, porque ya no teníamos el peso de una representación estudiantil que nos impedía optar por nuestras inclinaciones políticas. Pero surgió un asunto interesante que permitió rebasar el ámbito estudiantil: fue el hecho de que entramos en contacto más cercano con sectores populares y poblacionales que estaban en boga en esa época. Comenzamos a trabajar en los barrios, especialmente en la Cooperativa de Vivienda 'Pisulli'; en esa época (1983-1984) los pobladores se habían tomado las tierras y vivían un proceso de represión bastante fuerte. El grupo fue fundado por Yuri Robalino, Pablo Idrovo, Luis Córdova, Jorge Muñoz, Oscar Oliva y Telmo Robalino, algunos de ellos se retiraron.

Yuri R. El grupo tenía de alguna manera dos componentes, el grupo base que estaba conformado por los compañeros fundadores y, por otra parte, compañeros que se fueron integrando posteriormente. En alguna medida, se fueron probando en la propuesta que tenía el grupo, que no era económica; entonces había gente que se interesaba, pero al no encontrar en el grupo su proyecto, se retiraban. El grupo base lo conformaron las cinco personas mencionadas

anteriormente. Nuestra vestimenta se caracterizaba por el poncho. Luego usamos ropa negra y finalmente, ropa negra con un saco de colores.

HP. ¿Qué significa 'Uyari'?

Telmo R. 'Uyari' tiene que ver con una minga que realizan los campesinos, en las madrugadas, en la zona central del país. Los campesinos como tienen que trabajar las tierras del patrón, deben levantarse más temprano para cultivar sus propias parcelas. En quichua significa 'óyeme', entonces se llamaba al 'Uyari', a la minga. Nos iniciamos interpretando música de otros autores como Savia Nueva, Inti Illimani y Fernando Ubierno, con instrumentos andinos: queñas, zampoña, guitarras, charango, tiple, cuatro y el bombo. Participamos en Teleamazonas en el programa 'Telejardín' dirigido por Alberto Cañas 'Cañitas', fue un festival grande y llegamos a la final. En ese festival presentamos canciones nuevas. Cuando salimos del colegio surgieron las iniciativas de crear cosas, básicamente recreando temas familiares, por ejemplo el abuelo de Luis es de Yaruquí, es un maestro de una banda de pueblo y nos pareció que era un personaje no rescatado dentro del pueblo; le dedicamos una canción 'El músico de esperanzas', nuestra primera creación y que está incluida en el primer disco. Sentimos la necesidad de cantar a la gente del pueblo, los obreros, las lavanderas, pero también fuimos diferenciando entre la repetición y la creación.

HP. ¿Cuándo graban el primer disco y qué temas incluyen en ese trabajo?

Augusto D. Para el momento de la grabación se desvinculan dos compañeros: Oliva y Muñoz. Me integro como parte del grupo junto con el compañero Jorge Romero y participamos en la grabación del disco en la ciudad de Guayaquil, en octubre de 1989. Nos trasladamos a vivir en Guayaquil, estuvimos tres meses en condiciones poco favorables, pero valió la pena porque este disco es un trabajo que consolidó al grupo en lo cultural y en lo político. Hubo el apoyo de una señora de Pisulí que nos acompañó a Guayaquil y colaboró durante la grabación, eso generó una mayor identidad con la gente de Pisulí en cuanto a nuestra propuesta de canto. El disco refleja la vinculación con el proceso de la cooperativa de vivienda, eso motivó que incluyéramos entre cuatro y cinco canciones dedicadas a la gente que conocimos allí, como Geovany, un niño que fue masacrado en una de las tantas acciones que se dieron contra la cooperativa; canciones que hablan de la rebeldía de esta gente, del derecho a tener una vida digna. Así llegó el momento en que decidimos adentrarnos en la creación y en la identificación como grupo 'Uyari'. Hay una canción que nos ubicó como grupo más promocionado en la radio, en el año 1990, en un festival de música latinoamericana organizada por Radio Tarqui y ganamos con la canción 'Solo sueños'. Es la canción que más ha pegado del grupo. Luego de esa experiencia se mantiene el criterio de creación como referente del grupo. En 1993 nos proyectamos al segundo disco.

HP. Ustedes aparecen tardíamente en el ámbito musical de la canción social, Jatari, Pueblo Nuevo, Noviembre 15, Cantores del Pueblo y otros grupos ya tenían su espacio...

Yuri R. Debemos destacar que en el caso de Augusto, Telmo y yo tuvimos una vinculación con el Centro de Arte Nacional, Augusto fue miembro del Noviembre 15 y tenía una gran experiencia en ese sentido. Para esa época nosotros éramos muchachos que escuchábamos esa música con la 'boca abierta' porque ellos eran los 'duros' de la canción social. Cuando tuvimos la opción de conformar un grupo de música, quisimos rebasar el hecho de dirigir las canciones hacia un determinado sector, nos interesaba abrirnos a la cotidianidad. Hubo la influencia en el sentido de dedicarnos a la creación; en lo ideológico simpatizábamos con las ideas de izquierda, pero no dejábamos de lado la relación afectiva. 'Cantores del Pueblo' también influyó en la parte de la creación. En el caso de otros grupos que no pertenecían al Centro de Arte Nacional, rescatamos la

parte creativa, nos gustó el trabajo de Taller de Música'. De otros grupos internacionales hay un nivel de influencia que no podemos negar, los Kjarkas, que nos marcaron en lo musical.

HP. Un asunto que ayuda a clarificar la tendencia musical del grupo es la militancia política...

Telmo R. No hubo una vinculación partidista. El grupo empieza a madurar justo cuando la izquierda atravesaba por profundos problemas; había toda una derechización de algunos movimientos políticos, lo que nos permite ver que no podíamos enmarcar nuestro trabajo en una propuesta política; el trabajo cultural rebasaba la propuesta política.. Hubo un momento en que cada grupo de música representaba a un partido político y existían conflictos, no se podía alcanzar unidad entre estos grupos. Creíamos que había que consolidar nuestro trabajo con los sectores populares, aportar a las organizaciones barriales, estudiantiles, pero no con banderas, sino con arte. Dentro de esta propuesta se dio un aspecto interesante: hicimos un llamado para unir grupos y artistas que estaban también desilusionados por el desmoronamiento de la izquierda. Logramos articular el 'Movimiento Chamiza' que reunió a 18 artistas entre solistas y grupos. Se articularon grupos que estaban vinculados al FADI, a Liberación Nacional y a otros movimientos políticos. Realizamos festivales, recitales, salimos a las calles a difundir el trabajo musical.

HP. La militancia les lleva a vincularse con el proceso de la toma de tierras de Pisulí y el apoyo a la gente...

Telmo R. Nosotros teníamos una relación con las personas que estaban participando en el proceso de Pisulí; creíamos que estas personas eran honestas y que se mantenían coherentes con las palabras y el discurso de izquierda que manejaban. Nos pareció también que el movimiento poblacional era de insurgencia que podía representar una alternativa de organización, movilización y propuesta política. El caso de Pisulí era que un movimiento poblacional se enfrentó a la derecha, quizás, en ese momento, era el único movimiento de masas que se enfrentó a Febres Cordero. Eso fue lo que nos acercó y comprometió nuestro trabajo con la Cooperativa.

Augusto D. Nosotros trabajamos con muchas organizaciones y sectores en varias propuestas, pero nuestra posición como grupo en el caso de Pisulí, fue coyuntural y de apoyo a la cooperativa de vivienda, pero manteníamos una independencia partidista; queríamos la independencia creativa necesaria y no tener la atadura de que otros determinen qué cantamos y que nó. El grupo Uyari es único por la forma de interpretar las canciones.

Luis M. Nuestra actividad se centró en las vivencias de la gente y en nuestra relación con ellos. Estábamos identificados con el pueblo, pero no con ninguna tienda política. Incluso, individualmente, tuvimos una participación política muy fuerte en el proceso de Pisulí, pero como grupo consideramos que no podíamos ser bandera de un partido político, sino tener una propuesta más amplia de convocatoria.

HP ¿Qué formación tiene cada uno de los integrantes del grupo?

Augusto D. Ninguno de nosotros tiene estudios académicos en música, somos autodidactas: Yuri, es profesor; Telmo, antropólogo, Luis, especialista en informática; Pablo, publicista, y yo, burócrata; nos unían las intenciones por hacer música.

HP. Se viene un nuevo momento, la grabación del segundo disco. ¿Cuánto había madurado el grupo en lo musical?

Augusto D. En 1993 grabamos el segundo disco; es un trabajo colectivo y refleja nuestra creación. Hay participación de todos los compañeros, cada uno aporta con letras y música. Se incluyen temas como 'Libre amor', 'Sencillamente mujer', 'Hilo de cometa'. Se mantiene la temática ligada a

la vida cotidiana de la gente. No tenemos un trabajo de investigación a nivel musical, tenemos una canción en aguaruna, una lengua peruana.

HP. ¿En sus canciones rinden homenaje a líderes revolucionarios, a gestas populares reivindicadas por la izquierda?

Yuri R. Si tenemos un tema que menciona a Fernando Daquilema, otra al proceso revolucionario cubano. El grupo también rescató ciertos ritmos que se estaban perdiendo o que eran desvirtuados, como el pasillo. Grabamos un pasillo en dos versiones: una instrumental y otra cantada. En la versión instrumental nos ayudó un músico especialista en teclados. Alguna ocasión solicitamos a una estación de radio que se pase este tema en un programa de pasillos, la respuesta fue que no es posible porque esa canción interpreta un grupo folclórico. Fue un choque que evidenciaba que la mayoría de programas de radio no buscan rescatar la música nacional, sino seguir difundiendo los mismos temas de siempre. Eso nos llevó a descubrir otro asunto: el grupo musical que no está 'casado' con las emisoras, no tiene posibilidad de difusión de su trabajo.

HP ¿Uyari se considera parte del movimiento de nueva canción?

Augusto D. Pienso que si somos parte de un movimiento de nueva canción. Nuestra aspiración como grupo si fue consolidar un cambio social en el país, pero pensamos que es vanidoso plantearse una nueva canción en una sociedad que todavía está tan oprimida como la nuestra. La nueva canción debe estar acompañada de una nueva propuesta de país.

HP. ¿Hasta que año trabajó el grupo Uyari y por qué razones se desintegra?

Yuri R. Nos mantuvimos hasta 1995. Y nos desintegramos porque Telmo se fue a trabajar fuera de Quito. Los cuatro compañeros nos reuníamos, pero no hacíamos mucho, no pudimos dar continuidad al trabajo y finalmente decidimos separarnos; hay un trabajo inconcluso y algún momento pensamos retomarlo. Sin duda, lo económico también hizo que algunos proyectos se queden en el camino, no hay apoyo de las instituciones y si no eres parte de la elite, no tienes alternativas para seguir.

GRUPO HUASIPUNGO

Huasipungo es uno de los grupos más importantes de canción social. Formado por los hermanos Robalino, el grupo mantiene su actividad y realiza presentaciones en varios escenarios. Patricio Robalino narra la actividad del grupo

HP. ¿Cuándo nace el grupo Huasipungo?

PR. El grupo nació en la barriada de los conserjes del Colegio Nacional Mejía, en el año de 1977. Los muchachos integrantes fundadores del Huasipungo, éramos hijos de los conserjes del colegio Mejía; nosotros ayudábamos a nuestros padres a barrer las aulas, todas las noches, una vez terminada la jornada nocturna. Era una gallada grande de jóvenes que se reunía en el patio, desde temprano, para iniciar la tarea a partir de las 11 de la noche, entonces surgió la inquietud de hacer música en las horas previas al trabajo; para esa época ya se había consolidado Jatari y Pueblo Nuevo. Empezamos a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, que por entonces funcionaba en la calle Cuenca, en la esquina del Cine Granada. Y se consolida el grupo.

HP. ¿Quiénes son los fundadores del grupo?

PR. Raúl Guanoluisa, Víctor Hugo Mantilla, Patricio, Alonso y Víctor Robalino y Fabián Córdova. De ese grupo fundador solo me mantengo yo.

HP. ¿Por qué se llaman Huasipungo?

PR. El primer nombre que se designa al grupo, en julio de 1978, es "Quitumbe". Pero ese nombre solo dura unos tres meses porque los compañeros consideran que es muy local y que deberíamos buscar un nombre que identificara a todo el país. Así nace el nombre de Huasipungo, como una propuesta de Raúl Guanoluisa y lo traducíamos como "el pedazo de tierra que le entregaban al campesino en la hacienda del amo". Nosotros nos asumimos como un "pedacito de tierra que nos da nuestro país para que produzcamos música, reflejemos sus necesidades a través del arte". El grupo Quitumbe duró muy poco, creo que solo hicimos dos o tres presentaciones. Huasipungo inicia con demasiada fuerza, incluso nos asustamos por el prestigio que alcanzó de manera inmediata.

HP. ¿Qué vestimenta utilizaban?

PR. La vestimenta del Huasipungo fue un poncho azul muy largo, que llegaba casi hasta los pies, con franjas amarillas, era un obsequio de la Asociación de Profesores del Colegio Nacional Mejía, por eso llevaba los colores azul y amarillo. Luego de ese poncho, cuando el grupo incursiona en el ambiente político, cambia a un chaleco rojo con negro y un pantalón negro, que reflejaba el paso que estábamos dando.

HP. ¿Qué grupos de canción social ejercen influencia en Huasipungo?

PR. Nosotros queríamos tocar como los Jatari, nos gustaba mucho la canción Peguche tiu, otro grupo que admirábamos era Illapu, de Chile; nuestro primer trabajo era absolutamente imitativo, repetitivo, soñábamos tocar como ellos. Pero luego el Huasipungo, en una segunda etapa, que se da muy rápidamente, porque vivir en el Colegio Mejía implicaba una serie de procesos: como hijos de los conserjes vivíamos las manifestaciones estudiantiles; los estudiantes luego de una manifestación se iban a su casa, pero nosotros nos quedábamos muchas veces con la Policía resguardando nuestros hogares, y nos dimos cuenta que la música se podía convertir en una herramienta para denunciar esos atropellos. Era una época en que los estudiantes eran muy rebeldes y la represión también era fuerte.

HP. En ese momento ustedes ya tienen un acercamiento con las organizaciones de izquierda...

PR. Estamos al margen, ese acercamiento se da cuando el Huasipungo se convierte en el grupo representante del Mejía nocturno en los festivales intercolegiales que en esa época eran muy prestigiosos (Illiniza era el grupo del diurno), como el de Alberto Cañas Cañitas organizó en Teleamazonas, y de Luis Fernando Calderón que conducía el programa "Folclorando" en Radio Colón. Allí conocimos a gente que nos sugirió no solo tocar temas de otros grupos, sino crear nuestras canciones y allí llega el contacto político. Nosotros tuvimos varios acercamientos: el Centro de Arte Nacional fue la primera organización que se acerca a Huasipungo. Julián Pontón y Rafael Larrea nos invitaron a integrarnos al CAN, propuesta que no se llegó a consolidar, pese a que nosotros participamos (como músicos y coros) en una parte de la Cantata al 15 de Noviembre, por divergencias políticas.

HP. ¿Ustedes simpatizaban con el FADI?

PR. Mi hermano Víctor era dirigente estudiantil y Alonso también era militante cercano al FADI. Camilo, otro compañero del grupo, dirigía el Frente Amplio de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central, un frente que se oponía al Centro de Arte Nacional. Pese a la buena relación y amistad que manteníamos con ellos, políticamente había diferencias. Nuestro acercamiento al FADI se da, en 1981, a través de Camilo Luzuriaga, que nos invita a las reuniones del partido y allí nos convertimos en una célula política del partido, en 1982

HP ¿Cómo influyó la militancia en el trabajo musical?

PR. Huasipungo se saltó un momento importante por el que atravesaron algunos grupos: abruptamente pasamos de la imitación a la creación, surgió la necesidad de expresar lo que sentíamos y empezamos a crear canciones como para mi papá, que era carpintero; le dedicamos una que se llama El radio viejo, otra que se llama Informe final. Al no estar ligados a un sindicato no teníamos muchas canciones de barricada, creo que apenas son una o dos. Un himno que hicimos al FADI, que se cantaba en los actos del partido, lo interpretamos en el festival A mi lindo Ecuador, en la Plaza de Toros; otra que hicimos es un tema contra Ronald Reagan. Las otras canciones hablan en términos generales de la pobreza, de la explotación, de la necesidad de tener libertad, de los derechos humanos.

¿Cómo estaba estructurado musicalmente Huasipungo?

PR. En lo musical el director era Alonso Robalino; en lo político y organizativo estaba bajo mi responsabilidad.

Cuáles eran las tareas políticas del grupo...

PR. Nuestro referente era un libro de Nils Castro, un cubano que hablaba sobre la cultura en el socialismo, era una Biblia para la gente de izquierda. Nosotros teníamos una consigna de agitar con nuestras canciones, de provocar reacción en los obreros, en los estudiantes, de hecho visitábamos sindicatos, fábricas y acercarlos al partido. Recuerdo que Camilo Luzuriaga se encargó de consolidar un grupo en la Empresa Eléctrica. Yo también colaboré en la consolidación de otros grupos en centros artesanales y acercarlos al FADI que para entonces ya tenía su comité de artistas. Nosotros participamos en las campañas electorales muy activamente. Nuestra célula estaba constituida por Jatari, Camino y Canto, algunos otros grupos y nosotros. Llevábamos películas de Camilo Luzuriaga, eran grupos organizados que activaban en toda la ciudad. Nuestro sector de trabajo político era básicamente Conocoto.

En el Comité de Artistas del FADI el trabajo es más orgánico, pero también con divergencias...

PR. En esa época era muy emocionante participar de todo este proceso. Pegábamos propaganda, organizábamos mitines a favor de los candidatos del partido, en realidad fue un proceso que fue destruyendo al movimiento de artistas. Se produjo una lucha de intereses internos por la presencia de algunos compañeros artistas como candidatos. Nosotros cuestionábamos algunas actitudes que a no estaban correctas. De hecho el Huasipungo era una piedra en el zapato dentro del Comité de Artistas. Siempre fuimos un poco relegados por las posiciones que asumimos, nos acusaban de anarquistas dentro del comité porque siempre cuestionábamos la actitud de algunos compañeros que buscaban un favoritismo en las candidaturas. También cuestionábamos a ciertos grupos que

únicamente actuaban en los actos más importantes del partido. Nosotros lideramos a los grupos de abajo, de los relegados.

¿Cuál fue la posición del grupo en la ruptura FADI-LN?

PR. Nos afectó directamente, porque al mismo tiempo que éramos un grupo musical también éramos célula del partido. Camilo Pinto, miembro de nuestra célula decidió apoyar la unidad del FADI con el MPD, el resto de la célula decidimos no hacerlo; el grupo se resquebrajó, él se quedó en el FADI y nosotros adherimos a Liberación Nacional. El alejamiento también fue familiar porque Camilo es nuestro pariente. De todas formas, el Huasipungo continuó con su trabajo, se plantearon algunas actividades artísticas con el frente de Artistas del LN; uno de los eventos en los que participamos se llamó "Octubre", que se lo presentó en el Ágora la Casa de la Cultura; pero dentro del LN no había la consistencia organizacional, fue un momento puntual y estratégico, fuimos piezas válidas en ese momento para alcanzar ciertos intereses y luego nos abandonaron. Ya no nos convocaban a las reuniones y terminamos por desintegrarnos, pese a que hubo un intento de rearticularnos a través del Comité Urgente, liderado por la Asociación de Trabajadores de Teatro, ATT; Susana Reyes, algunos músicos y artistas, que se reunió en el Teatro Prometeo con el objetivo de recuperar la actividad cultural.

¿Cuáles fueron los momentos más difíciles que tuvieron que afrontar como grupo?

PR. La represión en el gobierno de Febres Cordero. Empezamos por recibir amenazas anónimas y que se fueron concretando en el intento de agresión a mi persona: ventajosamente se equivocaron de persona, le pegaron a un amigo y le dijeron que deje de cantar. Luego de eso, le agredieron a Carmita Pinto, mi esposa, le robaron el violín; en otra oportunidad un taxista se largó con todos los instrumentos. Alonso y Milton también fueron agredidos, fue un proceso en que recibimos mucha solidaridad, se realizaron varias denuncias públicas como forma de defender nuestra integridad. Con el gobierno de Borja, el ministro Vallejo ordenó una investigación, pero nosotros le pedimos que no lo haga, porque seguíamos recibiendo amenazas. Creíamos que lo mejor para nuestras familias era abandonar las denuncias.

Giras

Huasipungo recorrió casi todo el país tanto como militantes del partido y como grupo musical. Nuestro trabajo siempre fue artístico. A partir de entonces nos dimos cuenta que había muchas cosas por conocer, que nos habíamos saltado el momento de la investigación que reflejen el trabajo del grupo. Quizás eso se debió a que estuvimos muy cerca de una acción política, nuestra base fue siempre política.

Max Berrú Carrión: "Inti Illimani fue un referente de los grupos de nueva canción en América Latina"

Max Berrú Carrión, uno de los fundadores de Inti Illimani. Lojano de nacimiento, durante más de 30 años formó parte del grupo más emblemático de la Nueva Canción Chilena. En una de sus visitas a Quito, comentó su experiencia en el grupo chileno y su punto de vista sobre la Nueva Canción Latinoamericana.

HP. *En los años 60 la gente de provincia por lo general migraba a la capital; el destino de Max Berrú, lojano de nacimiento, no fue precisamente ni Quito ni Guayaquil, sino Santiago. ¿Qué te motivó viajar a Chile?*

MB. La verdad es que yo fui a estudiar a Chile en el año 1962. Elegí Chile porque allá tenía un pariente, un primo que me había hablado sobre el país; despertó mi interés sobre todo porque en Chile había un nivel cultural bastante bueno dentro de Latinoamérica. Llegué, estudié ingeniería mecánica, me gradué y paralelamente seguí muy de cerca el movimiento de la nueva canción chilena, formé parte de él; como hobby tenía al Inti Illimani y cada vez más interesado en la música, derive como músico. Me gradúe de ingeniero y a los tres años, abandoné la profesión y me dediqué a la música.

HP. *¿Cómo se da tu acercamiento a Horacio Durán y Jorge Coulon con quienes fundas Inti Illimani?*

MB. Ellos eran universitarios, los conocí en la Universidad Técnica del Estado, estudiaban otras carreras. Allí formamos parte de una peña folclórica que tenía la Universidad, yo cantaba solo y después a dúo; Horacio era el encargado de la peña y el organizador de las actividades artísticas, allí aprendió a tocar el charango. Jorge también cantaba, además participaba Willy Oddó del Quilapayún y otra gente que después se destacó como parte de la nueva canción. Nosotros como Inti Illimani nacimos en la peña.

HP. *¿Antes de tu viaje a Chile, cuál era la situación de la música popular en el Ecuador?*

MB. Se escuchaba música de Los Brillantes, Benítez y Valencia, los Hermanos Miño-Naranjo, la música que la pasaban por la radio. No había una canción nueva que hablara de lo que estaba aconteciendo en ese momento, de tal manera que no conocí nada nuevo cuando me fui a Chile.

HP. *Una de las primeras giras de Inti Illimani fue a Ecuador ¿recuerdas esa visita?*

MB. Nuestra primera gira a Ecuador fue en el año 70 o 71. Como nos iniciamos tocando música andina, por el cariño y el amor a esta música, que se escuchaba muy poco en los medios de comunicación, decidimos viajar por algunos países andinos. Eramos estudiantes rebeldes, queríamos cambiar el mundo, pensábamos que era una forma de recuperar nuestros valores culturales, difundirlos y así fue como iniciamos este gran amor con la música andina. También teníamos una fuerte influencia de la música argentina, de grupos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Jorge Cafrune, Atahualpa Yupanqui por ello en nuestro repertorio incluimos música argentina. Nos dimos cuenta que para interpretar con el espíritu propio la música de otros pueblos, había que por lo menos visitar esos pueblos y vivir una experiencia en ellos. La primera gira fue a Argentina, nos sirvió mucho porque además de que trajimos nuestros primeros instrumentos, captamos una parte que es difícil ubicar cuando se escucha un disco. La convivencia con los músicos nos dio otra experiencia; eso nos dejó bien encaminados para luego visitar Bolivia y Perú. Y la tercera gira fue a Ecuador. Yo me di cuenta que mis compañeros, cuando tocaban la música ecuatoriana, les faltaba un espíritu, algo que era difícil de explicarles. Cuando llegamos a Ecuador, la experiencia de encontrarnos con grupos indígenas, sobre todo 'Peguche' y 'Ñanda Mañachi', fue muy importante porque allí aprendimos mucho de los secretos y trucos de la música para interpretarla más fielmente y acercarse un poco a lo que realmente es esta música. En la música hay cosas, hay tempos, los ingleses tienen el swin, eso que solamente lo da el nativo, pero si uno lo ve, lo escucha, aprende algo y eso nos hizo bien porque ya sonaba más parecido. Estuvimos en Peguche, en Otavalo, en Ibarra. Y nos encontramos con la sorpresa de que aquí empezaba a despertarse un interés, tal vez siguiendo el ejemplo de la nueva canción chilena, en gente que

quería hacer una música nueva, partiendo de la raíz folclórica expresarse a su manera en un tiempo moderno. Así es como conocimos a Pueblo Nuevo, cuando eran estudiantes universitarios. Tuvimos una primera aproximación con ellos, cosa que nos hizo sentir, por lo menos a mí como ecuatoriano, muy contento; yo dije: en Chile esto está andando, está afianzado y Ecuador también va a seguir un camino parecido. Así nació una amistad que perdura hasta ahora. Yo como ecuatoriano les he seguido muy de cerca, tengo todo el trabajo de ellos y lo he difundido en algunos medios en Chile.

HP. *La presencia de Inti Illimani en Ecuador ayuda a fortalecer el trabajo de los primeros grupos como Jatari, Ilumán y más tarde Pueblo Nuevo...*

MB. Sí, el Inti Illimani se transforma como en una especie de punto de referencia. Nosotros en esos años tenemos contacto con varios grupos ecuatorianos, entre ellos Jatari, que jugó un papel importante con su peña y sus creaciones; con Ilumán, con Altiplano. De alguna manera, en el exilio en Italia, nos llegaba información y teníamos el interés de seguir el trabajo de los grupos en América Latina. Nunca estuvimos alejados del trabajo de los grupos en Ecuador, a través de Miguel Mora, con quien he tenido una amistad permanente, he seguido de cerca lo que pasa acá.

HP. *También grabaron 'Taita Salasaca', una canción que no iba con la filosofía del grupo...*

MB. Para ser sincero, no nos dimos cuenta del contenido de esa canción; nos gustó mucho la música, la armonía. Tuvimos una discusión un poco corta con Rodrigo Robalino, de Jatari, que nos llamó la atención que cantáramos esa canción. Nosotros lo que hacíamos es rescatar la música, que es hermosa; desgraciadamente dice cosas que no están de acuerdo con nuestro pensamiento, pero también refleja una realidad y nosotros la tomamos no como una defensa de esa realidad, sino que nos gustó la canción... y la seguimos cantando; en la grabación la vocaliza José Seves con Horacio Salinas. Ahora, curiosamente yo la canto con José Seves en el restaurante que administro en Santiago.

HP. *¿Cómo juzgas el desarrollo de la nueva canción en Ecuador?*

MB. Yo veo que existe un paralelismo bastante semejante a lo que ocurrió en Chile. Conozco más el trabajo de Pueblo Nuevo, hay una hermandad muy parecida, con las diferencias por las problemáticas distintas de Chile y Ecuador. Desconozco lo que actualmente se esté haciendo, pues no he venido a Ecuador los últimos tres años y he perdido un poco de contacto, pero tengo entendido que el movimiento no ha crecido, sino que más bien ha tenido alguna continuidad; no me suenan grupos nuevos, tengo la sensación como que están llegando al final, pero desconozco los grupos que estén haciendo cosas diferentes. En Chile hay una cantidad grande de grupos jóvenes que hacen lo mismo que Inti Illimani o Quilapayún, a lo mejor agregando cosas nuevas; quizás eso se debe a que en el Conservatorio y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile hay una cátedra de Folclore y de Nueva Canción. Conozco a cinco grupos del Conservatorio que hacen música latinoamericana al estilo de la Nueva Canción Chilena. En las poblaciones existen también grupos de jóvenes con instrumentos andinos que hacen canciones similares a las nuestras.

HP. *¿Qué significó para Max Berrú el proceso político que condujo al triunfo de la Unidad Popular con Salvador Allende?*

MB. A partir de los años 70 se genera en Latinoamérica un movimiento de búsqueda y una necesidad de expresar, en los músicos y en la juventud sobre todo, vivencias a través del arte que representen el momento en que se vive, que contemple no solamente el paisaje, sino también al

hombre y toda su problemática dentro de este paisaje, cosa que ayudó muchísimo en Chile al movimiento para lograr el triunfo de Salvador Allende. Ese grupo de la nueva canción chilena nace en un contexto político muy importante que es el desarrollo de un movimiento popular que pretende cambiar el mundo a través de la elección de un candidato socialista como Salvador Allende. Todo el mundo se alinea con él, los mejores elementos del arte y la cultura y hablando de la música, todos los músicos empujaron con el canto las manifestaciones que llegaron a concretar el triunfo de la Unidad Popular. Por ejemplo, para hablar de reforma agraria, Víctor Jara compuso 'El arado', tema que refleja la explotación del campesinado y la esperanza de que esta cambie. La situación de los mineros se cantaba en la 'Cantata Santa María de Iquique', del Quilapayún, una canción importante que permitió conocer cosas que la historia había callado. Todo se sumaba a fortalecer el movimiento y finalmente logramos ganar la elección. Como dijo Allende '*somos los más y los mejores*', eso era verdad, porque los artistas en su gran mayoría apoyaron los cambios. Y la canción jugó un papel importantísimo.

HP. Cuando regresa Inti Illimani a Chile se da una ruptura con el Partido Comunista, atrás quedan los años de militancia y lucha compartida...

MB. Nosotros dejamos de militar ya en el exilio. Cuando llegamos a Chile, la situación era muy complicada y difícil; el Partido Comunista estaba muy relegado, fuera de la Concertación. Para ellos era muy difícil convivir con otros grupos. A nosotros nunca nos llamaron, no hubo un contacto, estaban interesados en su supervivencia. Finalmente nosotros también con el tiempo fuimos cambiando en el sentido de que pensamos que las cosas no pueden ser tan rígidas, sino que hay que salir con ideas nuevas. De tal manera que hubo un alejamiento espontáneo, ni siquiera conversamos, pero indudablemente que los tiempos cambian y nosotros estamos con los cambios; estamos apoyando las buenas causas, ya no en bloque porque no militamos. Yo sigo manteniéndome más cercano a ellos, me liga una buena amistad con Gladys Marín, con Luis Corvalán; en el restaurante hemos hecho varias reuniones a beneficio del Partido Comunista. Yo no soy incondicional al gobierno de Lagos, soy muy crítico, pero soy autónomo. Este momento no milito, pero las buenas causas siempre los apoyo.

Luis Advis: "No existe continuidad del movimiento de la Nueva Canción Chilena"

HP. La Cantata 'Santa María de Iquique' es una de sus obras más conocidas, por el impacto que generó en la década de los años 70, ¿qué le motivó a componer esta cantata?

LA. Fundamentalmente quise contar el hecho acontecido en la ciudad en donde nací y que era conocido por mi desde mi infancia. La motivación concreta surge cuando, en mi calidad de músico de obras teatrales, me toca componer la música incidental de la obra teatral de Isidora Aguirre, 'Los que van quedando en el camino' que narra una matanza similar ocurrida en otro momento de la historia de mi país (en Ranquil en el año, 1932).

HP. ¿Por qué escogió al grupo Quilapayún para que interprete la obra?

LA. Al completar 'Santa María de Iquique' (en noviembre de 1969) pensé que el grupo Quilapayún era adecuado para interpretar la obra, sobre todo por la calidad de sus voces.

HP. ¿Por qué eligió el género de la cantata para narrar estos acontecimientos históricos ocurridos en su país hace un siglo?

LA. Al concebir la obra (música y texto) me salí de los márgenes de un mero conjunto de canciones, ya que el desarrollo del tema había implicado la presencia de un relator. Asimismo, consideré que no era una obra teatral propiamente –aunque poseía estructura teatral- ya que no requería de un montaje (ni escenografía, ni actores sobre un tablado). Conocedor de la historia de la música occidental, pensé que el término más adecuado para describir este tipo de obra era el de ‘cantata’. No se trata de que yo pensé ‘voy a componer una cantata’, sino que ello apareció después de terminar la obra.

HP. *¿Cree usted que en los actuales momentos amerita componer una obra de estas características?*

LA. No se entiende bien esto de ‘características’. ¿Se refiere al tratamiento estructural? ¿al temático? ¿a los recursos técnicos?. En todo caso, puedo pensar que cualquier género, tema o recurso no es privativo de nadie en particular y que un compositor elegirá lo que más se acomode a sus intenciones.

HP. *Sergio Ortega, su compañero de trabajo en algunas obras musicales, es muy pesimista con respecto a lo que pasa actualmente con la nueva canción ¿cree usted que este género musical envejeció?*

LA. La llamada Nueva Canción Chilena surgió en una precisa coyuntura histórica que iba más allá del ámbito chileno, aunque también es producto de la particular evolución de la música chilena. Al respecto, creo desarrollar este punto en mi estudio sobre el tema publicado en el volumen ‘Clásicos de la música popular chilena’(SCD, 1977) y en otras publicaciones internacionales que no enumero por el momento. La imagen de que ella envejeció es un juego de palabras, muy querido por Ortega. Podríamos concebir un envejecimiento en la medida en que la Nueva Canción pretendió desplegarse o sobrevivir después de los luctuosos hechos del 11 de septiembre de 1973. Creo, sin embargo, que ella se interrumpió bruscamente hacia ese tiempo. Tampoco se puede hablar de ‘crisis’ considerando que el momento histórico ya no es el mismo.

HP. *La situación social en América Latina, lejos de mejorar ha empeorado: el hambre, el desempleo y la pobreza están en aumento ¿por qué no seguir denunciando desde la canción esta realidad?*

LA. ¿Quién pensaría lo contrario? En la medida de que haya conciencia de los problemas latinoamericanos, más de alguien se verá impulsado y estimulado para proceder a denunciar tales hechos. Ojalá, eso sí, se piense que no basta cualquier canción para provocar la comunicación necesaria, sino que ella debe estar premunida de ciertas virtudes relacionadas con una buena música y un texto que trascienda el mero panfleto.

HP. *En el caso de Chile, qué está pasando con la nueva canción ¿existe continuidad del movimiento?*

LA. No advierto, composicionalmente hablando, una continuidad. Existen, eso sí, algunos grupos que nacieron en la década de 1960 (Inti Illimani, por ejemplo) y que tienen continua presencia en los escenarios y en el mercado disquero. Por otra parte, algunos autores (Patricio Manns, por ejemplo) se han constituido en paradigmas de ciertos tipos de expresión que tienen origen en esa época. Ocurre algo similar con Víctor Jara o con Violeta Parra. Aparte del símbolo que todos ellos representan, subsisten un puñado de canciones significativas compuestas por ellos que tienen un real valor artístico. Gran parte de lo realizado durante los años de la Nueva Canción Chilena (1965-1973) es solo parte del pasado y tema de musicólogos o sociólogos.

HP. Actualmente en Chile hay una gran producción musical en todos los géneros ¿existe un movimiento musical de la magnitud de la Nueva Canción Chilena?

LA. En mi país, similarmente a lo que ocurre en otros, la actividad musical podría reducirse a la presencia de tres direcciones globalizadoras: por un lado, la subsistencia de música de raíz folclórica con su derivado de la Nueva Canción Chilena y de otras corrientes posteriores (por ejemplo, el llamado Canto Nuevo). En segundo lugar, la existencia del Rock que se ha desarrollado ampliamente a partir de la década de 1980. Por último, toda aquella creación que se ha dado en llamar 'música internacional' y que pulula en los festivales más oficiales (Viña de Mar, por ejemplo). No creo que alguna de las tres tendencias acotadas muestren algo realmente relevante. A veces alguna canción interesante en medio de otras 30 o 40 que no pasan de ser balbuceos, algunos bien intencionados y otros de cariz netamente comercial. Por lo anterior, se percatará de que difícilmente yo podría pensar una similitud con la rica variabilidad y algunos excelentes logros obtenidos durante el período en estudio, período que es necesario extenderlo un poco más hacia atrás (con Violeta Parra, aproximadamente, desde 1958) y más adelante (con ciertas producciones sueltas de algunos compositores hasta 1980).

HP. ¿A su criterio cuál es la situación de la música popular y de la canción social en América Latina?

LA. Hablando a nivel Latinoamericano, siempre habrá ponderables posibilidades de hallar buenos músicos y buena música en nuestro continente. En este sentido

(y sin distinguir entre temática comprometida o no comprometida), países como México, Cuba, Brasil o Argentina históricamente tienen un sitio en el mundo entero. La presencia del bolero o del tango, la virtud de la zamba o del joropo, por nombrar solo algunos, poseen una personalidad que ha interesado a otros países no latinoamericanos y que influye actualmente. Por otro lado, no me siento capacitado en estos momentos, para emitir un juicio fundamentado acerca de la canción social en nuestro continente (salvando algunas excepciones)