



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN PERIODISMO
Trabajo de Grado**

EL VERBO INSURGENTE

La canción y los movimientos político-sociales en Venezuela

1960-1975

Tesista:

María Angelina Castillo Borgo

Tutor:

Carlos Delgado Flores

Caracas, septiembre de 2011

A mi abuela María

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, la mejor de mis canciones

A Pedro y a Titi, mis intérpretes preferidos

A la Tita y a la madrina, a mi familia, por sus abrazos de fuerza

A Gerardo, *mi amor mi cómplice y todo*

A mi tutor, Carlos Delgado Flores, por ser guía cuando todo parecía más difuso

A la Universidad Católica Andrés Bello y a aquellos profesores que me enseñaron a
luchar contra la mediocridad

A mis alocadas compinches, por tantos buenos momentos

A los amigos y compañeros de clase

A Germán Torres

A los chicos de Archivo del diario *El Nacional*, por soportar mis visitas nocturnas
y constantes

A mis colegas de la sección Escenas, especialmente a Juan Antonio, mi mejor
asesor cultural

A Patricia Molina, la adorable editora

A todos los que colaboraron y a quienes contaron sus historias

A Dios

A la vida

A la música

A la imaginación

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	7
II.	MÉTODO	11
	PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	11
	TIPO DE INVESTIGACIÓN	14
	FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	16
	JUSTIFICACIÓN	16
	HIPÓTESIS	17
	OBJETIVO GENERAL	17
	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
	DELIMITACIÓN	18
	PÚBLICO O LECTOR META	18
	LIMITACIONES	19
	PROCESO DE REALIZACIÓN DE LA SEMBLANZA	20
	<i>Investigación documental</i>	20
	<i>Entrevista</i>	21
	<i>Observación</i>	24
	ESCRITURA DE LA SEMBLANZA	25
	<i>Nuevo Periodismo</i>	25
	ESTRUCTURA DE LA SEMBLANZA	28
	<i>Capítulo I. El encuentro</i>	29
	<i>Capítulo II. La calle</i>	29
	<i>Capítulo III. La guerra</i>	30
	<i>Capítulo IV. El ocaso</i>	30
III.	DESARROLLO	32
	CAPÍTULO I. EL ENCUENTRO.....	33

<i>No es sólo cuestión de go-go ye-ye</i>	38
<i>El camino después de la noche</i>	45
<i>Yo vengo de donde usted no ha ido</i>	50
CAPÍTULO II. LA CALLE	60
<i>Que rugen como los vientos</i>	64
<i>Entre llanto y bombas de napalm</i>	69
<i>La canción que va conmigo</i>	76
<i>Al hombro, la guitarra</i>	81
CAPÍTULO III. LA GUERRA	86
<i>Camaradas: ¡Hay que hacer revolución!</i>	90
<i>Boca que te pronuncia con rabia</i>	99
<i>Para matar al chiripero</i>	105
CAPÍTULO IV. EL OCASO	110
<i>Un recuerdo a dos voces</i>	112
<i>Entre la rabia y la ternura</i>	117
<i>Sobre un escenario lleno de amigos</i>	123
<i>Vivir para convocar</i>	127
EPÍLOGO	131
IV. FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA	134
Fuentes bibliográficas	134
<i>Libros</i>	134
<i>Manuales</i>	139
Trabajos de grado	139
Fuentes electrónicas	140
Fuentes hemerográficas	140
Fuentes audiovisuales	148
<i>Películas</i>	148
<i>Música</i>	148

V. ANEXOS	150
<i>Línea histórica</i>	150
<i>Discografía</i>	151
<i>Imágenes de una época</i>	155

I. INTRODUCCIÓN

Los años sesenta y setenta fueron períodos en la vida del hombre que estuvieron marcados por el cambio. Revoluciones en lo político, en lo económico, en lo social y en lo cultural se gestaron vertiginosamente y modificaron la forma de concebir el mundo en las mentes de las nuevas generaciones. Más allá de las fronteras venezolanas, un grupo de estudiantes y obreros luchaban en las calles en lo que se llamó el Mayo Francés de 1968. Los estadounidenses habían mandado sus tropas para intensificar la Guerra de Vietnam, mientras sus jóvenes llamaban a hacer el amor y no la guerra, a la vez que luchaban por los derechos civiles de los negros.

En África, la cartografía cambiaba y se gestaban los combates para independizarse de colonias europeas; en Asia, por su parte, la Revolución china de Mao Tse Tung agregaba un fuego más a la Guerra Fría, con la cual la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y Estados Unidos habían dividido al mundo en dos grandes bloques. En el Caribe, Fidel Castro y sus soldados de Sierra Maestra habían destronado al dictador Fulgencio Batista y comenzaban un gobierno comunista que enajenó mentes de variadas latitudes y generaciones. Desde la música, la agrupación británica Los Beatles revolucionaba la forma de crear melodías y las modas de los artistas.

Ante esta ola de revueltas, Venezuela decidió no quedarse atrás. El país apenas salía de la cruenta dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, que había logrado desarticular a la disidencia, pero que al mismo tiempo había modernizado las ciudades con asfalto y vías de comunicación. Luego de su caída, Rómulo Betancourt y el pacto de gobernabilidad tenían como misión dar nacimiento a una definitiva democracia. Los conflictos universitarios, alzamientos militares y las constantes luchas de la izquierda nacional le harían el camino más difícil.

Las batallas de calle fueron llevadas a cabo por grupos de jóvenes que poseían cierta sensibilidad social ante lo que acontecía tanto en el país como en el extranjero. Manifestaciones contraculturales se gestaron en la academia, en las artes plásticas, en el cine, la literatura, el teatro y la música.

En este marco histórico, un grupo de cantores decidió armarse con un cuatro, una guitarra y un conjunto de composiciones que denunciaban la situación que se vivía en diversos ámbitos de la sociedad, como el político, el económico y el social. Este grupo estuvo encabezado por los intérpretes Alí Primera, Soledad Bravo, Gloria Martín, Xulio Formoso, Aleydys “la Chiche” Manaure, el Grupo Ahora y Los Guaraguao, quienes, desde sus disímiles posturas ideológicas y sus particulares formas de concebir el canto y la denuncia, formaron parte de un período y contribuyeron a canalizar los descontentos y necesidades que demandaba en ese entonces una población revuelta. Estos cantores fueron considerados propagadores de lo que se llamó en la época la Nueva Canción o música de protesta.

Imbuidos en el ambiente mundial que se gestaba, algunos de origen nacional y otros provenientes del extranjero, los cantores dedicaron gran parte de su vida a propagar sus ideas acerca de cuál era el rumbo que debía tomar el país en pro de una sociedad más justa, equitativa y en la que existiera lo que catalogaron como “el hombre nuevo”, personaje que sería más solidario con el prójimo y con la naturaleza para la buena convivencia.

Las versiones de la realidad de estos intérpretes comprometidos con una causa social serán el principal sustento del siguiente Trabajo Especial de Grado, en el que se pretende narrar de qué manera estos jóvenes con una mayor sensibilidad y preocupación por el devenir de la sociedad vivieron los cambios políticos, económicos, sociales y culturales que se sucedieron a lo largo de las décadas señaladas. Cómo su canto contribuyó a expresar una realidad convulsa de la que nadie escapó y que constituyó la base de las sociedades que vendrían con la contemporaneidad.

Los hechos, conflictos y percepciones serán presentados en una semblanza que se nutre de entrevistas realizadas a los involucrados, material bibliográfico y hemerográfico, diálogos y descripciones para reconstruir un período de la historia venezolana como pieza de un movimiento de carácter mundial. Este reportaje interpretativo tiene como principal objetivo narrar dos décadas tanto desde lo político y social, como desde el ambiente cultural.

El Trabajo Especial de Grado está dividido en cuatro partes. Una primera que contiene el capítulo metodológico, en el que se explica de forma detallada los pasos que se realizaron para la consecución de la investigación, las técnicas empleadas para la recolección de datos y fuentes de información, además de los parámetros que se usaron para su escritura.

La segunda parte corresponde a la semblanza, cuerpo del trabajo, que está integrado por cuatro capítulos que abarcan desde comienzos de los años sesenta, posterior a la caída del dictador Pérez Jiménez y la instauración del gobierno de Rómulo Betancourt como inicio de la democracia, hasta la etapa inicial del primer período presidencial de Carlos Andrés Pérez, a mediados de los setenta.

La tercera parte se constituye con el epílogo o conclusiones de la investigadora acerca de lo que representaron los cantores de la llamada Nueva Canción Venezolana o canción protesta en su principal momento de existencia. La cuarta parte, finalmente, está integrada por las fuentes bibliográficas y hemerográficas empleadas, además de los documentos de anexo que complementan la semblanza realizada.

Los cantores se convirtieron en los cronistas musicales de una época convulsa, es por esto que la investigación representa un aporte a los conocimientos que se tienen sobre la historia de Venezuela. Poco se ha escrito sobre la Nueva Canción Venezolana. Son testimonios olvidados, a pesar de que personajes como Alí Primera marcaron un período y han vuelto a ser noticia, utilizados por el gobierno de Hugo Chávez. Sin embargo, es importante ubicarlos en su contexto original, pues sus frases y canciones corresponden a unos años precisos que no tienen las mismas características de los actuales.

En las décadas de los años sesenta y setenta, uno de los principales medios para transmitir el mensaje político era la música, porque otros canales de comunicación –la televisión, por ejemplo– no se habían desarrollado plenamente. Estudiar la música como se estudia la historia, a través de las conversaciones con sus principales figuras, es mostrar de qué manera se empleaba ese medio para difundir las ideas políticas. Es una característica que no se va a repetir, porque en la actualidad la oferta musical se ha diversificado de tal manera que los mensajes políticos expresados a través de la

canción han perdido relevancia; ahora Internet y las redes sociales son el principal mecanismo utilizado para comunicar un descontento o una posición ideológica. Es por esa razón que se considera de mucho valor registrar lo acontecido esos años en un estudio como este Trabajo Especial de Grado.

II. MÉTODO

Presentación de la investigación

La música forma parte de los seres humanos. Desde sus inicios ha constituido una forma de comunicación e intercambio de ideas, deseos, pensamientos y, por qué no, de ideologías. Entre los diversos tipos de melodías se encuentra la popular, que pertenece a la invención del hombre y que narra sus circunstancias. En algunos casos se considera contracultura, debido a que cuestiona una cultura general establecida y se enfrenta a ella.

Aunado con ello, la música se relaciona con su época y con los individuos que habitan en un lugar determinado. No siempre las melodías y las letras van a ser recibidas de la misma manera por la población, algunas trascienden y otras no. Este hecho va ligado a la sensibilidad colectiva, a los gustos o la función que dicha música cumpla al momento de su creación, así como la importancia o relevancia que adquieran aquellos que la interpretan.

El presente Trabajo Especial de Grado tiene como objetivo narrar una época particular por medio de la música popular. Comprende desde 1965 hasta 1975, una etapa convulsa, llena de influencias políticas, económicas y culturales que provenían de variadas fronteras. Sucesos que marcaron a una generación, en este caso particular: la sociedad venezolana. El objetivo es determinar cómo los creadores de melodías contraculturales vivieron esos años cambiantes.

Una de las corrientes musicales que se dedicaba a resaltar, criticar o denunciar la situación de Venezuela y sus alrededores –incluso aquellos no tan cercanos– fue la llamada música de protesta o Nueva Canción, que a través de ritmos del folklore expresaban letras que llamaban la atención sobre el manejo de la política y la condición en la que se encontraba la población. Es por esta razón que los intérpretes de las melodías serán tomados como testigos de una época, debido a su sensibilidad social, para narrar unos años controvertidos. Sus letras se convertirán, entonces, en el reflejo de sus emociones e ideas. Esto no sucedía con géneros como la

salsa o el rock, cuyas melodías giraban en torno a realidades variadas, en las que generalmente la denuncia no era el elemento principal.

Las décadas de los años sesenta y setenta constituyen un período de grandes transformaciones sociales tanto en Venezuela como en el mundo. En Europa se desarrollaban fuertes protestas estudiantiles, como la protagonizada por los jóvenes y obreros del Mayo Francés. En África se gestaban procesos de descolonización y revoluciones ideológicas: la cartografía mundial estaba cambiando, mientras que en Asia Mao Tse Tung había incendiado la pradera con su revolución popular comunista. Del lado oeste del mapa, Estados Unidos se llenaba de comunas hippies que se oponían a los horrores causados por la Guerra de Vietnam que veían a través de la televisión; Martin Luther King y Malcom X lideraban las reivindicaciones de los derechos civiles de los afroamericanos; llegaban la minifalda y la píldora anticonceptiva junto con la liberación sexual, que tendría uno de sus más grandes referentes en la música y las nuevas tendencias de moda. Aparecía la droga.

Una época controversial que generaría cambios en la percepción de la realidad política y social de los individuos. Y el país no se quedó atrás. Los jóvenes venezolanos absorbían como néctar vía intravenosa las ideas del socialismo y de la creación del hombre nuevo que divulgaban los insurgentes de Sierra Maestra, que habían logrado derrotar una férrea dictadura e imponerse en Cuba, país sobre el cual el mundo comenzaba a fijar sus ojos. La Guerra Fría dividía al mundo entre el capitalismo y el comunismo, y la isla caribeña se convertía en aliada de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En este contexto, la música, como medio de expresión cultural, no se mantuvo al margen. Y es por medio de esta investigación que se pretende narrar cómo se vivieron estos hechos desde la perspectiva de esos individuos que se definieron como un grupo preocupado por el país y comprometido con mejorar el mundo. Ellos quisieron cambiar su realidad, con el propósito de tener una sociedad más justa y armoniosa.

La investigación tiene como resultado una semblanza, que forma parte del reportaje interpretativo, para la que se emplearon parámetros del Nuevo Periodismo,

que reúne entrevistas y la revisión de documentación bibliográfica y hemerográfica. Para su consecución fue necesario caracterizar la música de protesta venezolana entre los años 1960-1975, así como determinar cuáles fueron los intérpretes más influyentes que llevaron las letras a la sociedad y que vivieron desde una perspectiva muy particular el proceso histórico venezolano. De esta manera se espera profundizar en una época del país y contribuir al enriquecimiento de los estudios sobre etnomusicología venezolana.

Los autores José Luis Benavides y Carlos Quintero definen la semblanza como “un reportaje interpretativo acerca de una persona real con un tema de interés humano. Su objetivo es resaltar la individualidad de una persona y/o colocarla en un marco general de valor simbólico social” (2004:179). Para lograrlo, señalan que el periodista debe valerse de recursos como el diálogo y la narración. Los autores afirman, además, que la evolución del género permite que hoy en día posea elementos de entrevista con las fuentes cercanas a los hechos, anécdotas y vivencias de los personajes, información biográfica, descripción de ambientes y la interpretación del valor simbólico social de la situación o los protagonistas.

Entre las clasificaciones de la semblanza, los autores indican una variante que lleva por nombre “semblanza de grupos o lugares” y que corresponde al presente trabajo en relación con el hecho de que narra un período determinado de la historia venezolana. Los investigadores señalan: “Escribir acerca de un grupo o lugar puede ser a veces la mejor fórmula para comprender un fenómeno de importancia simbólico-social” (2004:189). Aseguran, también, que este tipo de semblanza posee las mismas características de la tradicional, pero su centro de interés no es un individuo particular sino un grupo o un lugar determinado.

Acerca de la elección del sujeto protagonista de la semblanza, Benavides y Quintero afirman que se debe partir del hecho de que la historia que se contará es interesante: “El tema debe ser relevante, el diálogo agudo y el desarrollo entretenido. Helen Benedict distingue cinco razones por las cuales los periodistas pueden escoger a los sujetos de una semblanza: fama, logros, dramatización, estilos de vida insólitos y símbolo” (2004:193). Los años sesenta y setenta en Venezuela –con la industria

petrolera, la vida estudiantil, la guerrilla y el canto comprometido— cumplen con los elementos anteriormente mencionados y se constituyeron en la base de lo que sería el país después.

En este sentido, con el siguiente trabajo de investigación se pretende narrar hechos de importancia nacional, como el ambiente político y económico existente luego de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, la situación en Caracas con relación a los movimientos universitarios, las concentraciones y movimientos de calle, la presencia de los artistas en las universidades venezolanas, la lucha armada que se generó a partir de las acciones guerrilleras del Partido Comunista de Venezuela (PCV) y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), este último fracción rebelde de Acción Democrática.

De igual manera, presentar cómo fueron percibidos en el país hechos de relevancia internacional como la Guerra de Vietnam, la muerte del presidente socialista chileno Salvador Allende, las dictaduras latinoamericanas, el Mayo Francés de 1968, la Masacre de Tlatelolco, en México; para finalmente analizar la década de los años setenta: momento en el que se abre paso a la Venezuela saudita, los cambios de paradigma y la legalización de la izquierda en la sociedad.

Tipo de investigación

“La investigación no es una especialidad del oficio, sino que todo el periodismo tiene que ser investigativo por definición”

Escribe el reportero Gerardo Reyes en su libro *Periodismo de investigación* al citar al periodista, escritor y premio Nobel de Literatura 1982, Gabriel García Márquez, sobre el carácter profundo de la profesión que el colombiano, autor de obras como *Cien años de soledad*, considera “el mejor oficio del mundo”.

El siguiente trabajo se inscribe dentro de la investigación de tipo exploratoria. Sampieri, Fernández-Collado y Lucio afirman que los estudios exploratorios se realizan:

“Cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que tan sólo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio” (2006:100-101)

Siguiendo las líneas de Sampieri, Fernández-Collado y Lucio, el enfoque dado a la investigación de la época de los años sesenta y setenta venezolanos ha sido muy poco estudiado, en el mejor de los casos, desde el punto de vista periodístico. Desde el objetivo de que sean los propios intérpretes o cantores de la Nueva Canción los que narren cómo vieron el proceso de cambios que se gestó. Por el contrario, se hallaron diversos trabajos, pero desde una óptica histórica y documental, que representa un recuento cronológico de los hechos.

La siguiente investigación es, de acuerdo con la definición de Armando Asti Vera, autor del libro *Metodología de la investigación*, un proceso que muestra “la existencia de un problema que habrá que definir, examinar, valorar y analizar críticamente, para poder luego intentar su solución” (1968:19).

El Trabajo Especial de Grado engloba las características mencionadas debido a que su objetivo es dar a conocer una visión musical, narrada desde la descripción, el detalle y los diálogos, de un período de importancia simbólica, puesto que constituyeron la base de los años posteriores en los ámbitos político, económico y cultural en el país. No es una versión histórica ni cronológica, sino humana, con una vena de protesta juvenil.

Formulación del problema

¿Cuál fue la contribución de la canción protesta durante los años 1960-1975 en los movimientos sociales, políticos y culturales que se sucedieron en Venezuela?

Justificación

Desde sus orígenes, la música ha constituido un lenguaje que permite al ser humano reconocer su realidad e identificarse con ella, constituyéndose en un agregado de necesidades y aspiraciones de una población en un momento y lugar determinado. Para la investigadora Rosa María Kucharski, en su libro *La música, vehículo de expresión cultural*, es así cómo la música interviene activamente en nuestras vidas.

No todas las sociedades internalizan las melodías de la misma manera. Sin embargo, las eras pueden parir corazones que, con sus letras e interpretaciones, se convierten en referencia de una realidad y pueden ser seguidos por quienes se sienten reflejados en ellas o aquellos seres interesados en la lucha por el cambio social. De esta manera, la música de protesta puede constituir un mecanismo de liberación para una generación. Ejemplo de ello son las canciones de Alí Primera, los versos críticos de Gloria Martín o las letras de denuncia de cantores suramericanos, caribeños y españoles interpretadas por Soledad Bravo.

En este sentido, se hace necesaria la investigación acerca de cómo los creadores de estas melodías que se escuchaban en las calles se transformaron en un canal para la denuncia de movimientos políticos, sociales y culturales en un país que absorbía corrientes de pensamiento provenientes del exterior, durante el período de 1960-1975; clave para la comprensión sociopolítica y cultural de la Venezuela actual.

La reconstrucción de un período en el que frases como “¡Hacer revolución!” e ideas como la lucha contra el imperialismo yanqui, el yugo explotador, la denuncia de asesinatos, la búsqueda de la liberación y el sex appeal del socialismo tenían un sentido que se ajustaba a condiciones y fechas determinadas, las cuales no

necesariamente se presentan en la actualidad. Es por ello que parte de la pertinencia del presente trabajo de investigación reside en la necesidad de darle a personajes y canciones el contexto que tuvieron. Recordar que las ideas de cantores como Alí Primera o Gloria Martín se correspondían a una época convulsa y particular, y que la Venezuela de la que hablan se ubica en los años sesenta y setenta.

La recopilación de testimonios y documentación procura incorporar conceptos y contribuir con los estudios acerca de la Venezuela de mediados del siglo XX. A este criterio se añade el hecho de que la investigación significa un aporte a las publicaciones realizadas sobre una década que marcó tendencias, no sólo en el ámbito nacional sino también internacional. Los años sesenta y setenta se traducen en el punto de quiebre de ambientes y concepciones de la realidad. Implican un antes y un después, y fungen de marco de referencia en la actualidad. Un ejemplo de ello es la constante exaltación de las teorías comunistas.

Hipótesis

La música popular, en específico la Nueva Canción Venezolana, entre los años 1960 y 1975 guardó relación con los movimientos sociales, políticos y culturales ocurridos en el país.

Objetivo general

Narrar cómo se vivieron los movimientos sociales, políticos y culturales que se sucedieron en Venezuela a través de los exponentes de la Nueva Canción Venezolana.

Objetivos específicos

- Caracterizar la música popular venezolana del período 1960-1975 en sus aspectos artísticos, sociológicos, antropológicos y comunicacionales.
- Definir la Nueva Canción Venezolana o el llamado canto de protesta nacional.
- Identificar a los principales exponentes de la música de protesta en Venezuela.
- Determinar cuáles fueron los movimientos sociales, políticos y culturales de las décadas de los años sesenta y setenta en el contexto del proceso histórico venezolano contemporáneo.
- Determinar cuáles fueron los temas de música popular más influyentes en la sensibilidad colectiva en las décadas de los años sesenta y setenta en los diferentes géneros.
- Establecer la relación entre los cantores de protesta y los movimientos políticos, sociales y culturales que tuvieron lugar en Venezuela entre los años 1960 y 1975.

Delimitación

La investigación pretende abarcar como área de investigación el género musical de protesta que tuvo relación con los movimientos políticos, sociales y culturales en Venezuela durante los años 1960-1975. En particular, se tomarán las historias, testimonios y anécdotas de siete exponentes principales en Venezuela y que tuvieron repercusión tanto en el interior del país como en el mundo internacional.

Público o lector meta

Público en general.

Limitaciones

Las limitaciones principales durante la realización de la investigación fueron las disímiles circunstancias en que se encontraban los siete exponentes que protagonizan la semblanza. En el caso del cantor Alí Primera pesa el hecho de que su muerte impide el contacto directo y personal con sus opiniones e ideas sobre las décadas ya señaladas. En este sentido, fue necesario recurrir a testimonios de quienes lo conocieron, como su esposa, amigos y familiares. Además de un arqueo hemerográfico del que se extrajeron declaraciones del intérprete y posturas ante determinadas situaciones.

Exponentes como Los Guaraguao y el Grupo Ahora debían cumplir compromisos en el interior del país para ofrecer conciertos o presentarse en actos del Gobierno, por lo que se ausentaron de la capital en múltiples ocasiones. Situación similar sucedió con Aleydys “la Chiche” Manauere, que además reside en Falcón y viaja muy pocas veces a Caracas. Fueron necesarias entrevistas telefónicas, así como encuentros personales en la ciudad. En el caso de la cantora y profesora Gloria Martín no se pudo realizar la entrevista correspondiente debido a que la artista se encuentra en un delicado estado de salud.

También fue difícil acceder a algunos personajes, como es el caso concreto de Soledad Bravo, quien se negó a ser entrevistada en persona y aplazó en numerosas oportunidades la comunicación vía correo electrónico, único medio que aprobó para el contacto con la investigadora. Fue necesaria la insistencia dos veces por semana, lo que sumó un total de noventa intentos. El trato con ella fue supervisado en todas las oportunidades por Antonio Sánchez García, esposo y manager de la artista, que representó un muro inflexible, en algunos casos llegando a actuar de forma irrespetuosa. Finalmente, el empeño pudo más que la negativa y la cantante cedió.

Otra limitación es la escasa –en ocasiones inexistente– disponibilidad de álbumes de artistas de la época, a excepción de intérpretes como Alí Primera o Soledad Bravo, en formatos compatibles con los equipos actuales. La mayoría sólo pueden ser escuchados con uso de un tocadiscos. Asimismo, la poca información sobre la discografía de los cantantes en Internet o en libros. Esto dificultó el acceso a

las letras de la Nueva Canción Venezolana, elemento fundamental para comprender su postura ante las situaciones sociales, políticas y culturales que vivía el país.

Proceso de realización de la semblanza

Investigación documental

En el libro compilado *Técnicas de documentación e información*, editado por la Escuela de Educación, cátedra de Estudios Universitarios Superiores de la Universidad Central de Venezuela, se define la investigación documental como

“Una parte esencial de un proceso de investigación científica, constituyéndose en una estrategia donde se observa y reflexiona sistemáticamente sobre realidades (teóricas o no) usando para ello diferentes tipos de documentos. Indaga, interpreta, presenta datos e informaciones sobre un tema determinado de cualquier ciencia, utilizando para ello una metódica de análisis de documento, teniendo a su vez como finalidad obtener resultados que pudiesen ser base para el desarrollo de la creación científica” (s/f: 27)

En una definición más específica, se establece el siguiente concepto:

“Una búsqueda que se realiza en fuentes impresas (documentos escritos) con el objeto de recoger información en ellos contenidas, organizarlas, describirla e interpretarla de acuerdo con ciertos procedimientos que garanticen confiabilidad y objetividad en la presentación de sus resultados, respondiendo a determinadas interrogantes o proporcionando información sobre cualquier hecho de la realidad” (28)

Para la consecución de la investigación se tomaron como punto de partida estas definiciones y se realizó un arqueo documental, bibliográfico y hemerográfico con el objetivo de determinar el contexto histórico que rodea la semblanza.

Fueron consultados libros de Historia de Venezuela, así como noticias y entrevistas a los cantores que aparecieron en medios impresos. En el segundo apartado se utilizó como fuente primera el archivo de *El Nacional*, por haber sido el periódico que dedicó más centímetros a la información sobre las artes y la cultura en las décadas de los años sesenta y setenta. Esto se debió, entre otras razones, a que durante esos años el diario seguía una línea de izquierda, impulsada por su director, el escritor y miembro del PCV Miguel Otero Silva.

Entrevista

El periodista Nelson Hippolyte Ortega escribió en el año 1993:

“La entrevista es un acto sexual, caminar el ser de otra persona, traspasar sus zonas claras y oscuras, descubrir sus máscaras, retirarlas, y dejar que ese personaje ‘represente’ su vida: actúe, se mueva, gesticule, alce la voz y permanezca vivo, natural, sobre un trozo de papel”.

En la página undécima, estas ideas dan cuerpo a su definición sobre la entrevista en el libro *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción de la entrevista*. Líneas más abajo ofrece lo que denomina la “definición académica”, para lo cual cita al periodista Eleazar Díaz Rangel en su escrito *Miraflores fuera de juego*:

“Un diálogo donde un interlocutor interroga y formula pocas o muchas preguntas, sobre uno o varios temas, en busca de una información, para así revelar una personalidad y conocer sus opiniones a través de las respuestas, mientras el otro interlocutor las responde o las elude parcialmente (...) Es la reseña de esa conversación, o más exactamente, de ese interrogatorio” (1993:11)

Ambos estilos para definir una técnica que también se convierte en género fueron tomados en cuenta para la aproximación a los personajes que darían vida a la historia de la que se compone la semblanza. Los testimonios y las anécdotas proporcionadas fueron el principal elemento para reconstruir una época a la que la investigadora no perteneció y por tanto no conoció de cerca.

Gestos, comportamientos, miradas y palabras entre líneas formaron parte de las entrevistas recolectadas, en las cuales se incluyó no solamente a los exponentes de la Nueva Canción Venezolana, sino también artistas vanguardistas, historiadores, musicólogos y familiares de quienes protagonizaron la convulsión cultural.

Rosa Montero relata en el prólogo del libro *Las grandes entrevistas de la historia 1859.1992*, compilación realizada por Christopher Silvester: “En las entrevistas, en las preguntas de los periodistas, en sus comentarios, en sus añadidos, late el contexto histórico y social. Son la voz y la mirada del testigo” (1997:12). Es así como se puede reconstruir una época.

Para la investigación se tomó como entrevistados principales a los exponentes más relevantes del canto de protesta en el país. La selección se hizo a partir de criterios como influencia de las canciones en la población; cantidad de discos publicados; participación relevante en festivales, conciertos y manifestaciones de calle, así como proyección internacional. Luego de examinados los parámetros, los artistas escogidos fueron Alí Primera, fallecido, de quien se reconstruye la vida a partir de familiares, conocidos y artículos de periódicos, además de material multimedia; Soledad Bravo; Gloria Martín; Xulio Formoso; Aleydys “la Chiche” Manaure; Grupo Ahora, integrado por Herman Vallenilla, Elías Arrechider, Yuber Ramírez, Elvis Sosa, Emiro Delfín y el fallecido Eduardo Ramírez; y el grupo Los Guaraguao, constituido por Jesús Cordero, José Manuel Guerra “Chachata”, Eduardo Martínez y Luis Suárez.

Fuentes entrevistadas						
Nombre	Cantor	Familiar	Músico	Artista	Experto	Periodista/Locutor
Agustín Blanco Muñoz					X	
Aleydys Manauere	X					
Andrés Castillo					X	
Antonieta Sosa				X		
Antonio Llerandi				X		
Cándido Pérez						X
Capi Donzella						X
Cecilia Todd			X			
Carlos Moreán			X			
Eduardo Martínez	X					
Elías Arrechider	X					
Félix Allueva					X	
Henry Martínez			X			
Jesús Cordero	X					
José Manuel Guerra	X					
Juan Carlos Ballesta					X	
María Soledad Hernández					X	
María Teresa Novo					X	
Rafael Salazar					X	
Ramiro Ruiz		X				
Ramón Hernández						X
Rodolfo Izaguirre				X		
Rolando Peña				X		
Román Chalbaud				X		
Simón Alberto Consalvi					X	
Sol Musset de Primera		X				
Soledad Bravo	X					
Xulio Formoso	X					

Observación

La observación es el elemento fundamental para relatar una historia. Sin acercarse al personaje, a la situación o a sus recuerdos –expresados a través de su comportamiento ante la narración– se hace imposible escribir una historia que reviva una época o un hecho.

El periodista polaco Ryszard Kapuściński señala en su libro *Los cinco sentidos del periodista* (2003:51) que mirar a sus personajes constituye el primer paso, el imprescindible; incluso más que la entrevista. “Mucho de lo que escribo sobre la gente viene de observarla, de prestar atención a su comportamiento, de explorar los detalles pequeños como su cara, o sus ojos. Y de hablar con ella, pero no de entrevistarla”.

Para el investigador Felipe Pardinas, en *Metodología y técnicas de la investigación en Ciencias Sociales*, el concepto es menos romántico y lo define como la técnica para recoger datos. Separa la observación documental de aquella que pretende seguir a los “monumentos de campo”.

En el primer caso, Pardinas explica que el tipo documental “está contenido en escritos de diversos tipos. La escritura, la imprenta, los modos de comunicación escrita, son también conductas humanas”. Por su parte, la observación de elementos en su ambiente la define como “los datos recogidos directamente por el investigador y su equipo en interrelación o en presencia directa de las conductas observadas” (1979:60).

Asimismo, para Eduardo Ulibarri en *Idea y vida del reportaje*, la observación directa “es imprescindible en ciertos temas, sobre todo en los que requieren descripciones y narraciones” (1999: 108).

En el caso de la semblanza, las diversas definiciones señaladas anteriormente fueron válidas a la hora de recolectar información. Desde el punto de vista humano, acercarse a los exponentes de la música de protesta y a aquellos personajes que vivieron o realizaron labores de importancia, como artistas e historiadores, durante los años sesenta y setenta sirvió para comprender –a través de sus expresiones,

reacciones y lenguaje corporal– por qué ésa fue una época tan importante y determinante en los acontecimientos que vendrían después.

De igual modo, la observación documental –en particular de libros escritos por los exponentes de la música de protesta, como es el caso de la profesora y cantora Gloria Martín, o de entrevistas que les fueron realizadas por diversos medios impresos– constituyó una fuente de información para determinar su estilo de pensamiento, su manera de hablar ante los otros y sus recuerdos de un momento determinado.

Escritura de la semblanza

La presentación de la presente investigación no empleará las exigencias de las Normas APA para la cita de libros ni tampoco para hacer referencia a lo relatado por los entrevistados, aún cuando sí para las referencias bibliográficas, ubicadas al final del trabajo, y el método. En el caso de citar los testimonios, anécdotas y recuerdos de vida de los personajes que hablan en la semblanza, se utilizará la cursiva; y para las referencias textuales de trabajos escritos, medios impresos, ejemplares e Internet, se manejará el uso de las comillas y se nombrará el título o procedencia del mismo.

Nuevo Periodismo

La semblanza de época relata cuatro etapas entre las décadas de los años sesenta y setenta en el país, y cómo las vivieron los principales exponentes de la música de protesta nacionales. La redacción está distribuida por escenas y emplea las técnicas del Nuevo Periodismo, género iniciado durante la segunda mitad de siglo XX y que tuvo gran impulso a partir de la publicación de la obra *A sangre fría*, escrita por el estadounidense Truman Capote, personaje que inventó la novela de no ficción.

Olga Dragnic, en su libro *Diccionario de Comunicación Social*, define este apartado como “la tendencia innovadora que surge en el periodismo norteamericano en los años sesenta, como una búsqueda para reemplazar las viejas y gastadas fórmulas de la información objetiva” (2003:187)

Tom Wolf explica en su libro *El Nuevo Periodismo* que el estilo surge de los deseos del periodista de convertirse en gran novelista, para retirarse luego a vivir de las ganancias. “Al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje (...) hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela” (1998:9)

Agrega que la intención era dejar atrás las mismas maneras de invitar al lector a ser parte de una historia. “Me gustó la idea de arrancar un artículo haciendo que el lector, a través del narrador, hablase con los personajes (...) ¿Por qué pretender que el lector se quede tumbado y deje que los personajes vayan llegando de uno en uno, como si su mente fuera una barra giratoria de entrada al Metro?” (1998:15).

El periodista, escritor de piezas como *La palabra pintada* y *Todo un hombre*, señala cuatro procedimientos que se derivan –o que definen– la tendencia del Nuevo Periodismo:

“Es fundamental la construcción escena-por-escena, contando la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica (...) Registrar el diálogo en su totalidad (...) El diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia (...) El tercer procedimiento era (...) el ‘punto de vista en tercera persona’, la técnica de representar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando (...) El cuarto procedimiento (...) consiste en la relación de los gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres (...) y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena” (1998:28-29)

Tales procedimientos y definiciones formaron parte de la redacción de la semblanza, para de esa manera trasladar al lector a una época convulsa y repleta de influencias que apuntaban a variadas direcciones y que eran absorbidas por la sociedad venezolana de manera veloz y simultánea. En este aspecto, la semblanza no sólo recoge la información de los sucedido en lo político, social y cultural de la época, sino que también se vale de herramientas como la descripción de personajes, ambientes y lugares; el detalle y la historia a manera de crónica.

Dragnic aporta, además, una definición de la crónica en su libro. “Género perteneciente al periodismo de opinión (...) Su principal característica es la amenidad de estilo y capacidad descriptiva, al mismo tiempo que se narran determinados acontecimientos significativos para las intenciones del autor” (2003:63). La autora cita a Earle Herrera y su libro *La magia de la crónica* y escribe:

“La crónica, en tanto género periodístico, toca una gama diversa y variada de temas, pero es condición primera que los mismos interesan a los hombres y mujeres de hoy. Con ella no se está haciendo historia, ensayo, monografía ni literatura pura –que tiene su ligar propio–, sino periodismo (...) La crónica periodística no es la simple versión de un hecho actual e interesante. En ella hay valoración, juicio, comentario, recreación e información” (2003:77)

Por medio de este género periodístico se pretende realizar un aporte al conocimiento historiográfico y cultural de Venezuela, pues esta investigación permite relatar parte de una época de la historia musical en el país, establecer quiénes fueron sus principales exponentes y describir cómo se gestaron los cambios a consecuencia de la aparición de ciertos géneros musicales. Para ello se recopilarán documentos, testimonios e historias de vida.

Se busca imprimir a la investigación las vivencias y el sentir del venezolano, así como las relaciones sociales y adversidades que se manifestaron durante una época que se debatía entre las influencias comunistas y una naciente democracia, tras la caída del régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez en 1958.

Para alcanzar la meta trazada se emplearán géneros periodísticos como la entrevista, la crónica y la semblanza para dar origen a un gran reportaje sobre el tema de la música y los procesos históricos de mediados del siglo XX, en el cual convergerán las obras de quienes maduraron el contexto artístico como manifestación de un sentimiento y un lenguaje comunicacional en un país petrolero y latinoamericano como Venezuela.

De acuerdo con las especificaciones establecidas por la Facultad de Humanidades y Educación de la Ucab, explicitadas en el *Manual del tesista de la Escuela de Comunicación Social*, la investigación se cataloga dentro de la Modalidad II: Periodismo de investigación, que define como “una indagación in extenso que conduce a la interpretación de fenómenos ya ocurridos o en pleno desarrollo utilizando métodos periodísticos. Sus características dependerán del tema, enfoque y género elegidos” (2000:12).

De igual modo, el trabajo se inscribe dentro de la Submodalidad 3: Entrevista de personalidad –semblanza–, definida en la página web de la Escuela de Comunicación Social de la Ucab: “Una exploración profunda de la vida, pensamiento y contexto histórico-social de un personaje relevante en la vida nacional a través de conversaciones y revisión de fuentes documentales y vivas, la cual permite ofrecer de él una visión integral”.

En el caso de esta investigación, la semblanza no se adentra en la vida de un personaje o grupo de personajes en particular, sino que se circunscribe a una época determinada: la década 1965-1975. Se constituye de esa manera en una semblanza de tiempo.

Estructura de la semblanza

La semblanza sobre la Venezuela de los años sesenta y setenta narrada a través de los cantores está dividida en cuatro capítulos, en los que se abarcan diversos hechos y etapas que definieron el período. En cada uno de ellos se tomará a uno o dos

personajes como protagonistas, que por medio de sus anécdotas presentarán a los demás cantores y los acontecimientos que vivieron.

Capítulo I. El encuentro

La toma de posesión de Rómulo Betancourt como presidente de la República, luego de finalizado el trienio tras la caída de Pérez Jiménez es el punto de partida; Alí Primera y su historia desde Paraguaná, los escenarios musicales. En este primer apartado se hace un recuento del origen de la música popular, como género en el que se ubica la Nueva Canción, desde la confluencia de culturas con la llegada de los españoles a tierras americanas hasta los inicios de la década de los años cincuenta, tomando a Venezuela como excusa geográfica, pero con la influencia de países extranjeros.

Los inicios de la Nueva Canción, las primeras relaciones de los intérpretes con la Universidad Central de Venezuela como cuna de los intérpretes que se retratarán, así como los motivos que originaron su interés en fomentar un cambio en la sociedad. *El encuentro* representa ese primer saludo de las letras con contenido social, con las huidas de la policía, con las obras de teatro censuradas, con los conciertos repletos en el Aula Magna y con una carrera que marcaría sus vidas.

Capítulo II. La calle

Las sensibilidades confluyeron y ahora toman las calles. En el segundo capítulo de la investigación, narrado a partir de las vivencias de Soledad Bravo y Xulio Formoso, el asfalto es el norte. Los conciertos en el país, las movilizaciones a favor de los presos políticos y por sociedades libres. En contra de dictaduras y desapariciones.

Toman cuerpo sucesos como el Mayo Francés, la Renovación Universitaria, la muerte de Allende y la ascensión de Augusto Pinochet al poder en Chile, las revueltas en Argentina y el movimiento hippie en contra de la Guerra de Vietnam. Los viajes internacionales. Los encuentros con pares suramericanos y caribeños. La influencia de la vida en los caminos de la cantoría. La existencia cosmopolita de los cantores.

Capítulo III. La guerra

La montaña y las balas marcan la pauta. Las residencias estudiantiles, las conchas, los heridos. Los estudiantes que dejan los libros para salir a luchar contra lo que consideran un régimen que debe terminar. Motivados por la Revolución cubana y movimientos internacionales, jóvenes de partidos como el PCV y el MIR buscan el fusil como respuesta.

El país se sume en una lucha entre los jóvenes y las fuerzas policiales de dos gobiernos electos democráticamente, el de Rómulo Betancourt y el de Raúl Leoni. La llegada de la pacificación con el primer período del presidente Rafael Caldera hace que muchos bajen de las sierras para afrontar la realidad, que no había cambiado demasiado desde que se montaron en el tren de lucha.

Continúa la participación política de los cantores, cada uno con sus preferencias ideológicas y acciones en las que diferían, pero también otras en las que coincidían. La vida en el país es descrita por ellos con una policía que prohibía encuentros, reuniones, discursos comunistas o relacionados con la batalla. Muchos conciertos que fueron suspendidos, incluso antes de que empezaran.

Los integrantes del Grupo Ahora y Gloria Martín aportan sus impresiones y recuerdos.

Capítulo IV. El ocaso

El trabajo de investigación finaliza con el cierre de la década de los años setenta y el aviso de un cambio económico: las revueltas ceden ante los altos ingresos económicos, la Venezuela saudita saluda desde lejos mientras el país comienza a tomar rumbo de organización. Los diversos caminos que toman los cantores, la fuerza o caída que sufre la Nueva Canción en el país, así como los proyectos personales de cada integrante, se convierten en tema de conversación. ¿Se considera un movimiento la canción protesta? ¿Presenta características que lo confirman? La actitud ya más madura de sus exponentes da cuenta de un cambio, en el que la controversia toma otro camino: la legalización de la izquierda tras la pacificación. Este capítulo está

compuesto por los relatos de la agrupación Los Guaraguao y la principiante cantora Aleydys “la Chiche” Manaure.

III. DESARROLLO

EL VERBO INSURGENTE

**La canción y los movimientos político-sociales en Venezuela
1960-1975**

CAPÍTULO I. EL ENCUENTRO

*Y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos*
Mario Benedetti

Cuando Alí Primera murió, se paralizó el Carnaval en Punto Fijo. Era 1985, febrero, y sólo se oía la pérdida, el llanto. Un calor negro y un clavel rojo. Aquel personaje que había hablado sobre las miserias escondidas tras un barril de petróleo dejaba, entonces, de cantar. En Caracas, el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela se había quedado pequeña para tanta nostalgia. Estudiantes, intelectuales y trabajadores se despidieron de quien en tantas canciones los había invitado a hacer la revolución.

1,71 de estatura. 70 kilos. Fumador y casado. De cabello negro y ojos pardos. Escorpio. Flor preferida: el clavel. Aquella humanidad que era a la vez mosca y abeja, nacida el 31 de octubre de 1941, cerraba los ojos. No dejó bienes. Sólo esposa, hijos y una cadena de amenazas y larga duración, los LP, los *necesarios*.

El día que el cuerpo de Alí Primera llegó por carretera a la modesta casa familiar en el sector La Velita, la gente se aglomeraba para ver por última vez al cantor falconiano. En la urna, llevaba puesta una camisa roja deportiva, unos blue jeans y los brazos cruzados sobre el pecho, casi como la imagen que recorría Venezuela dentro de una vieja camioneta para darle existencia a un pueblo sin nombre y ayudarlo en sus necesidades. “Había lugares que uno ni siquiera conocía y Alí sí”, dijo en una entrevista personal Elías Arrechider, integrante del Grupo Ahora, uno de los que lo acompañó en el canto por sus travesías musicales en el país.

“¿Qué fue lo que más me llamó la atención de él? Sus ojos, su mirada que me pareció sincera, intensa... noble”, declararía más tarde su viuda, Sol Musset, a la revista *Momento*, que para ese entonces costaba 1 bolívar. Un accidente de tránsito, que le causó fractura de cráneo y le destrozó la mandíbula, fue el suceso azaroso que se lo arrebató.

Había sido uno de los más activos creadores de historias. Para Alí Primera el punto de partida estaba en el pueblo, que era el que daba origen a las letras de aquellas canciones que se escucharon durante una época y criticaban la política petrolera, así como la del hierro; la miseria de los ranchos, la explotación del campesino y del pescador. Que invitaba a la sociedad a unirse en una lucha que llevaría a una patria mejor, la *Patria buena*.

El espacio en el que comenzaron a cuajar todas estas luchas era la universidad. Para ese entonces se agotaba la existencia de los años sesenta. En los medios, ya rodaba el limón de Henry Stephen; Los Beatles habían llegado y habían colonizado la música; Bob Dylan, el rebelde folk estadounidense que influyó a Silvio Rodríguez, había cantado a la inconformidad en “Maggie’s Farm” y a la ilusión en “Mr. Tambourine Man”. Hacía mucho rato que Diego Rivera se había convertido en el maestro del mural en México y su *Sueño de una tarde en la Alameda Central* acusaba los ojos de los curiosos. Jacobo Borges daba la bienvenida a las celebraciones del aniversario de Caracas con un espectáculo multisensorial. Y Mafalda odiaba la sopa casi con el mismo fervor con el que se preocupaba por la humanidad; pero la batalla no se detenía. El hombre pisaba la Luna.

Entonces el mundo estaba dividido. El cese de la Guerra de Vietnam era la consigna de los jóvenes estadounidenses que hacían un llamado para el respeto de los derechos de los negros. Nacía la píldora anticonceptiva. Mao Tse Tung se había convertido en la chispa que encendía la pradera desde Asia y los pueblos africanos luchaban por su independencia de las potencias europeas. Las mujeres usaban minifalda, abrían las piernas y gritaban sexo libre. La juventud se hallaba entre guerra y progreso; entre muertes y psicodelia.

Música. Gritos. Protestas. Sexo. Ideas que bombardearon a Venezuela y no le dieron siquiera tiempo de protegerse. Un estallido como confeti de nuevas experiencias que se abalanzaban sobre la juventud y le pedía que actuara. Y actuó. ¡Bienvenida la contracultura!

Eso que se movió con fuerza durante los años sesenta lo vamos a ver reflejado durante los años setenta. Estábamos inmersos en ese proceso, afirma la historiadora venezolana María Soledad Hernández. Sucedian tantas cosas que era difícil procesar aquello. Además de que nosotros somos muy permeables; como unas esponjas, tomamos y asumimos todo. El país se llenó de manifestaciones. Y vivimos esos cambios con muchísima intensidad. El venezolano, y el latinoamericano en general, es muy apasionado. Vive todo con mucho corazón y vehemencia, y eso va a crear una atmósfera que va a influir en los ambientes universitarios, en la UCV. Entrar a la universidad, estar en la universidad, vivirla, tenía que ver con todo lo que estaba pasando. No ser de izquierda en esa época era como ser caca de perro. Porque esto te empuja; es algo que va muy fuerte. Sobre todo que Venezuela tiene una circunstancia muy particular: en los años setenta, y creo que no estaría exagerando, sesenta y pico por ciento de la población era menor de 20 años.

Fundada en el siglo XVIII, la Universidad Central de Venezuela, además de la de los Andes y la de Oriente, se había convertido en maestra y madre de la vanguardia. Por sus jardines, escaleras, salones y auditorios se nutrían los jóvenes intelectuales de la época. Textos novedosos despertaban la curiosidad y la participación activa en la vida política y social del país. Porque en eso se traducían los años sesenta: estar al día en la cultura era la regla.

La Facultad de Humanidades, la de Economía y las escuelas de Arquitectura y Ciencias eran de las más vanguardistas. Por sus salones desfilaron ante los ojos atónitos de sus coetáneos las primeras mujeres que se atrevieron a usar pantalones dentro de la universidad, asunto que estaba prohibido.

Las coordinadas se mezclaban entre alcohol y academia. El Viñedo. La librería Cruz del Sur. Sabana Grande. 9:00 pm. Poetas de izquierda. Mujeres con faldas a cuadros, pañuelos en la cabeza y cinturones gruesos. Libros, cigarro y alcohol. Reuniones clandestinas. Aquella vida transcurría entre la universidad, las preguntas y las galerías de arte; entre las cervecerías de Sabana Grande, cuna de

discusiones y fiesta de la intelectualidad del país, donde un grupo de pensadores pusieron normas a su República del Este.

En el teatro, el español Federico García Lorca y los venezolanos Román Chalbaud, César Rengifo y José Ignacio Cabrujas eran los protagonistas en cualquier función. Corrían también las ideas de Bertolt Brecht:

*¡Qué tiempos estos en que
hablar sobre árboles es casi un crimen
porque supone callar sobre tantas alevosías!
Ese hombre que va tranquilamente por la calle,
¿lo encontrarán sus amigos
cuando lo necesiten?*

Fragmento que escribía el atormentado alemán en “A los hombres futuros”, incluido en el libro *Poemas y canciones* de la Editorial Alianza. Eran épocas de las visitas de poetas como Pablo Neruda, cuya presencia reposada y parca desbordaba el Aula Magna con más de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Tocaba también huir de la poesía para ver una función de *Sagrado y obsceno*, pieza teatral de Chalbaud, escrita en 1961 y que junto con *Cantata a Chirinos* y *La quema de Judas* eran víctimas de una censura y crítica política.

Prohibían la cinta *Las fresas de la amargura*, que mostraba la evolución del movimiento de rebeldía juvenil en la Universidad de Columbia, en Estados Unidos, cuyos personajes inician una huelga para protestar por la indignación que despertaba la Guerra de Vietnam y el apartheid. Basada en la novela de no ficción de James Simon Kunen y dirigida por Stuart Hagmann, actúan Bruce Davinson y Kim Darby. Al final, a los estudiantes los revienta a palos y bombas lacrimógenas un cuerpo policial.

Los que estaban en la movida se conocían en las organizaciones de proyectos, en las aulas de clase o durante los conciertos que llenaban auditorios. Las reuniones eran una necesidad. Y bien lo había escrito ya Michel Maffesoli en *El tiempo de las*

tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas cuando hablaba de la “pérdida dentro del sujeto colectivo”: “Se puede afirmar que asistimos tendencialmente a la sustitución de un social racionalizado por una sociedad de predominio empático (...) ¿Qué cosa hay más inestable que el sentimiento?”.

Maffesoli asegura, además, que los lugares comunes influyen en la unicidad de los grupos. “Este sentimiento de fuerza común, esta sensibilidad mística que cimienta el perdurar, se sirve de vectores bastante triviales (...) Se puede decir que se trata de todos los lugares de la charla o, más generalmente, de la convivialidad: cabarets, cafés y otros espacios públicos, que son ‘regiones abiertas’”.

Todo lo que yo escribí en esa época estaba ocurriendo en el momento, señala el dramaturgo y cineasta Román Chalbaud, con un tono de voz tan lúcido como su memoria, a pesar de los 81 años de sucesos que carga a cuestas. *Era lo que decía la gente en las casas y en las calles y eso lo llevé al teatro. En Sagrado y obsceno había una pensión, dirigida por una mujer de derecha, copeyana en este caso (comienza a reírse). La vieja se llamaba Edicta y tenía a una muchachita a la que le estaba enseñando la primera comunión. Entonces un comunista que estaba escapado se mete allí y se enamora de ella. Todos los diálogos de los personajes eran lo que decía el pueblo. La gente se vio representada y concurría a las funciones de una manera increíble. Las personas del Teatro Nacional me decían que desde hacía tiempo ese teatro no se había llenado tanto.* En una de las paredes de su habitación/oficina, en el segundo piso de su pent house en San Bernardino, está colgado un cuadro con la información sobre el estreno. La entrada costaba 5 bolívares en balcón y 10 bolívares en patio.

Fue la obra que escribí para el Festival de Teatro. Primero la presentamos en el Teatro La Comedia, que ya no existe. Estaba en lo que hoy en día es el hotel Alba Caracas. Ese día fue un éxito enorme, después la gente venía del interior y compraba las entradas 3 semanas antes. Y en la función número 41, cuando fuimos a llegar al teatro, vimos que estaba rodeado por la policía, porque la obra criticaba lo

que estaba haciendo el Gobierno y el público aprovechaba para gritar consignas contra él. Recuerdo que un día llegó un hombre a las 10:00 de la mañana y compró todas las entradas para la función. ¡Fíjate qué brutos son! Cuando llegué, me lo dijeron y pensé que era algo contra nosotros; así que les dije que las vendieran de nuevo. Ese día cobramos el doble. Era para que la gente no fuera a ver la obra, gastar dinero para que el teatro estuviera vacío, pero igual se llenó.

No es sólo cuestión de go-go ye-ye

Los acordes innovadores y los viscosos versos de “I Want To Hold Your Hand” y “She Loves You”, que traían John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr y George Harrison desde Inglaterra, copaban las emisoras radiales de corte juvenil. Desde 1960 estaba al aire el programa *El Club del Rock*, por el canal 13 de Maracaibo, ciudad de la que surgieron artistas relevantes durante esas décadas.

Desde escenarios televisivos sonaban grupos como Los Dinámicos, Los Zeppy, Los Impala, Las Cuatro Monedas y Los Supersónicos en espacios como *El Discódromo Musical al Aire*, *El Tragadiez de los Éxitos* o *Gente en Ambiente*, en Radio Capital, recopilados por el promotor cultural Félix Allueva en su libro *Crónicas del rock fabricado acá*. Existían, además, bandas como Los Darts y Los 007 que se hicieron famosos con versiones de temas del grupo británico al punto de que en la actualidad aún forman parte infaltable de su repertorio.

Es que Los Beatles eran lo máximo. El plus ultra. Yo puedo tocar 18 horas seguidas “La cumparsita”, “Adiós muchacho”, la Quinta Sinfonía de Beethoven, El pájaro de fuego de Stravinski... Lo que quieras, pero si no toco ‘Tú la vas a perder’ no me pagan. En esa época, a veces escuchábamos que decían: ‘Oímos la canción de Los Darts cantada en inglés por Los Beatles, recuerda Carlos Moreán, vocalista de la agrupación.

Pero no era sólo cuestión de importar música. Más allá del rock n’ roll, un grupo de cantores –no les agrada la palabra “cantantes”– hacía otro tipo de melodías.

Aquellas que rescataban el cuatro, el tambor y el folklore latinoamericano para expresar mensajes de indignación, de denuncia social. Ritmos de la música popular que se manifestaron a raíz de las dictaduras y desgracias que vivían los países de las regiones andina y caribeña y que generaron un movimiento que se abanderó en la Nueva Canción Latinoamericana.

En contra de los gustos de sus exponentes venezolanos, este suceso musical se conoció también con el nombre de canción protesta que, como sistema contracultural, tuvo como espacio principal los actos públicos. Era un discurso ideológico expresado a través de melodías. Era la esperanza del “hombre nuevo”.

Entre los representantes más destacados estaban Víctor Jara, Violeta Parra y sus hijos Isabel y Ángel Parra, y el conjunto Quilapayún, en Chile; Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy, en Nicaragua; Daniel “el Flaco” Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Numa Morales y los Olimareños, en Uruguay; Chico Buarque y Edu Lobo, en Brasil; Carlos Puebla y la Nueva Trova Cubana con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, en la isla caribeña; Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, León Gieco, Horacio Guarany y Facundo Cabral, en Argentina; Joan Manuel Serrat y Paco Ibáñez, en España; Mikis Theodorakis, en Grecia.

Y por Venezuela participaron más activamente, aunque desde distintas aceras, Alí Primera, Soledad Bravo, Gloria Martín, Xulio Formoso, Los Guaraguao, el Grupo Ahora y Aleydys “la Chiche” Manaure. Además sonaron nombres como Cecilia Todd, Simón Díaz, Sexteto Juventud, Jesús “el Gordo” Páez, Lilia Vera, el Grupo Madera, Antonio Acosta Márquez, Orangel Lugo, Goyito Yépez, José Montecano y Carlos Ruiz. Algunos de esta lista no fueron tan populares y otros se dedicaron a reivindicar el género del folklore.

¿Y qué es la música? ¡La música es protesta! Porque hay que protestar contra el orden establecido, afirma incisiva María Soledad Hernández.

Creo que son momentos, y uno es afortunado o desafortunado y los vive. Eso te da una experiencia, un conocimiento y una sensibilidad. Quienes los vivieron son

distintos a las que no. Haber vivido esa época tiene un goce estético más que histórico, una manera de relacionarse con los otros, de comprender o no el país. Sobre todo lo que hay es una gran sensibilidad hacia lo social. Son momentos hermosos. Lo que se vivía en el Aula Magna cuando se presentaba cualquiera de ellos era una cosa como una ceremonia religiosa. Era algo escalofriante. A veces te montabas en el escenario, no había orden. Te sentabas y si cantaba Mercedes Sosa, no había distancia entre el artista y el público. Todos éramos artistas y público en cierta medida, señala el periodista y escritor Ramón Hernández, y su mirada se enciende tras los lentes redondos similares a los del Beatle que se enamoró de la artista japonesa. Muestra con alegría cómo se le crisan los vellos de los brazos al mencionar las canciones de la época.

“Como sistema de comunicación pública no oficial, la canción rebelde transmite mensajes críticos, persuasivos, de alto contenido sociopolítico, con el propósito de señalar injusticias, desviaciones, manipulaciones, distorsiones, medidas atentatorias contra el pueblo, la ecología, etc., y cambiar en última instancia el status quo”. Es así como la describe en su escrito *Alí Primera o el poder de la música* Hugo Obregón Muñoz. Agrega que las temáticas utilizadas eran aquellas que hablan sobre héroes históricos y sociales de la contracultura; los valores del campesino, el obrero y la mujer; la naturaleza; la vida, interpretada como lucha por el cambio social; los explotadores del sistema; los niños, el pueblo y la patria.

En el libro *La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación*, Juan José Guerrero coloca fecha de nacimiento al título del género: “El nombre canción protesta se generalizó a partir del I Encuentro Internacional de la Canción Protesta realizado en La Habana, Cuba, del 24 de julio al 8 de agosto de 1967. Ya existía un canto vigoroso y fuerte comprometido con la realidad social latinoamericana, con diferente denominación en cada región (...) Tuvo y tiene aún muchos sinónimos: canción social, canción comprometida y canción de contenido social, se llama también dependiendo de las regiones donde se manifiesta”.

Desde la literatura, las artes plásticas, la poesía y el teatro, también se ubican en este género de lucha comprometida con la situación a los escritores Guillermo de León Calles, Carlos Noguera, Aquiles y Aníbal Nazoa; los artistas Jacobo Borges, Régulo Pérez, Oswaldo Vigas, Rolando Peña y Alirio Oramas; el grupo de teatro Rajatabla y las agrupaciones literarias como El Techo de la Ballena, Sardio, Tabla Redonda y la República del Este.

Tímida, incierta, como melodía suave que acerca a dos extraños, así comenzó a tomar cuerpo la música popular en el país. Proveniente de padre extranjero y madre venezolana, se forma a partir de la confluencia de culturas que originó la llegada de los españoles y los africanos a tierras pobladas por indígenas que –cuentan los libros de Historia– dedicaban sus días a la caza, la pesca y la recolección de frutos.

El investigador del folklore Luis Felipe Ramón y Rivera explica en su libro *Fenomenología de la etnomúsica latinoamericana* que las melodías populares poseen dos ámbitos: el primero guarda relación con lo técnico y profesional, que le otorga la facultad de fungir de acción y tiene carácter de renovación; se halla en el teatro, la radio, la televisión y demás medios de comunicación. El segundo está vinculado con el pasado, la mística de los ancestros y las raíces tradicionales, en el que empleaban ritmos para diversos rituales y sortilegios. De esta manera, el autor hace una separación entre la música popular moderna y la de tiempos anteriores.

A medida que avanza el presente, las melodías que se consideraban más recientes han ido quedando relegadas por los últimos descubrimientos o nuevas fusiones de estilos. Es así como pasan a engrosar la lista de ritmos que forman parte de la categoría folklore. Ramón y Rivera asegura que eso sucedió con estilos de los años veinte y treinta, como el bolero, la samba y el foxtrot, por citar algunos ejemplos.

Pero hay todavía un viaje más antiguo en la historia. Rafael Salazar, musicólogo y compositor venezolano, habla de que la música popular recibe influencias de acontecimientos que tienen lugar a lo largo de los procesos de

formación de los pueblos o etnias y que son muy particulares en cada región. El primer componente es el indígena, presente en la mayoría de los pueblos del continente americano y que, en el caso venezolano, se encuentran vigentes en estados como Zulia, Apure y Barinas. Danzas y cantos que representaban el paso de la vida hacia la muerte, que llamaban a la buena cosecha, al trabajo y a la cura, se diluyen en una mística que aportó carácter ceremonial a la música. Influía así de manera activa en las actividades diarias y la relación afectiva con sus dioses.

El segundo componente surge de la música de los Llanos. Sonidos a plena garganta que los hombres interpretaban durante las faenas diarias. Eran los cantos de las plantaciones de caña, café y cacao, fusionadas a su vez con melodías aborígenes y otras prestadas de España, continente del que habían llegado estilos musicales que databan de un lejano siglo XVI. Las trompetas, cornamusas, sacabuches, flautas dulces, chirimías, arpas, violas de gamba, guitarra latina y guitarra morisca, de carácter popular en el Viejo Mundo, integraban el cuerpo de instrumentos que acompañó a las costumbres que se implantaron en el país. De ellos se desprendían sonidos que animaban la zarabanda, la chacona, el fandango, valeses y cuadrillas, las gavotas, las polkas y la carmañola, bailes cortesanos influidos a su vez por la presencia de un ente cultural, referente de la moda del momento: Francia. De esta ensalada melódica surgiría luego el joropo.

El estilo proveniente de los campos venezolanos, influenciados también por la cultura negra y poblada de fulías y golpes de tambor, entraría en contacto a comienzos del siglo XX con el tercer componente de la música popular: Caracas, plagada de ritmos urbanos y contemporáneos que le guiñaban un ojo a la modernidad, estuvo influenciada durante los años cincuenta, sesenta y setenta por géneros como el twist, el rock y el pop provenientes de los países de habla inglesa y de regiones de América Latina como México, Cuba y Argentina.

Sobre la música tradicional, el padre Pedro Palacios Sojo realizó un aporte de gran importancia para los tiempos que vendrían al recopilar, ordenar y dar coherencia a la música académica, con lo que contribuyó a una formación y reafirmación de la identidad nacional cultural.

Salazar indica que entre los factores que aceleraron la unión de estos tres componentes están las migraciones que se registraron a principios del siglo pasado con el hallazgo del petróleo y la posibilidad de que se transformara en una fuente de trabajo. Casi de golpe y sin demasiada planificación, llega a Caracas una masa poblacional que arrastra costumbres, modos de vida y bocas hambrientas. Maracaibo, Barquisimeto y Valencia también serán escenarios de corrientes migratorias y se convertirán en urbes que resultarán insuficientes para el número de personas que demandarán confort, servicios y mejor calidad de vida. El hacinamiento no se hará esperar.

En Mene Grande, el primer pozo comercial se perfora en 1914, seguido por la construcción de un oleoducto y los trabajos industriales en el Distrito Colón del estado Zulia. Un año más tarde se produjo el reventón del pozo Barroso II, con lo que se inauguró el mercado de concesiones y dinero en un país administrado como una isla personal por el Benemérito, Juan Vicente Gómez. Esto sucedía en un sistema político que no conocía la disidencia, sino la cárcel, la tortura y el trabajo forzado. Un sector de la población, protagonizado por jóvenes universitarios, era correteado por la fusta de La Sagrada, policía silenciosa y brutal que aseguraba los pilares del régimen.

En medio de este clima de escasas libertades y crecientes miserias, el oro negro y la incipiente confección de la industria petrolera, a costa del abandono del sistema agrario, conlleva a la ruptura en la economía; hecho que representa un cambio brusco en el modelo de producción en una nación que no estaba preparada ni contaba con las herramientas para afrontarlo.

Esto va ligado al surgimiento de una nueva cultura, porque cada sistema trae ciertas características que son asumidas por la población y que modifican su cotidianidad y su modo de ver la vida al recibir nueva información. Aquí el petróleo es fundamental, indica Salazar con una voz gruesa, pero bonachona, que hace eco en

la amplia sala de su casa, un área que da al jardín, desde donde se asoma una brisa insegura que no calma el calor de una tarde caraqueña.

Los jóvenes que llegaron a Caracas y las ciudades en las que el negocio era la explotación del crudo, durante las décadas de los treinta y cuarenta, no tenían ya nada que ver con aquel individuo que se había iniciado en la vida entre la llanura indómita y el joropo. El nuevo ambiente se prometía diferente. Más aún con el desarrollo de los medios de comunicación, entre ellos la radio, que fungió de jurado sobre los gustos musicales y estilos de vida. A finales de esos años comenzarán a proliferar los barrios en los bordes de la ciudad.

Durante la década de los cincuenta, con la llegada de la televisión, se vendió un modelo de vida ideal en una capital que se modernizaba, pero a la que no todos tenían acceso. Adiós a la Caracas de los techos rojos y bienvenido el urbanismo. Transcurren los años de la posguerra y la inmigración europea, que se traduce en aporte cultural y una fuerza de trabajo que se sumará al millón de habitantes que poblaba la capital para el año 1955. Adiós al Coney Island. El nuevo período se traduce en expansión y necesita que le den espacio. Tal como lo relata el documental *Caracas: crónica del siglo XX*, dirigido por Carlos Oteyza y con guión de Salvador Garmendia, perteneciente a la colección Cine Archivo Bolívar Films:

*El caraqueño está empezando a hacer cola
a comer parado
a no pedir permiso
a salir en camisa
a no pararse en las ventanas
a no pararse en las esquinas
porque la ciudad está creciendo por todas partes
pero para cada uno se vuelve más angosta.
La idea de volver a casa al mediodía para almorzar
comienza a ser para algunos un cuento del pasado*

hermoso, tal vez, pero irrecuperable.

Las nuevas libertades que siguen a la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, agrega Salazar, traerán consecuencias para el desarrollo de la música en el país. La década de los años sesenta representa un punto y aparte. La democracia, que iniciaba con la legalización de los partidos y la firma de un pacto de gobernabilidad, se convertirá en la planada en la que convivan, y en algunos casos se enfrenten, los hijos de la diversidad.

El camino después de la noche

Yo Quiero a Lucy, la comedia protagonizada por Lucille Ball y Desi Arnaz, sería transmitida ese lunes 13 de enero de 1958 a las 7:30 pm por Radio Caracas Televisión. Así lo publicaba ese día el diario *El Nacional* en su página de Sociales, con el dinero del anunciante Cocktail, “el cigarrillo del gusto joven”. También presentarían en el cine Imperial y el Radio City el filme *Seven Waves Away*, protagonizado por Tyrone Power, sobre besos y naufragios; y *La diabla*, que “¡No se detenía ante nada para satisfacer sus deseos!”, era el estreno de censura B en el horario de la tarde.

Hemingway declaraba que no estaba satisfecho con ninguna de las películas que se habían realizado sobre sus libros. Y días atrás María Callas había sufrido un incidente y no pudo continuar después del primer acto de *Norma*, en Roma. La cuestión generó gran revuelo. Noticias varias a tan sólo 0,37 ½ bolívares, que era lo que costaba el periódico el primer día de la semana. Pero en la política todo era diferente.

Días antes se había develado un movimiento subversivo en contra de Marcos Pérez Jiménez y, desde Estados Unidos, Eisenhower expresaba que se esforzaría en mejorar las relaciones con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Venezuela se hallaba caliente. Las protestas contra el dictador cada vez sumaban más voces, más pancartas, más activismo y menos clandestinidad. A finales del año anterior, los precios del petróleo habían comenzado a bajar.

El presidente de la Creole Petroleum Corporation, H. W. Haigni, hablaba sobre la situación de la industria. “La merma en la producción durante la segunda mitad de 1957 se debió principalmente a la reanudación del flujo normal de petróleo del Medio Oriente. La producción venezolana durante la crisis de Suez fue aumentada en 400.000 barriles por día”, informaba a los medios impresos.

Pero Pérez Jiménez intentaba dar muestras de que todo estaba bien. Y luego de la renuncia de los miembros del Gabinete Ejecutivo y del gobernador del Distrito Capital, reorganiza la directiva y se autoproclama ministro de la Defensa. La tranquilidad no le duraría mucho. El 23 de enero circula una edición especial de *El Nacional* con el inmenso titular “DERROCADA LA TIRANÍA”. La Junta Militar había asumido el poder con Wolfgang Larrazábal a la cabeza. El pueblo salió a las calles a celebrar y a pedir por la libertad de los presos políticos. Se desató la violencia entre los manifestantes y la policía. Hubo saqueos, destrucción y muertos. Los diarios reportaban:

“A esa hora se abrieron los balcones y la gente, jubilosa, aplaudía a los automovilistas que pregonaban la victoria del movimiento con sus bocinazos. Era, en realidad, un nuevo año y una nueva vida la que se recibía con alborozo. El saludo, estrecho, efusivo, era pronunciado con frases entrecortadas por la emoción:

- ¡Cayó el hombre...!
- ¡Feliz año...!

A las 4:00 de la mañana, Caracas, todo el país en pie, celebraba con gran alegría el advenimiento de una nueva aurora política”.

Fabricio Ojeda, presidente de la Junta Patriótica, dio más detalles de la noticia y se unió a la celebración. Más tarde, la Junta se convertiría en una organización cívico-militar y convocaría a elecciones.

El acto estaba previsto para el día 13 de febrero. Rómulo Betancourt, uno de los líderes de la Generación del 28 y firmante del Pacto de Punto Fijo junto con URD y Copei, había resultado vencedor en los comicios de diciembre de 1958, tras la Junta

Cívico-Militar que había asumido el poder una vez derrocada la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Así le daba a Acción Democrática el privilegio de estrenar en la silla presidencial la recién inaugurada democracia. En segundo lugar había quedado el favorito de los caraqueños, Wolfgang Larrazábal, un hombre sencillo, educado y cercano al pueblo. Y más rezagado aún, el joven socialcristiano Rafael Caldera.

El Consejo Supremo Electoral había emitido los resultados. Las elecciones se habían celebrado con normalidad el día 7 del último mes del año, a pesar de la violencia que se había desatado después de la salida de Pérez Jiménez. 1.284.092 votos obtuvo el representante del popular AD, que poseía el control de las provincias del país; 903.479 Larrazábal, que llevaba la ventaja en la capital, y 423.262 Caldera. Pero no todos estuvieron conformes.

La noche siguiente a los comicios, grupos de la izquierda nacional invadieron el Palacio Blanco y la plaza de El Silencio para expresar su rechazo al experimento de gobierno blanco que se lo iba a jugar todo por mantener el orden. Las protestas, que duraron una semana, fueron reprimidas por la Guardia Nacional y la policía. La intervención del presidente de la Junta de Gobierno, Edgar Sanabria, y del Ejército acorralaron a los manifestantes.

Raúl Leoni, presidente del Senado, fue el encargado de tomar el juramento y colocar la banda presidencial a Betancourt ante el Congreso integrado por miembros de los partidos Acción Democrática, Copei, Unión Republicana Democrática y el Partido Comunista. En su primer mensaje como mandatario nacional hizo referencia a los terribles años de dictadura que habían quedado atrás y al único elemento positivo que había dejado, tal como lo recoge Ramón J. Velásquez en *Venezuela moderna. Medio siglo de historia*:

“Durante esa década, las cárceles de Venezuela y los países hospitalarios con el exilio político estuvieron poblados por millares de venezolanos leales a lo que es entrañable e irrenunciable para la nación: la pasión de libertad”. Hizo también referencia a su situación personal con respecto al Partido Comunista, luego de que éste sufriera una exclusión y autoexclusión en la firma del Pacto de Punto Fijo y el de Gobernabilidad.

“En el transcurso de mi campaña electoral fui explícito en el sentido de que no consultaría al Partido Comunista para la integración del gobierno y en el de que, respetando el derecho de ese partido a actuar como colectividad organizada en el país, miembros suyos no serían llamados por mí para desempeñar cargos administrativos en los cuales se influyera sobre los rumbos de la política nacional e internacional de Venezuela. Esta posición es bien conocida de los venezolanos; y la fundamentaron los tres grandes partidos nacionales en el hecho de que la filosofía comunista no se compagina con la estructura democrática del Estado venezolano”. La mayoría del Parlamento reafirmó esa postura con aplausos y asentimientos de cabeza. Los representantes comunistas se sintieron ofendidos.

Pero Betancourt no había estado tan alejado de esa tendencia ideológica en sus inicios en la política. Hacia su juventud y antes de salir al exilio por la dictadura de Pérez Jiménez, el político comulgaba con las ideas marxistas, incluso la estructura de disciplina del partido AD tenía una base leninista.

Militar en AD significaba un compromiso de vida. Una vez que ingresabas ahí tenías que renunciar a muchas otras opciones que se te pudiesen presentar, rememora desde su oficina de vicepresidente editorial del diario El Nacional Simón Alberto Consalvi, político, periodista y ministro de Relaciones Exteriores durante la democracia. Hay mucha mitología sobre esos cambios de Betancourt. Él fue en efecto militante de un Partido Comunista, de esos que llaman comunista de agua dulce, en Costa Rica, que tenía la peculiaridad de ser un partido comunista pero no vinculado a la Tercera Internacional cuyo centro era La Habana y que recibía instrucciones y adoctrinamiento directamente de Moscú. El Partido Comunista de Costa Rica era un partido muy pequeño, idealista y no tenía ninguna vinculación con el comunismo internacional. Esas son las características de esa pasantía de Betancourt. Eso lo discutieron mucho él y sus compañeros que estaban en el exilio y esa militancia de Betancourt fue cuestionada por casi todos los compañeros que vivían en Barranquilla, en Colombia. Hay una discusión fuerte, profunda y frecuente entre ellos. El único que se inscribió en un partido así fue él. Además, ya Picón Salas le

había advertido que no se le fuera a ocurrir llegar con ideas comunistas a Venezuela porque iba a significar su gran fracaso. Y así fue. Llegó, pero no hizo ninguna alusión a sus ideas ni a su militancia. Simple y llanamente interpeló la realidad, la comprendió y se decidió por lo que podríamos llamar social-democracia, que es una izquierda democrática.

En su libro sobre la vida y obra de Mariano Picón Salas, *Profecía de la palabra*, Consalvi dedica un capítulo a las correspondencias que el intelectual mantenía con Betancourt cuando éste se hallaba fuera del país. Entre las ideas recoge una sobre el tema: “En Suramérica, no podemos saltar las etapas del proceso histórico... La Historia no se hace con ideologías ni se realiza con la fatalidad dialéctica que apuntó Marx. Todo lo que debía entrar del marxismo en nuestra civilización ha entrado ya, o se está incorporando bajo otra forma... Ante un caso histórico tan lamentable como el de Hispanoamérica y Venezuela en el momento presente, yo no vacilo en responder: la idea de la nación está antes que la idea de clases”.

*Sí. Podría decirse que Betancourt jamás fue comunista. Aquello fue una cosa muy juvenil porque aquel partido era algo como una especie de partido liceísta. Hubo un momento en el que el Partido Democrático Nacional, que se crea en 1936, congregaba a los jóvenes que llegaban del exilio sin importar si eran de una tendencia u otra. Eran muchachos que tenían metas inmediatas de consolidación o democratización del régimen de López Contreras. Después es cuando las aguas se dividen y los socialdemócratas toman su camino, expresa el también autor de *Auge y caída de Rómulo Gallegos*.*

La postura del Betancourt leninista, mas no marxista, pero en contra del comunismo y aliado de Estados Unidos, es uno de los motivos que iniciarán formalmente una etapa de resentimiento y distancia entre el gobierno recién electo y la oposición de izquierda, protagonizada por el PCV y el Movimiento de Izquierda

Revolucionaria, fracción joven y radical que se separa de AD. Este descontento encontraría causal en los movimientos de lucha armada que se registrarían durante todo el período presidencial y después.

Yo vengo de donde usted no ha ido

En Stalingrado, conocimos a Alí. Ése era el nombre de la residencia A1, que antes se llamaba Elías David La Rosa por un compañero que mataron en 1962. La A2 se llamaba José María Vargas y luego estaba el edificio femenino. Alí era estudiante de la Facultad de Ciencias y no era residente legal (golpea con su pie una de las paredes del escritorio de madera), tal vez porque no tenía el récord estudiantil que pedían, porque eso era una beca. Nosotros teníamos que cumplir un requisito de notas y aprobar las materias y Alí no se ocupaba mucho de eso. Entonces no era residente en todos los términos de la ley; sino que era lo que llamábamos 'pirata'. Algunos estudiantes estaban ubicados por el doctor Armando Delgado Suárez, que era el director de OVE, el que llenaba los registros y firmaba las planillas de los ingresados. Y otros entraban porque la dirección política de la residencia decidía que ingresaban, así de sencillito. Allí el gobierno era político y yo era uno de los dirigentes. Nosotros éramos del gobierno. Decíamos: 'Dentro de la habitación 3-16 está A y está B, y además va a estar fulano'. Se acabó (golpea las palmas). Y ése es el caso de Alí, a quien le asignamos la P-10. Ahí vivía él. Al lado de mi habitación, que era la P-11. Allí la convivencia era lo cotidiano. En el caso de Alí, lo suyo eran los ensayos permanentes, porque trabajaba bastante su música y hay canciones que a mí no se me van a olvidar. Una de esas era "No basta rezar", la más terrible porque él consideró que había conseguido el nuevo mundo y le emocionaba mucho, la cantaba en un tono y jurungaba otro tono y después le ponía un instrumento, se lo quitaba y volvía. Utilizaba un grabadorcito de mano, se escuchaba y no le gustaba. Era algo realmente duro para uno. 'Alí, por favor, para eso un momentico que estoy estudiando, mañana tengo examen'. 'Ya voy a terminar, ya voy a terminar'. Y eso era mentira. Pero, claro, con Alí no se podía pelear. Por su carácter, siempre afable,

amistoso; siempre sonriente. Era muy difícil que uno dijera: 'Ay, voy a pelear con Alí. Eso era imposible. Podías pelear con otra persona, pero con Alí no, porque él te desarmaba con cualquier cosa. '¡Pero, bueno, cónchale, vale! Es que tengo una presentación y es muy importante, hay que quedar bien, tú sabes. Dame un ratico, dame un ratico. Ya voy a terminar.

Agustín Blanco Muñoz, historiador maracayero que se inició en la política a los 14 años de edad cuando le pusieron en sus manos el *Manifiesto Comunista*, habla sobre Alí desde el escritorio de un salón en la UCV. Antes de comenzar la entrevista, se asegura de que los pajaritos hayan comido, prende luego el ventilador para apaciguar el calor de esa tarde caraqueña y finalmente se explaya sobre una silla. Cómodo. Serio, pero cercano. Como se muestra siempre ante los demás.

El ambiente era político en todo, siempre había un debate; no te digo que fuera bueno o malo, o de grandes ideas, pero había discusión. Podía ser entre un copeyano como León Cardozo y Teodoro Petkoff. Teodoro era un poco mayor que nosotros, pero frecuentaba mucho la universidad. Se daban en cualquier parte, en la Facultad de Derecho o en la de Economía. Eran los temas políticos en el orden práctico y en el orden ideológico. En el práctico: el comportamiento de los partidos de izquierda respecto a su dirección nacional, la procedencia o no de la violencia, sobre si las fuerzas armadas debían o no incursionar en la política. Todos estos temas de discusión, sobre la represión, sobre los derechos humanos, los actos condenables. Y la parte teórica, la procedencia o no de la teoría socialdemócrata, socialcristiana, marxista. Y se metía mucha gente porque el ambiente te llamaba. No era nada más que habías fijado un poco de carteles y pancartas. No. En el comedor, por ejemplo, se armaban grandes discusiones. Ese ambiente del debate estaba unido a otras cosas como la lectura: éramos lectores. De literatura política y no política, todos los ítems referidos a los grandes autores clásicos, en nuestro caso del marxismo. Nosotros dedicábamos 4 horas a un libro y 4 minutos a un televisor, porque por los años cuarenta y cincuenta uno no tenía para comprarse un aparato de

esos. Costaba como 100 o 200 bolívares y mi papá ganaba como obrero 10 bolívares diarios. Yo conocí el televisor desde las vitrinas.

En este ambiente se formó la conciencia de Alí Primera. Entre Stalingrado, la escasez de recursos y las discusiones políticas. De allí al escenario de un auditorio, cuatro en mano, había sólo un paso. Pero no provenía de Caracas, sino de Falcón, de los remotos paisajes de la costa.

De pequeño, a Alí solían llamarlo Yiyo. Nació en la Maternidad Oscar M. Chapman, en Coro, el 31 de octubre de 1941, en una familia humilde. Hijo de Antonio Isidoro Primera y Carmen Adela Rossell. Eran campesinos, sembradores de la península de Paraguaná que viajan a Coro por el trabajo de policía de Antonio. Cuando Alí era aún un niño, su padre es asesinado en una revuelta que se formó en la cárcel. Carmen Adela debió regresar con sus siete hijos a Paraguaná, recibió una pensión oficial de 100 bolívares mensuales y la ayuda de su madre y su suegra. Vivieron en una casa que quedaba en El Barbarsco y se llamaba María del Rosario. Estuvieron allí hasta el año 1947.

Alí comienza a limpiar zapatos, comienza a cargar maletas en el aeropuerto, a hacer trabajos para los gringos que estaban en las petroleras. ¡Imagínate! Allí comienza a preguntarse por qué ellos, que son extranjeros, comen, y él no; por qué hay ropa y calzado para ellos, que son de afuera, y, para él, que es de ahí, no hay. Tuvieron que salir adelante solos. Gracias a Dios Alí empieza a estudiar. Él me contaba que cuando tenía seis o siete años se montaba en una cajita de limpiar zapatos para llegar a la ventana del salón donde estaban dándoles clases a unos pescadores. Allí aprendió las vocales, a sumar y restar. El que quiere salir adelante lo hace así sea por una ventanita, reflexiona Sol Musset, su viuda. Y mientras habla, sus inmensos ojos verdes se ensanchan aún más de la emoción. Se pasa de un hombro a otro su larga cabellera negra, como la que exhibe en fotografías viejas.

Antes la familia de Alí y Sol vivía en el edificio Araguaney, en la Intercomunal de El Valle. Ahora la casa de ella está en La Trinidad. La calle es una mezcla de curvas, árboles y asfalto. La fachada de la casa es de piedras blancas y negras, y al fondo se encuentra estacionada una ancha camioneta junto a una de plástico, para que jueguen los nietos. Desde la entrada de la Quinta Agapito se escucha un bolero llorado.

La puerta principal está abierta. Se escuchan pasos y movimientos de cajas, como si sus habitantes se encontraran en permanente estado de mudanza. Maquillada, Sol camina hasta la puerta. Veintiséis años han pasado desde que quedó viuda de Alí Primera, con quien tuvo cuatro hijos: Sandino, Servando y Florentino –los populares galanes de Salserín que luego comenzaron una carrera a dúo y conquistaron a las adolescentes con “Una fan enamorada”– y Juan Simón.

Agapito es blanca. Sus muebles también son blancos, sus cojines y su suelo. Tres inmensos cuadros de Alí decoran el recibo. Un estante que casi llega al techo alberga fotografías, reconocimientos y figuras del cantautor. En la pared, una imagen de la boda de ambos y otras que lo exhiben en diversas posiciones. Nariz, gran barba, cabello afro, moreno. Ojos que miran siempre a la izquierda.

Alí estudia hasta segundo año en Paraguaná, Punto Fijo. De allí se viene a Caracas con su hermano Alfonso, que se hizo guardia nacional; se vino también Ramón a estudiar Medicina. Alí entró al Liceo Caracas y se graduó de bachiller. Luego pasó a la UCV, donde comenzó a cantar, primero boleros y rancheras. Después se metió en la lucha de la guerrilla urbana en la universidad.

Cuando Alí Primera vio por primera vez a Sol Musset, le llamó la atención de inmediato. Al menos así es como ella lo contó en un especial para la revista *Momento*, en mayo de 1985:

“Nos conocimos el 10 de marzo de 1977, en el aniversario del programa *Los Venezolanos Primero*, organizado por Gerardo Brito, que transmitía Radio Lara. Había ido a cantar representando al estado Portuguesa después de ganar la Voz

Liceísta (...) Luego de cantar, Alí se acercó a mi hermano Rafael para que nos presentara, que le había gustado mucho como cantaba y quería impulsar un disco mío (...) Me reiteró su gusto por mi voz. De allí nos fuimos a un restaurante. Recuerdo que esa noche él estaba con una muchacha muy linda que para esa época era su novia. En la cena me hizo apartar de los demás y de cuclillas frente a mí, acompañándose con la guitarra, me cantó primero ‘La piel de mi niña’, luego con el cuatro ‘Mamá Pancha’ y, de nuevo con la guitarra, ‘Los dos pichones morenos’. Al despedirnos, mi hermano le dio nuestra dirección y teléfono

“Comenzó a llamarme... Mi papá era quien le atendía: me llamaba Alí Primera. Creía que era por el disco. Recibí los discos de Alí por correo, hasta entonces seis, el último *Canción mansa*. Mi papá, adeco empedernido, recibió muy honrado los discos. Pero un amigo le aclaró: ‘Ese cantante es comunista’. Eso bastó para que perdiera todo el interés y simpatía por él: no me pasaba sus llamadas y me decía que no quería que me enamorara de un comunista. A todo esto, y casi sin verlo, yo estaba enamoradísima de él. ¡Comenzó una odisea inolvidable! Pedía un carro prestado a un amigo, pasaba por mi casa y me tiraba besos (...) En noviembre de 1977 por fin me dijo que estaba enamorado de mí, todo muy convencional, muy antiguo, muy alejado de su momento y su personalidad aparentemente informal. Me aclaró que era muy celoso y desde ese momento no podía estar sino con mis hermanos en cualquier acto. Así comenzaron nuestros amores, conocidos por mi familia, menos por mi padre.

“En enero de 1978, día de mi cumpleaños, el 5, me dijo por teléfono que ya no aguantaba más. Que el 11 de febrero, contra viento y marea –y papá– hablaría con él. ¡Mis hermanos y mi madre comenzaron a trabajar a favor de nuestra causa! (...) Cuando papá lo vio me dijo: ‘Nena... ¿Ese feo es del que estás enamorada? ¿Ese es tu muñeco?’ (...) Desde ese momento todo fue más hermoso, más fácil para nosotros. Me prohibió que siguiera trabajando, era muy, pero muy celoso”.

Se casaron más tarde, el 17 de junio por civil y el 24 por la iglesia. Luego viajaron por Europa para la luna de miel, junto con las hijas que él había concebido con una mujer en Suecia: María Fernanda “Shimpi” y María Ángela “Marima”.

“Era un padre atento y maravilloso. Me protegía íntegramente, él escogía mi ropa, cuidaba de detalles insignificantes que su angustia hacía grandes cosas. Era un afán de protección como si temiera perder el control por un segundo de su mundo íntimo. Eso ha contribuido a acentuar mi soledad, aún cuando la disimulo por el tremendo compromiso que significa ser la heredera del bienestar de sus hijos, de los nuestros y de todos esos seres queridos que lo sienten como suyo”.

Generalmente cenábamos juntos, porque eso lo hacíamos en el comedor de la universidad que tenía un horario estipulado. Los fines de semana compartíamos más, dado que Alí era muy aficionado y jugábamos bolas criollas en cualquier espacio del campo universitario, a veces hacíamos partidas de pelotas. Pero los viernes salíamos en la noche y nos tomábamos unos traguitos por Los Chaguaramos. Muy emblemática la cervecería Barco Coimbra, en la avenida La Ciencia. Allí se jugaba dominó. Era un lugar que frecuentaban muchísimo los estudiantes. Y nunca nos perdíamos ningún concierto del Quinteto Contrapunto, por ejemplo. De danza, los clásicos que venían del Ballet Ruso. También íbamos a ver a Atahualpa Yupanqui cuando venía. Hacíamos una vida plena, de mucha militancia política y combate ideológico, recuerda Ramiro Ruiz, primo menor de Alí por parte de madre y con quien compartió la vida estudiantil en Caracas.

Cuando entró la policía a la universidad, Alí no se salvó. Llegaron a la residencia A1, que era la más combativa. La otra no, a la A2 le decíamos El Vaticano, por lo conservadora. En el allanamiento se llevaron hasta las monjas de las residencias femeninas. Ahí no quedó nadie. Fue salvaje. Entraron a las tres y tanto de la mañana y nos tuvieron arrodillados, mientras nos daban culatazos hasta que fuimos sacados en autobuses al edificio Las Brisas, donde esperaba la tenebrosa Digepol. Estando en los sótanos, con casi 400 estudiantes, Alí escribe la canción “Humanidad”. En ese lugar había un policía que pasaba todos los mediodías y a

sabiendas de que necesitábamos comida, se acercaba a hostigar a los estudiantes. Nos decía que habían fregado a los comunistas y se ponía a comer delante de nosotros. Un día nos habían hecho llegar una patilla y la compartimos. Alí estaba comiendo y cuando llegó de nuevo el policía le tiró su pedazo. El hombre se molestó y lanzó bombas lacrimógenas. Nos sacamos la camisa y nos tapamos la cara, porque nos estábamos asfixiando. El grupo lo sancionó porque había puesto en peligro la seguridad de los muchachos y él aceptó con disciplina. Esos momentos lo marcaron.

Y Alí lo rememora en la carta abierta, titulada *Alí Primera: soy mosca y abeja. No me doblegará, señor sistema. No me atemorizará, señor Gobierno*, que envió a *El Nacional* y que fue publicada el 3 de mayo de 1982:

“En 1967, estando detenido en los calabozos de Las Brisas, junto a muchos compañeros estudiantes, debido a las ‘medidas de alta policía’ del gobierno de Raúl Leoni, después del allanamiento de nuestra Universidad Central, pude constatar que algo me marcaría para siempre, para toda mi vida: la música cuando se pone a cabalgar en ella versos donde el protagonista es el hombre hecho combate, cuando el amor que se nombra ya no es tan sólo el individual, el íntimo, sino el amor solidario por todos los seres humanos, cuando el verso además de divertir proporciona elementos reflexivos y concientizadores, cuando la canción cumple estas características, repito, se convierte en un arma popular. Arma popular que defiende al pueblo contra la transculturización que niega su identidad y su memoria libertaria, canción que ayuda a sostener la esperanza en una patria más digna y solidaria, más bolivariana”.

Finaliza la carta con unas frases gritadas: “¡Claro que nuestro canto es subversivo, en este país hasta la sonrisa lo es! ¡Soy feliz aunque ustedes no me den permiso! Me bendice Dios y me guían Bolívar y Marx”. Una acorazada protección.

Alí Primera tuvo desde su juventud una sensibilidad social que se vería traducida luego en su material discográfico. Desde sucesos locales como la muerte de un estudiante o la defensa de la ecología venezolana, hasta conflictos internacionales como la Guerra de Vietnam, la transformación de Cuba con la llegada de Fidel Castro y la muerte de dirigentes guerrilleros como el Che Guevara o el indochino Ho Chi Minh... Todo aquello quedaba registrado en su memoria emocional, lo recogía del pueblo y lo regresaba a él en canciones, de calidad musical muy sencilla pero con un sincero sentimiento de defensa del necesitado.

Con su cuatro llamó a la revolución, porque quiso formar al hombre nuevo: más honesto, libre y solidario. Habló sobre la hipocresía de los gobiernos, sobre la injerencia del imperialismo yanqui, sobre la situación de la industria petrolera y del hierro, la mísera condición de los campesinos –porque no creía en los efectos positivos de la reforma agraria de Rómulo Betancourt–, de los obreros y pescadores; sobre las muertes, las desapariciones y la pobreza, esta última retratada en uno de sus temas más emblemáticos: “Techos de cartón”, popularizado por el grupo Los Guaraguao.

Esta cualidad de Alí Primera proviene de sus orígenes en Falcón, como él mismo lo relataría varias veces a los medios de comunicación. “Yo soy campesino en mi formación, en la vivencia principal del hombre, su infancia, su música de pájaros, de vientos del norte y del sur, del este, en los árboles de la Paraguaná xerófila, de la Paraguaná seca, pero al mismo tiempo de la Paraguaná entrañable, musical, solidaria, cantos de los campesinos en la siembra, cantos de la Cruz de Mayo, salves, merengues, valsos con viejos clarinetes y violines, cuatro con cuerdas de tripa de chivo, de allí surge el canto, de allí nace el canto que me llenó el espíritu y el alma”. Así se expresó ante la periodista Mariam Núñez en una entrevista radial para el programa del Núcleo Audiovisual de la Dirección de Cultura de la UCV, recogido y publicado por el diario *El Nacional* en abril de 1985.

“Se trata de una canción política –continúa en la entrevista– porque cualquier planteamiento en Venezuela y en cualquier país es político. Nosotros tenemos una intención, aunque no todas las canciones tengan una idea política obvia, tenemos una

intención de escribir nuestro canto, nuestro movimiento cultural, en un movimiento transformador del pueblo (...) Porque cuando tú hablas de concientizar, ¿concientizar para qué? Concientizar para transformar, partir de que un pueblo inconsciente de su propia realidad, incluso de su propia fuerza, es incapaz de movilizar y transformar en nada (...) Que nuestra canción se convierta en un vehículo que ayude a la defensa de nuestra raíz como pueblo, de nuestra identidad como pueblo. En ese momento se convierte en un movimiento político”.

En un brevísimo recuento de los discos que lanzó entre los años 1974 y 1978 se pueden encontrar producciones como *Lo primero de Alí Primera*, en la que canta “Perdóneme tío Juan”, una gaita zuliana que habla contra el imperialismo, la situación en los campos petroleros, la falta de progreso *–porque tú te quedas flaco y ellos aumentan de peso–* y la necesidad de luchar. Habla, además, de levantar la espalda y destrozar el látigo en “Basta de hipocresía”. Canta en una tristeza casi ensimismada sobre el asesinato del profesor Alberto Lovera en el tema “Alberto Lovera hermano”, luego de que su cuerpo es hallado en las aguas de Lechería. Recuerda también a Cuba con alegría y dolor en las canciones “Cuba es un paraíso” y “Comandante amigo”, que habla sobre la muerte del Che Guevara: *pero en nosotros dejaron/para siempre tu memoria/plasmada en moldes de gloria*.

Pero el camino no estuvo fácil. Amenazas constantes y atentados acompañaron de cerca la carrera del cantor falconiano. Calumnias a través de los medios de comunicación que le atribuían riquezas que no tenía, sabotaje a sus actuaciones, mensajes atemorizantes contra los militantes comunistas, llamadas con amenazas durante la noche, allanamientos a su vivienda y persecuciones en carretera. Hechos que denunciaron en varias oportunidades, ante el Ministerio de Relaciones Interiores, él y sus compañeros políticos. Pero las manifestaciones de oposición a medidas del poder, a las guerras externas o convulsiones internacionales en cualquier ámbito van a representar un combate a cuerpo completo con el régimen democrático venezolano. En esa época, el rechazo a los hombres de izquierda era un asunto de Estado.

Estando yo embarazada de Florentino, llegaron 17 funcionarios de la Disip. Rompieron la puerta con una pata de cabra y entraron al apartamento. Yo estaba con Sandino, Servando y la niña mayor que crié, María Fernanda. Los niños estaban jugando en la sala cuando ellos entran y los empujan a un lado. Asustada, yo les preguntaba: ¿Quiénes son ustedes?, ¿qué pasó? Me tiraron a un rincón de la sala y me ocasionaron una fractura de membrana, por lo que casi pierdo al niño. Decían: 'Estamos buscando material subversivo, armas'. Te hablo del año 1981. Nos hacían atentados a cada rato. Estando embarazada de Juan Simón, en noviembre, pusieron unas bombas en los bajantes del edificio para que lo desocupáramos. Pero Alí no quiso bajar porque nos dijeron que lo iban a matar. Nos quedamos encerrados en el apartamento y con aquel humo. Nos fuimos al balcón a agarrar aire. Cuando Alí no estaba, llamaban por teléfono para decirme que lo iban a matar. Una vez metieron trozos de caucho encendidos por debajo de la puerta y cuando nos despertamos Alí y yo estábamos asfixiándonos. Yo estaba embarazada de Servando. Siempre pasaba algo y yo embarazada, porque yo siempre estuve embarazada. Nos dimos un receso con Juan Simón. Debido a tantos problemas, Alí ya no me dejaba sola en el apartamento de El Valle. Cuando viajaba de giras, me dejaba con mi papá en Acarigua y luego me iba a buscar. En uno de esos viajes le hicieron un atentado en la carretera. Lo persiguieron dos carros y se fue por un barranco. Él quedó atrapado en el carro con la cabeza en el volante. Los hombres bajaron, Alí los escuchó medio mareado, uno le preguntó al otro: '¿Lo rematamos?' y éste le contestó que si no moría por los golpes lo mataría una culebra. Y se fueron. Alí pudo salir y gracias a Dios un señor que iba pasando lo recogió y lo llevó hasta Acarigua.

CAPÍTULO II. LA CALLE

*Si se calla el cantor, muere la rosa
de qué sirve la rosa sin el canto*

Horacio Guarany

Era una cosa como anárquica. Tu país está feliz; todos estamos felices. Irónicamente hablando. Estás sentado en un pozo de petróleo y mira todo lo que está pasando a tu alrededor. En esa época la gente se identificaba mucho con las letras y con las canciones. La música era muy sencilla, tenía tres tonos, y por eso se emocionaban.

Xulio Formoso no se pone corazas para hablar. Va soltando casi sin darse cuenta las ideas que se le vienen a la cabeza, en bajada y sin freno. Nacido en España, pero criado en Venezuela, guarda su acento extranjero como si hubiera llegado a Maiquetía ayer. Estudió bachillerato en el liceo Gustavo Herrera, donde se graduó en 1968. Allí había formado un grupo de música junto a otros compañeros de clase. *Las muchachas venían y decían: '¡Qué bien, qué tipo!'. Y yo llevaba el cabello largo y eso. Prácticamente comencé ahí.* Luego se juntó con el estudiante Gustavo Gutiérrez, que conocía al poeta brasileño Antonio Miranda y lo invitó a leer su material. Xulio Formoso pasaría entonces a formar parte de la memoria social como uno de los integrantes de aquel sentimiento de protesta que ya venían arrastrando Alí Primera y Soledad Bravo, desde su estilo particular.

Me trae un libro hecho en estencil. Lo veo y empezamos a hacer algo con los poemas de él. Después surgió la obra Tu país está feliz. Yo hacía la música. Antonio Miranda, que pertenecía a la directiva del Ateneo de Caracas, habla con Carlos Giménez, un director de teatro argentino invitado para dirigir una pieza de Miguel Otero Silva. Carlos lee el poema, le parece bastante interesante la cosa. Pero nosotros ni sabíamos qué era. No éramos actores ni cantantes, sino muchachos recién graduados. Yo tendría como 20 años. Se monta aquello e hicimos el disco más

vendido de ese año, que llevó el mismo nombre, porque después de cada función la gente compraba un LP.

La pieza mostraba a un grupo de jóvenes que se cuestionaban el presente. Había desnudos, música en vivo. Toda una presentación experimental. Pero la vanguardia no sólo se vivía en la música y el teatro; años antes, grupos intelectuales habían retado desde sus trincheras el status quo. Los grupos Sardio (1958), Tabla Redonda (1959) y El Techo de la Ballena (1961) eran también iniciativas que fomentaban la reflexión, las discusiones, los encuentros e intercambios. Pertenecían al Círculo de Bellas Artes, que había sido creado a principios del siglo XX y que reunía a poetas, escritores, periodistas y músicos que, comandados por Leoncio Martínez, buscaban nuevos canales de expresión.

Entre sus representantes estuvieron personajes como Adriano González León, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Edmundo Aray, Carlos Contramaestre, Guillermo Sucre Figarella, Rodolfo Izaguirre, Rafael Cadenas, Jesús Sanoja Hernández, Elisa Lerner, Ramón Palomares, Manuel Caballero, Salvador Garmendia y Jacobo Borges.

“El techo de la ballena es un animal de piedra que resucita el/ mundo para bienestar de sus huéspedes el techo de la/ ballena reina entre los amantes frenéticos dueños de una irre-/ conquistada materia”. Escribía el grupo en *Rayado sobre El Techo*, N° 1, el 24 de marzo de 1961, recopilado en el libro *El Techo de la Ballena. Antología 1961-1969* de Israel Ortega Oropeza. Su intención era “restituir el magma”.

Durante esas décadas, difíciles y tormentosas para la vida política, se produjeron dos momentos importantes y significativos: la irrupción del grupo literario Sardio y la presencia de El Techo de la Ballena. Sardio renueva en gran medida la literatura; sostiene que la revolución está en el lenguaje. Logró editar ocho números de la Revista Sardio y sostuvo una galería de arte. Publicó Las hogueras más altas de González León. La Revolución cubana determinó que el grupo se escindiera. Los socialdemócratas: Guillermo, Luis y Elisa, se apartaron y el resto

adhirió a la Revolución cubana. El número 8 de la Revista Sardio contiene el manifiesto que dará origen a El Techo de la Ballena. Este movimiento, de gran alcance en el continente, es en cierto modo una repercusión dadaísta en el país venezolano. Contestatario, agresivo, integrado por artistas plásticos a los que se suman escritores. Carlos Contramaestre fomentará uno de los mayores escándalos con la exposición Homenaje a la necrofilia. Cuadros elaborados con huesos y vísceras que comenzaron a pudrirse durante la exposición. Se quería expresar que todo estaba podrido en el país: desde Miraflores hasta el propio arte, apunta vía correo electrónico uno de los participantes y crítico de cine Rodolfo Izaguirre.

Yo no tuve contacto con esos grupos porque estaba muy pequeño, pero con los integrantes de la República del Este sí, aunque ya de salida”, recuerda Xulio Formoso. Mi contacto con ellos es de los años setenta. Sabía que existían, estaban en el Franco en Sabana Grande y en el Vecchio Molino. Fue después, en 1974-1975, que conocí a Orlando Araujo y teníamos pensado hacer un disco que nunca concretamos. También tuve contacto con Ludovico Silva. La relación con ellos fue simpática. Eran unos tipos sumamente brillantes, lo que pasa es que el alcohol los mató. La forma en que bebían era una cosa espectacular, tú no les podías seguir el ritmo. Ellos me decían: ‘Este es el carajito de Rajatabla, de Tu país está feliz’. Tuve contacto con ellos, pero no de pertenecer al grupo, porque para eso había que tener una condiciones muy particulares que yo no tenía; era imposible. Tenías que tener una resistencia alcohólica a prueba de fuego. ¡Coño! Estar dispuesto a pasar horas y días metido en bares. Mis intereses estaban en otras cosas.

La industria del cine aportaba desde su encuadre una visión de la realidad que embargaba a los venezolanos de las décadas de los sesenta y los setenta. Cintas como *La ciudad que nos ve* (1965) de Jesús Enrique Guédez son el inicio de una corriente de documentales sobre la miseria social y las barriadas venezolanas, en la que se tratan temas como la violencia, el analfabetismo y el desempleo. Seguirán *Los niños*

callan (1973) y *Pueblo de lata* (1973). Estuvo además Carlos Rebolledo con su *Pozo muerto* (1967) y Alfredo Anzola con *La desesperación toma el poder* (1969), que reflexiona acerca de las acciones juveniles dentro de la Universidad Central de Venezuela. En este tema se involucró también Donald Myerston con su filme *Renovación*, de la misma fecha, y al año siguiente con *La autonomía ha muerto*.

Canción mansa para un pueblo bravo, del cineasta Giancarlo Carrer, toma el nombre del tema y hace uso de la producción discográfica de Alí Primera para hablar sobre el país, hecho que hace al cantor falconiano merecedor del Premio Municipal de Cine como autor de la música de la cinta.

“Para mí no es lo que significa el premio en sí lo que me alegra, sino dos cosas fundamentales: compartir el galardón con un gran compañero músico como es Alí Agüero y que mi canción sea algo que quebró con lo tradicional. Siempre las musicalizaciones de películas en Venezuela han sido muy convencionales, mientras que en *Canción mansa para un pueblo bravo* hay una música que habla y dice de nuestra tierra y está ligada, por otra parte, a un cine que está dando buenos pasos hacia su desarrollo”, declararía Alí Primera en agosto del año 1977 al periodista Aquilino José Mata, de *El Nacional*.

Sonaron también títulos como *Cuando quiero llorar no lloro*, basada en la novela de Miguel Otero Silva, y *Fin de fiesta*, ambas del mexicano Mauricio Walerstein. Además de *País portátil*, que toma la historia de la pieza homónima de Adriano González León.

En los años sesenta hubo dos cosas muy importantes que de alguna forma fueron el germen de todo el cine en Venezuela: en Caracas, con motivo del cuatricentenario de la ciudad, se realiza en los terrenos de Parque Central el evento multimedia Imagen de Caracas, dirigido fundamentalmente por Jacobo Borges y que reunía espectáculos muy avanzados en cine, teatro, circo, diapositivas, proyecciones. Y el segundo hecho es el encuentro de cineastas latinoamericanos que se lleva a cabo en la Universidad de los Andes, en Mérida, que tuvo como resultado la creación, por parte del rector Pedro Rincón Gutiérrez, del Departamento de Cine de la casa de

estudios, donde los jóvenes comienzan a hacer sus trabajos. Carlos Rebolledo fue el primer director del departamento (...) País portátil nace fundamentalmente de la necesidad de hablar de nosotros como sociedad. Es una historia que a través de un siglo y de las vicisitudes de una familia habla de una nación entera. Yo creo que el cine debe reflejar críticamente a una sociedad, más que denunciar. La denuncia es un poco cartel, esquemático, expresa vía telefónica el cineasta Antonio Llerandi, productor ejecutivo de la más reciente cinta de Diego Rísquez, *Reverón*.

Que rugen como los vientos

“Quienes agredieron y agreden a la universidad no tiene autoridad moral ante la nación para opinar sobre ella”.

Así, desde la indignación por los ataques policiales contra su alma máter, se expresaron los miembros de la Federación de Centros de Estudiantes de la Universidad Central de Venezuela en un comunicado que publicaron en el diario *El Nacional*. Era jueves. Transcurría el mes de octubre de 1969. Y aún faltaban muchos días más de guerra.

Mientras, en las páginas de sociales del país se recogían declaraciones de Marcia Piazza, la joven que había quedado de segunda en el concurso Miss Venezuela y que ahora recibía el trono tras el retiro de María José Yellici, en las universidades el ambiente era de combate. “Renovación universitaria” era el eslogan que desde hacía poco más de cuatro años recorría como ideal incólume los pasillos de la UCV como la ventisca que anuncia un futuro convulso. Copei, el MIR y el PCV se valían de esa frase para hacer eco entre los habitantes de la ciudad universitaria. Pero al principio toda consigna aparecía vaga, borrosa. Una especie de vapor en el vidrio. Apuntaba a las reformas de modernidad, pero sin demasiada concreción.

A partir de 1968 comienza un debate más agudo, sobre todo entre los estudiantes de la Facultad de Ciencias, una de las más nuevas y la de mayor matrícula. Lo mismo sucedió en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales y la Facultad de Humanidades y Educación.

Publicaciones y folletos comienzan a circular desde las imprentas. La Renovación adquiere carácter teórico. Entre ellos están el texto de los profesores José Rafael Núñez Tenorio y Pedro Duno, de la Facultad de Humanidades y Educación y la Facultad de Ciencias; y de los docentes Héctor Silva Michelena y Heinz Sonntag, de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales.

El sociólogo Nelson Méndez señala en su Trabajo de Ascenso de esa casa de estudios, titulado *Érase una vez el futuro. Una indagación socio-histórica sobre la Renovación en la UCV y la Facultad de Ingeniería*, que es el momento más vital y polémico de las acciones. El académico enumera hechos de importancia:

“1) La toma de Sociología y Antropología a partir de marzo y la declaración de dicha escuela como experimental a partir de abril; 2) la divulgación del extraordinario e injustamente olvidado Manifiesto de Letras, creación de un grupo de estudiantes de esa escuela y dado a conocer en mayo; 3) el encarnizado conflicto que se vive en la Facultad de Ingeniería desde mayo hasta octubre; 4) la crisis de la Federación de Centros Universitarios y el derrumbe de la organización estudiantil controlada por los partidos políticos; 5) los cambios que empiezan a ser palpables en los pensa, la estructura curricular, la evaluación, la relación profesor-alumno y otros aspectos del funcionamiento académico de la institución; 6) las tomas y reestructuración de las direcciones de Deportes y Cultura; 7) la incorporación masiva y entusiasta en el proceso no sólo del estudiantado, sino también de muchos docentes y hasta algunos trabajadores; 8) la lucha por los Consejos Paritarios de profesores y estudiantes para impulsar la Renovación en las diversas escuelas y facultades, y 9) el florecimiento y papel protagónico desempeñado por grupos ligados a la acción directa y la organización de base como el Comité Coordinador de la Renovación en Ingeniería, el Comité Renovador de Acción Estudiantil en Sociología y sus equivalentes en otras facultades y escuelas, formados por independientes y militantes “autónomos” de escisiones radicalizadas de los partidos tradicionales, como el MEP –de AD–, la Izquierda Cristiana –proveniente de Copei–, el FLN –del PCV– y las tendencias en que se estaba dividiendo el MIR”.

Pero las agresiones no paraban. Los estudiantes seguían la protesta por la presencia amenazadora de los funcionarios policiales, peligrosamente cerca de la libertad universitaria. Grafitis, manifestaciones, violencia. Los coletazos de las revueltas se sintieron también en la Universidad de Carabobo, en la de los Andes y en liceos de Caracas y La Guaira. Las manifestaciones se radicalizaron después el asesinato del estudiante de Sociología de la UCV Luis Alberto Hernández. Cuatro heridos y siete automóviles quemados. Cauchos. Capuchas. Fuego. Fuego. Fuego. Las protestas por fin se calmaron a partir de las 7:00 de la noche. Sin saberlo, los estudiantes estaban ante la inminente invasión policial de la universidad. Sucedería tres días más tarde.

El 30 de octubre titulaba *El Nacional*: “Ametrallada en Valencia la Facultad de Derecho: 5 estudiantes heridos y más de 85 detenciones”. Otra noticia en la página señalaba “Disturbios en Caracas: un universitario y un policía heridos y un bus quemado”. En primera plana se mencionaba la posible decisión del Consejo Universitario de la UCV de suspender las clases. Aún nada concreto. Pero al día siguiente ocurrió.

Con la excusa de evitar más disturbios y respondiendo a una “medida de desalojo de los grupos que pretenden convertir a la UCV en cuartel general de la anarquía”, según los diarios impresos, el presidente de la República, Rafael Caldera, dio la orden de allanar la casa de estudios. Veinte días más tarde fue invadida también la Universidad de los Andes.

En Caracas la acción se llamó Operación Kanguro. Estuvo comandada por el general Homero Leal y congregó a casi 3.000 uniformados, entre policías y militares de las Fuerzas Armadas de Cooperación y la Policía Metropolitana. En la Plaza del Rectorado y en la Escuela de Periodismo se habían colocado tanques, así como en el Jardín Botánico y el Gimnasio Cubierto. Habían comenzado el operativo a las 5:30 de la tarde. El tránsito fue interrumpido. La universidad cercada. Personas eran detenidas como medida preventiva y posteriormente liberadas. El rector Jesús María Bianco protestó por las acciones.

A las 10:00 de la noche, miembros del Ejército fueron reforzados con unidades de la Infantería de Marina, el cuerpo de cazadores y dos tanquetas. La consigna ya no era Renovación, sino Autonomía. Las actividades se reiniciarían entre enero y febrero de 1970, pero serían paralizadas nuevamente: la UCV fue cerrada como consecuencia de las protestas que originó la nueva Ley de Universidades. Durante todo ese mes de octubre antes del allanamiento, los Zapatazos de *El Nacional* estuvieron centrados en las batallas estudiantiles y contra la fuerza policial del régimen copeyano: “Diez años de dictadura, más diez y pico de democracia, ¡son veintipico de huelga de hambre!”, sumaba un profesor en un salón desierto.

Cuando allanaron la universidad, aún no habíamos terminado clases. Todavía faltaban exámenes. Y como habíamos iniciado la Renovación en la Escuela de Letras, teníamos profesores que no eran de planta, como por ejemplo Orlando Araujo. Queríamos que él nos diera clases. Que José Balza, que Isaac Chocrón y los grandes intelectuales nos dieran clase. No profesores que tenían 500 años y estaban desactualizados. Por eso impulsamos la Renovación, recuerda la investigadora María Teresa Novo, esposa del musicólogo y compositor Rafael Salazar.

Cuenta que había dos bares. Una cervecería alemana que quedaba cerca de la Universidad Central de Venezuela. Los jóvenes se iban hasta El Viñedo. Hasta un bar en la avenida La Salle. Allí era donde recibían clases. *Era una cervecería grandísima. Tenía una planta alta y nos reuníamos allí con el profesor de turno. Allí terminábamos las clases. No subía nadie, nos la dieron a nosotros porque no teníamos dónde ver las materias. La universidad estaba cerrada. Nos graduamos cuando la guardia liberó la universidad.*

En ocasiones leían literatura latinoamericana sentados en la grama del parque Los Caobos, lo que los hacía ver como gente con poca seriedad. Poco les importaba. Con los meses vinieron varias reformas. Entre ellas la conquista que más alegría le provoca: el uso del pantalón dentro de la universidad. *Las dos primeras mujeres que los usaron fueron unas chicas de nombre Judith y Carlota. Es que en la Escuela de*

Letras éramos más liberales. Yo iba en falditas chiquitas. Todo el mundo se te quedaba viendo. Era insólito. Fue como una liberación.

Agustín Blanco Muñoz utiliza un tono diferente cuando recuerda esos conflictos. *Cuando el primer allanamiento había una explicación y era que Stalingrado era la casa nacional del FAL. Cuando lo hace Caldera no hay nadie armado, aquí lo que hay eran muchachos que jugaban a las capuchas, el ambiente de la Renovación. Y él no viene contra la lucha armada, Caldera allana la universidad contra la Renovación.*

Al dejar de lado los motivos del Gobierno nacional para allanar la universidad, surge la idea de que los movimientos universitarios contestatarios y resteados, como si no importara el después, se vieron muy influenciados por los acontecimientos internacionales, tanto en el continente americano como en el europeo. Los jóvenes tomaban la batuta y actuaban conforme a sus convicciones. No había motivos para que Venezuela se quedara atrás. De pronto el “Que vivan los estudiantes” de Violeta Parra tomaba cuerpo y se acorazaba.

El Mayo Francés fue como el padre modelo cuyos hijos quieren imitar para lograr la perfección y en el país, las acciones estudiantiles siguieron ese camino. Los sucesos que tienen escenario en París en 1968 encierran una ola de manifestaciones de estudiantes de izquierda, a los que luego se sumarán obreros, sindicatos y algunos miembros del Partido Comunista. Era la primera vez que jóvenes y trabajadores se unían por una causa. Después de varios días con los pies en el asfalto, se suceden elecciones en las que es derrotado el presidente Charles de Gaulle. Fuerza incalculable tomaban los estudiantes.

En las manifestaciones venezolanas había mucho del Mayo Francés, aunque nadie sabía qué coño había pasado con el Mayo Francés. La cuestión está en que ellos se alzaron y dijimos vamos a alzarnos nosotros también. Pero nadie seguía directrices. Era una ola de rebelión estudiantil que contagió al mundo. Cuando se da

la Renovación, es porque el Consejo Universitario la declara. Ahí sí venía la gran discusión, opina el periodista Ramón Hernández.

La historiadora María Soledad Hernández complementa la idea: A veces ni siquiera sabíamos de qué se trataba, pero nos movilizábamos, salíamos a la calle. Una vez leí en la prensa que estaban unos niños saliendo de un liceo con una bolsa de piedras y no sé qué no sé cuánto tenía que ver con la invasión a Camboya. Entonces, una periodista les pregunta que para dónde van y ellos contestan: ‘No, es que acaban de matar a un soldado llamado Camboya y nosotros salimos a protestar’. Es decir, que también hay una cosa empujada por la moda. Hay de todo, no puedes decir que solamente éramos unos esnobistas, no. También había un componente ideológico importante porque el fracaso de la lucha armada va a dejar a mucha gente con expectativas como trasnochada.

Entre llanto y bombas de napalm

La época estaba servida para todo tipo de acontecimientos. Como en el más claro ejemplo de un efecto dominó, los conflictos rebotaban de todas las esquinas. Y Latinoamérica no se quedó atrás. Estaban por finalizar los años sesenta, cuando Gustavo Díaz Ordaz ocupaba la silla presidencial en México y se generó una lucha estudiantil que se conoció después como la Masacre de Tlatelolco.

Comenzó como una guerra entre pandillas de la Universidad Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional. Había ocurrido en la Preparatoria Isaac Ochetena, pero luego tomó forma de huelga. “¡Nunca se habían visto en México manifestaciones espontáneas de esta envergadura!... La ciudad universitaria era el refugio de los estudiantes. Allí se realizaban sus asambleas, imprimían sus volantes, guardaban su propaganda (...) Las aulas se llamaban Camilo Torres y Che Guevara y letreros advertían: hoy todo estudiante con vergüenza es revolucionario... Recibíamos a los granaderos con cohetes y bombas molotov. Ése era nuestro poderoso arsenal”, repetían las voces de los involucrados en los sucesos y que la periodista Elena Poniatowska recoge en su libro *La noche de Tlatelolco*.

La masacre ocurrió el 2 de octubre de 1968, luego de una serie de protestas que se habían iniciado varios días antes. Esa tarde se concentraron más de 5.000 mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Lo que siguió fue una emboscada. La policía disparó contra la población desarmada. “Junto a la vieja iglesia de Santiago de Tlatelolco se reunió confiada una multitud que media hora más tarde yacería desangrándose frente a las puertas del convento que jamás se abrieron para albergar a niños, hombres y mujeres aterrados por la lluvia de balas”, señalan los testimonios.

En simultáneo, una masacre desde Asia se cimentaba sobre la conciencia de los más jóvenes. En el contexto de la Guerra Fría, en la que Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas habían dividido las posturas del resto del mundo, dos grandes conflictos-tipo habían radicalizado aún más a los involucrados. La primera fue la Guerra de Corea, que inició en 1950 y que tuvo su origen en el avance de los rusos sobre el Lejano Oriente, ya favorecido luego del triunfo de la Revolución china con Mao Tse Tung.

Un segundo encuentro violento se registró a raíz de la crisis de los misiles en Cuba y el consiguiente desembarco de exiliados cubanos, organizado por la CIA durante el gobierno de Eisenhower, en Bahía de Cochinos, hecho que más tarde Silvio Rodríguez rescató en su canción “Playa Girón”. El asalto fracasó. Pero en octubre del año siguiente se descubre la existencia de misiles rusos en la isla, crecen las tensiones y Estados Unidos ordena el bloqueo total al país.

Pero un tercer conflicto llamaría la atención internacional, estimulada por las terribles imágenes que recibía de la televisión: la Guerra de Vietnam, que comenzó en el año 1964 cuando el presidente Lyndon B. Johnson ordenó el bombardeo a Vietnam del Norte y el apoyo al Sur, en lucha contra el líder indochino Ho Chi Minh y contra la URSS. Este evento despertó fuertes protestas en las poblaciones jóvenes de los países, que confluyeron en el movimiento hippie, sumado a su vez a las luchas sociales por la defensa de los derechos civiles de la población negra lideradas por Malcom X y Martin Luther King.

Era terrible aquello. Las familias norteamericanas sentían que enviaban a sus hijos y estos no regresaban. Los enviaban a países que desconocían, una cosa que se llamaba Vietnam que ni siquiera sabían dónde estaba. ¿Qué es eso de Vietnam? Y a nosotros nos llegan las influencias musicales con Peter, Paul and Mary, Dylan, Leonard Cohen, cantores que empiezan a plantearse ese tipo de cosas. Y a eso se le llamó protesta, porque se protestaba por una situación que estaba ocurriendo, que nadie quería, salvo los políticos que enviaban a esa gente. Pero también estaba la intelectualidad, no sólo lo musical, poetas como Allen Ginsberg, pintores, cineastas, documentalistas, fotógrafos, deciden constituir un movimiento importante que comienza a denunciar lo que está ocurriendo, y de rebote nos llega eso, recuerda Xulio Formoso, para quien el principal referente de rebeldía durante aquellos días de adolescencia fue el imponente trovador Bob Dylan.

Había algo personal que te decía que eso no era justo, que era una guerra loca, y te preguntabas: ¿Qué hace esta gente ahí? Mandan miles y miles de soldados para allá que no regresaban, o volvían sin brazos ni piernas, mutilados, de una cosa que está a miles y miles de kilómetros de donde ellos están. Vietnam era como el resumen que se debía vencer, aunque después se diluyó. Al final no sucedió nada, porque eso no terminó por presión de los artistas ni intelectuales, sino porque los políticos le pusieron fin.

El artista plástico Rolando Peña, conocido como el Príncipe Negro, que paseaba su capa por las calles psicodélicas de Nueva York, fue también un eslabón en la cadena de los performances contraculturales. Desde su apartamento que combina en estricta sencillez en blanco y negro, revive las acciones contestatarias de la época.

Hicimos muchos happenings y protestas por la Guerra de Vietnam en Nueva York, que empezaron a llamar teatro de guerrilla: íbamos todo el grupo, muchachas bellísimas y jóvenes liderados por mí, a un teatro emblemático, nos manchábamos las manos de rojo, como de sangre, y las poníamos en toda la fachada, en las

puertas principales. Se armaban unos peos grandísimos. Eso lo hicimos mucho, como protesta. Hice un performance en la placita de Tompkins Square Park, donde había una escultura de un tipo llamado Rosenthal, que era un cubo bellissimo. Y también le pegábamos las manos pintadas. Eran acciones muy directas, muy políticas, a favor de la paz, de haz el amor y no la guerra. También hicimos marchas en Chicago; en Washington me cayeron a carajazos y me metieron preso con Jean Genet y Allen Ginsberg, con quien hice muchas cosas. Una de ellas fue un show sicodélico que se montó en Nueva York en 1965 o 1966, llamado La iluminación del Buda, que fue como el lanzamiento de Timothy Leary con el LSD. Entonces Ginsberg hacía unos mantras y Leary hablaba de las maravillas de LSD, que ibas a ser Superman o Rambo, que te ibas a coger a 400 mujeres y perfecto, que eras Dios. Y yo era chamo y decía: 'Este tipo está más loco que el coño, pero pa' lante'. Colaborábamos, además, con Black Panther y con los movimientos puertorriqueños que defendían la soberanía, los Niuricans y los Yard Lords. Nueva York en esa época era extremadamente violento, ahora es un paraíso. Todos esos movimientos se unían. Pero en el fondo, todo lo que se hizo en los sesenta y hasta mediados de los setenta tenía que ver con la liberación sexual, con la libertad absoluta: si querías fumar marihuana, lo hacías. Si te querías meter una pepa de ácido, también. Era como defender la libertad absoluta del ser humano, siempre en búsqueda de la igualdad.

Se había convertido en el primer representante de la izquierda en llegar al poder sin represión, sin fusil, sin muertos que amontonar en la conciencia. Salvador Allende representaba en Chile la oportunidad de existir más allá de la clandestinidad y del miedo.

En 1970, se convirtió en el candidato presidencial por la coalición de los partidos Unión Popular. El 4 de septiembre de ese año resultó electo con 36,4% de los votos, por encima del 34,9% que obtuvo el ex presidente Jorge Alessandri Rodríguez. Estableció relaciones comerciales con Cuba y la República Popular

China. Luego inició una política de nacionalizaciones y expropiaciones. En 1973, el Gobierno anunció una “economía de guerra”, que incluía el racionamiento de alimentos, control sobre la producción y distribución industrial. Así lo relata Camilo Taufic en su libro *Chile en la hoguera*.

Ese mismo año fue derrocado por las Fuerzas Armadas de Chile. El 11 de septiembre, la Junta Militar integrada por el general Augusto Pinochet, el almirante José T. Merino, el general del aire Gustavo Leigh y el general de carabineros César Mendoza exigen la renuncia del Presidente, a lo que él se niega. La aviación y los tanques atacan el Palacio de la Moneda. Mueren Salvador Allende y sus colaboradores. Se registran luchas en Santiago y en el resto del país. “Triunfa la conspiración; comienza el saqueo de Chile”, describe el autor.

Cifras dadas por Herard Edelstam, embajador de Suecia en Santiago hasta diciembre de 1973, y referenciadas en *Chile en la hoguera*, reflejan los destrozos de la dictadura: 15.000 muertos. 35.000 detenidos políticos. 7.000 encarcelados. 300.000 estudiantes que debieron interrumpir sus clases y 100.000 chilenos sin empleo.

Durante esos sucesos que marcaron a los representantes de la Nueva Canción Latinoamericana corrió mucha sangre por las calles de Chile, no sólo de los involucrados o partidarios del gobierno derrocado, sino también de aquellos que manifestaron incluso una mínima sensación de descontento. Actores políticos y representantes de las artes sufrieron las consecuencias de un gobierno militar de derecha que se instauró con Augusto Pinochet, primero como jefe de la Junta Militar y luego como Presidente hasta 1988, cuando sufrió una derrota electoral.

No sólo los cantores del sur de América estuvieron conmocionados. También representantes del Norte y del Caribe. Pablo Milanés escribe en 1974 la letra de una canción bajo los enlutados acordes de su guitarra:

*Yo pisaré las calles nuevamente
de lo que fue Santiago ensangrentada
y en una hermosa plaza liberada
me detendré a llorar por los ausentes*

(...)

*Retornarán lo libros, las canciones
que quemaron las manos asesinas.
Renacerá mi pueblo de su ruina
y pagarán su culpa los traidores.*

Soledad Bravo dice que lloró a Chile en una canción. Y que los sucesos la afectaron de cerca, debido en gran manera al permanente contacto que mantuvo desde sus inicios con los escenarios de los países del sur.

La muerte de Allende ocurrió a pocos días de que yo estuviera en Santiago de Chile viviendo en casa de amigos venezolanos y adonde fui luego de cumplir con algunas actuaciones en Buenos Aires. Sólo una circunstancia ajena a mi voluntad me salvó de vivirlo en carne propia, con sus funestas consecuencias. Pablo Antillano, en cuya casa me alojé entonces, terminó recluido en el Estadio Nacional. De Santiago salí un par de días antes del golpe del 11 de septiembre de 1973 con destino a Caracas. Inmediatamente después debí viajar a La Habana. Fue un hecho que nos conmovió a todos los demócratas del mundo por la ferocidad del golpe, la muerte de Allende y las circunstancias terribles del asalto al Palacio de La Moneda. En La Habana grabé de inmediato dos canciones dedicadas a Allende y a las circunstancias de su muerte: ‘Santiago de Chile’ de Silvio Rodríguez y “Yo pisaré las calles nuevamente” de Pablito Milanés. Lo hice en los estudios de la Casa de Las Américas, presidida entonces por una amiga querida y entrañable, Haydée Santamaría. Jamás dejé, desde entonces, de dar un solo recital –y di cientos de ellos en distintos escenarios del mundo– sin cantarle a Chile y a Salvador Allende. Incluso, compuse una décima dedicada a él que agregué a ‘Ríos de sangre’ de Violeta Parra: “Aquí les vengo a decir/ que mi canto no termina/ pues la canalla asesina/ ha sometido al país,/ se desangra nuestra tierra/ y peligra el continente,/ se incendia la cordillera/ un día 11 de septiembre./ Y Chile sigue llorando/ a don Salvador Allende,/ Y el mundo sigue llorando/ a don Salvador Allende.

De los primeros años de la década de los setenta, recuerda Xulio Formoso que se libró “de vaina” de las torturas de Pinochet: *Yo estaba muy ligado a toda esa gente, a aquel movimiento de unidad popular en Chile durante el año 1973. Yo había quedado con Ángel Parra en que iba a venir a Venezuela a pedir un permiso a mi disquera para grabar un disco allá con ellos, con el acompañamiento de Los Curiaca. En ese momento que yo me vine para el país ocurrió el golpe de Pinochet. Más tarde me propusieron hacer un disco que se llama Fuego y poesía, que trata sobre Chile. Es el primero en el que incorporo tantas canciones escritas por mí.*

Lado A: “A Chile”, “No se entregue compañero”, “Nadie me quita el canto”, “Pablo libro, Pablo pueblo”, “Tarde de lluvia en Ñuñoa”, “El quirquincho”. Lado B: “Frailejón y tabacote”, “Mucubají”, “Pico Humboldt”, “De Timotes a Jajó” y “San Rafael de Mucuchíes”. Así se delectaba la columna vertebral de su disco, producida por la compañía Polydor en 1977. Este disco había nacido con las intenciones de recaudar dinero para los exiliados de la dictadura. “La migración que vino de Chile huyendo de la dictadura fue grandísima y la gente estaba pelando”.

Recuerdo que ese día estaba en la casa de José Vicente Rangel. Nos quedamos como en shock, esperando noticias. Yo no lo terminaba de creer, a Pinochet ni lo nombraban. Después fue que uno supo, a los días siguientes. Luego no se pudo establecer contacto con ellos. A partir de ese momento se cortó la comunicación. Los que quedaron vivos se fueron a Francia, muchos se vinieron a Venezuela. Y después de ahí se iban a España o Francia. Ángel Parra vive en Francia todavía. Se dispersó todo. Y después uno se enteraba de todo. Fue terrible. Fue una vaina fatal.

Y ellos no fueron los únicos. La cantante venezolana de folklore Cecilia Todd recuerda la reacción popular: *Ese día, en Buenos Aires, se registraba una huelga de transporte y varias personas habían incendiado el diario Clarín. Ya se veía venir lo de Allende. Durante los días anteriores había mucha tensión. Recuerdo haberlo oído por la radio en un taxi que logramos conseguir no sé cómo. El conductor venía*

oyendo a Allende cuando pidió que le dieran un tiempo. Fue impresionante. Lo que más me llamó la atención fue cómo salió la gente de Buenos Aires y del interior a manifestar. Los veías llorando, saludando con pancartas, solidarizándose con lo que pasaba en Chile. Pero para mí fue realmente alucinante que después de esa manifestación espontánea fueran 100.000 personas, y al día siguiente más y más convocatorias de sindicatos y partidos.

Trae a su memoria también los sucesos de violencia ocurridos en tierra argentina tras el golpe militar dado en 1976 a Isabelita Perón, que dio origen al Proceso de Reorganización Nacional que llegaría con Jorge Videla. *Regresé a Venezuela un mes después del golpe. Había gran represión, vi cantidad de cosas. De repente ibas caminando, cerraban una calle y se llevaban a la gente presa. Los rodeaba un carro con 16 policías y se los llevaban. Oía por las madrugadas cuando la policía tomaba una manzana completa y revisaba casa por casa.*

La canción que va conmigo

No se trataba sólo de Chile. No era Francia. Tampoco Vietnam, ni México. Los años sesenta y setenta habían cambiado para siempre el curso de las vidas. El mundo no era el mismo, porque los jóvenes lo estaban dibujando a su manera. Ya no se quedaban callados cuando hablaban los mayores, ajenos a algo que supuestamente nada tenía que ver con ellos. No. Ya no. Se trataba entonces de un país, de un continente. De la cercanía.

La juventud leía, se informaba, se preocupaba por lo que sucedía no sólo en las calles que llevaban a su casa, sino en las miles de calles que llevaban a todas partes. Los de allá que sufrían, los que salían a luchar; aquellos que escribían, que cantaban. Que existían. Y de eso se enteraban no sólo a través de los medios de comunicación, bastante menos precisos y omnipresentes que ahora. Se conocían a través del canto. Y escapaban a las dictaduras y represiones a través del canto.

Las comunicaciones no eran un aspecto del todo simple. Los jóvenes se valían de los contactos que viajaban y de las opciones con las que contaba el país. Revistas

como *Nueva Izquierda*, dirigida por José Rafael Núñez Tenorio, y *Rocinante*, que dirigía Edmundo Aray, formaban parte de la lectura. Estaban el Fondo Editorial Salvador de la Plaza, que llegó a publicar libros sobre el Che Guevara. La revista *Cine al día* y Ediciones Bárbara, dedicada fundamentalmente a la poesía y las novelas.

Pero no se trataba únicamente de tristezas y complicaciones. Un factor importante para el desarrollo de la Nueva Canción en Latinoamérica fueron las presentaciones en las que convivían tanto artistas venezolanos como extranjeros, principalmente los provenientes del Cono Sur y de Cuba. Voces de contrastes iluminaban los escenarios contestatarios del mundo. El músico y compositor Henry Martínez, autor del tema “La muerte del animal” sobre las matanzas de campesinos en el oriente del país, recuerda un concierto en el que participó junto con Lilia Vera, Mercedes Sosa, Gloria Martín y Joan Manuel Serrat:

El primer toque con Lilia fue en Mérida. Tuvimos que montar todas las canciones y arreglos, fueron varias noches sin dormir. Pero nosotros encantados de la vida. El concierto tuvo lugar en la Plaza de Toros de la ciudad. Nos fuimos hasta allá echando broma por el camino, tocando. Llegamos a un hotel que se llama Prado Río, hermoso. Nos quedábamos dos personas por habitación, dos músicos. Y Lilia tenía su cuarto para ella sola. A mí me tocó con Eliécer Guzmán. Nos llevábamos muy bien. Llegamos el viernes tarde y el sábado fue la prueba de sonido. En ese entonces no conocía a Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat ni a Gloria. Eran de una sencillez impresionante, una camaradería, de compartir en la misma mesa. La más diva era Mercedes, que ya para ese entonces era una artista consagrada, con mucha carretera y figura. Salía muy poco de su habitación. Pero Serrat era más dado, echaba broma con nosotros, andaba con el pelo largo.

De esta etapa se desprenden también las anécdotas agridulces del particular Xulio Formoso.

A finales de los años sesenta yo estaba estudiando Sociología en la Universidad Central de Venezuela y viajaba por todas partes: Argentina, Chile, Perú, Bolivia, Brasil. Viajaba más que todo con la agrupación de teatro Rajatabla, a la que pertenecía y en la que me inicié con la pieza Tu país está feliz, con mi música y los poemas de Antonio Miranda. Paralelamente a esas giras, yo hacía mis conciertos. En Chile estaba la Peña de los Parra, de los hermanos Parra, Ángel e Isabel, los hijos de Violeta. Ellos tenían como una especie de café concert y allí iban los grandes de la época: Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat. Todos los grandes, cuando iban por Chile, cantaban ahí. Era como la pasantía obligatoria: si tenías algún nombre, debías actuar allí. De gratis, por cierto. Una vez Ángel me llamó para que cantara en la Peña. Para mí fue la consagración absoluta. Recuerdo que tenía una gripe y una ronquera enormes con aquel frío de Santiago. Pero no lo podía dejar pasar. Y canté así.

Conoció, además, al poeta Pablo Neruda en ese entonces. Lo recuerda cordial, amable, cercano: *Tomamos vino juntos. Bueno, si estabas en la Peña de los Parra tenías que tomar vino. También conocí a Víctor Jara. Por cierto, no me gustaba mucho su tono de voz ni la forma en que cantaba. Mis gustos por la música del altiplano se inclinaban más a los grupos: El Quilapayún, Los Curiaca. Y lo que hacía Víctor Jara no me llamaba mucho la atención.*

Estuvo también en Argentina, pero solo. Había dejado a Rajatabla por un momento. Pasó por la provincia de Córdoba y estuvo en el Festival de Cosquín, en Valle de Punilla, en el que asegura que conoció a los grandes de la música. Es el evento folklórico más importante de la región latinoamericana. Dura nueve días, por las nueve lunas de Cosquín, y se celebra a finales del mes de enero. “¡Aquí Cosquín!” es el grito de guerra que da inicio al festival. Su primera edición fue a principios de los años sesenta, organizada por Alejandro Guinder, y comenzó una estela de pasiones por el folklore. Reunía a grandes intérpretes como Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos, Jorge Cafrune, Alfredo Zitarrosa, Horacio Guarany y Mercedes Sosa, quienes además estuvieron al frente de lo que denominaron el Nuevo Cancionero.

El contacto era espontáneo. De repente –continúa Xulio Formoso– ellos estaban en un sitio y tú cantabas también. Había un intercambio: ‘Oye, yo soy fulano, qué tal, de Venezuela. ¿Qué haces tú? Toma, llévate un disco mío’. Me acuerdo de que en esa época estaba también Soledad Bravo cantando en Córdoba. Ella hacía una gira con Daniel Viglietti, que es con el único con quien mantengo una amistad bastante cercana. Yo ya la conocía a ella porque era un ídolo en el país. Habíamos coincidido un par de veces en la UCV. Y ella era la estrella. Cantar al lado de Soledad Bravo eran palabras mayores, una cosa seria. Otra vez canté junto con Alí Primera en la Plaza del Rectorado de la universidad. Él era la estrella de las estrellas. Una cosa impresionante. Adonde quiera que iba, el lugar se llenaba.

En esa época, Joaquín Antonio Balaguer Ricardo era el caudillo que representaba a República Dominicana ante el extranjero. El político, escritor y abogado había trabajado para la terrible dictadura de Rafael Leonidas Trujillo, “Chapita”, que gobernó hasta que fue asesinado a principios de los años sesenta. Pues, hasta allá, hasta esa tierra sin demasiadas libertades, también se fue a cantar Xulio Formoso.

Allí conocí a Pedro Mir y aquello fue un lío. Yo siempre tuve problemas allá. La primera vez con Rajatabla fue muy problemático, porque no querían que los actores salieran desnudos, había problemas de censura terribles. Luego me llevé a Gloria Martín y dimos un concierto en la cárcel La Victoria, ante presos políticos y comunes. No era tanto las letras de las canciones, sino la significación de cantar ante unos presos, porque los temas eran los mismos de siempre, sin demasiada relevancia. Pero el Gobierno de allá se la dio. Esa era una época siniestra. Balaguer era un reaccionario de mierda. Un acomplejado. Era terrorífico, presos políticos, represión. Llegamos a hacer el concierto por los contactos que tenía en Puerto Rico. Y fui con Gloria. Vimos la oportunidad y se montó aquella gira. Hicimos presentaciones en televisión y en teatros allá. En San Juan nunca tuve problemas de

ningún tipo. Cuando llegamos, establecimos contacto con el Partido Independentista Puertorriqueño y tuvimos contacto con Danny Rivera, que estaba afiliado al PIP y siempre fue muy cercano a nosotros. Cuando llegamos a República Dominicana fue que se prendió la cosa. Mandaron a unos esbirros a que nos siguieran, nos acosaban. Se te presentaban con el típico disfraz de matones, camisa blanca y pantalones oscuros, y nosotros andábamos vestidos de hippies, con melenas. El contraste era radical. Nos decían: “Mucho cuidado con una vaina, que los jodemos a todos”. Eran unos gorilas malencarados. Enviaban anónimos. Yo estaba asustado. Fueron días difíciles. Y más con la canción de Pedro Mir, porque él era el autor de ‘Contracanto a Walt Whitman’ del disco La canción que va conmigo, dirigido por Alí Agüero.

La vida de Xulio Formoso se puede contar en un disco. Recuerda sus andanzas por los escenarios, la vida, el trabajo y el amor a través de los compactos que produjo con las diversas casas disqueras, entre las que estuvieron Souvenir, Palacio, Polydor y London. No fue nunca censurado en televisión. A pesar de que sus canciones no sonaron por la radio, se hizo de la popularidad de la época. Su estilo se arrimaba más a la musicalización de la poesía. Entre los autores que más le gustaban estaban Aquiles Nazoa y Nicolás Guillén, a quien llegó a conocer en persona; Antonio Miranda y el político Farruco Sesto, su gran amigo. Y junto con Gloria Martín trabajó en la producción del LP *La canción que va conmigo*.

Sin embargo, llegó a tener una mala experiencia con los gobernantes venezolanos con el disco *Jesucristo astronauta*, grabado en 1973 y basado en la letra de Antonio Miranda. *Fue un lío enorme. En esa época mandaba Caldera. Era soberbio y mezclaba todo con una cuestión religiosa como del Opus Dei. Prohibió El último tango en París y Jesucristo astronauta. Yo pienso que no se pueden prohibir cosas católicas. Pero los copeyanos eran eso, como una cosa oscura. Era un choque, con todo lo que representaba el Gobierno. Pero eran menos censores los adecos que los copeyanos. El disco salió y coincidió con esa etapa oscura. Era además una obra*

de teatro que también suspendieron. Pero igual el disco circuló. Pasó sin tener nada. No era la gran vaina tampoco.

De la época en la que aún eran estudiantes y “el mundo estaba en pañales” – como el sainete de Aquiles Nazoa– Xulio Formoso recuerda los conciertos en la Plaza del Rectorado, en los que se presentaban Alí Primera y Soledad Bravo. *Eran los importantes, los que cantaban más. Me imagino que yo cantarí terrible y tocarí peor. Mi relación con Soledad fue familiar. Era amiga directa de la familia de Farruco y yo la conozco personalmente ahí. Creo que fue una Navidad. Ella estaba casada con su primer esposo, creo que se llamaba Manuel, y andaba en un Volkswagen de esos chiquiticos. Era simpática y ya era una figura. Nos vimos ahí y cantamos canciones.*

Al hombro, la guitarra

No me consideré ni me considero una cantante de música de protesta. Mi primer disco, grabado en 1967, se lo dediqué íntegramente a García Lorca. En los discos sucesivos canté a Barbara, una maravillosa cantautora francesa; a Dorival Caymmi, un trovador bahiano; a Thiago di Mello, un joven compositor brasileño con quien gané hace cuarenta años el primer Premio del Festival de la Canción de Agua Dulce, en Lima, Perú. Así fui incorporando a un repertorio que tenía como principal motivación la belleza de las canciones y la poesía de sus letras, además del folklore venezolano, que siempre amé apasionadamente –le he dedicado dos discos– a los grandes compositores latinoamericanos: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y muy pronto a los miembros de la Nueva Trova Cubana. Todos ellos cumplían con un doble objetivo: eran el testimonio vivo de nuestro tiempo, manifestaban un bello mensaje que he compartido y, al mismo tiempo, demostraban estar comprometidos con la innovación, relata Soledad Bravo, para quien los conciertos son una fiesta personal.

Chico Buarque me dijo alguna vez que la gran fortuna de la llamada música de protesta del Brasil fue que, además de bella, era alegre yailable. Ni lastimera, ni truculenta, ni de mal gusto, como lo fue en algunos casos de este lado del continente. Nunca aprecié particularmente a lo que entonces se consideraba música de protesta. Además, el concepto era una etiqueta made in USA: Protest Song. Aun así: comparar a Bob Dylan con algunos de los cultores partidistas de la música de protesta latinoamericana es un irrespeto.

Llegué a Venezuela muy niña y mis vivencias de la situación española muy pronto fueron arrasadas por las maravillosas vivencias de Venezuela, que amé a primera vista. Me crié en Catia, bajo el sol, la alegría y el bullicio del Caribe. Vivíamos con mi familia en un ranchito con techo de zinc de un solo cuarto en la platabanda de un edificio, el Cantabria, frente a la plaza Sucre. Y aunque Venezuela se encontraba dominada por la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, las felonías de la Seguridad Nacional no perturbaban las correrías que hacíamos con la pandilla de muchachitos que yo dirigía. Tronaban desde las rockolas de los tarantines del barrio los boleros, las guarachas, las rancheras, las cumbias que estaban de moda por entonces. Hablo de los años cincuenta. Y solía escaparme al cine a ver alguna película mexicana. Así aprendí a admirar a Celia Cruz, a Cuco Sánchez, a José Alfredo Jiménez. Esa música popular fue la que se me inyectó en la sangre. También escuché por primera vez a Bola de Nieve, a Celia Cruz y la Sonora Matancera y a muchos otros artistas en vivo, en el Coney Island, adonde solía ir con mis padres.

Pero claro, mi hogar era un refugio en el que se veneraba a España y se odiaba a Franco, a las dictaduras militares. Mi padre, un muy culto anarquista y libertario maestro de escuela, llevado por las circunstancias a convertirse en un miliciano republicano, venía de pasar cinco años preso en las mazmorras franquistas, de los cuales algunos bajo la pena de condena a muerte que finalmente le fuera conmutada. Me crié leyendo la gran poesía española, escuchando historias de la Guerra Civil, anhelando el regreso de la libertad y repudiando a los caudillos y militarotes prepotentes, represivos y autoritarios. Mi rechazo al militarismo de toda

suerte y condición proviene de esos tiempos de infancia. La adultez me lo reafirmaría. Las dictaduras del Cono Sur terminaron por blindarme contra cualquier forma de militarismo. Jamás hubiera apoyado un golpe militar o hubiera elegido a un militar golpista como presidente de mi país.

Obviamente, en mi casa había poco tiempo como para dedicarse a otra actividad que no fuera trabajar duramente para ganarnos el sustento. No es fácil vivir el desarraigo y atravesar el Atlántico para poder sobrevivir. De manera que allí, en ese ranchito, se fue configurando mi vida, mis primeras experiencias, las tendencias que terminarían formando mi personalidad. Antiautoritaria, democrática, libertaria y renuente a someterme a ninguna facción por razones de fanatismo político. En ese terreno jamás milité en parcialidad partidista alguna.

Mis conciertos en la Universidad Central de Venezuela comenzaron como todo en mi vida: naturalmente. Cantaba desde mi niñez, acompañada por el cuatro y luego por una guitarra que me regaló mi padre. Lo hacía en soledad, en el balcón del apartamento al que nos mudamos en San Bernardino, en esas hermosas tardes caraqueñas. Tuve luego un grupo musical en el liceo Rafael Urdaneta, con el que solíamos animar nuestras fiestas y las de otros liceos. Incluso actuamos alguna vez en la Academia Militar. Y debutamos en el programa de Víctor Saume con tanto éxito, que hasta recibimos un telegrama de los Cinco Latinos, que andaban de gira por Venezuela.

Llevada por mi curiosidad e inquietud, comencé a ir a la universidad desde antes de terminar mi bachillerato. Así fue como canté por primera vez en el Aula Magna, llena a reventar. Me aparecí con mi trenza hasta la cintura y una guitarra en la mano. Canté, si no me engaña la memoria, “La malagueña” –“Qué bonitos ojos tienes, debajo de esas dos cejas...”– y el aullido con que se me acogió fue tan tremendo que casi me muero del susto.

Luego comencé a estudiar Psicología, me incorporé al TEA (Teatro Experimental de Arquitectura) y comencé a actuar y a cantar en los shows que se organizaban en el sótano de la facultad. Allí actuaban Cayito Aponte y otras futuras luminarias del espectáculo y la televisión. En una presentación de Amor de don

Perlimplín y Belisa en su jardín de García Lorca, en la que yo actuaba y cantaba, me vieron Sofía Ímber y Carlos Rangel, quienes me presentaron en su programa Buenos Días. A partir de entonces me convertí en una figura habitual de su programa matinal, hasta llegar a ser la artista que he sido.

Detesto, por principio, las etiquetas. La de canción protesta la importamos de Estados Unidos, donde se hizo muy popular en los años sesenta durante las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam. Produjo hermosas e inolvidables composiciones como las de Dylan y Pete Seeger y grandes intérpretes como Joan Báez. Lo de canción necesaria me parece un concepto impropio y muy poco afortunado. Toda canción es necesaria. No sólo la testimonial. La canción popular, desde sus orígenes en el folklore, es parte de la vida. ‘Cantando se van las penas y es por eso que yo canto’, dice una vieja canción argentina. Y lo de comprometida tampoco expresa lo que se pretende. Si bien es cierto: algunos grupos que interpretaban lo que se llamaba canción protesta militaban y estaban comprometidos con el Partido Comunista. No era mi caso. No me he sentido etiquetada por ninguno de esos conceptos. He sido una cantante. Y punto.

Pertenezco a una generación que vivió el fulgor de la Revolución cubana y sus efectos en todo el continente. Una revolución que se producía en contra de una abyecta dictadura y que prometía liberar y reunificar al país para instaurar una democracia verdaderamente libre, justa y próspera; sin persecuciones, sin cárceles, sin destierros ni exilios. Fue una revolución que contó con el respaldo unánime de todos los sectores democráticos del mundo, incluso del propio Estados Unidos.

Su onda expansiva alcanzó a todos nuestros países. Y coincidió con una popularización de sus raíces folklóricas y populares. De allí que los temas testimoniales, el tema social, convertido en tema prioritario de nuestra vida política, se hiciera incluso comercial, rompiendo las barreras que relegaban el folklore y sus derivados a una vida prácticamente marginal. La vida y la obra de Violeta Parra son, en este respecto, paradigmáticas. Una extraordinaria compositora, recopiladora y divulgadora del folklore chileno, se suicida y deja una obra inédita que se convierte en una auténtica revelación. Sus composiciones póstumas constituyen una de las más

bellas obras de la música popular: “Volver a los 17”, “Gracias a la vida” y otras de las composiciones de ese disco grabado en la soledad de su intimidad y asediada por una dolorosa crisis existencial han pasado a la historia de las grandes composiciones de la música popular en el mundo entero.

Surge así una generación de músicos, compositores e intérpretes populares vinculados a las luchas políticas de sus respectivos países, con una gran conciencia latinoamericanista, que vuelven a las raíces folklóricas y crean esa nueva forma de expresión musical que yo llamo canción testimonial, porque es consciente y profundamente enraizada en su tiempo con letras novedosas y composiciones renovadoras. A esa generación pertenecen Viglietti, los Parra, Zitarrosa, los grandes de Brasil –Chico, Caetano, Milton–, los miembros de la Nueva Trova y tantos otros. En Venezuela, quien expresa entre otros esa corriente es desde luego Alí Primera.

Vueltos a América Latina, todos compartimos escenarios, estuvimos en festivales, recorrimos el mundo, participamos de las luchas universitarias, sindicales, políticas. Lo hacíamos, además, de una manera muy fácil y expedita: sin orquestas ni acompañamientos multitudinarios: solos con nuestra guitarra al hombro. Todas esas grandes figuras, de Chico Buarque a Serrat y de Sabina a Silvio o a Pablo, hemos andado por el mundo con nuestra guitarrita. Creamos, y me enorgullezco de ello, un género especial de trovador del siglo XX. Ha sido un fenómeno tan completo, diverso y renovador, que aún no encuentra su perfecta denominación.

Por mi parte, me propuse cantar, que es lo que más he amado y sabido hacer. No he sido militante de causa alguna que no fuera la libertad. Lo sigo siendo.

CAPÍTULO III. LA GUERRA

*Entre tu pueblo y mi pueblo
hay un punto y una raya,
la raya dice no hay paso,
el punto, vía cerrada*
Aníbal Nazoa

Nunca nos reuníamos en un mismo sitio. A los actos siempre llegaba primero la policía y después nosotros. Lo que pasa es que a los cantores nos vinculaba la canción y la parte militante. Gloria tiene su trayectoria. Los compañeros Guaragua. Nosotros. Yo formaba parte del Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

Elías Arrechider no deja de bambolear sus manos de un costado a otro de su cuerpo mientras habla, mientras recuerda cómo en su juventud el formar parte de la izquierda lo era todo. Aquel que no estaba vinculado con actividades de protesta por las injusticias sociales, que no nadara en las corrientes del marxismo, no era joven, contestatario, universitario.

Tiene largas las uñas, como las de alguien que se dedica a tocar la guitarra profesionalmente. Pero él es el maraquero y percusionista del Grupo Ahora, conjunto de jóvenes que interpretaba temas de denuncia social y que surgió a principios de los años setenta en los salones de la Universidad Central de Venezuela, cuando aún Alí Primera no había regresado al país de sus estudios en Rumania.

El Grupo Ahora nace con motivo del Festival de la Voz Universitaria que se creó en la UCV. Herman Vallenilla, un compañero de nosotros que escribe las canciones, había compuesto una que se llama “Intelectual en oferta” y buscaba un mecanismo para introducirla. Conoció a Eduardo Ramírez, que trabajaba como actor en Rajatabla, y se montó el tema. Así decidieron constituir un grupo y comenzaron a buscar integrantes.

Estudiaba ingeniería y ya comenzaba a ser conocido por sus actividades dentro de la militancia política del MIR. Currículo que generaba una buena impresión entre los jóvenes activos de la época y por el cual lo incluyen en la agrupación.

Lo constituyeron como un grupo con contenido social, un poco para decir las verdades que en ese momento eran un problema grave. En ese entonces no se podía hablar ni discutir mucho. Políticamente no podíamos opinar y la gente de izquierda era perseguida. Empezaron a meter miedo con el comunismo, en vez de ser una ideología en la que los seres humanos somos iguales y existe la cooperación, lo asociaron con aquel que mataba gente, niños. Pero nosotros queríamos denunciar las cosas que sucedían, cómo estaban vendiendo la patria, la explotación del hombre por el hombre, cómo pisoteaban a los campesinos. Nosotros prácticamente regalábamos la materia prima: el oro, el hierro, el petróleo. Bueno, el oro no: ése se lo robaban sin ningún problema. Y si hablabas en contra de esta situación estabas detenido, desaparecido.

Recorrían el país por sus caminos de asfalto y tierra. Al llegar a los pueblos, se valían de la hospitalidad de sus habitantes, porque el dinero nunca fue un tema de abundancia para ellos. Además de Elías Arrechider y Eduardo Ramírez, el conjunto lo completaron con el tiempo Elvis Sosa, Emiro Delfín y el joven Yuber Ramírez.

Yo tenía un Dodge Dart y Eduardo tenía un Volkswagen. El mío era azul. El de Eduardo creo que era rojo. Cuando íbamos los cinco, manejábamos todos. Bueno, cuatro de nosotros, porque Yuber era un muchachito de 16 años y no sabía agarrar un carro, pero tenía la fiebre. Ya nosotros éramos de veintitantos. Entonces, decíamos: '¡Vamos a darle la vuelta al país! ¡Vamos a tocar en tal parte! ¡Vamos a plantear estos puntos!'. Hacíamos los contactos con los compañeros de los pueblos. ¿Y cómo resolvíamos el problema? Cuando llegábamos al lugar, la gente nos daba alojamiento y uno le echaba gasolina al carro y ya. Los organizadores siempre nos ubicaban en una casa, no había para más cosa. La comida, el desayuno, el

combustible para el carro y nosotros en el camino íbamos viendo cómo preparábamos los sanduchitos. Hacíamos una vaca y comprábamos lo necesario. Manejaba un rato uno y un rato el otro. Después Eduardo cambió el Volkswagen por un Dodge y cuando íbamos lejos usábamos el carro de él y el mío para ir un poco más holgados, porque llevábamos las cornetas y el montón de cosas. Y así recorríamos el país.

Pero los actos no se constituían sólo de canto. La intención no era interpretar las canciones y después despedirse. El objetivo que se propuso el Grupo Ahora, así como el conjunto de cantores que se movilizaba por el país, era esparcir la ideología del “hombre nuevo”, interesado por la ecología y la política, el discurso de la lucha social. Era despertar al gigante y mostrarle el camino a la igualdad.

Uno discutía sobre algunas cosas, pero básicamente la idea del acto era concentrar. Y después de que llega Alí, él se convierte en el líder fundamental del movimiento de la canción necesaria, que en un principio era nada más el movimiento de la canción. Fue precisamente él, hablando un día con Eduardo, el que dijo: ‘Lo que pasa es que esta canción es una canción necesaria’. Y Eduardo le respondió: ‘Okey, vamos a trabajarla necesaria’. Esa discusión fue en la casa de Eduardo, en San Luis, aquí en la capital. Era de noche. Estábamos todos ahí cuando llegó Alí: ‘Miren, muchachos, que hay unas actividades’. Porque él se convirtió en el organizador, de alguna manera nosotros sentimos que eso fue. Después de su desaparición física, entendimos que cometimos un error al dejarle todo a Alí, porque él llegaba y tenía la visión general, organizaba los espacios, se metía en cualquier pueblito... Pueblito que tú no sabes que existe, ¡Alí estaba ahí y le sacaba una canción! Nosotros fuimos a Carache, que es un pueblo al que tú llegas y después no hay más vía, tienes que devolverte un ratote largo para poder salir de allí. Después de que Alí cambió de paisaje, quedamos como desamparados.

Su frase era ‘panita’: ‘Mira panita, tal cosa’. Y nosotros nos reíamos y le echábamos broma porque su voz cuando hablaba era finita, pero cuando cantaba le salía un vozarrón. Le decíamos: ‘¡Coño, Alí!’. Y él se reía también. Porque Alí era un padre. Lo que hacía era reír y planificar actos solidarios. Tocamos mucho con él. Nos decía, por ejemplo, que había una estación de bomberos en tal parte que no tenía ambulancia; entonces, hacíamos una presentación y la entrada que cobrábamos era para que compraran la ambulancia. Con los mismos costos veíamos y si había algo para la movilización de nosotros, se nos retribuía. Se ponía entrada en la puerta, pero era poquito: 1 bolívar, 2 bolívares... Claro, había gente que venía y daba 5 bolívares, porque entendía para qué era el acto. En otro pueblito, cantábamos porque no había libros en una escuela. Entonces, la entrada era un libro. Aunque si no lo tenías igual entrabas. Y esa fue una práctica bastante larga.

Algunos integrantes del grupo trabajaban también en otras áreas para poder mantenerse y seguir con lucha por el país. Elías Arrechider cantaba en diversos grupos del folklore –“eso sí daba dinero”, recuerda–, también laboró un tiempo en el Instituto de Previsión Farmacéutica, en el área de computación. *Y cuando quise armar un sindicato, me botaron. Eduardo, por su lado, trabajaba como escribiente en un registro.*

De alguna parte había que sacar el dinero y así poder llevar su canción por los largos caminos, siempre con los funcionarios de los cuerpos de seguridad haciéndoles sombra. Sin embargo, durante la década de los años setenta las revueltas en el país habían mermado y ya no eran tan frecuentes los enfrentamientos entre la policía y la sociedad civil, o entre las guerrillas y el régimen. Años antes, Venezuela era un alma errante que no conseguía la estabilidad para echar a andar.

Camaradas: ¡Hay que hacer revolución!

En Venezuela, la lucha armada arrastra los conflictos desde el período de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, en el que los jóvenes militantes de los partidos arriesgaban cada segundo de existencia en manifestar su descontento y sus deseos de cambio. Durante esos años, los líderes de Acción Democrática y del Partido Comunista son exiliados; URD es ilegalizado y Copei funciona, pero bajo condiciones de silencio. En el país quedaron los más jóvenes militantes de AD, que entre cárceles y reuniones entraron en contacto directo con los integrantes del Partido Comunista. Sus ideas, acciones de riesgo comunes y las curiosidades del pensamiento los acercan a las doctrinas de Marx y Engels. Comienza a gestarse una especie de embrión ideológico, que luego generaría acciones más radicales.

Pasada la madrugada del 23 de enero, mientras se aleja la Vaca Sagrada –en la que huía la comitiva dictatorial– comienzan los primeros regresos. Con el exilio marcado en el cuerpo y la conciencia, retornan al país personajes como Rómulo Betancourt, Raúl Leoni, Jóvito Villalba y Gonzalo Barrios, hombres a los que les había tocado madurar en las luchas contra Juan Vicente Gómez, durante el trienio que siguió al derrocamiento de Isaías Medina Angarita y con la resistencia en los años cincuenta.

Los políticos vuelven con la intención de retomar sus posiciones. Pero Rómulo Betancourt recibe la noticia de que nuevos dirigentes –con otros pensamientos– han tomado el mando de Acción Democrática, situación que le causó un profundo malestar.

La llamada vieja guardia, integrada por los exiliados que habían vuelto, y el nuevo bando, entre los que estaban Domingo Alberto Rangel, Simón Sáez Mérida, Celso Fortoul Padrón, Gumersindo Rodríguez, Américo Martín y Moisés Moleiro, comienzan a distanciarse debido a sus posturas irreconciliables. Con la Guerra Fría como excusa, el bando de Betancourt veía con temor y repudio las ideas comunistas con las que comulgaban los más jóvenes, a quienes la lucha clandestina y el peligro de la muerte habían acercado a los militantes y a las ideas del Partido Comunista.

La lucha contra las doctrinas comunistas estuvo fundamentada en la filosofía de Betancourt de dirigir un partido, y así un país, leninista pero no marxista. En su libro *Historia de los venezolanos del siglo XX*, Manuel Caballero extrae unas ideas que el político incluyó en *Venezuela: política y petróleo*, texto que redacta en el exilio y en el que habla sobre sus intenciones: “Los gobernantes venezolanos de 1946 estábamos –y estamos– convencidos de que nuestro país no puede saltar la etapa del desarrollo capitalista de su economía. El estadio que atravesamos se emparenta más con la revolución democrático-burguesa que con la revolución socialista”. Tal como lo había discutido en epístolas con su amigo cercano Mariano Picón Salas.

Los ánimos ya alebrestados encuentran excusa para el enfrentamiento durante la Primera Convención Nacional de Acción Democrática, después de la dictadura. Allí, la vieja ala del partido logra desplazar a la juventud de los puestos de la directiva. Rómulo Betancourt logra así la presidencia de AD. El anticomunismo se convierte, entonces, en la constante del líder.

En abril de 1960 se produce el primer resquebrajamiento de Acción Democrática. El historiador Ramón J. Velásquez, en el libro *Venezuela moderna. Medio siglo de historia: 1926-1976*, menciona tres hechos que habían determinado en un primer momento lo que él llama el estallido de la crisis:

“Un artículo de Domingo Alberto Rangel contra el contrato petrolero, firmado por líderes sindicales de AD; otro de Américo Martín sobre el aprismo peruano con referencia a la situación venezolana y la actitud de Héctor Pérez Marcano en una manifestación fidelista ante el Panteón, donde proclamó la consigna: ‘Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra’”.

Velásquez señala que los eventos siguientes se dividieron entre sanciones por parte del tribunal disciplinario del partido y acciones de protesta de los jóvenes militantes. La prensa ya había comenzado a llamarlos “la izquierda de Acción Democrática”. La división se consumaría el 8 de abril con la entrega a los medios de comunicación de un comunicado en el que la nueva guardia sostiene que no se trata de diferencias generacionales, sino ideológicas. Ese día se celebró un mitin en el Nuevo Circo de Maracaibo en el que se impuso la violencia verbal y la consigna “¡No

somos comunistas, somos la izquierda revolucionaria!”. Hablaron, además, de su nueva identidad: Acción Democrática de Izquierda, que posteriormente se identificaría como Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

El historiador venezolano Agustín Blanco Muñoz relata en su libro *La lucha armada: la izquierda revolucionaria insurge* cómo el MIR fue el centro de los hechos. “Es, al lado del Partido Comunista, el arma y motor y por las propias circunstancias en que surge, una especie de impulso emocional”. Eran los jóvenes, las mentes frescas, los personajes resteados.

A esto se suma el hecho de que, finalizando el año 1960, los jóvenes del MIR publican el llamado Editorial de Gumersindo Rodríguez o el Editorial de la Insurrección, que se traduce en un llamado al derrocamiento del gobierno constituido legítimamente. A partir de estos hechos, la represión aumenta considerablemente. “Ahora al Gobierno no le quedan dudas y además tiene argumentos para demostrar que hay planes concretos para derrocarlo. Desde entonces el enfrentamiento se hace cada vez más profundo”, escribe Blanco Muñoz.

Durante esos años, Venezuela se encontraba en agonía. La crisis fiscal y los altos índices de corrupción que había dejado la dictadura destaparon una serie de crisis económicas y sociales que, sumado a los conflictos ideológicos y las disímiles tendencias políticas con las que los militantes querían gobernar, enrumbaron al país a un remolino de levantamientos, golpes y críticas.

El Gobierno, instaurado luego de las elecciones de comienzos de década y presidido por Rómulo Betancourt, respondió con las armas, la represión y la suspensión de garantías. Blanco Muñoz enumera además unos años de desempleo, liquidación del Plan de Obras Extraordinarias, recesión económica, intranquilidad debido a los lineamientos de la política exterior y al “manifiesto anticomunismo gubernamental”.

Al panorama convulso, desde el Caribe se suma un hecho de relevancia internacional: la llegada de Fidel Castro y su revolución al mando en Cuba, un país azotado por las dictaduras desde su independencia de España a principios del siglo XX, ayudado por Estados Unidos. Este movimiento despertó los deseos de la

izquierda venezolana de asumir también los cargos del Gobierno. En una especie de adoración alucinada, se pensaba: si ellos pueden, nosotros también.

Cuando Venezuela se preparaba para inaugurar la democracia, un grupo de soldados de la montaña de Sierra Maestra llegaba triunfante a La Habana. El dictador Fulgencio Batista huía de la isla caribeña. Era el 1° de enero de 1959, y el grupo de jóvenes guerrilleros que se había alzado en lucha conseguía por fin su objetivo. Ramón J. Velásquez narra los hechos de los momentos previos en *Venezuela moderna, medio siglo de historia*:

“Una radiodifusora retransmitía todas las noches a la emisora rebelde de Sierra Maestra. Se organizaron colectas populares bajo la consigna de ‘Un bolívar para la Sierra’. Surgieron barrios obreros como el de Puerto La Cruz con el nombre de Sierra Maestra. Caracas se constituyó en uno de los principales centros del exilio fidelista. Y a mediados de 1958 se aseguró de que el gobierno del contralmirante Larrazábal había enviado abundante parque a los alzados del Gramma. La causa antibatistiana, al igual que la lucha contra la tiranía de Rafael Leonidas Trujillo, se tenían como propias. Para el venezolano de 1959, Fidel Castro no era liberal, ni ortodoxo, ni socialista, ni comunista y representaba únicamente la lucha por la libertad y por el rescate de la dignidad del pueblo cubano”.

Uno de los elementos que determinarían la influencia del personaje guerrillero en el país sería la visita que hizo a Venezuela, a escasos días de su triunfo en La Habana, con el propósito de agradecer a aquellos que colaboraban y respaldaban su causa en la isla. Como en un mar de fanatismo, miles de personas cubrieron las calles entre el aeropuerto de Maiquetía y el parque El Pinar, en la capital. Apoteósica imagen.

Fidel Castro habló durante dos horas ante una multitud que sobrepasaba las 100.000 personas en El Silencio. Fabricio Ojeda, Wolfgang Larrazábal, Jóvito Villalba, Jesús Sanoja Hernández y Jesús Carmona participaron también en los actos.

Antes de finalizar, expresó frases que calaron en la población y que recoge el historiador Velásquez en el libro mencionado:

“Y en este acto solemne, ante los hermanos de Venezuela –que les digo son mis hermanos, porque aquí me he sentido como en Cuba– les digo que si alguna vez Venezuela se llegara a ver bajo la bota de un tirano cuenten con los cubanos de la Sierra Maestra: con nuestros hombres y nuestras armas, que aquí en Venezuela hay muchas más montañas que en Cuba, que sus cordilleras son tres veces más altas que las de Sierra Maestra, que aquí hay un pueblo heroico y digno como el de Cuba”.

Después del acto, Fidel Castro pasó también por la Universidad Central de Venezuela, donde dio un discurso en el Aula Magna junto al poeta Pablo Neruda; por el Colegio de Abogados, el Concejo Municipal y el Congreso Nacional, en el que tuvo contacto con el joven Domingo Alberto Rangel. También conversaría personalmente con Rómulo Betancourt.

La Revolución cubana suscita curiosidad e interés, y sensibiliza muchísimo a la gente en el país. Entonces los jóvenes piensan más en Cuba que en la democracia venezolana. Y esa influencia no solamente es política, inmediatamente se traduce en la música, en los cantautores, en los artistas –podíamos ver aquí a pintores como Jacobo Borges o Régulo Pérez, cuya pintura fue bastante agresiva, violenta–, también en la literatura. Había como una vinculación estrechísima entre los jóvenes artistas venezolanos y esa atracción terrible que creó la revolución. Porque las características de las luchas de Fidel Castro con largo tiempo en las montañas le fue creando una aureola de heroísmo muy grande. Se convirtió en un mito, y cuando llega al poder, tras el derrumbe de la dictadura de Batista, fue un hecho de repercusiones mundiales, apunta sobre el tema Simón Alberto Consalvi.

En los años posteriores a la visita, el MIR se vale de la lucha armada como mecanismo para acceder al poder. El Partido Comunista se suma y vocifera la

consigna: “¡Nuevo gobierno ya!”. Guerrillas rurales, unidades tácticas de combate desde la ciudad y alzamientos militares se fusionan para aniquilar la sensación de tranquilidad. Para insistir, armas en mano, en que ellos tenían la razón.

“¿Qué hago en esta casa, frente a un espejo, vestida con el uniforme de las FALN? Es ridículo. ¿Sólo para verme en un espejo? Si mis camaradas me vieran, ¿qué pensarían de mí? Pequeña burguesa. ‘Es típica manifestación de la pequeña burguesía lo que estás haciendo’. Bueno, ¿y de dónde soy, de dónde provengo, qué soy? Siento que tengo la cara caliente. Es vergüenza lo que siento. La vergüenza, ¿es también patrimonio de la pequeña burguesía?”.

Ángela Zago también participó en las guerrillas, se vistió de hombre y subió a las montañas. Vivió de cerca las acciones de la lucha armada que se libró en Venezuela a principios de los años sesenta. Todo para concluir al final *Aquí no ha pasado nada*, nombre con el que bautizó su libro sobre el movimiento.

Manuel Caballero los llamó “sombrereros locos” para hacer referencia al nombre que les hubiera podido dar el escritor y matemático que habló de Alicia en el País de las Maravillas con el seudónimo de Lewis Carroll. Eran los “cabezacalientes” de Betancourt. El ala radical de los partidos de izquierda que se lanzaba en aventuras de balas y secuestros; de fusilamientos y combate; y en cuya mente habitaban lacerantes las palabras que el Che Guevara había escrito en su *Guerra de guerrillas*. El conflicto se generaría tanto en el campo como en la ciudad, donde armarían las llamadas Unidades Tácticas de Combate, más para impresionar que para aterrorizar, como describe Caballero en su libro *Historia de los venezolanos del siglo XX*.

El Carupanazo, El Barcelonazo y El Guairazo fueron tres sucesos que marcaron una década y que eran reflejo del descontento que existía entre los militares y sectores de la sociedad. Los levantamientos cívico-militares se llevaron a cabo entre 1961 y 1962 y formaban parte de la lucha armada que comenzó durante el gobierno de Rómulo Betancourt, que debió afrontar veinte alzamientos militares.

La situación tuvo el agravante de la famosa orden “Dispare primero y averigüe después”, pronunciada después de los sucesos del intento de alzamiento en La Guaira. Manuel Caballero afirma en *Rómulo Betancourt, político de nación* que el Presidente se dio cuenta más tarde de su error y la negó por mucho tiempo. Pero sus adversarios políticos la utilizaron a su favor y en varios contextos.

El conflicto armado continuaría en el gobierno de Raúl Leoni y sólo disminuiría con la política de pacificación del primer período presidencial de Rafael Caldera, ya entrados los años setenta.

Sumado a esto, los atentados y acciones violentas llevadas a cabo por los diversos frentes guerrilleros pusieron en zozobra la estabilidad. No obstante, fue un movimiento que no tuvo mucha aceptación en gran parte de la sociedad, no se le permitió expandirse y fue derrocado por las fuerzas militares y policiales de los gobiernos. Contraataque que tuvo mayor intensidad durante Leoni. Bien lo dijo el político al ascender al poder en 1964, como está señalado en la biografía que de él escribió Rafael Arráiz Lucca:

“Seré un presidente que gobernará para todos los venezolanos y que sólo se dejará dominar por la pasión de servir bien a Venezuela y de no defraudar la fe de los que en mí creyeron. Tengo convicciones firmes, pero soy ajeno a la soberbia y a la arrogancia. Por eso puedo asegurar que gobernaré con sujeción a los principios democráticos de respeto a la libertad y a la humana dignidad (...) Sin embargo, jamás vacilaré en combatir la violencia con la energía que fuere necesaria para preservar nuestras instituciones republicanas”.

Faltaría mencionar lo que se conoció como “guerra sucia”: torturados, desaparecidos y casos de gente que era lanzada de helicópteros con una cuerda amarrada a la cintura para que confesaran. Entre estos últimos se encuentra el del marino petrolero Alberto Lovera, asesinado por la policía y cuyo cuerpo fue arrojado al mar para ocultar el crimen. Pero flotó y se convirtió en un escándalo político que inspiró, además, a artistas y cantores, entre ellos Alí Primera.

La llamaban “la calle de los ricos” porque era la única que estaba asfaltada. En los años sesenta, muchos caminos de La Guaira se habían convertido en “conchas” que albergaban guerrilleros. Así fue con muchas otras zonas. Varios artistas recuerdan la época con claridad. Rodolfo Izaguirre menciona que colaboró humanitariamente con medicinas que obtenía gracias a la ayuda de sus dos hermanos médicos. El músico Henry Martínez fue un poco más allá.

Yo estaba en el área de apoyo y soporte. Había diferentes labores, desde la lucha armada hasta el que llevaba un pote, un papel o comida. Yo pegaba afiches y llevaba paquetes, tendría unos 18 o 19 años. Para nosotros era un fin sublime, no lo veíamos con claridad en ese entonces. No me arrepiento de haber sido una persona consecuente con un ideario de búsqueda de cambio social. Recuerdo que a veces nos mandaban a actuar de una forma irresponsable de parte de la dirección, porque no nos advertían de los riesgos. A veces la casa a la que debíamos llevar un paquete estaba rodeada y uno tenía que correr y trepar la pared, esconderse bajo una cama o en un escaparate un par de días. Eran como travesuras, todo emocionante. Liberabas adrenalina. Una vez arrancamos afiches del MAS porque pensamos que habían traicionado. Y en eso llegó un jeep con tipos del partido y nos persiguieron. Instantáneamente corrimos hasta el Hospital Universitario. Hubo disparos, pero no heridos. Yo trabajaba para Bandera Roja, no para el MIR ni el PC, porque me parecían ortodoxos e inflexibles.

La artista plástica Antonieta Sosa había estudiado en California, Estados Unidos, además de cursar Psicología en la Universidad Central de Venezuela. Había participado en reuniones secretas y acciones rebeldes contra la Guerra de Vietnam en galerías de arte, pero antes de esa etapa, fue la guerrilla venezolana la que la mantuvo despierta en la calle.

De joven yo tenía una vida burguesa, pero era rebelde. Mi papá me traía vestidos de Nueva York y yo me los arrancaba, le decía: '¡No! ¡Parezco una cortina del Teatro Municipal!'. En ese entonces yo lo que quería era un pantalón y una camisa. Mis amigos eran de izquierda y también mi corazón. Aunque me había educado en colegio de monjas, siempre fui muy crítica en comparación con otros niños. Durante los años de la guerrilla compartí con gente de izquierda, como Carlos Noguera. A veces tú estabas en la Escuela de Artes y de pronto caía una bomba molotov. Había muchas revueltas, la policía reprimía a los que protestaban en Plaza Venezuela. Era terrible, una violencia política e ideológica.

De esa violencia ideológica a las armas no había mucho tiempo para pensar. O se estaba a favor o en contra. Desde la canción, Elías Arrechider habla sin que le tiemble la voz sobre balas, muerte y justificaciones.

Durante las guerrillas y el proceso de cantores, yo estaba en Cumaná y tenía una concha. En Cochabamba, que se llamaba... Pero eso es shhh... Sobre las muertes... Pues había una posición que manejábamos en la guerrilla. A nosotros nos duele la caída de cualquier soldado, así sea del bando contrario, porque ese es un muchacho que trajeron de un pueblo a luchar por la causa equivocada. Pero había que combatir en un momento determinado y tú no vas a buscar que te maten, sino ver cómo dominas; y si te llevas la vida de los que estaban ahí no es un momento de alegría sino de tristeza. Por ejemplo, yo estoy claro de que en Sierra Maestra hubo fusilamientos. Recuerdo que me contaba un compañero que alguien se hizo pasar por el Che para tener relaciones con una camarada, la conquistó y estuvo con ella, luego se fue. Cuando eso se supo, se buscó al compañero y se le hizo un juicio popular y lo fusilaron. No se trata de la guerra por la guerra, ni de matar por matar. Pero tiene que haber disciplina. El revolucionario tiene que estar lleno de amor independientemente de que tenga que defenderse, disparar y sacarle la vida a un oponente para seguir avanzando.

Una vez la Digepol fue para mi casa cuando yo estaba en oriente y participaba con la gente del MIR. El maraquero del grupo de mi hermano mayor, que también es folklorista, era comandante guerrillero y yo los apoyaba con la logística. La policía nos llegó una vez, nos sacaron a mi hermano y a mí como a las 2:00 de la mañana y dijeron que nos iban a matar. Nos llevaron hasta un sitio y nos dieron trancazos. Entre golpes preguntaban:

—¿Dónde están las armas?

—¿Qué armas?

—¡Vimos la culata!

—¡No! Esa era una culata de juguete. No sé de armas.

Con trapos amarrados en las manos nos golpeaban en el cuerpo. Le preguntaban a mi hermano y me golpeaban a mí y al revés. No dijimos nada. Había una vinculación directa de la guerrilla con la canción, porque la lucha tiene varios frentes. Todo movimiento armado tiene uno no armado, el que da la cara, pues. Existía, entonces, una relación de apoyo. No a los guerrilleros como guerrilleros, sino al proceso por el que estábamos luchando.

Boca que te pronuncia con rabia

*Más CTV, CTV, CTV
por debajo de la enagua
espuma de boca obrera
que te pronuncia con rabia.
Al viento lo que es del viento
y a la herida, cicatriz.
A ese árbol hay que talarlo
de la copa a la raíz.
Seguirán si no
reuniones sucesivas
hambreadas colectivas*

*y una chanza a tu esperanza
mientras vivas.
Y ellos bien con sus reales, patronales y oficiales
declarando nuestras huelgas
ilegales*

“Mi infancia fue normal. Los mayores siempre me parecieron estúpidos”. Así respondió Gloria Martín, cantora que vino de España para dejar huella, en una entrevista que le hizo Emilio Santana y que apareció publicada en *El Nacional*. De palabras de lucha está armada su coraza. Nació en Madrid en marzo de 1941, durante la represión, la guerra. Vivía en una familia de recursos limitados, dividida entre republicanos y franquistas.

Trabajó desde muy joven hasta que se inició en el canto, en 1968. Desde entonces participó en festivales nacionales e internacionales, en los que resultó algunas veces ganadora. En Venezuela, estudió en la Universidad Central de Venezuela, donde se graduó en el año 1983 en la Escuela de Artes. Allí comenzó luego como docente. De esa época de acciones universitarias, el periodista Cándido Pérez Araujo recuerda uno de sus conciertos:

Creo que siempre le estaré agradecido. Cuando reabrieron la Universidad Central de Venezuela, después del cierre ordenado por Caldera, varias escuelas fueron mudadas a unos edificios en Boleíta. La idea era mantener separadas a las más guerrilleras: Educación, Comunicación Social y Psicología. Nosotros iniciamos un movimiento para regresar a la UCV. Como necesitábamos fondos para propagandas, yo conversé con una amiga que me la presentó y ella me dijo: ‘Tranquilo, tranquilo’. Entonces, nos metimos por el techo del Aula Magna y abrimos la puerta. Entró todo el mundo, ella se presentó e hicimos una colecta. Tuvo repercusión y regresamos a la universidad. Ella siguió componiendo, de forma muy estilística, sobre la situación social del país, sobre el militarismo en Suramérica.

Gloria siempre fue muy tranquila, recatada, solidaria. Si alguien le pedía una colaboración, ella se acercaba.

Marcada por la lucha social, se formó como activista de los Comités de Defensa de los Derechos Humanos, tanto en Venezuela como en otros países, lo que le valió la expulsión y prohibición de regreso a República Dominicana en 1972, cuando ocupaba la silla presidencial Joaquín Balaguer. La cantora declaró al diario *El Nacional* en enero de 1973 su parecer sobre la medida:

“La acción no es contra una sola persona, ni se circunscribe a un país, sino que se trata de una reacción contra toda la nueva canción latinoamericana y mundial. Acaba de pasarle a Piero en Colombia, donde le impidieron entrar; le ha ocurrido a Daniel Viglietti en Uruguay, su propia tierra, donde ha estado encarcelado; a Serrat en España, y a Víctor Manuel, cuyos discos casi han sido proscritos. Se trata de una serie de disposiciones cuyo único propósito es obstaculizar la labor de todos aquellos juglares de nuestro tiempo. A pesar de todo (...) esas severas medidas son la prueba de que lo nuestro es efectivo. Es algo que confirma que la canción de protesta tiene validez y cumple su cometido. Porque nadie manda a callar al que canta tonterías”.

Ya había vivido los conflictos en República Dominicana cuando participó con Xulio Formoso en conciertos de la música comprometida. Asimismo, en aquella oportunidad, ocurrió un suceso que la marcaría: la muerte de una estudiante universitaria de nombre Sagrario Díaz Santiago, a quien había abaleado la policía durante unas manifestaciones de protesta. La cantora escribió el tema “Sagrario”, que fue inmediatamente prohibido en ese país y censurado en la radio, como también fue el caso del tema “Ciudad Universitaria”, que un grupo de estudiantes utilizó como bandera en un acto de calle.

Gloria Martín también comentó las medidas políticas que tomó el dictador: “Yo interpreto que este tipo de trabajo nuestro se considera un acto de extremismo.

Lo único que hacemos es cantar para procurar elevar el nivel cultural del pueblo (...) Seré, pues, extremista, yo no le temo a los rótulos”.

Los versos de la canción que recuerdan la muerte de Sagrario Díaz dicen así:

*Sagrario se llamó aquí
y en mi tierra de otra forma
pero todas fueron muertas/ por la misma mano de obra
Sagrario se llamó aquí
y en mi tierra de otra forma
Cómo se llaman los hombres
que matan a las palomas (...)
Compañero que caminas
y caes en la reyerta
para América Latina
Sagrario tú no estás muerta.*

Desde la década de los años setenta, suma a sus actividades artísticas la militancia política, las “tareas por la unidad de la izquierda”, como ella misma las denominó en su libro sobre el movimiento de la Nueva Canción en Venezuela *El perfume de una época*. Perteneció entonces al frente cultural del movimiento Ruptura, relacionado con las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, brazo armado del Partido de la Revolución Venezolana que surgió de la división del Partido Comunista, a mediados de los años sesenta. Era la disidencia combatiente, integrada por guerrilleros del Frente José Leonardo Chirinos y del Frente Simón Bolívar, que operaban en los estados Falcón y Lara, comandados por Douglas Bravo.

Debido a las actividades de lucha social relacionada con la izquierda, en 1976, Gloria Martín estuvo detenida por más de diez horas en la Disip, después de que agentes con metralletas allanaron su hogar. Allí inicio una huelga de hambre para que la dejaran en libertad.

A comienzos de los años ochenta, Gloria Martín se separa del movimiento, sufre una complicación de salud y ha permanecido independiente. Pero durante las

décadas revueltas, la cantora estuvo identificada con el que llamó “movimiento de la canción”, por “su ‘puesta al servicio’ de las causas y peripecias de los menos desfavorecidos, y/o por su ‘dar cuenta’ de los modos en que estos, cotidianamente, vivieron y expresaron, no sólo su condición de subalternidad, sino su esperanza de ‘otra cosa’ en oposición a lo hegemónico”. Además, afirma que la cantoría dejó planteado, como parte de sus aciertos, la recuperación crítica de aquellos aspectos de lo popular que reivindican la autogeneración comunitaria de sentido, así como la participación colectiva en su producción y circulación, como relata en *El perfume de una época*.

La cantora fija posición, además, sobre la actitud de los que dan a conocer sus melodías contestatarias y los que la reciben:

“Sus ‘productores’ aparecen inmersos en las corrientes de cambio político, económico y social (en mayor o menor grado de ‘compromiso’), siendo voceros de ‘otros modos’ de pensar, hacer, sentir y vivir, distintos a los dominantes. Y sus ‘consumidores’ (hasta quienes llegaría la canción a través de circuitos mixtos, que en el proceso se irían haciendo cada vez más específicos), fueron mayoritariamente sectores sociales que (...) se sintieron identificados con dicho canto afectiva y/o ideológicamente”.

“Se le identificaría como ‘Nueva Canción’, además de recibir otras denominaciones, tales como semirreligiosa de ‘canción mensaje’ (por el sesgo salvacionista de algunos de sus contenidos), o de la ‘canción verdad’ (por suponerse el desmentido de la versión feliz que, sobre la realidad, divulgaban los medios de difusión y el oficialismo). A la par de dicho fenómeno resultaría también rápidamente etiquetado como ‘canción protesta’, tanto por aquellos para quienes protestar era legítimo, como por aquellos otros que miraron a esas manifestaciones de soslayo, juzgándolas frutos de moda y, en ese sentido, augurando su rápido desuso”.

Gloria Martín expresa así sus sentimientos con respecto a la denominación de las melodías. Elías Arrechider tiene también otra posición. Sigue la guerra, pero no de armas y atentados, sino de disertaciones entre los cantores y quienes bebían de ellos.

Alí planteaba que nuestra canción no era de protesta, porque no éramos malcriados ni protestantes, sino que era una canción más bien de contenido social, que relataba las vivencias del pueblo. Después llegamos a la canción necesaria. Yo le agrego que nuestra canción no era de protesta sino de propuesta, porque planteábamos una nueva forma de relacionarnos, unos nuevos valores. Eso era lo que necesitábamos para encontrarnos los seres humanos, recuerda el cantor del Grupo Ahora.

Y no era solamente una cuestión de nombre. No se trataba de la identidad sino también de la identificación y las distintas filiaciones que los cantores tuvieron con las acciones políticas, de militancia. Rafael Salazar recuerda a Soledad Bravo como una artista que no tenía una posición política definida, pero que portaba una carga ideológica heredada de su padre y sus vivencias familiares durante la Guerra Civil Española, los exiliados políticos de la época.

Era, vamos a decirlo así, una independiente de izquierda que comenzó su vida artística a través de la Facultad de Arquitectura. Ella sale de allí y, a partir de la televisión y los conciertos, se convierte en un símbolo. Fue una especie de militante independiente que participaba en los movimientos de izquierda de la época. Incluso, estuvo en la fundación del partido Movimiento al Socialismo, con Teodoro Petkoff y Pompeyo Márquez.

Xulio Formoso comenzó con el teatro, hasta que se alejó lentamente al final de la década de los años setenta. Realmente sin ninguna militancia particular. En el caso de Gloria Martín, que también venía huyendo de batallas españolas, asegura que tenía militancia de compromiso y que participaba en los diversos actos de solidaridad

con los presos políticos, los desvalidos venezolanos y del resto de los países. *Al principio las diferencias no eran tan notorias, todos eran muy comprometidos. Y el que no era de izquierda en esa época no estaba en nada. Independientemente de su militancia partidista, los aglutinaba Alí, relata Salazar.*

Señala, además, que el cantor paraguano tuvo gran participación en el Partido Comunista y que también prestó su figura a la fundación del MAS, pero – afirma el musicólogo– tuvo muchas diferencias con Teodoro Petkoff. *Es curioso, siendo Alí un tipo más radical, desde el punto de vista revolucionario, tenía una posición de más amplitud, debe ser por el canto. A Alí todo el mundo lo quería. Y a pesar de que sus canciones no se colocaban en la radio y de que era un individuo controversial, era como un tipo puro, sincero. Y las diferencias, diría yo, comenzaron por celos.*

Elías Arrechider recuerda que Alí Primera decía que era mejor no militar en un partido particular, sino ser parte de la izquierda y colaborar con todos los grupos, porque uno de los mensajes era la unidad. Si se pertenecía a alguno, se estaría parcializando la canción. *Pero sí podías militar, tenías libertad de acción. De hecho, yo milité en el MIR hasta que Américo Martín y Moisés Moleiro comenzaron a tener problemas de tipo personalista. Y yo no comulgaba con eso. Me desprendí del partido, pero no de las ideas.*

Para matar al chiripero

Antes de que José Vicente Rangel fuera candidato presidencial estaban Teodoro Petkoff y los grupos de izquierda articulados. A nosotros nos invitaron a un acto de masas. Cuando él entra, todavía estaba cantando Alí. Y cantaba y hablaba. Porque nosotros nos destacábamos porque tirábamos nuestro discurso, cantábamos, volvíamos a hablar. Para nosotros es importante el mensaje que decimos. Nunca vas a ver un acto de un cantor en el que no tome el micrófono y haga planteamientos político-electorales que apunten hacia algo. Porque ese era el trabajo. Alí definió al cantor como aquel que tenía un compromiso con el pueblo y con el arte, vinculado a

ambos de forma dialéctica. Después constituimos los Comités de Unidad con el Pueblo, los llamados CUP. Era la organización del pueblo vinculada al canto, porque estaban los cantores y los que no cantaban, pero que ayudaban con la propaganda y la convocatoria, expresa Arrechider.

Entonces él estaba en el escenario y se montó Teodoro: ‘Mira, que bajen ya al cantante porque vienen los políticos’, o sea, la parte importante. En ese momento Alí iba a cantar una canción y no le paró. Cuando la termina dice que no puede parar una canción porque es un irrespeto al cantor. Entonces se puso grosero el Teodoro. Hubo una media discusión y Alí le partió el cuatro en la cabeza.

Rafael Salazar recuerda el hecho sin tanta agresividad. Estaban en el Nuevo Circo. Alí, que era un tipo claro y raspao, dijo: ‘Bueno, camaradas, el compañero Teodoro me está mandando a bajar para que él hable. ¿Qué opinan ustedes?’. Y la gente gritó: ‘¡Noooooo, que siga cantando!’. Allí crecieron los conflictos.

En el año 1973, con la candidatura de José Vicente Rangel, la canción electoral “Sí podemos” del músico griego Mikis Theodorakis recorrió el país interpretada por el Grupo Ahora para apoyar la campaña.

En ese entonces, ya el Partido Comunista se había dividido y de esa escisión había surgido el MAS. Uno de los motivos de la separación fue la posición que asumieron algunos militantes de cuestionar los modos de proceder de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. El momento de quiebre surge como consecuencia de la Primavera de Praga y la invasión de las tropas rusas a Checoslovaquia, debido al proceso de reformas liberalizadoras que había iniciado el Partido Comunista Checo, que tenía como su principal representante a Alexander Dubcek. De este acontecimiento surge *Checoslovaquia: el socialismo como problema*, escrito por Teodoro Petkoff. Y también el tema “Dispersos”, escrito por Alí Primera, que llamaba a la unidad:

*Dispersos los hombros
dispersos corazones
las luchas dispersas
busquemos las razones*

*Juntemos nuestros brazos
la Patria lo reclama
la lucha es de todo el que
la quiere liberada*

*¿Por qué no unirnos?
Sí, por qué, si ya se unieron
el fusil y el evangelio
en las manos de Camilo*

*¿Por qué no unirnos?
y luchamos como hermanos
por la Patria que está herida
nuestra Patria la que amamos*

*Pregunto, pregunto
¿por qué nos dividimos?
si sólo alegramos
a nuestros enemigos
¿por qué nos empeñamos
en aislar nuestras luchas?
las luchas que nos deben llevar
a la victoria final
las luchas que nos deben llevar
a la victoria final*

Los grupos que habían surgido de las escisiones del Partido Comunista se convirtieron en cierto sentido en algo que militantes llamaron “el chiripero”. La diversidad partidista tuvo luego *La Patria buena*, su tema defensor, que interpretaba el cantor de Paraguaná, en el que se escuchaban versos como *Hacen falta muchos golpes/ para matar al chiripero/ y con uno solamente/ se mata a la cucaracha/ Apréndete la guaracha/ y lucha por la unidad/ que toda la gente va/ con la esperanza en la mano/ buscando darle a la Patria/ caminos de dignidad.*

Con el cuatro roto o no, las diferencias entre los políticos y los cantores se fueron transformando en una pequeña guerra. Estos últimos sintieron que los utilizaban para alcanzar gente y votos. Se vivían aires electorales.

Nosotros decíamos que estábamos cansados de ser las bambalinas de la fiesta. Queríamos ser también invitados, protagonistas. Porque nos llamaban, pero muchas veces cuando nos montábamos en la tarima, nos decían: ‘Bueno, ya. Terminaron los cantores porque ahora les toca a los políticos. Cuando los partidos hacían sus actividades, nosotros les convocábamos a la gente y después nos querían relegar, señala Arrechider con un rencor añejado.

Muchos compañeros nuestros eran perseguidos, más que por cantores, por políticos. Nosotros, por ser tan conocidos, teníamos una tarjetica que nos permitía hacer más cosas, aunque también podíamos sufrir atentados. Alí muchas veces tenía que esconderse, porque en momentos arreciaba la cosa y nos tiraban el pitazo. Teníamos unos amigos dentro de las fuerzas que nos podían dar el pitazo. Nos decían: ‘¡Mira, hay una orden de que te van a meter preso! ¡Te están buscando!’ Y uno se mantenía oculto hasta que bajaran las aguas.

Recuerda de esos años lo que denomina “complejo de persecución”: *Que si salía y había unos tipos sospechosos. Yo cogía vía Guarenas. Le daba la vuelta a tal cosa, la redomita y me devolvía otra vez. ¡Oye, vale! ¡A lo mejor los tipos se*

acercaron para ver si nos reuníamos y así caernos, pero lo que echaron fue tremendo paseo! Cuando viene la pacificación, entre comillas, allí se desplegó también una masacre selectiva de compañeros. Aquellos que tenían mayor poder de decisión, más compromiso, a esos se les hizo un seguimiento. Incluso muchos de ellos desaparecieron, fueron torturados. Esa pacificación no fue tal, sino un mecanismo para poder seguir haciendo el trabajo que estaba haciendo. Dijeron: 'Sencillamente, vamos a quitarnos estas molestias de encima con la pacificación.

CAPÍTULO IV. EL OCASO

*Todo comienza en mística
y acaba en política*
Charles Péguy

“Esta noche habla el Presidente”, anuncian los medios de comunicación. “Diálogo semanal del presidente Caldera con el pueblo venezolano”. Venevisión: 8:00 pm. TVN5: 9:00 pm; CVTV: 11:15 pm; Radio Caracas Televisión: 11:15 pm. “Un pueblo bien informado participa en su Gobierno”.

Atrás habían quedado las balas y las capuchas. Los períodos conflictivos de Betancourt y Leoni cedían espacio a un colaborador: Copei. Desde que los venezolanos estrenaron la democracia, los años setenta marcan el inicio de una tendencia al mando. Ya el turno de ellos había pasado y ahora tomaban el bate los del equipo socialcristiano, que se había mantenido en el pacto tripartidista, luego de que URD peleara con AD y decidiera jugar desde la banca de la oposición, dos años y dieciseis días después de la firma del Pacto de Puntofijo.

Los resultados habían quedado así: Rafael Caldera, 1.082.941 votos; Gonzalo Barrios, 1.051.870; Miguel Ángel Burelli, 829.379; Luis Beltrán Prieto, 719.733. Y entre los dos últimos sumaban cerca de 40.000 votos. Copei tenía la Presidencia; Acción Democrática, el Senado y el Congreso. A pesar de las guerrillas, de los atentados y alzamientos de izquierda y de derecha sufridos, el país les volvía a dar permiso para gobernar.

Además de la Ley de Universidad, que tanto conflicto le generó con la población estudiantil; la controversial visita del vicepresidente estadounidense Nelson Rockefeller, que no llegó a concretarse; los primeros pasos para la nacionalización del petróleo y los hidrocarburos; el período del mandatario verde tuvo como punto relevante la política de pacificación. Pues, como dijo, en sus manos “no se perderá la República”.

Aquellos guerrilleros que, derrotados en el terreno militar, continuaban dando esporádicas muestras de existencia desde la clandestinidad, eran llamados a unirse a la legalidad. Estrategia que, aseguran, había pensado ejecutarse desde el gobierno de Raúl Leoni, pero que se concretaría después. Era el curso natural de las cosas en un país como Venezuela, con su condición de demócrata.

Durante la segunda reunión del Consejo de Ministros se aprobó un decreto que otorgaba legalidad al Partido Comunista de Venezuela, inhabilitado en 1962 y que venía actuando detrás de la máscara de Unión para Avanzar. Caldera expresó que era ése el primer paso de su gobierno para devolver al país paz y tranquilidad. Se anunció, además, la eliminación de la Digepol, organismo policial que venía enfrentando los alzamientos armados, y que en su lugar se crearía la Dirección de Servicios de Inteligencia y Prevención, Disip.

Sectores de los partidos en lucha, MIR y PCV, decidieron acogerse a las políticas gubernamentales, pero aclararon que integrarían la oposición; otros, sin embargo, continuaron escondidos en las montañas. En este proceso, dentro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria estalla una crisis cuando un grupo de combatientes molestos decide desconocer a su dirección nacional. El Frente Guerrillero Antonio José de Sucre y los integrantes del Movimiento Obrero del MIR comienzan a llamar a sus líderes “pequeños burgueses”, “conciliadores”, “liquidacionistas”, “academicistas teóricos” y “derechistas”, entre otros calificativos. Los señalados eran Américo Martín, Rómulo Henríquez, Moisés Moleiro, Vladimir Acosta, Héctor Pérez Marcano y Eduardo Ortiz Bucarán, como lo reseña una nota de *La República*.

El comando del Frente de Liberación Nacional y las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional emiten un comunicado en el que denuncian que la “represión sistemática que caracterizó a los gobiernos de Betancourt y Leoni no ha desaparecido, como lo atestiguan las últimas detenciones efectuadas por el gobierno de Caldera”. Agregan que la legalización del PCV no modifica el cuadro político debido que funcionaba igual bajo UPA. “La paz tiene un profundo contenido que lleva implícita la liberación del país, la liquidación de la vieja estructura neocolonial y la

implantación de una nueva estructura que conducirá inevitablemente al progreso y a la aparición del hombre nuevo (...) ¡Luchar hasta vencer!”. Entre los firmantes aparecían Douglas Bravo, Elegido Sivada, Alí Rodríguez y Francisco Prada. “Montañas de Venezuela. 4 de abril de 1969”. La información aparecía publicada en otro número del diario mencionado. Los choques continuarían a lo largo de la década. Así en la guerra como en la música.

Un recuerdo a dos voces

Nosotros siempre decimos que Guaraguao no fue un proyecto, fue algo espontáneo, una cuestión producto de la situación social que se vivía en el país. Una época de profunda dificultad para el empleo, la educación superdifícil, muy poca gente lograba alcanzar bachillerato, además se hacía costoso. Y si era caro estudiar bachillerato, ¡imagínate tú la universidad! Pues en ese ambiente nos criamos nosotros. De hecho, yo vengo a formar parte de ese desempleo y falta de oportunidad para estudiar. Yo soy de Puerto La Cruz, yo veía que no había nada para mí ahí. En ese momento tocaba con un grupo local que se llamaba El Combo Sonoro, cantaba Eduardo y yo tocaba el trombón. Jesús, que vivía en Caracas, llega a Puerto La Cruz con otra agrupación que se desmembró ahí y los que se quedaron entraron a formar parte del grupo que teníamos nosotros. Allí nos conocimos.

José Manuel Guerra, Chachata, es un negro alto, con la nariz grande y un corte de cabello redondo, como de la era disco. Es el baterista del grupo Los Guaraguao, que se dio a conocer como parte de los cantores de la Nueva Canción o música de protesta durante los primeros años de la década de los setenta. Popularizaron el tema “Techos de cartón” de Alí Primera mientras él se encontraba viajando por Europa.

Déjame decirte una cosa: nosotros somos de extracción humilde. Pobre, pobre, pobre. Gente de barrio que siempre está mamando; gente que, bueno, tú

sabes... Y, coño, vimos que esta canción estaba diciendo lo que nosotros vivimos todos los días. Esto era lo que nosotros queríamos decir, o sea, ¿me entendiste? Además, te voy a decir una cosa, esto era como algo que nos iba a suceder a nosotros, era como algo que estaba planificado. Yo no me explico. Mira, yo soy de aquí de Caracas, yo no soy de Puerto La Cruz, yo fui a buscarlos a ellos a Puerto La Cruz, pero no sabía de ellos. Me fui con un grupo a aventurar, éramos muchachos de 18 o 19 años. Íbamos para Cumaná y el carro se nos accidentó en Clarines, estuvimos tres días en la carretera. Sin medio, mamando, pasando hambre y a la intemperie. Logramos medio acomodar el carro y llegamos rechinando a Puerto La Cruz. Allá el camarada que iba con nosotros, que era el que cantaba en el grupo, conocía a un señor. Lo consiguió y el tipo: ‘¡Coño! ¡Cómo no, vale! Yo tengo un pana que tiene una casa’. Porque en ese tiempo Puerto La Cruz era un pueblo, no tenía muchos habitantes, dos o tres calles. Fuimos y el tipo nos acogió en su casa, nos abrigó y nos ayudó. Allí nos quedamos un tiempo. Pero, tú sabes, empezamos a tocar por ahí para hacer contactos. El primer toque que conseguimos era una fiesta, la elección de una reina, algo así. El grupo se llamaba El Príncipe y su Sexteto, era de salsa. Entonces, conocimos al grupo de Chachata. Ellos nos habían escuchado en la radio, así que nos hicimos panas inmediatamente. Y de ahí pa’ lante, fue pura amistad.

Jesús Cordero habla rápido y golpeado. Gesticula. Mueve la cara al ritmo de las historias que va contando. Toca bajo y guitarra. Le enfurece la impuntualidad. Chachata es impuntual.

Chachata: Jesús comienza a decir que tiene la necesidad de irse y nos propuso: ¿Por qué no nos vamos todos? Eso me pareció una locura. Pensé: Este tipo se volvió loco. ¿Pa’ Caracas? ¿Qué iba a hacer yo en Caracas? Pensar en Caracas era para mí como decir ¡vámonos pa’ Japón! ¡Pa’ China! ¿Qué voy a hacer yo en China? Primero, que como músico yo pensaba que no había oportunidad para uno que era de un pueblito y Caracas era el centro de los grandes músicos y la concentración de

las orquestas internacionales. ¿Qué voy a hacer yo en Caracas? ¡Me van a aplastar! ¡Me van a desbaratar! Pero Jesús decía que sí podíamos.

Jesús: Esa tarde nos encontramos en la casa de Paul. Decíamos que íbamos a salir a las 5:00 de la mañana, entonces reunimos como 50 bolívares y compramos 40 panes y 1 kilo de queso. Y con eso nos vinimos. Eduardo fue el primero que me dijo: ¡Coño, yo me voy a ir contigo!

Chachata: Mi mamá me veía que caminaba para acá y para allá. Y me preguntó: ¿Qué pasa? Le conté y le dije que el grupo se iba a acabar porque Jesús se tenía que ir y que Eduardo había decidido irse con él y otros músicos. Ella me dijo: Pero, bueno, ¿tú te quieres ir? Cuando me abrió esa compuerta, dije: ¡Yo creo que sí! ‘Bueno, si te quieres ir, vete’. También uno muy atornillado a la familia, pensaba que irme sería como un abandono familiar. Pero cuando ella misma me abrió ese chance dije: ¡Ah nooo! Entonces hicimos esa travesía. En la camioneta de Eduardo que tenía el motor malo y echaba más humo por dentro que por fuera. ¡Ese carro se lo llevó el aseo urbano de la época! (se ríe) Era de un color así como más quemado que amarillo. Como un crema...

Jesús: Amarillo brocha.

Chachata: Se vino el grupo completo. Éramos siete. Adelante iban Eduardo, Paul, que tocaba el timbal, y Jesús. Atrás estábamos Chelino, Eric, “De leche” y yo. Veníamos apretadísimos. Y nos parábamos a cada rato: ¡Ay, ay, ay, que me duelen las piernas! ¡Que venimos apretados! ¡Que me tienes paralizada la circulación! El viaje fue todo el día. La camioneta venía poc-poc-poc-poc-poc.

Jesús: ¿Y te acuerdas, Chachata, que cuando nos disponíamos a pasar la primera alcabala a la camioneta se le jodió una rueda? Como no tenía frenos una rueda,

íbamos a chocar el tubito a la alcabala (se ríe). Veníamos poco a poco. Entramos a Caracas casi de noche.

Chachata: Llegamos a casa de unos primos de Eduardo. Nos habíamos apertrechado. Era sábado. Los que eran de Caracas se fueron para sus casas. Eduardo esa noche durmió en casa de los primos. “De leche”, Paul y yo, en la camioneta.

Jesús: Todavía Los Guaraguaos no estaban formados, tuvimos que llevar unos cuantos golpes primero. Porque yo tenía tiempo fuera de Caracas y había perdido todos los contactos, tuve que recomenzar otra vez. Además, en ese tiempo estaba pegadísimo el rock.

Eduardo Martínez, José Guerra y Jesús Cordero, junto con los músicos que emigraron de Puerto La Cruz, iniciaron su recorrido musical por los bares y locales nocturnos de Caracas. Todavía no se habían subido al tren contestatario y tocaban la música que sonaba en la radio: temas de Los Ángeles Negros, Los Pasteles Verdes, música venezolana y baladas pop. Pasaron por Mario's, por La Náutica, el Poema Bar. Recorrían las calles buscando quién les diera un par de horas sobre un escenario para darse a conocer. Más tarde el grupo se separaría y los jóvenes de la costa retornarían a sus casas por falta de dinero. Todos menos Chachata y Eduardo Martínez, que sería el que iniciaría a los demás en las melodías por la lucha social. Luego –recuerdan– fueron a parar al Pato Decapitado.

Allí nuestras canciones tuvieron aceptación por el momento que estaba viviendo el país. Interpretábamos temas de Alí, de Mercedes, de Horacio Guarany, canciones de Atahualpa Yupanqui, de Violeta Parra. A Eduardo le interesó esa música, fue quien me mostró ese camino. Nos llamaba la atención porque contaba una cosa que vivías a diario, yo lo vivía en el barrio, ahí no decían pajaritos preñados. Las canciones de Alí, ¡coño!, este tipo decía lo que yo vivía, ahí no había coba. Entonces uno se fue enamorando de las canciones y empezamos a escribir

también nosotros. ¡Nos dimos cuenta de que estábamos metidos en tremendo peo! Porque después de que cantábamos, venían los panas que con violencia nos decían comunistas, que tal y qué sé yo. Pero también venían otros que nos decían: ‘¡No, pana, síganle echando bolas! ¡Echen pa’lante que ustedes son buenos!’ ¡Imagínate tú! Uno con esa edad que no tenía formación política de ningún tipo, ¡uno lo que estaba era todo mareao! Pero a nosotros sí nos gustaba eso. De hecho, lo que mejor pude haber hecho en mi vida fue encontrarme con esta gente, porque me formé con eso. Y bueno, seguimos pa’lante. Todas las noches íbamos y todas las noches estaba full. Así relata Jesús Cordero los inicios en la canción y señala que fue en ese mismo local nocturno que conocieron a Alí Primera, justo cuando se presentaban con las canciones de él.

Eso fue maravilloso. Esa noche estábamos Eduardo y yo, había poca gente en el local. Tú sabes que los piano bar antes era oscuros, la gente se metía ahí y hacía su cebo, se daba sus besitos y a tocarse y tal y qué sé yo. Estábamos ahí, entonces, y nos pedían canciones. Cuando tocábamos vimos cómo un camarada que estaba sentado atrás, con la cabezota de este tamaño, brincaba en la silla y se le veía la alegría. Entonces terminamos de tocar y se acercó otro camarada que nos invitó a tomarnos un trago: ‘¿Se pueden acerca a la mesa?’. ‘¡Claro!’, le respondimos. Entonces nos dice: ‘Este que está aquí sentado es Alí Primera’. Y nosotros: ‘¡Cóooooo! ¡Coño, qué de pinga!’’. Nos abrazamos. ‘¡Coño, pana! ¡Coño, qué chévere!’’. Alí estaba emocionadísimo, decía que Eduardo cantaba demasiado bonito, que sus canciones en la voz de él eran maravillosas. Fue una cosa bien chévere y de esa noche guardamos una servilleta que tiene Eduardo, en la que nos dio el autógrafo. Y de ahí para acá son cuentos de camino.

La servilleta dice: ‘Jesús y Eduardo, sigan cantando. Alí Primera’, algo así. Yo la tengo en la casa, interviene a la distancia Eduardo Martínez, el vocalista del grupo. Mucho más parco que sus compañeros. Observador, casi cauteloso.

Yo creo que la canción –continúa Eduardo– además de compromiso es de conciencia. Una de las experiencias que nosotros tenemos con los años es que la gente que escucha la canción la asume como algo de ellos, con un compromiso con la vida y es capaz de despertar en su corazón sentimientos de solidaridad, de humanidad. Y yo creo que eso es quizás lo más importante de la canción. No se trata de Los Guaraguaos como grupo, nosotros solamente somos un vehículo y expresamos a través del canto las cosas que hay que decir, que son necesarias decir: la posibilidad de que exista un mundo mejor. Cuando uno ve que a una persona le preocupa la naturaleza, ése es un luchador; cuando uno ve a una persona que le interesa lo que sucede con los animales, ése es un luchador; cuando una persona se interesa por los problemas de la sociedad, cuando va mucho más allá y es capaz de tomar las armas para defender una idea, ése es un luchador.

Entre la rabia y la ternura

Había que relegar un poco la ideología para sobrevivir. Pero era muy doloroso, porque por dentro uno sigue pensando de otra manera.

Román Chalbaud dice que volvió a trabajar producto de la pacificación, pero que debía quedarse callado en sus ideales y en su arte. *José Ignacio Cabrujas y yo iniciamos una amistad maravillosa, escribimos varios guiones juntos. Hubo una época en la que no teníamos trabajo y tuvimos que hacer un comercial vestidos de payasos porque necesitábamos el dinero. Pero en ese momento inició la política de Caldera y volví a las labores. José Ignacio nunca había trabajado en televisión. Cuando llegábamos, decían: ‘¡Ahí vienen los comunistas!’.*

Critica duramente al medio televisivo, a pesar de que fue una de las figuras que más cabida tuvo en los medios de comunicación durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta. Pero Chalbaud afirma que a la directiva sólo le importaba el rating y no la calidad del contenido.

Desgraciadamente, ha habido un gran retroceso en la cultura del venezolano por culpa de la televisión. Yo culpo a la televisión de eso porque se meten en las casas y los niños están más tiempo frente a ella que con los maestros. Eso es una responsabilidad social que ellos tienen y no la quieren reconocer. Entonces, ha habido un gran retroceso con esos programas chabacanos. Es que puede haber programas divertidos y amenos, pero con un nivel de calidad. Es como a propósito, para que la gente no progrese mentalmente. Es una cosa lúdica, lo que importa es divertirse, los centros comerciales, usar el pantalón tal, la camisa tal, el maquillaje tal... Yo pienso que está diseñado para que la gente no piense y no mejore, reclama el dramaturgo y cineasta, aunque reconoce que en un principio los programas culturales tenían mucho más valor.

Los medios de comunicación, y en este particular caso la televisión, representaron al mismo tiempo difusión y censura para los intérpretes de la Nueva Canción. Algunos se valieron de esta incipiente tecnología para que sus rostros fueran reconocidos por las masas. Conciertos televisados, presentaciones en programas musicales, entrevistas. Todo era válido. Excepto para uno. Alí Primera se negó siempre a aparecer en una pantalla.

A pesar de que algunos de sus temas rotaron en la radio, para el cantor de Falcón la televisión no comulgaba con sus principios. Le parecía impensable mostrar sus canciones antes o después de anuncios publicitarios que contradijeran lo que acababa de expresar. Era más una cuestión de autocensura, una decisión de no participar en ese negocio. No cantar temas de discos como *La patria es el hombre* o *Entre la rabia y la ternura*. Aunque también es cierto que a los disc-jockey de la época se les prohibía colocar seleccionados temas de Alí Primera, por otros motivos.

Aquí se ponía música de Alí. No había censura. Tal vez al final de su carrera puede que haya habido cierta oposición, pero yo no recuerdo que me hayan prohibido radiar sus canciones. Sólo había cosas contadas. Había temas que no se podían colocar, pero era por las groserías, no por ser de protesta. La de "Tío Juan",

por ejemplo, decía: ‘Vamos a pelear, carajo o nos quedamos sin cerro’. Pero eran cosas insignificantes, no recuerdo una prohibición constante. No, no. O sea, me gusta decir la verdad, aunque soy de izquierda no voy a estar inventando, no diré cosas que no son así. Sí me prohibieron muchísimo poner música venezolana, no necesariamente de protesta, porque no les gustaba. Si yo ponía al Carrao de Palmarito, me reclamaban: ‘¡No! ¿Cómo vas a poner eso? ¡Es música de viejo!’. Conmigo pelearon mucho, revisa entre sus memorias Capi Donzella, uno de los personajes emblemáticos y psicodélicos de la radio durante los años sesenta y setenta en Venezuela, hermano de Alfredo Escalante, otro locutor de la época.

Para el investigador musical Juan Carlos Ballesta, la situación con la radio y las disqueras puede relacionarse con la situación del país: un incipiente crecimiento.

En Venezuela pasaba algo particular, la situación de las disqueras en los años sesenta era muy precaria, muy poco profesional todavía. Se editaban discos, pero era una industria que estaba por hacerse. Se editaron discos de música pop poco consistentes, de grupos archiconocidos como Los Darts, Los 007, más esos artistas pop como Nancy Ramos y Mirla Castellanos. Antes se le llamaba a todo eso música moderna. Había un boom con el rock n’ roll de los años cincuenta y sobre todo con Los Beatles, que habían cambiado el mundo, pero la mayoría de los grupos no tenían el suficiente peso específico. Pero en los setenta empiezan a surgir estos cantantes: Alí Primera, el cantor del pueblo, que hacía canciones muy comprometidas, con una poesía que algunos dicen que no es poesía, que son panfletos, lo cual es discutible. Pero él hacía canciones comprometidas con el hecho social y sonaba en radios juveniles, como Radio Capital, que era la radio principal que había surgido en los sesenta y que era la radio contestataria, cuya programación era principalmente anglosajona, especialmente en Caracas. Sin embargo, ellos ponían a Alí Primera, canciones como “José Leonardo” y “Cunaviche adentro”, eso sonaba en Radio Capital.

Otros cantores como Soledad Bravo, artista de mayor exposición, se habían iniciado en programas no tan populosos como los culturales de TVN5 y *Buenos días* de Sofía Ímber por Radio Caracas Televisión, así como Venezolana de Televisión. Pero para la agrupación Los Guaraguao, la experiencia fue agri dulce.

Nos sentábamos con el productor del programa: ‘Esta canción, esa canción, esta tampoco y esta tampoco’. ‘Bueno, ¿entonces, qué vamos a cantar?’. A veces llegábamos y nos salíamos del libreto. Decíamos que íbamos a cantar una canción y tocábamos otra. Recuerdo que aparecimos en un programa que se llamaba La Feria de la Alegría, por Radio Caracas Televisión, era un espacio musical de los sábados. Ellos nos decían: ‘No, esta canción no porque es contra el imperialismo’. Claro, ‘Techos de cartón’ sí fue una canción que se divulgó por los medios de comunicación porque habla de una situación dentro de la sociedad, pero prácticamente no ataca a nadie personalmente, era como solapada, indica Eduardo Martínez con seriedad y guitarra en mano. El grupo acaba de darse un receso a mitad del ensayo. Están preparando un concierto en el interior del país. Aún permanecen activos y “Techos de cartón” no falta jamás en su repertorio.

También porque esa canción –interrumpe Chachata– ya era popular, ¿pero sabes lo que hacíamos nosotros? Les decíamos: ‘Vamos a tocar tal canción, se llama así’. ‘Ahh, esa sí. ¿Se llama así?’. Pero cuando la estaban escuchando no les gustaba la letra. ‘No, no, mándenlos los discos primeros, que tenemos que escuchar las canciones’. Cuando estábamos cantando, empezaban a agarrarse la cabeza. Pero nunca nos sacaron del aire, no nos llegaron a interrumpir.

Eduardo Martínez agrega: *Es que no era la planta de televisión. El único que nos podía cortar a nosotros, prohibirnos que cantáramos, era el Ministerio de Transporte y Comunicaciones. Cuando íbamos a las emisoras de radio, y ya Los Guaraguao se habían definido desde el punto de vista político, encontrábamos un papel que decía que por resolución del ministerio estaban prohibidos los temas del*

grupo. Así mismo. Claro, había locutores que tenían programas propios y ponían las canciones. Nos cortaron, pero nosotros sobrevivimos. Tuvimos altos y bajos, pero sobrevivimos. Y eso nos dio la oportunidad de estar ahorita cantando.

Las disqueras era un tema de discusión aparte. Además de RCA, Velvet, América, Promus y Polydor, estuvieron también Sonográfica, del grupo IBC, y Sonorodven, que pertenecía a Venevisión. Pero entre los años 1973 y 1974 surge Cigarrón. Nuestro canto, una cooperativa que fundan Alí Primera y Gloria Martín para producir discos de los cantores populares, aquellos que no eran adoptados por las grandes empresas. En esa época, quien grabara un long play era porque ya tenía buena fama a cuestas. Para los menos afortunados, el primer paso a la fama era grabar uno de 45 revoluciones por minuto: un tema en la cara A y otro en la cara B. Dos canciones.

Cigarrón funcionaba así: un cantor grababa un disco y con el dinero recaudado por su venta se establecía un porcentaje que iba para la cooperativa –que sería luego el capital para la producción de otro LP– y el resto de la ganancia iba para el músico. “Hemos logrado aplicar un esquema socialista dentro de un sistema capitalista”, declaraba Alí Primera a *El Nacional* en noviembre de 1980. Afirmaba que era un éxito y que habían lanzado los larga duración de su hermano José Montecano, Aliko, el Grupo Ahora y Nacha Guevara. Y tres años antes, en agosto de 1977, le explicaba al periodista Aquilino José Mata, del mismo medio, la finalidad de Cigarrón:

Debo aclarar que no nos anima ninguna intención comercial. Allí todos tenemos el mismo derecho de opinión y la elaboración de nuestros discos no deja margen a concesiones al sistema que criticamos y enfrentamos en nuestros campos. Hay una cosa concreta en todos nosotros y es la certeza de que la única forma de evitar que nuestro canto se convierta en un objeto de consumo, en un subproducto cultural de esta sociedad, es buscar el contacto directo con el pueblo, estar con él allí donde están sus luchas y no buscar estrellatos o encumbramientos personales. Es

decir, un canto colectivo, esencialmente revolucionario, así hable de amor y de cosas sencillas. Al fin y al cabo la esencia revolucionaria del hombre la impulsa un sentimiento de amor y la sencillez también llega a ser profunda cuando es planteada en una forma honesta y militante.

Ramiro Ruiz, primo del cantor, recuerda que los motivos para iniciar la cooperativa se justificaban en el hecho de que las compañías disqueras se quedaban con un alto porcentaje de las ganancias de ventas. Apenas –afirma– otorgaban 10% de 10.000 copias. *Ahí había un gran despojo de ganancias.*

Entonces, Alí optó por hacer un sello. Inicialmente pensaba ponerle Cimarrón, como se le dice en el llano al animal salvaje que no se deja acorralar, el ganado. Pero ya ese nombre estaba registrado. De manera que optó por Cigarrón, que así se le dice en Falcón a un insecto que hace mucho ruido. Y de hecho el símbolo es un cigarrón pintadito.

Los Guaraguao también produjeron discos con la cooperativa. Sin embargo, no todo era consenso. A veces las discusiones se sumaban al trabajo, principalmente las relacionadas con el fin y futuro de Cigarrón, acerca de cómo debía manejarse el asunto del dinero para que no quebrara el sueño. Chachata lo recuerda.

Alí era testarudo. Cuando discutía, muchas veces tenía razón en algo; otras, más o menos, y en otras no tanto. Pero le decíamos que había que crear una empresa con la disquera. Tenemos que organizarnos como hacen las compañías, tener una infraestructura para distribución y promoción. Porque, ¿cuándo vamos a recuperar esa inversión? No todos los artistas vendían igual. Por lo menos, estaba Alí o Gloria o uno de los que tuviera éxito en la calle y vendía bastante. Pero también había camaradas que no eran muy conocidos y era más difícil. Y el proyecto fracasó. Uno de los grandes vendedores de discos fue Alí. Y todavía se siguen vendiendo.

El sistema del capitalismo tampoco era tan malo, entonces, como se planteaban algunos. Pero Alí se negó a plegarse, siendo consecuente con sus convicciones del momento.

Sobre un escenario lleno de amigos

Durante la década de los años setenta se produjeron las conexiones fuertes entre cantores. Ya el primer furor de los encuentros clandestinos se alejaba; los conciertos en la Plaza del Rectorado o en el Aula Magna y los auditorios comenzaban a formar parte del ayer, a pesar de que fueron escenarios permanentes de los eternos enamorados de la canción y hasta entrada la década de los años noventa aún se seguían realizando actos con los temas de siempre. Pero los ambientes habían mudado de piel.

Las giras, presentaciones masivas o penumbrosos encuentros en un bar habían comenzado a ganar espacio y de forma definitiva. Venezuela había cambiado. Ya no se trataba de revueltas estudiantiles con la intensidad de los primeros años. La guerrilla estaba desarticulada y comenzaba a entrar dinero al país producto de las importaciones petroleras. La tranquilidad se hizo tema de conversación.

Los conflictos mundiales cedían espacio a las necesidades más nacionales: la paz, la liberación de los presos políticos, la defensa de la naturaleza, la lucha contra la opresión de los pueblos, la poesía, la familia y el amor. Músicos de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, España y Cuba se confundían en el éxtasis de un concierto con los cantores venezolanos. Los intercambios culturales adoptaron mayor intensidad, que luego fue decayendo a medida que se cerraba la década y llegaban los primeros años ochenta.

No había espacio para meter a la gente. ‘¡Pero que yo quiero entrar!’. ‘¡No cabe más nadie!’. ‘¡Ahhh!, pero que yo me siento...’. ‘¡No cabe más nadie!’. ‘¡Amigo, yo me siento en el piso!’. ‘¡Pero el piso está lleno!’. ‘¡Coño! Pero yo me meto en aquel rincón’. ‘¡No, vale, ahí es donde ponen los vasos!’”. Así de grave era la cosa. Éramos algo nuevo, no había nadie que hiciera eso, cuenta Chachata sobre

la reacción del público, principalmente de los jóvenes, cuando se acercaba a los locales nocturnos para escuchar aquella música.

Continúa en su discurso. Y habla sobre las relaciones que se desarrollaban entre los exponentes de la canción, que comenzaron a conocerse principalmente en las actividades que programaba Alí Primera, tanto en la capital como en el interior del país.

Era importante algo que nos organizara, que nos uniera. ¡Coño! Yo me enteraba de un grupo nuevo y me iba a verlo. Escuchaba que había un evento en el que tocaban varios, pero no había más allá. Eso se comienza a dar cuando Alí se involucra más, a partir de mediados de los setenta. Se empiezan a hacer eventos grandes que él convocaba y ahí fue donde nos encontramos todos, de alguna manera empezamos a hablar y a conocernos.

Es en esos años cuando se suma el cuarto integrante al grupo: Luis Suárez, que provenía el Grupo Ahora. Había tenido una discusión con los músicos y había decidido separarse. Es entonces cuando Eduardo Martínez lo llama y comienza a tocar de nuevo. Ya Los Guaraguao tenían casi seis años trabajando juntos y habían grabado varios LP. Ahora el vocalista de Los Guaraguao se escucha al fondo del salón. Interviene para hablar acerca de sus compañeros de canto.

La relación siempre fue excelente, es decir, nunca sentimos que existía ningún tipo de distanciamiento, porque en realidad nunca se trató de que alguno de los grupos fuera mejor que los otros. Eso se lo dejábamos al público. Éramos conscientes de que el canto era fundamental para lo que estábamos haciendo. No era para competir ni para decir: 'Este suena mejor, más bonito' o 'este canta mejor que el otro'. No, no, no. La idea era que necesitábamos cantar y cada quien expresar en sus letras el trabajo que hacía.

Durante el primer mandato de Carlos Andrés Pérez se nacionalizaron las industrias del hierro (1974) y del petróleo (1976), apareció la gran Venezuela. Acción Democrática volvía al poder. Fue la época de El Dorado, del “ta’barato, dame dos”, del Miami nuestro. Los setenta finalizaban con un triunfo de 2.122.427 votos y el jingle “¡Ese hombre sí camina!”. El Congreso era de AD y la oposición había reconocido el triunfo. Era la etapa de la apertura diplomática internacional, de los poderes especiales y el V Plan de la Nación.

En su discurso de posesión, el Presidente anunciaría que el suyo sería un gobierno en el que “la era de la democracia económica y social sería expresión de las más sentidas aspiraciones del hombre y la mujer venezolanos”. Agregaría: “Los ingresos del petróleo concentrados en pocas manos serían opulencia sin destino democrático”. Hizo énfasis: “No puede Venezuela entregarse al consumo alegre y al dispendio de energía o de recursos”. El suyo sería un período en el que se administraría la abundancia “con criterio de escasez”.

Pero para los cantores, el cambio de gobierno no representó una diferencia considerable, los pobres siguieron siendo pobres y los ricos, los que viajaban. Chachata es uno de los que asegura esta idea.

La pobreza se va acentuando, se agudiza cada vez más. El problema es que el país supuestamente, en el papel y en los medios de comunicación, crece y avanza. Pero la gente cada vez tiene menos. Sin embargo, había personas que lo creían, que no tenían más que comer y repetían: ‘Oye, estamos bien, porque mira lo que dice la televisión’ o ‘fíjate, tantas personas viajaron a Miami’. Pero, ¿quiénes eran? Los mismos, los que siempre tenían acceso a eso, pero le hacían ver a todos que podían. ‘¡Mira cuántas personas han ido a Disneyworld!’. Uno entonces se asombraba: ‘Guaaaaaaa’. Y te aseguraban: ‘Tú no has ido, pero vas a ir’. Era la esperanza.

El discurso de Jesús Cordero no dista mucho del de Chachata. Para ellos el desarrollo no llegó a la sociedad entera, eran sólo cosas que decía la gran pantalla que echaba raíces en las salas de los hogares y que penetraría en todos los sectores de la población, determinando modas y maneras de pensar.

La televisión nos pintaba un país maravilla, ¡tú sabes cómo es eso! ¡Ese mensaje entra de cajón! Un país que estaba en crecimiento, que había nacionalizado la industria petrolera, que iba al desarrollo, que teníamos relaciones directas con Estados Unidos. Y esto la gente lo absorbía como uno de los grandes logros de los gobiernos. ¡Cómo chocaba aquello con lo que cantábamos! La gente se enfrentaba a uno: ‘¡Bueno, como tú vas a decir esto! ¡Fíjate!’. Cosas así banales como que somos socios de Estados Unidos. Eso lo decía la televisión.

Pero el país ya no era el mismo. Las relaciones ya no eran las mismas. Y no sólo la música que se hizo en el país no tenía la misma fuerza de años anteriores, también la forma como la vivió la población y cómo convivió con ella la política. Luego de las revueltas en las universidades del país llegaba el petróleo para ahogar en su caudal negro las ansias desesperadas de desarrollo.

Venezuela se calmaba de las guerras; las batallas internacionales también eran otras. Así, poco a poco, bajará la intensidad del volumen, la izquierda se suma al sistema y los jóvenes estudiarán en el exterior con las becas de la Fundación Ayacucho o trabajarán para los organismos y medios de la democracia.

La derecha no quería saber nada de rock y menos de música de protesta. La izquierda no quería saber nada de rock (por pro imperialista), pero sí aceptaba y apoyaba la onda del cantautor de protesta. Los más ‘anarquistas’, que eran la mayoría, aceptaban ambas opciones. Menos mal. Digamos que la música de un país puede ser un buen escenario para desarrollar un guión sobre las cosas que suceden, sucederán y sucedieron, recuerda desde su particular rebeldía el promotor cultural Félix Allueva.

Juan Carlos Ballesta, por su parte, analiza la evolución de la música venezolana a lo largo de las décadas sesenta, setenta y ochenta como el viraje hacia otros caminos.

En Venezuela ocurrió de todo. Está el tiempo en que la UCV estuvo cerrada, llegó CAP y Venezuela pasó a ser un país descontrolado, con chorros de dinero de un día para otro. Ya para ese momento la canción de protesta había desaparecido. Alí Primera siguió cantando, él tiene muchos discos. Pero, por ejemplo, Soledad Bravo en un momento empezó a diversificar su música e incursionar en otros terrenos, para bien o para mal, como la salsa y el bolero. Hay como una separación: Gloria Martín se dedica a dar clases, Xulio Formoso desaparece. También quedan grupos como Los Guaraguao, que siguen, y surgen otros como Serenata Guayanesa, que no eran canción protesta, pero que trataban de llevar la música tradicional. Las canciones más famosas de Alí Primera, como “Techos de cartón”, son de principio de los setenta. Igual Soledad Bravo, que edita sus discos más conocidos. Igualito pasó con Lilia Vera, Cecilia Todd, Gloria Martín, algunas de las cuales simplemente dejaron de cantar, no por reinventarse sino por decir: ‘Hasta aquí llegué yo’. En los años ochenta, la música de protesta se transformó en otra cosa. Hubo agrupaciones como La Misma Gente, cuyas letras llevan mucho de protesta. Si tuviera que poner un adjetivo: en los sesenta sería ingenuidad y en los setenta, la búsqueda de la identidad. En muchos casos se logró, a pesar de que en la década siguiente muchas de esas propuestas desaparecieron.

Vivir para convocar

Aleydys “la Chiche” Manaure es paraguana de nacimiento y contestataria por convicción. Cuando era adolescente inició una serie de protestas en su liceo y más tarde una huelga de hambre que la llevó a ella y a un grupo de compañeros a atrincherarse en la Iglesia Coromoto, en Punto Fijo. Desde pequeña cantaba por

influencia de su familia, paterna y materna, músicos y serenateros, y participó en actos escolares y festivales en su región.

Expresa una adoración por Alí Primera que casi raya en la alucinación. Imágenes de él cubren paredes y estantes en su apartamento de El Marqués, junto a cuadros del Libertador y rostros indígenas. “Soñé que Bolívar me llevó a pasear en su caballo”, se lee en un afiche que cuelga en su cocina. Ella conoció al cantor falconiano finalizando los años setenta y forma parte de lo que podría llamarse el grupo de cantores que aglutinó Alí durante esos años en la búsqueda de crear un movimiento en torno a la que llamaba canción necesaria.

Mi mamá le dice a Alí Primera que tiene una hija que canta. Yo me sorprendí porque yo no creí que él fuera a ese evento. Nos conocemos ahí, comienzo a cantar las canciones que yo había compuesto y él me propone que escriba una canción solidaria con el pueblo de Boconó, que había sufrido unas terribles inundaciones. Yo le respondí que sí. A partir de ese momento fuimos inseparables. Comienza todo el trabajo que tiene que ver con la canción revolucionaria, el aprendizaje de cómo ese mensaje se mueve en un momento adverso. Había crecido otra generación. No sólo Alí, que venía del grupo de 1958, sino yo, que era parte de una continuidad de esa descendencia de lucha. De alguna manera la experiencia de él y lo que yo significaba por mi juventud, lo ayudaban a él.

La fuerza que había desarrollado la nueva canción en su momento se había transformado en una necesidad de continuidad que calaba en los jóvenes que iban naciendo en el mundo de los conciertos y presentaciones.

Para entonces la música tenía cinco vertientes: la canción militante, la canción solidaria, la canción por la unidad del pueblo venezolano, la canción bolivariana y la canción por la libertad de los presos políticos. Más allá del acontecer diario y de los conflictos, teníamos una agenda que nos debía llevar –de

manera estratégica– a consolidar y fortalecer la unidad popular y la lucha por el socialismo, agrega la Chiche Manaure.

Sobre Alí Primera y su trabajo por la propagación de su mensaje, Eduardo Martínez recuerda nostálgico: *Él era el que tenía el mayor poder de convocatoria. Él nos llamaba y nos decía, por ejemplo: ‘Hay que hacer una canción solidaria con El Salvador’; pero no era solamente para expresar la solidaridad, en este caso, con los camaradas del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, que eran los que estaban en ese tiempo en lucha; sino para recolectar fondos para divulgar. Era así donde hubiera un enfrentamiento y una lucha armada, a través del canto y de la música. Era el efecto comunicacional de la canción.*

Pero algo que no se iba a propagar sería el carisma de Alí Primera, todo lo que su imagen representaba para una población que, entre balas y pancartas de protesta, había crecido con él. La juventud que existió después aprendió discursos de la televisión y de los intercambios estudiantiles internacionales; celebró conquistas diferentes y sufrió pérdidas que nada tenían que ver con las de los años sesenta. El desarrollo de la industria del petróleo había acercado al país a modas de Estados Unidos y de Europa. Los intereses estaban en otra parte.

El hecho había ocurrido la madrugada del sábado 16 de febrero, en la autopista Valle-Coche, en la zona sur de la capital venezolana. Alí Primera conducía su camioneta Wagoneer, de placas ASV-523 rumbo a su apartamento, donde lo esperaban su esposa y sus cuatro hijos. Pero el cantor no pudo completar el viaje. Un choque de frente contra un vehículo Ford en el que viajaba un joven de 19 años y un adulto de 37 le produjo la muerte instantánea. Los otros hombres quedaron gravemente heridos y se los llevaron para el Periférico de Coche. Sol Musset se quedó esperando en el alba.

El féretro que llevaba los restos de Alí Primera fue llevado a la 1:00 pm a la Universidad Central de Venezuela. En el Aula Magna, estudiantes, intelectuales y trabajadores se despidieron de él. Una bandera venezolana cubrió el ataúd y los presentes entonaron el Himno Nacional. A la distancia, como en una letanía de voces, se escucharía en la brisa *fui aprendiendo poco a poco/ a querer a los demás*.

EPÍLOGO

O QUE MI CANTO NO SE PIERDA

Ideologías e intereses políticos encontrados tenían al mundo enfrentado. La Guerra Fría había llevado los odios a los extremos: o estás conmigo o en mi contra. Durante aquellos años, todo lo que significara el más mínimo apoyo al imperialismo (Estados Unidos) era traición, para algunos. Sólo creían en aquello que les convenía creer. Apoyar causas como la de Fidel Castro en Cuba o la de Ho Chi Minh en Indochina era estar del lado de los buenos, de los personajes de pueblo que luchaban por los derechos de los desposeídos. Santificar los fusiles. Justificar las balas. Las muertes eran dolorosas, pero necesarias.

Pero esta indignación no se cantó en guerra interna, sino en democracia. Las batallas estaban afuera, pero cuando los uniformes de las dictaduras tocaban suelo patrio, las canciones debían callar. Es por eso que Alí Primera o Gloria Martín, que Soledad Bravo o Xulio Formoso, que el Grupo Ahora o Los Guaraguao, musicalizaron sus denuncias en la Venezuela democrática de los años sesenta y setenta. Así sucedió también en países del Sur y del Caribe, así como del otro lado del océano.

Estos cantores denunciaban las injusticias de un sistema y lloraban los totalitarismos de otros. Había quejas e indignación, pero desde la acera segura, porque en otras circunstancias no hubiera sido permitido. Mercedes Sosa cantó en libertad. Al igual que Joan Manuel Serrat. Y Víctor Jara lo hizo hasta que llegó la dictadura de Augusto Pinochet, porque después le cortaron las manos y dejaron sin vida su cuerpo. Esta movida de la Nueva Canción Latinoamericana pudo existir durante las democracias, a pesar de que cantaban contra sus miserias y mentiras.

Sin embargo, no todos los cantores libraron su lucha personal con la misma intensidad. Algunos tuvieron un currículum más comprometido que otros. En el país, a artistas como Soledad Bravo nunca les gustó que los llamaran cantantes de protesta, tampoco les gustaron las etiquetas. A pesar de que sus canciones surgían de autores de la Nueva Trova Cubana o de los compositores del sur del continente americano, el

objetivo de la artista siempre estuvo en interpretar temas que hablaran a la belleza, a la vida y a la poesía. Lo suyo no era recorrer pueblos del interior denunciando sus carencias.

En el caso de Xulio Formoso, inspirado por el estadounidense Bob Dylan, sus acciones estuvieron influenciadas por la época, por esa división del mundo, por la existencia caótica y contestataria de las décadas de los sesenta y setenta. Su rumbo no estuvo directamente encaminado a formar un movimiento en defensa de los desposeídos. Él comenzó sus viajes con la pieza *Tu país está feliz* y los montajes de la agrupación de teatro Rajatabla, y así se fue relacionando con cantores de otras nacionalidades hasta que dejó el camino para dedicarse a la ingeniería. Así desapareció del canto.

Gloria Martín, por su parte, fue de las representantes que más se involucró con la lucha política al formar parte de Ruptura, uno de los brazos de los grupos guerrilleros venezolanos. La cantora, además, se constituyó como la compositora más intelectual de su época. Las letras de sus temas eran construcciones más elaboradas y que denotaban influencia de la literatura y la poesía. Los mensajes de la intérprete de ojos verdes tenían mayor repercusión en las alas intelectuales de la sociedad.

Alí Primera y los jóvenes y agrupaciones que vinieron después integraron un grupo de intérpretes que se dedicó a dar a conocer las carencias de personajes como los campesinos, obreros, pescadores y estudiantes. Cantaban a la revolución como medio para alcanzar el desarrollo y no escatimaron esfuerzos a la hora de visitar pequeños pueblos y realizar actos para atender alguna necesidad inmediata. Las acciones de estos cantores, comandados por el músico falconiano, iban acompañadas del venezolano de a pie, del que no tenía una casa habitable ni con los servicios necesarios para llevar una aceptable calidad de vida.

Pero el carisma del cantor era tan grande, así como la dependencia de los jóvenes que se sumaron a las andanzas de la canción, que cuando murió en febrero de 1985 el batallón quedó descabezado. Y así, desarticulado, fue decayendo poco a poco hasta desaparecer, al menos en los términos en que fue planteada la causa en un

principio. Gloria Martín se separaría también por problemas de salud y se dedicaría a la docencia en la Universidad Central de Venezuela.

Estos elementos diferenciadores, junto con los alejados frentes de lucha que los cantores asumieron, son reflejo de lo disímiles de las propuestas y dan origen a la idea de que lo que se llamó Nueva Canción o música de protesta no fue un movimiento en Venezuela. Más bien se define como un momento histórico que, influenciado por los acontecimientos mundiales, se generó en el país y abarcó no solamente la música, sino también las universidades, los conflictos armados y la política.

A pesar de que las décadas cambiaron y los años setenta representaron un descanso a la convulsión, los cantores continuaron en sus objetivos de retratar el descontento social y darle forma de canción. Para ellos, el país se mostraba más amable sólo para los que siempre habían estado en una posición cómoda, pero para los sectores más desfavorecidos había únicamente esperanza. Sus letras sí reflejaron una época y se correspondieron con sentimientos que existían en la parte de la población con la que ellos se identificaron, y viceversa.

Es por esto que la llamada Nueva Canción o música de protesta cumplió una razón de ser en su momento y espacio determinado: dio voz a quienes no la tenían. Así, sectores humildes de la población se vieron tomados en cuenta, más cuando los actos que se realizaban llevaban sus nombres. Aunado con ello, otro sector de Venezuela, integrado por los jóvenes inquietos de ideas rebeldes, vio en las canciones otro medio para canalizar sus emociones y anhelos. La canción fue el estandarte que utilizaron para acompañar sus luchas. Sin embargo, desde el punto de vista político, los temas no influyeron en el grueso de la población, pues la izquierda no se consolidó nunca como una verdadera opción de poder.

IV. FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

Libros

Allueva, F. (2008). *Crónicas del rock fabricado acá. 50 años de rock venezolano*. (1ra edición). Caracas: Ediciones B.

Arráiz, R. (2005). *Raúl Leoni*. Caracas: Editorial Arte. Biblioteca Biográfica Venezolana.

Asti, A. (1968). *Metodología de la investigación*. Argentina: Editorial Kapelusz. Biblioteca de Cultura Pedagógica.

Blanco, A. (2001). La chispa que no encendió la pradera, veinte años del Carupanazo. A. Rodríguez. *Golpes de Estado en Venezuela, 1945-1992*. Venezuela: Los Libros de El Nacional.

_____: (1981). *La conspiración cívico-militar: habla el Guairazo, Barcelonazo, Carupanazo y Portañazo*. Testimonios violentos 4. Caracas: Ediciones FACES/UCV.

_____: (1981). *La lucha armada: la izquierda revolucionaria surge*. Caracas: Ediciones FACES/UCV.

Benavides, J. y Quintero C. (2004). *Escribir en prensa*. (2da edición). Madrid: Pearson Educación, S.A.

Brecht, B. (1984). *Poemas y canciones*. (13° edición). México: Alianza Editorial Mexicana, S.A.

Caballero, M. (1998). Gobierno de Rómulo Betancourt: 1959-1964. En *Gran Enciclopedia de Venezuela*. (Vol 4). Caracas: Editorial Globe.

_____ : (1998). Gobierno de Rafael Caldera: 1969-1974. En *Gran Enciclopedia de Venezuela*. (Vol 4). Caracas: Editorial Globe.

_____ : (2004) *Las crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)*. (4° edición). Venezuela: Editorial Alfa.

_____ : (2010). *Historia de los venezolanos en el siglo XX*. (1ra edición). Venezuela: Editorial Alfa.

_____ : (2008). *Rómulo Betancourt, político de nación*. (3ra edición). Venezuela: Editorial Alfa.

Carrera D., G. (2006). *Una nación llamada Venezuela*. (1ra reimpresión de la 5ta Edición). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.

Castillo, A. y Marroquí, G. (2010). *Alí Primera a quemarropa*. (2da edición). Venezuela: Ediciones Febrero Rebelde.

Chalbaud, R. (2004). *Obras selectas*. (1ra edición). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.

Consalvi, S. (1996). *Profecía de la palabra. Vida y obra de Mariano Picón-Salas*. Venezuela: Tierra de Gracia Editores.

Delgado, G. (2000). *El mundo moderno y contemporáneo. El siglo veinte*. (4° edición). México: Pearson Educación.

Dragnic, O. (2003). *Diccionario de Comunicación Social*. (2da edición). Venezuela: Editorial Panapo.

Figueroa, N. (2006). *Punto Fijo y otros puntos. Los grandes acuerdos políticos de 1958*. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt

García, A. (2010). *Sangre, locura y fantasía. La guerrilla de los años 60*. (1ra edición). Venezuela: Editorial Libros Marcados.

Guerrero, J. (2005). *La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación*. (1ra edición). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.

Harwich, N. (1998). Gobierno de Raúl Leoni: 1964-1969. En *Gran Enciclopedia de Venezuela*. (Vol 4). Caracas: Editorial Globe.

Hernández, J. (1991). *Alí Primera: Huella profunda sobre esta tierra. Vida y obra*. Venezuela: Editorial Escritos, S.A.

Hernández, R. (2011). *El cielo por asalto*. (1ra edición). Caracas: Los Libros de El Nacional.

Hippolyte, N. (1992). *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.

Kapu•ci•ski, R. (2003). *Los cinco sentidos del periodista. (Estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México: Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Kucharski, R.M. (1980) *La música, vehículo de expresión cultural*. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.

Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

Martín, G. (1998). *El perfume de una época*. (1ra edición). Venezuela: Alfadil Ediciones

Obregón, H. (1996). *Alí Primera o el poder de la música*. (2da edición). Venezuela: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Oropeza, I. (2008). *El Techo de la Ballena. Antología 1961-1969*. (1ra edición). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.

Pardinas, F. (1979). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. (19° edición). México: Siglo Veintiuno Editores.

Plaza, E. (1999). *El 23 de enero de 1958 y el proceso de consolidación de la democracia representativa en Venezuela*. Caracas: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, UCV.

Pino, E. (2006). *Venezuela metida en cintura*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello

Poniatowska, E. *La noche de Tlatelolco*. (45° edición). México: Ediciones Era, S.A.

Quintero, I. (1998). Gobierno de Carlos Andrés Pérez: 1974-1979. En *Gran Enciclopedia de Venezuela*. (Vol 4). Caracas: Editorial Globe.

Ramón y Rivera, L. (1980). *Fenomenología de la etnomúsica latinoamericana*. Caracas: CONAC. Biblioteca INIDEF.

Reyes, G. (1996). *Periodismo de investigación*. (1ra edición). México: Editorial Trillas.

Salazar, R. (1983). *Música y tradición de la región capital*. Caracas: Guarura, Sonido Autóctono. Federación Nacional de la Cultura Popular.

Sampieri, R., Collado, C. y Lucio, P. (2002). *Metodología de la investigación*. (3ra Edición). Venezuela: Mc Graw Hill.

Silvester, C. (1997). *Las grandes entrevistas de la Historia (1859-1992)*. (3ra edición). España: Editorial Santillana, S.A.

Taufic, C. (1984). *Chile en la hoguera. Crónica de la represión militar*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Ulibarri, E. (1999). *Idea y vida del reportaje*. (2da edición). México: Editorial Trillas

Velásquez, R. (1979). Aspectos de la evolución política de Venezuela en el último medio siglo. En *Venezuela moderna. Medio siglo de historia. 1926-1976*. España: Fundación Eugenio Mendoza. Editorial Ariel.

VV/AA (s/f). *Técnicas de documentación e información*. Caracas: Escuela de Educación, Cátedra de Estudios Universitarios Superiores, UCV.

Wolfe, T. (1998). *Nuevo Periodismo*. (7° edición). Barcelona: Editorial Anagrama.

Zago, A. (1975). *Aquí no ha pasado nada*. (5° edición). Caracas: Publicaciones Españolas S.A.

Zapata, S. (1996). *Silvio. Para letra y orquesta*. (1ra edición). Venezuela: Alfadil Ediciones.

Manuales

Manual del Tesista de Comunicación Social (2000). Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.

Trabajos de grado

Cañas, D. (2010). *La Nueva Canción en Venezuela. La canción protesta como testimonio histórico. 1967-1985*. Tesis de grado en Historia, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela

De Abreu G., L. y Dos Reis A., A. (2008). *La Patria bohemia que nació derrotada: semblanza de grupo de la República del Este*. Tesis de grado en Comunicación Social. Mención Periodismo, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

La Cruz, L. (2008). *Volcado en tiempos. Jesús Sanoja Hernández: memoria y enseñanza histórica*. Tesis de grado en Comunicación Social. Mención Periodismo, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

Pérez, H. (2008). *La nueva canción latinoamericana 1960-1970. Del registro nostálgico de una época a la valoración del testimonio histórico*. Tesis de grado en Historia, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

Sainz B., K. (2004). *Cuatro reportajes, dos décadas, una historia: Tráfico y Guaire, el país y sus intelectuales*. Tesis de grado de Comunicación Social. Mención Periodismo. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela

Fuentes electrónicas

Méndez, N. *La renovación en la Universidad Central de Venezuela (1968-1969): Érase una vez el futuro*. Consultado el 14 de abril de 2011 en la página web: http://www.analitica.com/bitblbio/nelson_mendez/renovacion.asp

Sin autor. La Guerra de Vietnam. Consultado el 20 de noviembre de 2010 en la página web: http://www.youtube.com/watch?v=Ev2dEqrN4i0&feature=player_embedded

Sin autor. *La Primavera de Praga*. Consultado el 25 de noviembre de 2010 en la página web: <http://www.historiasiglo20.org/GLOS/primaverapraga.htm>

Sin autor. *Prohibido olvidar. Hace 40 años Rafael Caldera Allánó la Universidad Central de Venezuela*. Revisado el 28 de noviembre de 2010 en la página web: <http://es.comunicas.org/2009/11/01/prohibido-olvidar-hace-40-anos-rafael-caldera-allano-la-universidad-central-de-venezuela-video/#axzz1L9f8de5E>

Suárez, D. *1960-1974. Venezuela: el cine documental venezolano años 60*. Consultado el 29 de julio de 2011 en la página web: <http://www.scribd.com/doc/47573459/DAVID-SUAREZ-el-cine-documental-venezolano-1960-1974-cine-y-politica>

Fuentes hemerográficas

Periódicos

18 horas de júbilo frenético en Caracas por la caída del dictador. (1958, 24 de enero). *El Nacional*, Información, p.27

300 muertos y 1.000 heridos graves como consecuencia de los ataques de la policía y la Seguridad Nacional. (1958, 24 de enero). *El Nacional*, Información, p.17

Alocución presidencial de año nuevo. (1958, 3 de enero). *El Nacional*, p.26

Ametrallada en Valencia la Facultad de Derecho. (1969, 31 de octubre). *El Nacional*, portada

AP. (1958, 3 de enero). Prevención de la Creole a EE.UU. Contra las restricciones a Venezuela. *El Nacional*, portada

AP. (1958, 24 de enero). Mañana regresa Jóvito Villalba. *El Nacional*, Información, p.19

AP. (1969, 16 de octubre). Cientos de miles de norteamericanos reclamaron ayer el retiro de Vietnam. *El Nacional*, Cuerpo A, p. 20

Aumentó ayer la violencia en la UCV y Plaza Venezuela. (1969, 30 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo D, p. 14

Cancelaron el carnaval por muerte de Alí Primera. (1985, 18 de febrero). *El Nacional*. Cuerpo B

Cañoneado e incendiado el edificio de la Seguridad Nacional. (1958, 24 de enero). *El Nacional*, contraportada

Carta Abierta. Alí Primera: “Soy mosca y abeja”. (1982, 3 de marzo). *El Nacional*, Cuerpo D, p.7

Castellanos, J. (1969, 7 de mayo). Crisis en el MIR cuando combatientes “desconocen” su Dirección Nacional. *Últimas Noticias*.

Castigo para los asesinos de Luis Hernández. (1969, 30 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo D, p.13

Chacín, P. (1992, 24 de septiembre). Gloria Martín: “Conspiro con un bolero”. *El Nacional*, Cuerpo B, p.20

Cinco horas de violencia en la UCV. (1969, 29 de octubre). *El Nacional*, portada

Conmocionada Caracas por disturbios estudiantiles. (1969, 30 de octubre). *El Nacional*, portada

Constancia de un cantar. (1976, 23 de octubre). *Triunfo*, Espectáculo

Cordero, R. (1969, 18 de agosto). Gloria Martín. *El Nacional*, Cuerpo B.

Davis, S. (1970, 7 de enero). EE.UU. dispuesto a conversar con China Comunista. *El Nacional*, Cuerpo A

Delgado, K. (1985, 24 de febrero). La muerte de Adalid Primera. *El Nacional*, Cuerpo F, p.10

Detenidos 56 universitarios por los disturbios del martes. (1969, 30 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo D, p.15

Derrocada la tiranía. Una Junta Militar asumió el poder. La preside el contralmirante Wolfgang Larrazábal. (1958, 23 de enero). *El Nacional*, extra

Disturbios universitarios con 4 heridos y quema de vehículos. (1969, 29 de octubre). *El Nacional*, contraportada

Eisenhower se esforzará en mejorar las relaciones con Rusia durante 1958. (1958, 3 de enero) *El Nacional*, portada

El proyecto de Reforma elimina la autonomía universitaria. (1970, 3 de enero). *El Nacional*, Cuerpo D, p.1

El pueblo libertó a los presos en El Obispo y la Seguridad. (1958, 23 de enero). *El Nacional*, Información, p.3

En huelga de hambre se declaró la cantante Gloria Martín. (1976, 9 de marzo). *El Nacional*, Cuerpo D, p.15

Esta noche habla el presidente. (1969, 22 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo C.

Francotiradores ocuparon el gimnasio cubierto de la UCV. (1969, 1° de noviembre). *El Nacional*, Cuerpo D, p.10

Fuerzas militares siguen en la UCV. (1969, 2 de noviembre). *El Nacional*, portada

Fuerzas militares ocuparon la UCV para practicar medida de desalojo. (1969, 1° noviembre). *El Nacional*, Cuerpo D

Gloria Martín de antología. (1986, 16 de marzo). *El Nacional*, Cuerpo B, p.27

Graves disturbios escolares se registraron en La Guaira. (1969, 30 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo D, p.8

Grupos populares mataron varios espías en la calle. (1958, 24 de enero). *El Nacional*, Información, p.18

Guzmán, E. (1974, 17 de diciembre). “La TV no es compatible con mi mensaje”. *El Nacional*. Cuerpo B, p.15

Guzmán, E. (1974, 5 de diciembre). En los cantos populares nos reconocemos. *El Nacional*, Cuerpo A, p.24

Hay una descomunal ocupación militar y policial de la UCV. (1969, 2 de noviembre). *El Nacional*, Cuerpo C

Hernández, A. (1980, 27 de noviembre). Alí Primera es el primero. *El Nacional*, Cuerpo C, p.27

Hernández, A. (1982, 24 de marzo). Canciones que nos acercan al pueblo salvadoreño. *EL Nacional*. Cuerpo B

Huyó Pérez Jiménez. Cayó a las doce de la noche una de las más sombrías dictaduras que padeció Venezuela. (1958, 23 de enero). *El Nacional*, contraportada

Inician retiro de tropas de la Universidad Central. (1969, 2 de noviembre). *El Nacional*, contraportada

Júbilo del pueblo de Cuba por la caída de Pérez Jiménez. (1958, 25 de enero). *El Nacional*, Información, p.13

La calma volvió después de las 7 pm. (1969, 29 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo D, p.15

‘La canción solidaria’ presentan hoy en Coro. (1981, 28 de noviembre). *El Nacional*, Cuerpo B

León, R. (1969, 9 de junio). Integrarse a un proceso de discusión democrática es aceptar el juego del imperialismo. *La República*

La paz no podrá ser lograda mientras existan la explotación y la injusticia. (1969, 16 de abril). *La República*

La Universidad Central rechaza proyecto de reforma de Ley de Universidades. (1970, 2 de enero). *El Nacional*, Cuerpo C, p.2

Manifestaciones liceístas en varios sitios de la ciudad. (1969, 30 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo D, p.8

Mata, A. (1977, 17 de agosto). Alí Primera. *El Nacional*, Cuerpo B, p.24

Mata, A. (1978, 12 de enero). Es fundamental propagar la obra de los trabajadores de la cultura. *El Nacional*, Cuerpo B, p.20

Mata, A. (1978, 3 de mayo). Alí Primera designado coordinador cultural nacional del Festival de la Juventud. *El Nacional*, Cuerpo B

No solo de vida vive el hombre. (1984, 28 de mayo). *El Nacional*, Cuerpo D, p.3

Núñez, M. (1985, 23 de abril). “Canto para convocar”. *El Nacional*, Cuerpo B.

Ocupada la Universidad por Fuerzas Armadas (1969, 1º noviembre). *El Nacional*, portada

Propone AD con apoyo de Copei reformar Ley de Universidades. (1969, 4 de noviembre). *El Nacional*, portada

Pulido, J. (1984, 24 de junio). De trovador de multitudes a ingeniero de sistemas. *El Nacional*, Cuerpo C, p.24

Quienes agredieron y agreden a la universidad no tienen autoridad moral ante la nación para opinar sobre ella. (1969, 16 de octubre). *El Nacional*, Cuerpo D, p. 16

Reinoso, V. (1969, 17 de octubre). Prometo que no abdicaré... Ni siquiera por amor. *El Nacional*, portada

Renunció anoche el gabinete. (1958, 10 de enero). *El Nacional*, portada

Reorganizado el Gabinete (1958, 14 de enero). *El Nacional*, portada

Romero, J. (1973, 29 de julio). Soledad Bravo a la Argentina. *El Nacional*, Cuerpo A, p.20

Salazar, N. (1988, 2 de octubre). Las disqueras subestiman la crítica del público. *El Nacional*, Cuerpo B

Salazar, N. (1989, 29 de septiembre). “Siempre he hecho lo que he querido”. *El Nacional*, Cuerpo B, p.22

Santana, E. (1971, 13 de junio). Gloria Martín: la compositora de los ojos verdes. *El Nacional*, Cuerpo B.

Saqueadas en Caracas residencias de Pérez Jiménez, Llovera Páez y Vallenilla Lanz. (1958, 25 de enero). *El Nacional*, p.1

“Se ha desatado en el mundo una cacería de brujas contra los juglares de nuestro tiempo”. (1973, 31 de enero). *El Nacional*, Cuerpo D, p.8

Sin autor. (1958, 13 de enero). Espectáculos. *El Nacional*, p.23

Sin autor. (1958, 13 de enero). Sociales. *El Nacional*, p.9

Soledad Bravo a Buenos Aires para espectáculo donde interpretarán el “Canto general” de Pablo Neruda. (1973, 14 de agosto). *El Nacional*, Cuerpo D, p.2

Soledad Bravo llega hoy. (1973, 2 de noviembre). *El Nacional*, Cuerpo C, p.9

Vallejo, R. (1975, 13 de mayo). Los “disc-jockeys” rechazan mis discos sin conocerlos, dice Xulio Formoso. *El Nacional*, Cuerpo B, p.16

Vallejo, R. (1984, 2 de marzo). Alí Primera, entre la rabia y la ternura. *El Nacional*, Cuerpo B

Vallejo, R. (1985, 21 de abril). La inspiración de Alí Primera presente en la Chiche Manaure. *El Nacional*, Cuerpo B

Zambrano, N. (1977, 13 de febrero). La canción latinoamericana ha existido siempre. *El Nacional*, Cuerpo B, p.24

Zapatazos. (1969, 24 de octubre). ¡Huelga Ya! *El Nacional*, Cuerpo C

Fuentes audiovisuales

Películas

Feo, I. y Llerandi, A. (1978). *País portátil*. [Película de cine]. Venezuela. Ficciones Productora Cinematográfica.

Hagmann, S. (1970). *Las fresas de la amargura*. [Película de cine]. Estados Unidos. Metro-Goldwym-Mayer.

Oteyza, C. (1999). *Caracas. Crónica del siglo XX*. [Película de cine]. Venezuela. Cine Archivo Bolívar Films, C.A.

Música

Martín, G. (1974). Más CTV. *Para este país*. [Medio de grabación usado]. Cigarrón. Nuestro canto

Milanés, P. (1993). Yo pisaré las calles nuevamente. *Antología. Pablo Milanés*. [Medio de grabación usado]. Sonorodven.

Parra, V. (1971). Me gustan los estudiantes. *De Violeta*. [Medio de grabación usado]. Dicap, DCP 17.

Primera, A. (1974). Comandante Che Guevara. *Lo primero de Alí Primera*. [Medio de grabación usado]. Cigarrón. Nuestro canto.

Primera, A. (1974). Dispersos. *Lo primero de Alí Primera*. [Medio de grabación usado]. Cigarrón. Nuestro canto.

Primera, A. (1974). La Patria buena. *Lo primero de Alí Primera*. [Medio de grabación usado]. Cigarrón. Nuestro canto.

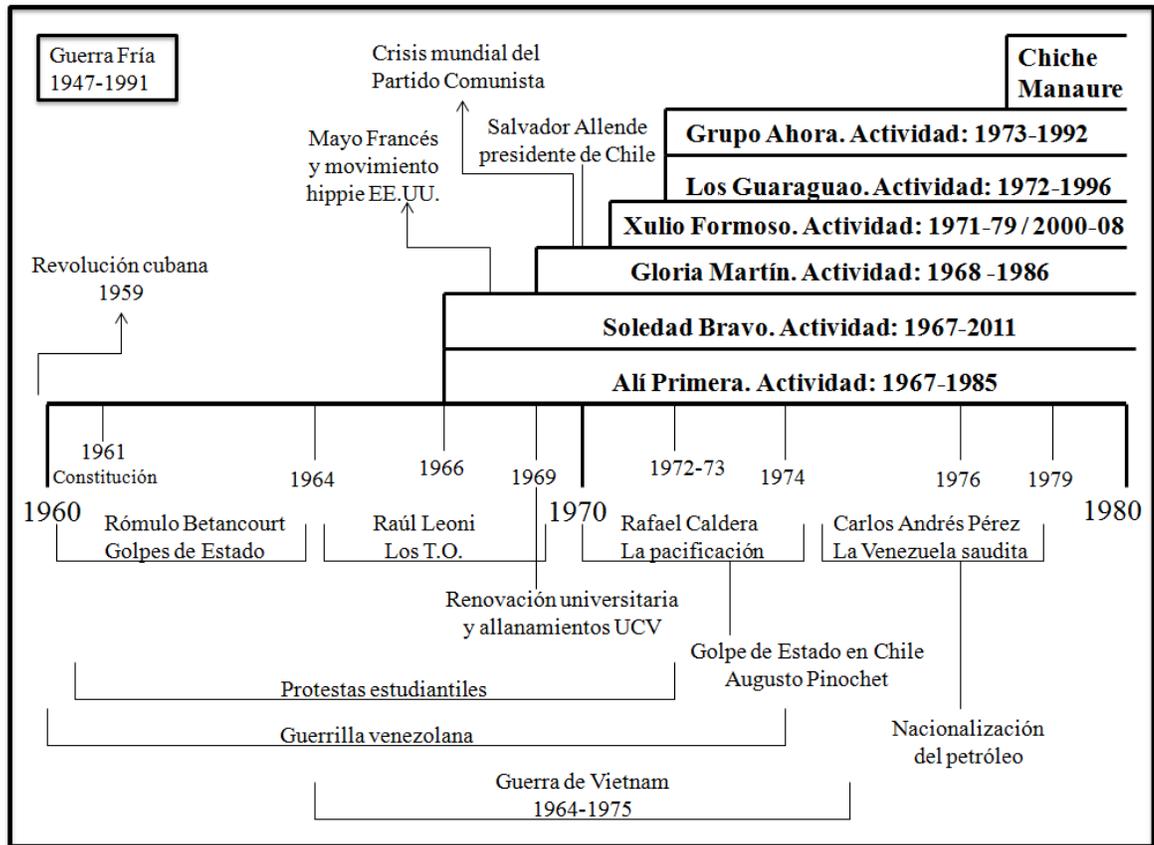
Primera, A. (1974). Madre, déjame luchar. *Lo primero de Alí Primera*. [Medio de grabación usado]. Cigarrón. Nuestro canto.

Primera, A. (1974). Perdóneme, tío Juan. *Lo primero de Alí Primera*. [Medio de grabación usado]. Cigarrón. Nuestro canto.

V. ANEXOS

LÍNEA HISTÓRICA

La música y la política



DISCOGRAFÍA

De protesta y otras emociones

Cantor	Discografía
Alí Primera	<i>Vamos, gente de mi tierra</i> (1969)
	<i>Canciones de protesta, Alí Primera</i> (1969)
	<i>Alí Primera, Vol I</i> (1973-74)
	<i>Lo primero de Alí Primera</i> (1974)
	<i>Alí Primera, Vol II</i> (1974)
	<i>Adiós en dolor mayor</i> (1974-75)
	<i>La patria es el hombre</i> (1975)
	<i>Canción para los valientes</i> (1976)
	<i>Cuando nombro la poesía</i> (1977-78)
	<i>Canción mansa para un pueblo bravo</i> (1978)
	<i>Abrebrecha y mañana hablamos</i> (1979)
	<i>Al pueblo lo que es de César</i> (1981)
	<i>Cantar y cantores de Falcón</i> (1982-83)
	<i>Con el sol a medio cielo</i> (1983)
	<i>La patria buena</i> (1983)
	<i>Entre la rabia y la ternura</i> (1983-84)
<i>Alí en vivo</i> (1984)	
<i>Por si no lo sabía</i> (1985) Disco póstumo	

Cantor	Discografía
Soledad Bravo	<i>Soledad Bravo canta</i> (1967)
	<i>Soledad</i> (1969)
	<i>Soledad Bravo Vol 3</i> (1970)
	<i>Soledad Bravo. En vivo</i> (1973) Álbum doble
	<i>Soledad Bravo. Vol 4</i> (1973)
	<i>Canciones de la Nueva Trova Cubana</i> (1974)
	<i>Cantos de Venezuela</i> (1975)
	<i>Canto la poesía de mis compañeros</i> (1975)
	<i>Soledad Bravo</i> (1976)
	<i>Soledad Bravo-Rafael Alberti</i> (1978)
	<i>Flor de cacao</i> (1979)
	<i>Cantares de Venezuela</i> (1979)
	<i>Cantos sefardíes</i> (1980)
	<i>Soledad Bravo. Boleros</i> (1980)
	<i>Caribe</i> (1982)
	<i>Soledad Bravo. Mambembe</i> (1983)
	<i>Soledad Bravo</i> (1985)
	<i>Corazón de madera</i> (1987)
	<i>Soledad Bravo. En vivo</i> (1989) Álbum doble
	<i>Arrastrando la cobija</i> (1990)
	<i>Soledad Bravo. Con amor... boleros</i> (1992)
	<i>Raíces</i> (1995)
	<i>Cuando hay amor</i> (1996)
	<i>Paloma negra</i> (2001)
<i>Soledad Bravo canta a Pablo Milanés</i> (2002)	
<i>Homenaje a Alfredo Zitarrosa</i> (2002)	
<i>Cantos de Venezuela Vol. I</i> (2003)	
<i>Cantos de Venezuela Vol. II</i> (2003)	

Cantor	Discografía
Xulio Formoso	<i>Galicia canta</i> (1970)
	<i>Tu país está feliz</i> (1971)
	<i>Xulio Formoso</i> (1971)
	<i>Chipi Manahuac</i> (1973)
	<i>Jesucristo astronauta</i> (1973)
	<i>La canción que va conmigo</i> (1974)
	<i>Guillén el del son entero</i> (1975)
	<i>Levántate Rosalía</i> (1976)
	<i>Fuego y Poesía</i> (1977)
	<i>Soles y centauros</i> (1977)
	<i>Amantes de ningún lugar</i> (1978)
	<i>Primeras canciones</i> (1978)
	<i>En el J.B. Plaza</i> (2002)
	<i>Cantata a Bolívar</i> (2004)
	<i>Anda suelto el animal</i> (2008) Box
<i>Anda suelto el animal</i> (2008) Selección	
Gloria Martín	<i>Así qué fácil es</i> (1969-70)
	<i>Gloria Martín, Vol II</i> (1970-71)
	<i>En concierto</i> (1972)
	<i>Mercedes Sosa y Gloria Martín: si se calla el cantor</i> (1972-73)
	<i>Mi riqueza es la alegría</i> (1973-74)
	<i>Para este país</i> (1974)
	<i>Cantores por la libertad. Gloria y Alí</i> (1975-76)
	<i>Cantata a Fabricio Ojeda</i> (1976)
	<i>Cantos de lucha de Venezuela</i> (1976)
	<i>La ternura al viento</i> (1977-78)
	<i>De antología</i> (1985-86)

Cantor	Discografía
Grupo Ahora	<i>Sí podemos</i> (1973)
	<i>A Juan</i> (1974)
	<i>El Grupo Ahora Vol. III</i> (1975)
	<i>El Grupo Ahora Vol. IV</i> (1978-1979)
	<i>El Grupo Ahora Vol. V</i> (1980)
	<i>El Grupo Ahora Vol. VI</i> (1985)
	<i>Ahora más que nunca</i> (1991-92)
Los Guaraguao	<i>Las casas de cartón</i> (1973)
	<i>Es mi viejo</i> (1973-74)
	<i>Venezuela, folklore y esperanza</i> (1974-75)
	<i>Los Guaraguao</i> (1975-76)
	<i>Tío Caimán</i> (1976-77)
	<i>Llegó el tiempo</i> (1978)
	<i>Los éxitos de Los Guaraguao</i> (1979)
	<i>Los Guaraguao</i> (1979-80)
	<i>Los Guaraguao</i> (1980-81)
	<i>Nuestras manos</i> (1981-82)
	<i>Por un nuevo amanecer</i> (1982-83)
	<i>Vamos andando</i> (1996)

IMÁGENES DE UNA ÉPOCA



Alí Primera





Soledad Bravo
Cortesía El Nacional



Soledad Bravo y Jesús Soto
Cortesía El Nacional



Xulio Formoso en una presentación de *Tu país está feliz*
Cortesía El Nacional



Xulio Formoso y Gloria Martín
Cortesía El Nacional



Gloria Martín en la televisión
Cortesía El Nacional



Grupo Ahora
Cortesía El Nacional



Mercedes Sosa y Renny Ottolina
Cortesía El Nacional



Joan Manuel Serrat
Cortesía El Nacional



Rómulo Betancourt y Carlos Andrés Pérez
Cortesía El Nacional



Raúl Leoni (AD) pasa el poder a Rafael Caldera (Copei), dirigente de oposición
Archivo Fundación Andrés Mata



La lucha armada en Venezuela
Cortesía El Nacional



Cadáver del periodista y guerrillero Fabricio Ojeda
Asesinado en los calabozos del Servicio de Inteligencia de las Fuerzas Armadas
(SIFA) en 1966. Cortesía El Nacional



Alí Primera
Cortesía El Nacional