

Sin canción, no hay revolución.

Musika eta iraultza Latinoamerikan



Gorka Etxebarria Dueñas

Historian lizentziatua

(UPV/EHU)

Laburpena

Cubako iraultzak nazioa eta amerikar kontinentea ulertzeko beste modu bat posible zirela erakutsi zuen. Latinoamerika osoan zehar hedatu zen uhin iraultzailean, elite politiko eta ekonomikoen oposizio mugimenduentzako kode eta espazio bereziak sortu eta eskaini zituen Nueva Canción Latinoamericana mugimendu kulturalak. Identitate nazional berriak eta latinoamerikar identitate iraultzailea eratzen lagundu zuen eta mobilizazio politiko eta sozialerako eragile izan zen. Tradizioa, orainaldia eta etorkizunaren arteko harreman berri bat proposatu zuen, beste kontinente posible bat irudikatzeko aukera irekiz.

I. Sarrera

Vendrá la guerra amor y en el combate
no habrá tregua ni freno para el canto,
sino poesía haciendo incontenible
del cañón de fusiles libertarios.

Carlos Mejía Godoy, "No Pasarán"

Iraultza eta kantua elkarrekin doaz, ezin banatuzko dira; iraultza musika da eta musika iraultza. Hori ikusten dugu behintzat Cubako gertaeren oihartzunek bustitako kontinentean. Ezin da garaia bere osotasunean ulertu aspektu musikalak kontuan hartu barik.

Batistaren ihesak eta iraultza nazionalista eta antiinperialista kubatarraren garaipenak, ziklo historiko berri baten hasiera markatzen du eskualde guztian. Mugimendu iraultzaileak loratuko dira Latinoamerikan zehar eta guztietan funtsezko elementu izango da *Nueva Canción Latinoamericana* bezala ezagutzen den kultur korrante eta aktore soziala.

Izan ere, kantagintza eredu berria erabakigarria izango da identitate berrien eraikuntzarako. Bai nazio mailan, jendarteko talde eta etnia ezberdinen artean, bai kontinente mailan, identitate iraultzaile berri bat sortzea lortu zuen. Identitate nazional kontserbadoreei alternatiba bat eskaini zien eta identitate (eta beraiekin dakartzaten proiektu politiko eta sozioekonomiko) horien arteko talkan egituratuko dira hauteskunde koalizioak, gerrilla mugimenduak eta horien erreakziozko estatu-kolpe militarrek.

II Mundu Gerraren osteko Estatuaren proiektu desarrollista-kapitalistak auzitan jartzen lagundu zuen kantagintzak eta horien aurkako sentimendua egituratzen asmatu zuen. Noski, ezberdintasun eta ñabardurak topatzen ditugu herrialde ezberdinen artean, Latinoamerikako errealitate sozioekonomiko eta politikoen aniztasunaren isla.

Lan honetan zehar, bi maila horiek, nazionala eta kontinentala, erkatzea da helburu eta baita nola iraultza eta erreakzioaren arteko talkan musika funtsezko elementu bihurtu zen ikustea¹.

II. Musika eta jendartearen arteko harremanaz

Si se calla el cantor muere la vida,
porque la vida, la vida misma es todo un canto.
Si se calla el cantor muere de espanto,
la esperanza, la luz y la alegría.

Mercedes Sosa, "Si se calla el cantor"

Soinu batek, erritmo sinpleenak ere, gure emozio eta aldartearen eragiten digu, kitzikatu egiten gaitu. Esaldi, melodia eta musikaren jokoez jabetzean, sinboloak (hitzak, objektuak, pertsonak, tokiak, gertaerak) ekartzen dituzte gure pentsamendura. Musika eta sinbolo horien arteko erlazioak agertzen dira. Hori horrela, musika lan, erreperitorio eta are genero oso batek, kulturak, eskualdeak eta identitate sozialak adieraz ditzake, bertako parte sentituz, horretara gogatus, behinik behin musikak irauten duen bitartean.

Gakoa hautematearen hiru maila horien arteko jokoan dago: soinuen kitzikapena, melodia eta esaldiak sinboloekin erlazionatzea eta erreperitorio eta generoek sortutako identitate eta proiektuak. Horiek guztiak, entzuleak ingurune, eragin, egoera eta aurreiritzi propioen arabera interpretatuko ditu. Izan ere, musika beraren ekoizpena eragin bat sortzeko helburuarekin egiten da. Ez eragina zentzu konduktiboan ulertuta, baizik eta hautemana izan dadin eta ekoizle-entzule harremanaren arabera interpretatua izan dadin.

Horrela, musikak komunikazioa indartzeko ahalmena dauka, eta talde mailan, elementu elkarkor bezala funtzionatzekoa. Hala da ze, emozioak sorrarazi, sendotu eta aldatu ditzake, harreman kulturalak sor ditzake eta konbentzitzeko tresna ere izan

¹ Kanpoan utzi ditugu zenbait herrialde bibliografia eskuragarriaren mugen eraginez.

daiteke (Brown, 2006: 1, 15-19). Horregatik, oso kontuan hartzeko elementua da jendartearen azterketak egiteko orduan.

Askotan, soziologia edo historian, ingurunekeo elementu bat bezala soilik hartzen da, are jendartearen gainegituraren piramidearen azken punta eta beraz eragin kapazitate gutxienaren gailur bezala. Eta kulturaren analisietan, norbanakoen lanen eta norbanako artisten arteko elkarlanaz gain gutxi esaten da, jendartean bizi ez balira lez.

Analisi historiko eta sozialetan orokorrean dugun joera hori gainditzeko nahiaz, gogoratu behar da mugimendu sozialak, ekonomikoak eta politikoak denboran zehar sortzen doazela. Ez direla jaiotzen izaera eta elementu finko bezala, eta hain zuzen ere izaera eta elementu horien finkatu eta indartzeko unean, ezinbesteko dela musika. Nola ulertu frantses iraultza *Marseillaise* gabe, gerra martxa militarrik gabe, erritu erlijiosoak kantu sakro gabe edo langile mugimendua *Internazionala* barik? Identitate ekonomiko, kultural edota politikoen eraikuntzan, musika praxi kognitiboaren parte garrantzitsu da, hots, ez da objektu, subjektu aktibo baizik. Ez emozio sortzaile bakarrik, baita taldearen egiaren, munduaren ikusmolde eta erreferentzien, eraikitzaile ere (Eyerman; Jamison, 1998: 21, 161).

Modu horretan, musikak taldeen baitan portaera sozialak homogeneizatzeko balio du, batez ere zuzeneko *performance*aren bidez. Mezuak gogora arazteko tresna eraginkorra da eta baita taldearen balore, bertute eta arauak azaleratzeko. Sinbolo garrantzitsua da taldearentzat: taldea eta kanpokoaren arteko muga ere eraikitzen du, batasuna (eta parte ez direnen ezberdintasuna) azpimarratuz eta kohesionatuz. Laburbilduz, musika ez da ingurunean dagoen zerbait, musika ekintza eta aktore sozial bat da (Brown, 2006: 4-5).

Beraz, musikariak eta beren lana eten bako elkarrizketan daude, geldiunerik gabeko negoziazioan, beren ingurune sozialarekin (Milstein, 2004: 2). Lan honen hurrengo ataletan, ekintza sozial hori nola gauzatzen den aztertu eta azalduko dugu, boterea, kultura eta identitate sozialekin duen harremana ardatz hartuta.

III. Iraultza posible da: Cuba eredu eta bozgorailu

Aquí pensaban seguir
ganando el ciento por ciento
en casas de apartamentos
y echar al pueblo a sufrir

para seguirlo explotando
y en eso llevo Fidel.

Y seguir de modo cruel
contra el pueblo conspirando

Se acabo la diversión
llegó el comandante y mando a parar.

Carlos Puebla, “Y en eso llegó Fidel”

Batista jeneralaren (1901-1973) Cuban USAko kapitalaren menpe zegoen meategien %90, tabako ekoizpenaren %80 eta azukre industriaren %40. Horrek, nola ez, eragina zuen herrialdearen bizitza politikoan. 1955an kartzelatik atera eta Méxicon erbesteratuta, Fidel Castrok (1926-) gerrilla bat antolatu zuen Ernesto “Che” Guevararekin (1928-1967) batera. 1956an irlara itzulita, beren inguruan mugimendu nazionalista, ezkertiar eta komunistak bildu zituzten. Azkenik, 1959ko lehen egunean, boterera iritsi ziren.

Cubak estatubatuarrentzako kasino eta kabaret bezala funtzionatu zuen hamarkadatan, eta garai haren isla da 1959an bertan argitaratu zen “Albúm de la Revolución Cubana”. Bertan parte hartu zuten artistak ezagunak ziren aurreko garaian eta kantu gehienen estiloak ere karibetar kutsuko musikalak (II Mundu Gerra osteko giroan Europan eta USAn ere eman ziren erakoak) gogorarazten dituzte. Topa dezakegu, adibidez, Celeste Mendoza (1930-1998) “*la reina del guagancó*”, baina oraingoan “*luz primaveral de veinte pueblos / flor de independencia nacional / Cuba, corazón de nuestra América*” abestuz, “*Soy tan feliz*” edo “*Que Dios me castigue*” beharrian.

Hortxe daude baita ere Celina eta Reutilio filmetako bikotea “*Que viva Fidel y la bandera cubana*” aldarrikatuz, Carnegie Hallen ibili zen Esther Borja (1913-) “*déjame estrechar tu mano, pueblo amigo, que la libertad llegó*” abestuz opera ahots ederrez, edota Pío Leiva (1917-2006) *son montunoko* bakarlari ezaguna “*ya se acabaron los privilegios / ahora los pobres van al colegio*” umorez abestuz.

Preseski, umorea elementu garrantzitsu da iraultzaren kantaritzat har dezakegun Carlos Pueblaren (1917-1989) musikan. Manzanilloko abeslariak trobadoreen eredia jarraitu zuen: trobadoreak irlan zehar ibiltzen ziren gitarraz lagunduta maitasunari eta emakumeen edertasunari abesten, baina baita independentzia eta subiranotasun nazionalaren heroiei ere.

Carlos Puebla 1959an bertan hasi zen *Consejo Nacional de Cultura* iraultzailean lanean eta 1962tik, iluntzero bere *tradicionalesekin* Habanako *La Bodeguita del Medion* aritu zen. Bertatik, trobadoreen errima besarkatuekin (a-b-b-a) eta ironia finezko (edo batere fina bestetan) hitzekin iraultzari eta munduari abestu zien.

Batetik, iraultzaren izaera nazionalista azpimarratu zuen (“*sigo prefiriendo el vino del pensamiento martiano / pues sobre todo compay, yo sigo siendo cubano / nuestro vino de plátano, nuestro vino / y si sale agrio, es nuestro vino*”) eta gobernuaren kanpaina ezkertiarak sostengatu zituen: nekazal erreforma (“*pero la reforma agraria va / de todas maneras va*”), alfabetizazioa (“*que no se quede nadie sin aprender*”), ekoizpenaren handitzea (“*el año que viene seguimos cortando para completar / y todos los años seguir trabajando para que no quede caña sin cortar / sí dijimos: diez serán*”), etb. Eta baita, erabaki gogorrenen aurrean, Fidelekin egon zen (“*al que asome la cabeza duro con él, Fidel*”).

Bestetik, identitate nazionalista eta ezkertiar hori, geroago komunista izango zena erregimenaren bidea jarraituz (“*ya que lo pregunta le contestaré / anticomunista yo jamás seré*”), inperialismo estatubatuarraren aurrez aurre jarri zuen. Areago, behin iraultza finkatuta 1961eko inbasio saiakera garaitu ondoren, 1962an Cuba *Organización de Estados Americanos* erakundetik kaleratua izan zen. Une hartan, egoerari irribarrez erantzuteko kapaz zen kubatar identitate iraultzailea:

Pregunto yo en mi canción
al que grita y patalea
caballero de la OEA
que pasó con su reunión

Como no me voy a reir de la OEA
si es una cosa tan fea
tan fea que causa risa
jajajaja...

IV. Identitate latinoamerikar iraultzailearen eraikuntza: *Nueva Canción Latinoamericana*

Dale tu mano al indio
dale que te hará bien
te mojará el sudor santo
de la lucha y el deber

Mercedes Sosa, “Canción para mi América”.

IV.1. Mugimenduaren garapenerako faktoreak

Cubako iraultzak estatubatuar inperialismoaren auzitan jartzea eragin eta indartu zuen. Modernizazio kapitalista defendatzen zutenen eta egitura sozialak eraldatzeko helburua zutenen arteko eztabaida gogortu zen, militantzia eta konpromiso politikoa ohoratu ziren eta bizimodu eta kultura alternatiboak, “benetako latinoamerikarrak”, bilatu ziren USAren eraginpeko gobernuen aurrean (Simões, 2010: 138-139).

Testuinguru hartan kokatu behar da *Nueva Canción Latinoamericana* bezala ezagutu den mugimendua. Latinoamerika osoan eman zen, herrialdekako ñabardurekin, eta honako elementuen inguruan kohesionatu zen: batetik, autoritatearen aurkako errebeldia, izan familia, lantokia, segurtasun indarrak, komunikabideak edo Estatua. Bigarrenik, errebeldia hori komunikabideetatik iristen zen kulturaren aurrean tokiko kulturen aldarrikapena eginez islatzea. Hirugarrenik, identitate antinperialista eta latinoamerikar batasunaren aldarrikapena. Eta azkenik, justizia sozialarekin engaiamendua.

Mugimendu haren ordezkariak dagokienean, honakoak dira ezagunenak: Atahualpa Yupanqui, Armando Tejada Gómez edo Mercedes Sosa Argentinan; Violeta Parra, Victor Jara edo Quilapayún taldea Chilen; Alfredo Zitarrosa edo Daniel Viglietti Uruguayn; Silvio Rodríguez, Noel Nicola edo Pablo Milanés Cuban; Geraldo Vandré, Chico Buarque edo Caetano Veloso Brasilen; Amparo Ochoa edo Oscar Chavez Méxicon; Ali Primera edo Gloria Martín Venezuelan ...

Jarraituko dugu aipatu elementuen azterketarekin, baina aurretik, *Nueva Canción Latinoamericanaren* eraketan ezinbesteko den osagaia aurkeztu behar dugu: tradizioa. Izan be, tradizio kulturalak erabiliak eta birformulatuak dira mugimendu sozialetan eta tradizioaren berreraiketak mugimendu sozialen beren erdigunean daude. Are gehiago, tradizioaren ideia eta tradizioen eraikuntza modernitatearen beraren faktore sortzaile dira. Tradizio bat izatea eta memoria kolektiboan iltzatzea gure jendartearen oinarri da (Eyerman, 1998: 7, 33).

Abiapuntutzat hartua da oro har *Nueva Canción Latinoamericanaren* garapena ulertzeko Violeta Parrak (1917-1967) 1952an Chilen, edo *Atahualpa Yupanqui* (“urrutiko lurretatik zerbait esatera datorrena” kitxuaz) bezala ezagutua den Hector Roberto Chaverok (1908-1992) Argentinan eginiko herri kanten bilketa. Baina ez bilketa bakarrik, baizik eta batutako horren gainean egindako lana ere. Aurreko paragrafoan esaten genuenaren ildotik, tradizio hori orainaldiko elementua baita. Honela azaldu zuen Alfredo Zitarrosak (1936-1989):

tan falso sería presentar como ‘folklóricas’ nuestras canciones, como falsos son de terracota, los huacos y vasijas de imitación, los ponchos, los tejidos, los productos de la artesanía popular contemporánea que se venden en cualquiera de nuestros países, si se los quiere presentar como auténticas piezas arqueológicas. Así pues, si muchas de nuestras canciones son imitativas de un estilo autóctono, si acuden a los giros y maneras de cantar tradicional, sumándose al caudal de las artes populares, no por eso hemos de llamarlas ‘folklóricas’, cuando en cambio, bien al contrario, como autores reivindicamos también el principio de la libertad de creación. En ese ejercicio de la creación, por añadidura, bien podemos violar los moldes tradicionales, variarlos, usarlos a nuestro antojo. El cantar es un trabajo en el tiempo, una actividad de absoluto presente, cuyo único objeto es la audición directa, cuyo destino es el público, el oyente (Picún, 2009-2010: 39)

Kanta tradizionalen gainean eraikitako sorkuntza hartan, genero, erritmo eta musika tresna tradizionalak² erabili zituzten, hiri kosmopolitetatik urrun zeuden errealitate nazionalak adieraziz eta bazter-kultura horri balio sozial eta kulturala emanaz. Aukera hark aurre egiten zion XX mendearen lehen erdian ingurune hiritarretan egituratutako “folklore nazionalari”, eta harreman berri eta puskatu ezinezko bat proposatzen zuen indigenen, lurraren eta nazioaren artean. Hain zuzen ere, “folklore nazionala” sustatu zuten eliteak harreman berri horretatik at uzten zituzten – beren

² Musika tresna tradizionalak: cuatro venezolano, quena, charango, zampona, cultrún, guitarrón, rabel, bombo, tormento, bombo ...

boterearen iturria inperialismoarekin identifikatzen zuten –, aipatu konpromiso soziala eta aukera iraultzailea gehituz kantagintzari (Scruggs, 2006: 8).

Beste faktore garrantzitsu bat gaztediaren agerpena kolektibo bezala da, batez ere herrialde industrializatuenetan. Oro har herrialde kapitalista garatuetako fenomeno da: jendartera gazteak/ikasleak agertu arazi zituen “kapitalismoaren urrezko aroak” eta krisi politiko edota sozial garaian funtsezko aktore izango ziren – “*me gustan los estudiantes*”, abestu zien Violeta Parrak.

Gaztetasunak utzi egin zion trantsizio aldi bat izateari, eta arazo komun batzuek egituratutako estadio bihurtu zen: zalantzan jarri zen “helduen mundu ikuskera” eta aurkakotasuna ardatz zuten dinamikak abiatu ziren, eztabaidan izaera propioz arituz guraso, irakasle, nagusi, ordezkari sozial edota Estatuaren aurrean (Rey Tristán, 2002: 192).

Zentzu horretan, eragin berezia izan zuen ikasle mugimenduak Uruguayko bilakaera politikoaren kasuan, koadro militanteak eskaini baitzizkion 1963an sortutako *Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros* gerrillari. Ikasleen diskurtsoak bat egin zuen gerrillarien planteamendu erradikalekin – Uruguay formalki erregimen parlamentarioa zen oraindik –, eta testuingurua ulertzeko modu sinplista bat egituratu zuten (agian egokiagoa maila sozioekonomikoen artean zanga handiagoa zuten herrialdeentzat), oso argi ezberdinduz “lapurrak” (agintariak eta aberatsak) eta “goseituak” (herritarrak).

Daniel Vigliettik (1939-) “*Papel contra balas no puede servir / canción desarmada no enfrenta a un fusil*” abesten zuen garaian, adibide esanguratsua da *Los Tupamaros cantan* LPan jasotako “*Habrá patria para todos*” kantua, sloganez eta “*poca tinta y mucha acción*” izpiritu tupamaroz beteta, zeina, goian aipatu tradizioaren erabilerari lotuta, *payador* (bertsolari uruguaiarra) estiloan egina dagoen:

De la libertad del pueblo
con gusto vengo a decirles
que en el Uruguay flamean
las puntas de los fusiles.
Y dicen los tupamaros
con un pregón oportuno
“habrá patria para todos
o no habrá para ninguno”.

Allá en el mil novecientos
sesenta y dos que corría
la marcha de los cañeros
la valió la policía.
Desde entonces comenzaron
a preparar la ofensiva
“un sistema de violencia
con violencia se derriba”.

Gazte izaera autonomoaren eraikuntza prozesuan gazteek *Nueva Canción Latinoamericana* merkatu eta diskoetxeen eskaintza komertzialaren alternatiba topatu zuten: kultur mugimenduaren hedapenerako faktore erabakigarria izan ziren.

Bestetik, hirietako klase ertain intelektualak mugimenduaren marko teorikoa egituratu zuen. Ordura arte nazionalismo hiritarrarekin lerratutako klase ertainen zati bati huts egin zien II Mundu Gerra osteko eliteen portaerak, zeintzuek planteamendu desarrollista-kapitalistarekin, herrialdeak inperialismo estatubatuarrekiko menpekotasun eta kolaborazio egoera eragin ei zuten. Horregatik, hirietatik barnealdera, landa eremura, bideratu zuten begirada, “el país real” bilatu nahian.

Prozesu horretan, mugarri eta ezaugarritzaile da 1963an Argentinako Mendoza hirian Armando Tejada Gómez (1929-1992), Mercedes Sosa (1935-2009) eta beste zenbait artista eta intelektualek eraturako *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Bertan, kultura nazionala aldarrikatzen zen komunikabideetan nagusi zen kultura atzerritarraren aurrean. Horri, goian aipatutako “folklore nazionalaren” kritika gehitu zitzaion: egitasun eta identitate balio nazionalak gordetzen omen dituen iraganari kultuaren eta izoztearen aurka, praktika horien berrikuntza bilatzen da. Mundu industrializatu eta nazioartekoaren baitan eta pentsaera garaikideari lotuta egindako berrikuntza (García, 2006: 11).

Kantagintza eredu berriari irakurketa teorikoa gehitu zion, ez ulertuz musika herritar soil bezala, baizik eta tokiko ezaugarriaren proposamen berritzaile lez. Are gehiago, tokiko proposamena izateaz gain, Latinoamerika osoan zehar antzeko bideak hartzen ari ziren artista eta intelektual guztien arteko elkartruke eta harremanaren beharra aldarrikatu zuen.

Harreman eta elkartruke horretarako espazioa, Cubako iraultza garaileak eskaini zuen. *Casa de las Américas* erakunde sortu berriaren bitartez, kubatar gobernuak kontinente osoko (eta Europa eta USAko) musikariak gonbidatu zituen irlako *Encuentro Mundial de la Canción Protestara*³ eta bertan sortu zen *Centro de la Canción Protesta* 1967an. Gainera, orduan aukeratu zen *Nueva Canción Latinoamericana* izendapena, eta mugimendu sozial eta kulturalaren izaera antinperialista eta iraultzailea azpimarratu ziren.

Horrela, mugimenduarentzat *performance* espazio berezi bat sortu zen, festibalena (USAko mugimendu hippyak egin zuen lez). Eredu hori jarraitu zen baita Chileko *Festivales de la Nueva Canción* delakoetan (lehena 1969an) edo Brasileko *Festival da Música Popular Brasileiratan* (1965etik). Horrek guztiak ordura arte gune txikietan (*peñas* deituak Chilen, adibidez) elkartu eta harremandu zen korronteari bozgorailu publikoa eman zion. Ezinbestekoa zena ikasle eta intelektual zirkuitu hertsietatik ateratzeko eta herritarren gehiengoarenganaino iristeko.

Kasu ezberdina da *Nueva Trova Cubana* bezala ezagutu dena. Izan ere, ez da autoritateari erantzun bezala sortzen, baizik eta Cubako iraultzak ekarri zuen erregimenarekin abegikortasun eta konpromiso bezala. Halere, ez zen izan gobernuaren propaganda erakunde bezala eta Estatuaren legitimitatea indartzeko sortua izan. Dena den, esan dezakegu beren gobernuari atxikimendu sentimenduak loratu zuela – bai Silvio Rodríguez (1946-) eta bai Pablo Milanés (1943-) armada iraultzaile kubatarreko kideak izan ziren (Moody, 2001: 17-19).

Aitzitik, musikari horien lana ez zen hasiera batean gobernuaren gustuko izan. 1965ean *Partido Comunista de Cuba* sortuta, “errealismo sozialista kubatar” bat sortzeko sobietar kutsuko politika kulturala egin zen (eta bide horretan kokatu daiteke goaian aipatu *Centro de la Canción Protesta*). Kontua da himno eta martxa iraultzaileen

³ Kantagintza berri ereduak mundu kapitalista garatu osoan agertu ziren: estatubatuar eta britainiar *folk revival*, espainiar Estatuko *canción protesta*, Euskal Herrian Ez Dok Hamairuk ordezkatu zuen Euskal Kantagintza Berria, George Brassensen kantuak frantsesez, etab.. Badaude baita ere Afrika eta Asiako herrialdeetako ordezkariak.

eta *Nueva Canción Latinoamericana*ren bozgorailu ofizialen azpitik, kubatar gazteen artean *The Beatles*en diskoak trukutzen zirela.

Hain zuzen ere, politika kultural ofizialen nagusigoa gora behera, Alfredo Guevara (1925-) antzerki eta zine zuzendariak Cubako musika herritarra biziberritu gura zuen. Horretarako sortu zuen 1969an *Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). Bertara bildu ziren aipatu Silvio Rodriguez eta Pablo Milanés besteren artean, Leo Brouwer (1939-) musika kultuko konpositorearen pedigri iraultzaileak babesturik teknika ezberdinak ikasiz. Beraien musika ICAICeko filmetan hasi zen agertzen eta kubatar zinemetan rock, jazz edota *bossa nova* soinuak entzungai izan ziren. Aditu ziren kritikak “letra iraultzaile eta soinu inperialistadun” musika haren aurka, zeinaren adibide ederra den zentzu rock doinu estatubatuardun “Cuba va”, Silvio Rodriguezen *Cuando digo futuro* (1977) diskoko kanta:

Del amor estamos hablando	Que nadie interrumpa el rito
por amor estamos haciendo	queremos amar en paz
por amor se está hasta matando	para decir en un grito:
para por amor seguir trabajando	“Cuba va, Cuba va”

Laster konturatu zen Castroren gobernuak musikari haiek zuten indarrak eta harrera onaz: 1972an *Nueva Trova Cubana* mugimendua sortu zuen. Horrela, heterodoxia kulturala erregimenaren baitan txertatu zen. Horrek zekarren proiektzio publikoaren bidez, herri musika kubatarra bera eraldatu zen tradizioaren berrasmatzearekin, rock estiloko konponketekin, musika tresna elektronikoen agerpenarekin, edota musika kultuko “zarata” eta atonalitatearen ezaugarriekin.

IV. 2. Identitateen eraikuntza

Cuban iraultzak berak sortu zuen identitate berri bat. *Nueva Canción Latinoamericana* funtsezko elementua izan zen herrialde ezberdinetan elitearen botereari aurre egin zieten aliantzen eratze prozesuetan. Identitate horretan, ordura arte nazio kontzeptutik at egon zirenak ere txertatu ziren.

Horrela, eredugarri da Chileko kasua, kantuetako hitzen bidez aztertuko duguna. Adibide interesgarria da Violeta Parrak “Arauco tiene una pena” kantuan egiten duen identitate txiletarraren berreraiketa eta proposamen alternatiboa (Moddy, 2011: 4-5):

Arauco tiene una pena que no la puedo callar
son injusticias de siglos que todos ven aplicar,
nadie le ha puesto remedio pudiendolo remediar
¡levántate Huenchullán!

Del año mil cuatrocientos
que el indio afligido está
a la sombra de su ruca lo pueden ver lloriquear
totora de cinco siglos nunca se habrá de secar
¡levántate Callupán!

Un día llega de lejos huescufe conquistador
buscando montañas de oro que el indio nunca buscó
al indio le basta el oro que le relumbra del sol
¡levántate Curimón!

Arauco tiene una pena más negra que su chamal
ya no son los españoles los que les hacen llorar
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan
¡levántate Pailahuán!

Entonces corre la sangre no sabe el indio qué hacer
le van a quitar su tierra la tiene que defender
el indio se cae muerto y el afuerino de pié
¡levántate Manquilef!

Ya rugen las votaciones se escuchan por no dejar
pero el quejido del indio ¿por que no se escuchará?
aunque resuene en la tumba la voz de Caupolicán
¡levántate Huenchullán!

Adónde se fué Lautaro perdido en el cielo azul
y el alma de Galvarino se la llevó el viento sur
por eso pasan llorando los cueros de su cultrún
¡levántate, pues, Callfull!

Chileren iragana eta orainaldia erkatu egiten ditu Chile indigena batetik hasiz, zeina elite zurientzat jada ez den existitzen. Halere, Araucoren penak oraindik dirau eta elkartu egiten da jatorri zuridun hizkuntzaren baitan ere (*huenchullán* berbak buruzagia esan nahi du). Horrez gain, nahiz eta injustiziei buruz hirugarren pertsonan hitz egin – *Arauco tiene* –, bere gain hartzen ditu eta, are gehiago, entzulearen parte hartzea eskatzen du: *Levántate*.

Bide batez, indigenarekin identifikazioa sustatzen du, zapaldu eta zapalduaren artekoa, gainontzekoaren ondoan indigenaren irudi soila, lurrari batua eta biziorik gabea agertuz. Iraganari buruz aritzean, distantzia sinboliko bat sortzen du identitate txiletar garaikidea eta orainaldiaren artean, entzulea indioaren alde lerratuz eta, azkenik, elkar ulertzea eragin eta gaur egunera itzuliz. Modu horretan, identitate garaikidea auzitan jarri eta beste bat proposatzen du, zapalduak eta ahaztuak kontuan dituen.

Violeta Parrak indigenak identitate txiletar garaikidean txertatzen bazituen, indigena eta ingurunearen arteko harremana ardatz hartuta, Victor Jarak (1932-1973) gauza berbera egiten du “*Plegaria a un labrador*” ezagunean laborariekin, lurra lantzeko eta errealitatea eraldatzeko duten ahalmena azpimarratuz:

Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano,
juntos iremos unidos en la sangre,
hoy es el tiempo que puede ser mañana.
Líbranos de aquél que nos domina en la miseria,
tráenos tu reino de justicia e igualdad.

Txiletar aberria bere eskuetan duen elitearen ikusmoldea auzitan jarrita, eliteko kideak eta justiziaren zentzua kritikaren baitan jarriz, identitate berri bat sustatzen da (kantarien militantzia iraultzaileari lotuta), zeinak justizia sozial eta politikoa ekarriko ei duen. Kantu horietan proposatutako hiritar, indigena eta laborari txiletarren arteko batasun ideala funtsezko izan zen Salvador Allenderen (1908-1973) 1970eko presidentetza programarako, zeinetan era oso aktiboan parte hartu zuen Chileko kantagintza berriak.

Kanpainako himno izan zen “*Venceremos*” kantuan ederto islatuta ageri zaigu ideia hori. Bertan parte hartu eta abesten duena aktore kolektibo hori da: “*la participación de todos no se promete, sino que se realiza en la propia canción, caracterizada por su tono entusiasta e integrador de los sujetos populares a un proyecto político en el que Allende aparece como el abanderado de la causa popular*” (Rollé, 2000: 4).

Herrialde ezberdinetan sortu ziren klasearteko aliantzak, elite politiko eta ekonomikoari kritikek batuta. Kantagintza berriak mundua eta beren herrialdea interpretatzeko kode eta lengoia eskaini zien (Picún, 2009-2010: 42-43). Baina *Nuevo Cancionero* manifestuan agertu lez, nazio eta Estaturez gaindiko zerbait proposatzeko borondatea ere bazegoen. Silvio Rodríguez-ek historiako lagunei egiten digu galdera “*Playa Girón*” kantuan:

Compañeros de historia, tomando en cuenta
 lo implacable que debe ser la verdad
 quisiera preguntar, me urge tanto:
 “¿Qué debiera decir, qué fronteras debo respetar,
 si alguien roba comida y después da la vida qué hacer?”

Nueva Trova Cubana mugimenduak adierazgarri du anbiguotasunaren eta galdera irekien erabilera. Beren herrialdeko iraultzarekin konprometitutako artistentzat garrantzitsua zen iraultza bera bizirik mantentzea, entzuleari pentsa araztea eta publikoa bera kantaren parte bihurtzea ekinbide horrekin. Gainera, zehaztasun handirik ez erabiltzeak hitzetan, interpretazioak irekita uzten ditu eta kubatar zein beste edozein herrialdeetarako, are egoera pertsonal bakoitzerako, egokigarri egiten ditu (Moody, 2001: 21). Proposatutako galderari erantzunez, nahiago protagonistei hitza ematea eta jarraian eskainitako bi aipuekin espero dugu kantari kubatarraren jakin-mina asetzea:

Víctor Jara: “integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano... Si la América Latina es un solo país y tiene tantos instrumentos, ¿por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo?” (Simões, 2010: 148).

Milton Nascimento (1942-): “A gente ficou se conhecendo e acabamos descobrindo que temos em comum o pé na estrada, o ideal, a preocupação com tudo essa musica. Nós todos somos índios, temos o mesmo grito, a forme se entende no olhar a essa muralha que construíram, separando o Brasil do resto do continente, é uma coisa horrorosa. Vergonha para nós” (Krista, ¿?).

Latinoamerikar batasunaren ideia era argian islatzen du Pablo Milanésen “*América: tu distancia*” kantuak. Bertan, amerikar kontinentearen idealizazioak, batasun preziatua galdu izanaren sentipena sortzen du:

Siendo una sola te separaron
 el alma toda el cuerpo entero
 no caminaste te cercenaron
 tu pensamiento, solo vagaste.

Con la distancia hoy quedan siglos por perder
 sin verse el hombre, sin crecer, sin comprender
 sin la distancia vamos caminando,
 vamos reafirmando nuestra fe de ser.

Gorpua banatua izatean, ezinezko da atalek beren kabuz ontsa funtzionatzea, gorputz atalen arteko komunikazioa galdua izan baita. Horregatik, utzi egin dio bide egiteari, ilunpetan galdu da. Halere, kantuaren bukaeran etorkizunera begiratzeko gonbita egiten du, berriro batu eta harremana pizteko. Arima berriaz bideari ekiteko, Latinoamerika iraultzari batuz inperialismoaren aurka.

V. Musika klandestinitatean: diktadura militarrek

A pesar de você
 amanhã há de ser outro dia
 ainda pago pra ver
 o jardim florescer
 qual você não queria

Chico Buarque, "A pesar de você"

Aipatu dugu nola inperialismoaren, USAren irudian identifikatzen zutena, aurkako jarrera *Nueva Canción Latinoamericana*ren garapenerako elementuetako bat izan zen. Eta garai hartako gatazka militar nagusia zenaren inguruan, Vietnameko gerra, hainbat kantu egin zituzten jada ezagun ditugun musikariek: "*Los yanquis tienen aviones pero no tienen corazones*" zihoen Carlos Pueblak eta Pablo Milanések "*la sangre de un niño brotar*" ikusten zuen, Victor Jarak "*el derecho a vivir en paz*" aldarrikatzen zuen bitartean.

Baina estatubatuar gobernuaren ere ez zen geldirik geratu, ez eta elite latinoamerikarrak ere. Gerra Hotzaren testuinguruan eta Cubako iraultzaren garaipenaren ostean, XIX mendetik zetorren elitearen interesei lotutako armaden esku-hartze politikoa areagotu zen, USAko gobernuak sustatutako "*Doctrina de Seguridad Nacional*" delakoari eta "*guerra interna*" kontzeptuari lotuta: horien arabera, Estatuaren eta armadaren etsaia beste Estatu bat izan beharrean, barneko etsai subertsibo marxista zen eta gerra logika horretan, beharrezkoa ei zen armadak zuzenean parte hartzea. Are gehiago ikasle mugimendua edota talde gerrillariak ordena soziala era aktiboan zalantzan jartzen ari zirenean.

Militarrek izugarriko protagonismoa hartu zuten Latinoamerikako bizitza politikoan eta estatu-kolpe kate etengabe bat eman zen “aberriak salbatzeko”. Kontua da kolpe horiei sostengua elite sozio-ekonomikoek eta estatubatuar gobernuak eman zietela eta praktikan, multinazionalen interesen defendatzearen eta politika neoliberalen martxan jartzearen garaia izan zela.

Gure gaiari dagokionean, hegemoniaren krisi testuinguruan kontsentsuak sortzeko ezintasunaren aurrean, eliteek hertsaduraren hautua egin zuten. Eta hegemonia krisi horren baitan, bereziki egingo zuten diktadurek *Nueva Canción Latinoamericana*ren aurka, hegemoniaren zirikatzaile eta identitate alternatiboen sortzaile zen heinean. Mugimenduaren aurkako ekinbidea aipatu *guerra internaren* kontzeptuaren baitan zuritu zuten, herrialdeen aurkako eraso kulturala bailiran. Bertan, kantagintza berria “naziotik at” legokeen agente bezala ulertzen da, “bizimodu nazionala” suntsitu nahi duenez desagertu arazi beharrekoa (Carnicer; Díaz, 2009: 2, 8).

Aurreko atalaren hasieran aipatutako artista zerrendara mugatuz, *Atahualpa Yupanqui*, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Quilapayúneko kideak, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Geraldo Vandré (1935-), Chico Buarque (1944-) eta Caetano Veloso (1942-) erbesteratu egin ziren gobernu militarren iristearekin. Baina zalantzarik gabe, kasurik ezagunena da Victor Jararen atxiloketa kolpe militarren egunean bertan eta tortura eta erailketa bost egun geroago.

Hala ere, musikariak presente ez egoteak ez du esan nahi beren musika desagertu zenik. Are gehiago, desagertzea nahia bera laudorio zen. Horrela zioen Gloria Martín (1952-) espainiar jatorriko venezuelarrak: “*Para mí, el hecho de que en el sistema actual se me prohíba una canción, no es una dificultad, es una ratificación de que mi trabajo tiene validez*” (Cano Muñoz, 2011: 40).

Gainera, XX mendearen bigarren erdiko asmakizun zen kaseteak musika klandestinitatean mantentzen lagundu zuen. Izan ere, kasetea berebiziko euskarria da disidentzientzako. Horrela egiten dute zenbait ezaugarri: 1) zinta birjinetako grabazioak merkatutik eta ofizialtasunetik kanpo daude, 2) edonork graba dezake horietan oso tresna gutxirekin, 3) norberak gauza ezberdinak, nahi den ordenan eta gura bezala grabatzeko aukera ematen du eta 4) gorde eta ezkutatzeko euskarri txikia dira.

Zintek ematen zuten aukera baliatu zen legezkotasunetik kanpo *Nueva Canción Latinoamericana*ren ekoizpena hedatzeko eta baita talde eta erakunde klandestinoen mezua zabaltzeko ere. Modu horretan, errebeldiarako deia zabaltzen zen eta eliteen hegemonia berriz ere auzitan jartzen zen ofizialtasunarekiko paraleloa zen soinu unibertso bat sortuta (Jordán, Rojas, 2009: 2-4).

Azkenik, kantagintza militarren zentsura gainditzen ere saiatu zen. Chileko kasua erabiliko dugu adibide bezala: hasiera batean, estatu kolpeak “*apagón cultural*” deiturikoa ekarri zuen eta ikasle elkarte berez ez politikoek babesean agertu zen gutxika 1977tik aurrera *Canto Nuevo* bezala ezagutu dena. Batetik, mugimendu berriak diktadura aurreko kantagintzaren zenbait elementu berreskuratu zituen eta gutxika, baita hori bera berritu ere – harmonia konplexuagoak eta jazz eta rock doinuak agertzen joan ziren. Baina kontzertu bakoitzak zentsuraren kontrola gainditi behar zuen eta horri aurre egiteko lengoia eta kode berri batzuk asmatu behar izan ziren:

Despite being subjected to the most savage repression in our history, the song has not stopped being political. What is significant in the present situation in Chile is that our people have invented another language, a way to say things without saying them, in which the smallest allusion says more than a hundred speeches (Morris, 1986: 126).

Adibidez, negua esaten zenean, diktadura ulertu behar zuen entzuleak. Aipatu *Nueva Trova Cubanak* lez, entzuleak bere esperientzia propioa eta testuinguru sozialarekin osatu behar ditu kanta “bukatu gabeak” baina kasu horietan, egoerak horretara behartuta. Chico Buarqueren kantetan, adibidez, joera hori jarraituz, hain dira metaforikoak hitzak ezen eta zuzenegiak diren. Berehala izan ziren zentsuratuak.

Beraz, kaseteez gain, zuzeneko emanaldiek – entzulea eta musikariaren arteko harreman eta elkar ulertzea eskatzen dutenak – latinoamerikar identitate iraultzailea mantentzen lagundu zuten komunikazio sozial disidenterako bide ofizial eta publikoak itxita zeudenean (Morris, 1986: 127).

VI. Kantagintza, Eliza eta gerrilla: *volcanto*

José el pobre jornalero, se mecateya todito el día
 lo tiene con reumatismo el tequio de la carpintería,
 María sueña que el hijo, igual que el tata sea carpintero
 pero el cipotillo piensa: “Mañana quiero ser guerrillero”

Carlos Mejía Godoy, “Cristo ya nació en Palacagüina”

Ertamerikar kasuak, nahiz eta ezaugarri asko konpartitu, ezberdintasunak ditu aurretik azaldutako prozesuekiko baina bereziki garrantzitsua izan zen bertan kantagintza berriak herritarren mobilizazio ideologiko eta baita fisikorako izan zuen gaitasuna – bere indar sinbolikoa eta eskualdeko geologiaren arteko harremana proposatuz, *volcanto* izena eman izan zaio besteren artean.

Ezberdintasun faktore nagusia da *Nueva Canción Latinoamericanaren* berritasunari beste elementu berritzaile bat gehitu izana: *la Teología de la Liberación*. Eliza katolikoaren latinoamerikar korrante berritzaile horrek Vaticano II Kontzilioan (1959-1965) hartutako erabakiak zituen oinarri. Kontzilioak Eliza Jainkoaren herria bezala definitu zuen eta ordura arteko Eliza ulertzeko era hierarkikoa alboratu zen. Latinoamerikar errealitatean, zenbait elizgizon garrantzitsuk egoera gatazkatsuaren aurrean era aktiboan engaiatzea erabaki zuten.

Kristo iraultzaile bat aurkeztu zuten, pobreekin eta zapalduekin identifikatua, eta bere mezu berrinterpretatu hori sustatzeko “*comunidades de base*” erako antolaketak sortu ziren. Hartara, *Teología de la Liberación*ek eragin esanguratsua izan zuen jendarteko talde txiroenen artean, batez ere Ertamerikakoak bezalako herrialde ez industrializatuetan (bertan populazioaren gehiengoa laborari eta indigenak baitziren). Eta kantagintza berriarekin, Kontzilioko *Sacrosanctum* arautegiak berak tupust egin zen. Horrela zioen:

susta bedi kantu erlijioso herritarra (...) sinestunen ahotsen oihartzuna entzun dadin (...) badaude herriak musika propioari garrantzia erlijioso eta sozial handia eskaintzen diotenak; eman biezaio musika horri beharrezko estimu eta tokia⁴.

Eliza katoliko berrituak eskaintzen zuen erlijio iraultzailearen musikak aurreko atalean aztertutako mugimenduaren oinarriak bereganatu zituen musika tresna: genero tradizionalak erabiliz, horiek eraldatuz eta eguneratuz, eta identitate latinoamerikar iraultzailea (askatzailea, zentzu teologikoan) beretzat hartuz (Guerrero Pérez, 2006: 11-13).

Testuinguru hartan ulertzen da meza beraren eraldaketa eta “*misa popular*” delakoen agerpena. Lehena Méndez Arceo (1907-1992) Cuernavacako (México) “el obispo rojo” izan zen, *Misa Panamericana* sortuz mariachi orkestra batek lagunduta eta, komunitate txikietarako, *misa popular* moldaketa.

Adibiderik esanguratsuen, ordea, El Salvadorrekoa da. Bertan, Monseñor Romero (1917-1980) San Salvadorreko artzapezpikuak laster argitaratuko zen *Misa Popular Salvadoreña*ko pasarte bat aurreratu zuen 1980ko martxoaren 23an:

la última [estrofa] es muy bonita: “Pero los dioses del poder y del dinero, se oponen a que haya transfiguración. Por eso ahora vos sos Señor el primero en levantar el brazo contra la opresión (Galí Boadella, 2002: 186).

Elizaren, herritarren eta Jainkoa beraren ekintza aktiboa aldarrikatzen du eta gainera, ez ezein zentzutan, pobreen alde eta elite politiko eta ekonomikoaren aurka.

4 Canto religioso popular (118): foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles.

Estima de la tradición musical propia (119): como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a este música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia.

Eskuragarri hemen: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html [kontsulta: 2012-05]

Hurrengo egunean eraila izan zen eta hain gustagarri izan zitzaion obra bere hileta elizkizunetan estreinatu zen.

Arean ere, *misa popular* erako elizkizunek, *Nueva Canción Latinoamericanaren* ildo beretik, ordura arteko nazioaren izaera bera auzitan jartzen zuten, bertara bilduz une horretara arte kanpoan geratu zirenak (bai maila ekonomikoan eta bai kulturean) eta, endemas, erlijiotik beratik egotziz eliteak. Jainkoa pobreen jainkotasuna zelako, ez botere eta diruarena.

Nazio identitatearen eraikuntza horretan aurreko ataletan ikusitakoarekin harremanak modu errazean topa ditzakegu. Zertxobait ezberdina da *volcantok* eskaintzen duen irudikapena iragana, oraina eta etorkizunaren inguruan, herrialde horien muturreko egoera sozio-ekonomikoak baldintzatuta.

Batetik, iraganarekiko harremana heroien figuraren bidez eraiki zen: Simón Bolívar (1783-1830), Augusto César Sandino (1895-1934), Farabundo Martí (1893-1932), gutxi lehenago eraildako *Che* bera, etab. baina baita pertsonai garaikideak ere, aipatu Oscar Romero artzapezpikua adibidez. Beren sakrifizioa goratzen da eta martiriaren figura jendartean bertan literalki txertatzen da. *Yolocamba i Tako* kideek horrela abestu zuten “*Homenaje a Monseñor Romero*” kantuan:

No podrá callar tu ejemplo
el imperio del dolor
tu sangre será la vida,
el renacer del amor.

Monseñor vives hoy
en el corazón del pueblo que tanto te amó,
Monseñor tu verdad
Nos hace marchar a la victoria final

Gehiago ere egiten du *volcantok*: iraganeko eta baita garaiko figurak kantuetara ekarri eta beren sakrifizioa goratzeaz gain, zeina jendearen baitan atxikita geratzen den, gerra errealitatearen eta etorkizun hobe baterako esperantzaren artean zubia eraikitze dute. Hau da, musikak toki berriak sor ditzake, jendea horiekin identifikatuz eta ametsetara inkorporatuz. Hori bai, bertara iristeko, beharrezko ei da gerra, zeinak bakea eta justizia soziala aldi berean ekarriko dituen (Scruggs, 2002: 41).

Idea horren adierazgarri da honako anekdota: eztabaidak egon ziren jarraian eskaintzen den kanta jaso zuen diskoa izendatzeko orduan, *Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional* gerrilla iraultzaile salvadortarraren zuzendaritzaren zati batek *Vamos ganando la guerra* nahiago zuelako. Azkenean, kantak proposatzen duena mantendu zen:

Vamos ganando la paz
con redobles de tambores,
con fusiles guerrilleros
y sonrisas en los niños:
“¡Vamos ganando la paz!”

Atal honen hasieran esan bezala, *volcantok* izugarritzko garrantzia izan zuen jendartearen mobilizaziorako gerrilla mugimenduen baitan. Nola izan zen hori posible? Lehenik eta behin, jende xumearen lengoaia, izen eta ezizenak txertatu zirelako kantuetan, askotan satira eta humorez. Horrexek berak, genero tradizionalen erabilera eta berreraikitzearekin, identifikazio maila handia eragin zuen. Adibidez, horrela abesten zuen Carlos Mejía Godoyk (1945-) *Frente Sandinista de Liberación Nacional* gerrilla indigenistaren sorrerari buruz:

Como un chilotito tierno
fulgurante bajo el sol
nació el Frente Sandinista
mazorca y espiga de liberación.

Cada grano fue una bala
para conseguir la paz
y levantemos la milpa
para la tapisca de la libertad.

Gainera, urteek aurrera egin ahala, abeslari honen – zeinak *Misa popular campesina* ere konposatu zuen – eta konpromiso gerrillariaren arteko harremana estutuz joan zen eta 1978an *Guitarra Armada* kantu sorta egitera iritsi zen. Ekoizpenaren izpiritua oso ondo adierazten du M-1 karabinari eskainitako kantuak, aipatu herritar xumeen lengoaia humorez bilduz bere baitan:

[A ver compita Eleuterio,
palabrémeme algo de esa M-1
vamos a ver si es cierto que esta chacha
la que es tronco y yuca. Repújele:]

Las fuerzas vivas del enemigo
no son difíciles de derrotar
si usted acurruca una carabina
la M-1 le va a palabrear.

Alcanza hasta los trescientos metros
con bayoneta se puede usar,
en la montaña y guerrilla urbana
es hoy lenguaje insurreccional

Para desarmarla no hay que ser letrado
pero en cada paso hay que tener cuidado,
cada mazurquita que aprenda cantando
será una lección sencilla y al grano,
cada mazurquita que aprenda le digo
será un hombre menos para el enemigo.

Halakoak garrantzitsu izan ziren 1974-1979 artean sandinisten ekinbiderako, zeinak azkenik boterea lortzera eramán zituen. Halere, gerrak jarraitu egin zuen, berehala hornitu baitzen gobernu iraultzailearen aurka egingo zuen *contra* delakoa estatubatuar gobernuak lagunduta. Gerra zibil luzeak eman ziren baita inguruko herrialdeetan ere.

Laburbilduz, Ertamerikako *volcantoak* balio izan zuen kohesio nazionala sortzeko, eta ekinbide aktibora igarotzeko jendartearen zati handi bat, gerrillen balizko garaipenarekin etorkizun hobe baten ilusioa eskaintzeko gai izan zen heinean.

VII. Ondorioak

Sin canción no hay revolución

Salvador Allenderen presidentetzarako 1970eko kanpaina sostengatu
zuten artisten lema

Cubak erakutsi zuen iraultza posible zela Latinoamerikan eta baita Carlos Pueblak egin bezala, “*de todo lo que tu piensas y dices, en tu manía de difamar / mira yanki como nos reímos: jajajaja*”, abestea. Caribeko irlak ireki zuen identitate latinoamerikar iraultzailea eraikitzeke atea.

Ikusi lez, tradizioaren berreraikitzea funtsezko elementu izan zen elite politiko eta ekonomikoen hegemonia krisiaren testuinguruan, identitate eta proiektu alternatiboak egituratzeko. Prozesu horretan, funtsezko papera jokatu zuen *Nueva Canción Latinoamericanak* eta horretaz kontziente izan ziren 1970eko hamarkadan nagusi ziren diktadura militarrek, abeslariak beren herrialdeetatik alde egitera behartuz.

Azkenik, Ertamerikako kasuan, kantagintza berria Elizaren mugimendu berritzaile eta iraultzailearekin batera aritu zen. Justizia soziala gogoan, herritarren mobilizazio eraginkorra sustatu zen gerrilla mugimenduen inguruan.

Bukatzeko, eta nolabait azaldutako datu eta prozesu guztiak laburbilduz, honakoa esan dezakegu: batetik, kantagintza berriak intelektual eta klase ertainera mugatzen ziren ideia eta testu iraultzaileak eskuragarri egin zituen jendartearen talde zabal batentzat. Bestetik, oposizio politiko eta sozialerako espazioak sortzen lagundu zuen eta ezarritako autoritateari aurre egitea ahalbidetu zuen. Eta azkenik, aldaketa soziala eta hori lortzearen esperantza begitantzeko bide bezala funtzionatu zuen.

Bibliografia

Brown, S. (2006): “How does music work? Toward a pragmatics of musical communication”, in Brown, S.; Ulrik V.: *Music and manipulation*, Berghahn Books, New York, 1-27.

Cano Muñoz, F. (2011): “La Nueva Canción Latinoamericana”, *Proyecto Rizoma. Revista colectiva universitaria* 0, 38-46.

Carnicer, L.; Díaz, Claudio F. (2009): “Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968”. *Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña* 25, 25-40. Eskuragarri hemen:
<http://www.iaspmal.org/uploads/file/cdocDocumentos/da6fa195edff59f856881926e77d6dbd.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Eyerman, R.; Jamison, A. (1998): *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge University Press, United Kingdom.

Galí Boadella, M. (2002): “Música para la Teoría de la Liberación”, *Anuario de Historia de la Iglesia* XI, 177-188. Eskuragarri hemen:
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/355/35501118.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Guerrero Pérez, J.J. (2006): “La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación”, *Revista Nacional de Cultura* (Venezuela) 334, 11-14. Eskuragarri hemen:
<http://casabello.gob.ve/site/images/pdf/rnc-1-334.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Jordán, L.; Rojas, A. (2009): “Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973- 1989)”, *Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña* 24, 70-82. Eskuragarri hemen:
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/24/tematicos.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Martínez Rueda, F.; Aizpuru Murua, M. (2011): *Gaur egungo munduaren historia, 1945-2009*, Bilbo, Udako Euskal Unibertsitatea.

Morris, N. (1986): “Canto porque es necesario cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983”, *Latin American Research Review* 21-2, 117-136. Eskuragarri hemen: <http://pages.towson.edu/lromo/455SPAN/NuevaCancionChilena.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Orovio, H. (1981): *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Picún, O. (2010): “La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión”, *Perspectiva interdisciplinaria de música* 3-4. Eskuragarri hemen:
<http://www.journals.unam.mx/index.php/pim/article/view/23820> [kontsulta: 2012-05]

Rey Tristán, E. (2002): “Movilización estudiantil e izquierda revolucionaria en el Uruguay (1968-1973)”, *Revista complutense de historia de América* 28, 185-209. Eskuragarri hemen: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=294981> [kontsulta: 2012-05]

Scruggs, T.M. (2002): “Socially conscious music forming the social conscience. Nicaraguan Música Testimonial and the creation of a Revolutionary moment”, in: Clark, Walter Aaron (ed.), *From tejano to tango. Latin American popular music*, Routledge, New York 41-69

Scruggs, T.M. (2006): “Música y legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América”, *Trans. Revista transcultural de música* 10. Eskuragarri hemen: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82201003> [kontsulta: 2012-05]

Simões, S.S. (2010): “La Nueva Canción Chilena: O Canto Como Arma Revolucionária”, *Historia Social (Brasil)* 18, 137-156. Eskuragarri hemen: <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=la%20nueva%20canci%C3%B3n%20chilena%20%20canto%20como%20arma%20revolucion%C3%A1ria&source=web&cd=5&ved=0CEMQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.ifch.unicamp.br%2Ffojs%2Findex.php%2Ffrhs%2Farticle%2Fview%2F355%2F306&ei=lsGiT9TIAonAhAfynLTtCA&usq=AFQjCNEYdRtgpT7oaa5PeE90gszQkZF5iw> [kontsulta: 2012-05]

Sareko baliabideak

Borges-Triana, J. (2008): “Canción cubana contemporánea: una imagen posible”, in *Actas del VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), 18-22 junio, Lima*. Eskuragarri hemen: <http://www.iaspm-al.org/frontend.php/documentacion/detalle/id/19> [kontsulta: 2012-05]

Canto Nuevo Para todos: <http://cantonuevo.perrerac.org/> [kontsulta: 2012-05]

Da Costa García, T. (2005): “Nova canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60” in *Actas del VI Congreso de la IASPM-AL, 23-27 agosto, Buenos Aires*. Eskuragarri hemen: <http://www7.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Donas, E. (2004): “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960” in *Actas del V Congreso de la IASPM-AL, 21-25 junio, Rio de Janeiro*. Eskuragarri hemen: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ErnestoDonas.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ErnestoDonas.pdf) [kontsulta: 2012-05]

García, M.I. (2006): “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza” in *Actas del VII Congreso de la IASPM-AL, 19-24 junio, La Habana*. Eskuragarri hemen: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Krista, B. (?): “Música popular brasileira in a comparative Latin American context: music as social and political engagement in the 1960s and the 1970s”. Eskuragarri hemen:

http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=m%C3%BAAsica%20popular%20brasileira%20in%20a%20comparative%20latin%20american%20context%3A%20music%20as%20social%20and%20political%20engagement%20in%20the%201960s%20and%20the%201970s&source=web&cd=1&ved=0CCgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.brasa.org%2F_sitemason%2Ffiles%2Ff0a6iY%2FBrune%2520Krista.doc&ei=1sSiT6aNuHX0QWLpezgCA&usg=AFQjCNF4-PVsZZFEPmpaj3xDDVj_MrWGng [kontsulta: 2012-05]

Martins Villaça, M. (2002): “A política cultural cubana e o movimento da Nova Trova”, in *Actas del IV Congreso de la IASPM-AL, 2-6 abril, México*. Eskuragarri hemen:

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Villaca.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Milstein, D. (2004): “Interacciones entre Estado y música popular bajo autoritarismo en Brasil y Uruguay” in *Actas del V Congreso de la IASPM-AL, 21-25 junio, Rio de Janeiro*. Eskuragarri hemen:

[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/DeniseMilstein.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/DeniseMilstein.pdf) [kontsulta: 2012-05]

Moody, J. (2011): “La raza, la patria, y la injusticia: identidad en la Nueva Canción chilena y la Nueva Trova cubana”, A paper presented in partial fulfillment for honors in the Department of Spanish, The University of the South. Eskuragarri hemen: <http://dspace.nitle.org/bitstream/handle/10090/21945/MoodyLaRaza2011.pdf?sequence=1> [kontsulta: 2012-05]

Napolitano, M. (2002), “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”, in *Actas del IV Congreso de la IASPM-AL, 2-6 abril, México*. Eskuragarri hemen:

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf> [kontsulta: 2012-05]

Rolle, Claudio (2000), “La “Nueva Canción Chilena”: el proyecto popular y la campaña y gobierno presidencial de Salvador Allende” in *Actas del III Congreso de la IASPM-AL, 23-27 agosto, Bogotá*. Eskuragarri hemen:

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Rolle.pdf> [kontsulta: 2012-05]

<http://www.vatican.va/archive> [kontsulta: 2012-05]

¡Viva el colectivo! Blog dedicado al arte del disco colectivo:

<http://vivaelcolectivo.blogspot.com.es/> [kontsulta: 2012-05]

Youtube. Broadcast yourself: www.youtube.com [kontsulta: 2012-05]