

## La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición\*

Velasco, Fabiola \*\*

### Resumen

Sin los apasionamientos o posturas militantes que han permeado la visión de quienes han tratado el tema, la autora aborda el fenómeno de la llamada Nueva Canción Latinoamericana, surgida en la década del sesenta del siglo veinte. Se revisan sus orígenes, búsquedas y reflexiones sobre su definición, principales representantes, y desarrollo en cuarenta años de existencia. Todo, unido al análisis ambiental de la política latinoamericana y de los movimientos de Izquierda del continente, de los cuales la Nueva Canción fue expresión fundamental. El trabajo se basa en la revisión del repertorio de los principales interpretes de esta corriente musical, así como en una importante muestra bibliohemerográfica.

**Palabras Clave:** Nueva Canción Latinoamericana, canto político, revolución en América Latina.

### Abstract

The author, without the passions or militant postures of those who have approached the subject before, approaches the phenomena of the so-called New Latin American Song which arose during the 60's in the 20th century. Its origins, searches and reflections on its definition are revised, as well as its main representatives and development during this last 40 years of existence. Everything, together with an environmental analysis of Latin American politics and the Left-hand movements in the continent, of which the New Song was a fundamental expression. This paper is based on the revision of the repertoire of the first performers of this musical style, as well as on an important bibliohemerographical sample.

**Key words:** New Latin American Song, political chant, revolution in Latin America.

---

\* NOTA DEL COMITE EDITOR: El presente trabajo contó con la asesoría del profesor Isaac López. Culminado en octubre de 2004. Recibido: en noviembre de 2005. Aprobado para su publicación: mayo 2007.

\*\* Licenciada en Historia por la Universidad de Los Andes, 2007, con la tesis "El cementerio El Espejo como documento histórico para el estudio de la ciudad de Mérida (1900-1950)".

“Uno se pone a ver y era imposible  
era imposible andarse por las ramas  
era imposible desprender la cosa,  
el hecho, la palabra.  
Era imposible y nuestro aquel desplante  
era ese tiempo de que todo o nada  
tomamos por los cachos las preguntas  
y luego fueron nuestros los fantasmas ...”

Fragmento tomado del poema  
*Década del 60* de Gloria Martín

## 1. Introducción

La Nueva Canción Latinoamericana, con sus numerosas definiciones y particularidades, nace en el seno de una década convulsa para Occidente: la década del 1960, que marcó un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos, aún cuando en la mayoría de los casos esta renovación de conciencia eclosionó inicialmente en el interior de las elites que conformaban los grupos sociales de izquierda. Posteriormente, los nuevos planteamientos sobre la tradición, lo popular y la revalorización de la identidad, serían transmitidos a las masas de diversas formas y tendrían un impacto social diferenciado dependiendo de los casos.

La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los *Nuevos Tiempos* que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del *Hombre Nuevo*, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas<sup>1</sup>. Las creaciones musicales circunscritas en este género se estructuraron partiendo de una doble referencia:

una propiamente latinoamericana, orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz sociohistórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos. La otra, se basó en las referencias nacionales y locales de carácter cultural, que matizan y particularizan la creación musical de acuerdo con las influencias regionales recibidas por los cantautores. En razón del carácter ideológico del movimiento, el surgimiento de esta nueva forma de expresión musical es indisoluble del contexto histórico y político de los países de América Latina, Europa y Estados Unidos. Por esta razón, es preciso mencionar procesos históricos claves para la comprensión del nacimiento de este fenómeno que aquí denominamos la Nueva Canción Latinoamericana.

## **2. Los '60: rupturas ideológicas, epistemológicas y musicales**

Los años sesenta son la matriz de cambios ideológicos mundiales que marcaron nuevos ejes directrices en la conciencia social y colectiva de los jóvenes. En América Latina, Cuba acababa de estrenar su Revolución en 1959 y se erigía como un estandarte de esperanza, libertad y lucha antiimperialista anhelada y admirada por los grupos de izquierda que proliferaban con rapidez en los países latinoamericanos. En Brasil, comenzaba un proceso de modernización y reformismo dirigido a la consecución de un proyecto nacional desarrollista, que posteriormente se vería truncado por un régimen militarista de derecha. Análogas situaciones se dieron a lo largo de todo el continente americano, donde comenzaban a modernizarse las estructuras económicas y sociales, y las nuevas burguesías iniciaban un proceso de renovación<sup>2</sup>. Desde su comienzo, estos nuevos

proyectos nacionales precipitaron crisis estructurales, lo que trajo como consecuencia un oleaje de represión, violencia, persecución y censura. Justamente, frente a este ambiente enrarecido y militarizado, la juventud reaccionó elaborando propuestas estéticas e ideológicas que hicieron del arte un vehículo para la protesta y la crítica. Esta década fue el caldo de cultivo ideológico que movilizó a centenares de jóvenes ansiosos por reformas y revoluciones políticas y sociales, influenciados por los nuevos planteamientos de la teoría social crítica, el anarquismo, el troskismo, el marxismo-leninismo, el nuevo paradigma del estructuralismo y la “dialéctica de la liberación” de Herbert Marcuse, por citar sólo algunas de las ideas que calaron en la juventud<sup>3</sup>. En este contexto, los movimientos contraculturales comenzaron a proliferar sobre la base de múltiples sistemas ideológicos, logrando una admirable capacidad de organización y acción social, sobre todo en el caso europeo. Los sesenta estuvieron marcados por la crítica a las instituciones, al modo de producción capitalista y, sobre todo, estuvieron signados por la reacción colectiva frente a un sistema sociopolítico considerado represivo.

En este escenario, Estados Unidos atravesaba una significativa crisis social y política, derivada de problemas no resueltos en la década anterior: nos referimos a la purga comunista de 1946 a 1956, y la paranoia colectiva que esta situación originó; la Guerra de Corea de 1950 a 1953, que recrudeció las tensiones provocadas por la Guerra Fría; la Lucha por los Derechos Civiles, que conllevó revueltas populares y enfrentamientos; la Crisis de los misiles en Cuba en 1962 que ubicó a Estados Unidos como potencia agresora y hegemónica en el hemisferio occidental. Aunado a esto, se desarrolló el movimiento contracultural *hippie* que defendía la no violencia y condenaba la Guerra de Vietnam, solidarizándose con

grupos sociales oprimidos y discriminados. En este contexto, se despliega el *rock n' roll* como forma de expresión contestataria y nace un nuevo tipo de canción que critica el sistema político y la situación de Estados Unidos en el mundo. Paralelo a este proceso, se desarrolla la *folk music*, que va a estar marcada por un contenido político moderado, cuyos participantes y creadores eran a la vez activistas políticos medianamente comprometidos. Dentro de esta nueva corriente debemos mencionar a Pete Seeger, Joan Báez, Bárbara Dane y Bob Dylan en sus inicios<sup>4</sup>.

Dadas estas circunstancias, Estados Unidos se convirtió en un polo de irradiación musical, que conllevó la globalización del *rock n'roll*, a través del desarrollo y masificación de la industria del disco. De esta manera, el *rock n'roll* se transformó en una manifestación sociológica que respondía a necesidades de cambio y de crítica, se rebelaba irreverentemente ante un sistema capitalista que parecía defectuoso y destapaba la frustración del llamado *Sueño Americano*. No obstante, con los años, y debido a las concepciones de la lógica del mercado, este movimiento pasó a ser un mero producto, perdiendo así su carga contestataria y crítica<sup>5</sup>.

En el caso europeo, también se estaban gestando movimientos musicales de renovación en la dinámica de los textos y de la composición, que tuvieron sus más claros antecedentes en la Canción de Texto Francesa con figuras como Jacques Brel y Georges Brassens. Posteriormente, este proceso se transformó ideológicamente por la proliferación de las corrientes anarquistas y socialistas que tenían la esperanza de transformar el paradigma político represivo de la posguerra, buscando la igualdad de oportunidades y una mayor democratización de las estructuras sociales. En este contexto, el

denominado Mayo Francés y la frustrada Primavera de Praga de 1968, fueron demostraciones colectivas de inconformidad y de consciencia de renovación social. En el caso de España podemos identificar el desarrollo de tres corrientes musicales que por su impacto y contenido ideológico merecen ser mencionadas. Remitiéndonos al contexto histórico, recordemos que España desde 1936, después de una cruenta Guerra Civil, queda “pacificada” por la instauración del franquismo que cercenó los canales comunicativos y expresivos dentro del país. En la década del sesenta, después de una fase inoperante de aislamiento, España se abre económicamente y se recrea una atmósfera artificial de bonanza y felicidad que impide que la colectividad se trace un rostro realista de su propio proceso. Sin embargo, hubo cabida para el surgimiento de manifestaciones musicales de abierto compromiso popular y político como fue el caso de la Nueva Canción Catalana, cuyo emblema referencial más próximo es Joan Manuel Serrat. A mediados de los sesenta se desarrolla la Canción del Pueblo, representada por figuras como las de Elisa Serna, José Luis Leal, Ignacio Fernández Toca y Jesús Munarraíz. Este movimiento se masificó al penetrar en el mundo universitario y luego en el mundo obrero<sup>6</sup>. Como propuesta alternativa a la Nueva Canción Catalana, nace la Nueva Canción Castellana, que en sus inicios estuvo favorecida por el desarrollo y auge de la industria del disco. Como propuesta inicial no encarnó una verdadera renovación cualitativa de la música y el contenido, y en su plataforma de lanzamiento contó con los nombres de Luis Eduardo Aute y Massiel<sup>7</sup>.

Pos su parte, la Nueva Canción Latinoamericana nace en un momento histórico de conflictos y de necesidades políticas y sociales. Se erige como canal de reacción y expresión en contra de la dictadura,

a favor de los derechos de los ciudadanos, en contra del imperialismo, sobre la base de la sabiduría de un pueblo que es inspiración y, a su vez, valuarde de la identidad que urge ser rescatada. Así, la Nueva Canción Latinoamericana se convierte en un símbolo de consciencia latinoamericana, expresada en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que deben tener los pueblos de América Latina. No obstante, la dinámica de este proceso pareciera indicar una necesidad de uniformar las ideas desde arriba, desde la élite intelectual que creía poseer la fórmula ideológica y cultural necesaria para la emancipación del pueblo.

### **3. Nueva Canción Latinoamericana: una nueva música y una nueva estética para una identidad atávica.**

Los inicios de la Nueva Canción Latinoamericana podemos situarlos en el surgimiento de una serie de trabajos musicales que se dieron a lo largo y ancho de América Latina, hacia finales de los años cincuenta y durante la década del sesenta. Nos referimos específicamente al Nuevo Cancionero en Argentina, al Nuevo Canto en Uruguay, a La peña de los Parra chilena, a Carlos Puebla y la Nueva Trova Cubana, a la Bossa Nova y el Tropicalismo, entre otras manifestaciones de carácter similar. En este punto es preciso mencionar algunos de los nombres que fundaron este movimiento continental de alto impacto. Entre ellos cabe destacar a Víctor Jara, Quilapayun, Inti-Illimany, Violeta Parra y sus hijos en Chile; Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Facundo Cabral en Argentina; Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños en Uruguay; Amparo Ochoa y Oscar Chávez en México; Soledad Bravo, el grupo

Ahora, Alí Primera y Gloria Martín en Venezuela; Geraldo Vandré, Tom Jobim, Giberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque y Caetano Veloso en Brasil; Carlos Puebla, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba, entre muchos otros. Este movimiento musical se cristaliza con el Festival de la Canción de Protesta de 1967, organizado por Casa de las Américas, en Varadero, Cuba<sup>8</sup>. En este encuentro se definieron algunas características de lo que debía ser la Canción Protesta y se resaltó su función social como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de procesos revolucionarios políticamente de izquierda. El fin principal perseguido con este encuentro fue responder a preguntas sobre el género, y abrir canales efectivos para la divulgación de esta nueva manifestación musical.

Profundizando un poco más en el espíritu de la época debemos recordar que los músicos pertenecientes al movimiento de la Nueva Canción, en las décadas de los sesenta y setenta, se planteaban problemas fundamentales asociados a la composición musical y al necesario compromiso político de los músicos con la izquierda latinoamericana, en esencia antiimperialista y revolucionaria<sup>9</sup>. Estas inquietudes se evidencian en los diversos Encuentros de música latinoamericana, organizados por Casa de las Américas en La Habana, donde las discusiones sobre posturas políticas estaban estrechamente vinculadas con el papel que debe jugar el músico dentro del proceso revolucionario. Desde esta perspectiva, América Latina era vista como un continente que debía forjar su liberación, rompiendo la cadena de dependencia con los Estados Unidos y creando canales de comunicación efectivos para los cantores del pueblo latinoamericano. En consecuencia, el músico debía participar activamente en la tarea de liberación y debía mostrar



un claro compromiso con la izquierda que, según esta visión, era la única vía para la descolonización.

Durante el Encuentro de Música Latinoamericana en La Habana, en 1972, músicos militantes se reunieron para discutir las formas a través de las cuales el cantor debía participar en la lucha revolucionaria, y los mecanismos que debían propiciarse para evitar la penetración cultural imperialista. Aunado a esto, los participantes dedicaron un apartado para dilucidar el debate interno entre lo culto y lo popular dentro de la música. A este respecto, se convino que lo más adecuado era entender lo culto y lo popular como dos lenguajes distintos, que podían servir indistintamente a la causa revolucionaria. La exposición más clara de estas inquietudes se vio reflejada en la mesa redonda donde participaron César Bolaños de Perú, Víctor Jara de Chile, Daniel Viglietti de Uruguay, Harold Gramatges de Cuba y Luigi Nono de Italia. Los dos ejes fundamentales de la discusión fueron, por una parte, la relación entre la música y la revolución y, por la otra, el problema del colonialismo y la penetración cultural. En líneas generales los planteamientos de cada uno de los exponentes eran coincidentes. Todos estaban de acuerdo en que la música revolucionaria sólo podía provenir de hombres revolucionarios, identificados con el *pueblo* y vinculados con la realidad social que los envolvía. El cantor y compositor debía devolverle al *pueblo* su legítima identidad cultural, definida por lo autóctono latinoamericano y enmarcada en la sensibilidad poética propia de cada país<sup>10</sup>.

Sin embargo, la identidad cultural latinoamericana es abordada de forma superficial. Se parte de una idea inmaterial y estática de lo que es o debe ser el *pueblo*, obviando las características heterogéneas presentes en los grupos sociales, que se traducen en

formas distintas de entender el mundo y que se expresa en la variabilidad significativa de las necesidades sociales. Por lo tanto, consideramos que pretender que el *pueblo* sea una unidad monolítica y homogénea es, en última instancia, un acto de ingenuidad. Según el enfoque de los expositores, el *pueblo* al que le cantan los músicos es un *pueblo socialista* por definición, cuyas necesidades sólo son comprendidas por los grupos revolucionarios que luchan por la liberación. Así, el *pueblo* es sólo aquella fracción de la población que se identifica ideológicamente con la revolución, lo que explica la imposibilidad de la disidencia, siempre entendida como resabio pequeñoburgués al servicio del imperialismo mundial<sup>11</sup>. Ideas de esta naturaleza fosilizaron internamente el movimiento revolucionario, que no parecía estar plenamente consciente de las contradicciones internas que se articulan en el mosaico de la vida social.

En lo que a la identidad latinoamericana se refiere, no se precisa a lo largo de la discusión qué se entiende por identidad y qué elementos la definen. Esta vaguedad e indeterminación de las categorías utilizadas, favorece la construcción de un análisis sobre bases tambaleantes y polivalentes, que fácilmente pueden servir para adornar propaganda política de tinte populista, sin que se haya dado una comprensión real de la identidad como factor clave en la construcción de proyectos nacionales socialistas. En consecuencia, la identidad de América Latina es susceptible de convertirse en bandera política, en arma de lucha contra la penetración cultural, que según los músicos revolucionarios, eclipsa la posibilidad de que el *pueblo* se conozca a sí mismo y valore sus propias raíces. De esta manera, el músico, a través de sus investigaciones y canciones, le

devuelve al pueblo la identidad robada por el colonialismo cultural y le hace consciente de su realidad.

No obstante, aún cuando no se halle bien definida la noción de identidad cultural, todos parecen estar de acuerdo en que el eje orientador de la búsqueda de las raíces debe ser a través del estudio del folclore y de las nuevas formas de expresión que se desarrollan desde el pueblo y para el pueblo. El músico debe sumergirse en su propio contexto sociohistórico, debe dialogar con ese pueblo que es fuente, inspiración y aprendizaje. Así, la Nueva Canción sería el espacio multiforme para el amor, la protesta, la nostalgia bucólica y la crítica política.

Desde su nacimiento, la Nueva Canción tuvo que plantearse debates en torno a la definición más adecuada para calificar este nuevo género. Aunado al problema de la definición, también se plantearon con frecuencia debates estéticos e ideológicos. En última instancia, es necesario mencionar la dificultad que implica crear una definición que abarque la complejidad del fenómeno creativo y sociológico de la Nueva Canción. Muchos cantautores apostaban por una definición amplia que no se limitara a la protesta, porque, entre otras cosas, se corría el riesgo de caer en el mero panfletarismo. La Nueva Canción debía ser espacio para la innovación, para la poesía, para lo sublime y para el amor, sin dejar a un lado el compromiso político implícito en este nuevo género. Por esta razón, hablar de la Nueva Canción es hablar del espíritu innovador y emprendedor de una época, de una generación que se pensaba en colectivo y que, como fenómeno continental, implica variadas formas de expresión musical relacionadas entre sí por la utilización de los ritmos populares y locales, junto con una manifiesta protesta revolucionaria.

El caso venezolano está circunscrito a condiciones políticas distintas a la de los demás países de América Latina. En la década de los sesenta Venezuela comenzaba a experimentar la construcción de un proyecto democrático después de varios años de dictadura. Tempranamente llegó la desilusión y la frustración frente a una democracia inoperante que no encarnaba los ideales concebidos por la juventud revolucionaria de la época. En este contexto, se da una importante renovación de las artes, cuyo foco de irradiación principal fueron las Universidades. Era un momento de explosión de creatividad y lucidez que se manifestó en todas las áreas del arte y del conocimiento. No obstante, esta atmósfera de renovación y solidaridad caería muy pronto en declive, dejando campo abierto para el desarrollo de radicalismo y enemistades. De la crítica se pasó al panfletarismo que, frecuentemente, no se ajustaba a la realidad social del país. Aunado a esto, la bonanza de los años setenta, producto de la renta petrolera, redujo notablemente las antiguas críticas al sistema<sup>12</sup>.

#### **4. Conclusión**

En síntesis, la Nueva Canción Latinoamericana se dio como un fenómeno continental, unido por sentimientos ideológicos afines que, debido a las circunstancias particulares de cada país, estuvo matizada por diversos elementos estéticos e ideológicos. Definitivamente, este género siguió un curso insospechado que desembocó en nuevas tendencias musicales críticas. En este sentido, podemos citar, entre muchos otros representantes, a Fito Páez, Rubén Blades, Charly García y Juan Luis Guerra, que aunque no pueden ser inscritos en sentido estricto dentro de la historia de compromiso político del movimiento de la Nueva Canción, de igual forma hacen

de la música hispanoamericana una creación única, que demuestra la existencia de un discurso cultural polimorfo, producto de una larga reflexión sobre la herencia, la identidad y la historia latinoamericana. La Nueva Canción refleja que América Latina es un crisol cultural que posee una continuidad enriquecida por la dinámica de transformación y búsqueda de las raíces, producto de la caleidoscópica herencia histórica.

Por último, y tomando en cuenta el marco histórico en el cual surge la Nueva Canción, debemos decir que el atractivo discurso revolucionario e izquierdista estaba articulado en ideas estáticas que tenían coherencia dentro de un contexto marcado por la censura, la desigualdad social y los regímenes políticos conservadores de derecha. Aún la juventud hispanoamericana no había comprendido las debilidades de la Revolución Cubana y los atropellos similares de la Internacional Socialista, monitoreada por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Era una época para soñar, para proyectar pero que, a la larga, se quedó anquilosada en una serie de planteamientos que perdieron vigencia en razón de las nuevas realidades de Hispanoamérica en las décadas subsiguientes de los años 80 y 90. Se omitió el sectarismo que significaba etiquetar al pueblo siempre con el calificativo de izquierda; se olvidó la necesidad de la disidencia y de la alteridad como formas naturales de coexistencia social; se cayó en el conservadurismo que, a la postre, minaron el impacto de la Nueva Canción en la sociedad, haciendo de ella una fotografía para la frustración y la nostalgia.

Sin embargo, el destino histórico de este género no puede verse como concluido. Otras formas de expresión musical le devuelven a América Latina sus especificidades, y un discurso

renovado que se ajusta a las nuevas realidades. La Nueva Canción sigue calando en las nuevas generaciones, y sigue constituyendo un canal vigente para la expresión de las inquietudes políticas e ideológicas, ahora circunscritas en novedosas composiciones que alternan las raíces populares y folclóricas con los nuevos ritmos latinoamericanos. La Nueva Canción debe seguirse no sólo en los representantes surgidos en la década de los 60, sino también en las voces de un Santiago Feliú, Grupo Monte de Espumas, Tanya, Carlos Varela, Gerardo Alfonso, Katia Cardenal, Pedro Guerra, Javier Alvarez, Jorge Drexler, de un Alejandro Filio, o de un Ismael Serrano.

### **Notas y referencias bibliohemerográficas**

- <sup>1</sup> En la Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta, que tuvo lugar en Varadero, Cuba, en 1967, los cantores que se suscribieron al movimiento de la Canción Protesta, luego denominado la Nueva Canción Latinoamericana, apoyaron abiertamente las posturas y procesos políticos vinculados con las tendencias izquierdistas que se gestaban a escala mundial. De hecho, el vocabulario utilizado para referirse a las realidades sociales y políticas del mundo estaba enmarcado en las categorías propias del materialismo histórico, y las luchas que se plantearon desde el punto de vista ideológico, apuntaban hacia la liberación de los pueblos a través de la revolución de corte socialista. Vid. Ossorio, José M. *Encuentro de la Canción Protesta. Casa de las Américas.* (La Habana) (45): 139- 144. Noviembre – Diciembre 1969.
- <sup>2</sup> Vid. Iglésias, Francisco. *Breve Historia Contemporánea del Brasil.* México: Fondo de Cultura Económica, 1994. pp. 137-159.
- <sup>3</sup> Vid. Salvat Editores. *La Sociología.* Barcelona: Salvat Editores, 1973. pp122-126. (Col. Biblioteca Salvat de Grandes Temas; 66).
- <sup>4</sup> Vid. De la Hoz, Pedro. *La Nueva Canción Treintañera. Casa de las Américas.* (La Habana) (209): 137. Octubre – Diciembre de 1997.

- <sup>5</sup> López Barrios, Francisco. *La Nueva Canción en Castellano*. Madrid: Ediciones Jucar, 1976. pp 13-17.
- <sup>6</sup> *Ibidem*. Pp. 7-33.
- <sup>7</sup> *Idem*.
- <sup>8</sup> Osorio, José M. *Loc. Cit.* Pp. 139-144.
- <sup>9</sup> Piénsese por ejemplo, en las declaraciones de los cantautores de la Nueva Canción, que apuntaban hacia la necesidad de que la música revolucionaria fuese hecha por hombres verdaderamente revolucionarios, tal y como lo señaló Víctor Jara, en la mesa redonda denominada *Música y Liberación*. Vid. Piñeiro Loredó, Carlos. *Música y liberación (Mesa Redonda)*. *Casa de las Américas*. (La Habana) (76): 116-121. Enero- Febrero 1973.
- <sup>10</sup> *Idem*.
- <sup>11</sup> Los radicalismos de la izquierda latinoamericana, aunque heterogénea y fragmentaria, pueden observarse en episodios como la Carta Abierta que los cubanos le envían, en 1966, a Pablo Neruda, después de recibir un premio en Estados Unidos y reunirse con el presidente peruano del momento. En resumen, la carta era una condena abierta al poeta por prestarse para “pactar” una tregua con el “imperio”; actitud deplorable dentro de la ortodoxia de la izquierda de aquella época.
- <sup>12</sup> Vid. López, Isaac. *La canción y la protesta en una época de irreverencias*. [mimeografiado]. Guión realizado para un programa radial de Gregory Zambrano, 1990.