



LUIS PÉREZ-VALERO

<https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

luis.perez@uartes.edu.ec

Universidad de las Artes, Guayaquil

La Nueva Canción en Lara (1977-2017). Escena musical de la canción protesta en Barquisimeto, Venezuela*

*The Nueva Canción in Lara (1977-2017).
A Musical Scene of Protest Song
in Barquisimeto, Venezuela*

Este estudio se enfoca en la presencia de los migrantes chilenos en el estado Lara (Venezuela) y su influencia para transformar una escena local a través del repertorio de la Nueva Canción. El marco conceptual ha partido de las escenas musicales, con una metodología etno y netnográfica, desde la musicología de la producción musical. Se hizo una revisión historiográfica y se levantó información a partir de fuentes documentales y electrónicas. El objetivo principal ha sido describir la interacción entre migrantes chilenos y nativos de la escena local y estudiar su influencia dentro del circuito local de artistas. Como conclusiones, destaca cómo el repertorio de la Nueva Canción, asimilado dentro de la música de protesta en el país, promovió e hibridó propuestas con la música folklórica de la región. Se expone cómo la presencia chilena y el repertorio novocancionista consolidó una transferencia estética con apropiaciones musicales particulares que hacen de esta escena algo único en el contexto venezolano.

Palabras clave: Nueva Canción en el estado Lara, migración chilena, escena musical local.

This article focuses on the presence of Chilean migrants in Lara State (Venezuela) and their influence in transforming a local scene using the Nueva Canción repertoire. The conceptual framework was based on the music scenes, with an ethnographic and netnographic methodology, from the musicology of music production. A historiographical review was conducted, taking information from documentary and electronic sources. The main objective was to describe the interaction between Chilean migrants and natives of the local scene, and to study their influence within the local artists' circuit. The conclusions drawn highlight how the Nueva Canción repertoire, assimilated within protest music in the country, fostered and hybridised proposals with the folkloric music of

* Este trabajo es parte del proyecto "Poética política / poética sonora. Pasado, presente y resignificación de la música de protesta" adscrito al grupo de investigación "Arte, ciudadanía y espacio público" (Clasco) de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Código VPIA-2021-31.

the region. They also explain how the Chilean presence and the Nueva Canción repertory consolidated an aesthetic transference with distinctive musical appropriations, making this scene unique in the Venezuelan context.

Palabras clave: Nueva Canción, Lara State (Venezuela), Chilean migration, local music scene.

Introducción

El golpe de Estado perpetrado por Augusto Pinochet en 1973, junto con los años de persecución política y crisis económica, incentivaron la migración de chilenos alrededor del mundo. México y Venezuela fueron de particular interés como países de acogida dentro de Latinoamérica. En el caso de Venezuela, la presencia chilena no pasó desapercibida en el estado Lara, provincia ubicada en el centro occidente del país con características geográficas peculiares: la región era una ruta comercial entre Caracas, capital, centro político y financiero del país, y las provincias occidentales; de esta manera hubo una intensa actividad de producción en los sectores de comercio y agropecuario; a la vez, se consolidaron centros educativos que hacían de la región un lugar atractivo para la inversión y el asentamiento familiar. Además, el estado Lara, dentro del imaginario nacional es conocido como la “capital musical de Venezuela”. Muchos son los elementos que permiten tal afirmación, aunque ninguno concluyente: a lo largo del cruce de caminos confluían tiendas de constructores de instrumentos como la guitarra y el cuatro¹; es la tierra natal de los maestros internacionales de la guitarra clásica Alirio Díaz y Rodrigo Riera, fue epicentro del surgimiento del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, que de acuerdo a Baker fue iniciado por músicos de Carora y chilenos²; también fue la ciudad donde se formó el renombrado director de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, Gustavo Dudamel. Pero durante más de cuarenta años esta provincia ha albergado un intenso movimiento de escena local que no ha sido considerado por los estudiosos del tema: la Nueva Canción.

Los migrantes chilenos de finales de los años setenta encuentran una región en plena efervescencia económica, con múltiples espacios para actividades culturales. Durante los años ochenta fue frecuente ver murales de la artista plástica uruguaya Mariana Serralles, quien, radicada en la ciudad de Barquisimeto, capital del estado, llenó las paredes de universidades, plazas y espacios públicos con murales cuyos trazos emulan la carátula del disco *Canto al programa* de la agrupación Inti-Illimani³ y el estilo del diseñador cubano Alfredo Rostgaard. En las emisoras Radio Cristal y Radio Juventud se filtraban a ciertas horas canciones de

¹ El cuatro es una guitarrilla de cuatro cuerdas de uso común en la música folklórica de Venezuela.

² Geoffrey Baker: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*, Nueva York, Oxford University Press, 2014, p. 74. Información corroborada por Eduardo Manzanilla, entrevista personal, 16 de diciembre de 2020.

³ Inti-Illimani: *Canto al programa* [LP], Santiago, Dicap, 1970.

Violeta Parra, Víctor Jara y Alí Primera. Este último, inspirado en la Nueva Canción, proponía la Canción Necesaria. En este ambiente la migración chilena se asimiló en la población larense y aportó un vademécum de la Nueva Canción.

En este trabajo se describe la escena local que los migrantes chilenos encontraron a finales de los años setenta y cómo generaron una importante transformación en ella. Se describen las circunstancias de migración, las características socioculturales y su inserción dentro de la sociedad larense, y cómo la presencia chilena redundó en la difusión del repertorio de la Nueva Canción y la renovación del repertorio autóctono de raíz folklórica y de las canciones de artistas locales. La presencia chilena modificó notablemente la escena local, generó un circuito de artistas, mezcló ritmos latinoamericanos con elementos regionales, generó una transferencia estética y apropiaciones musicales particulares.

Se debe acotar que, dentro de Venezuela, la Nueva Canción era conocida como “canción protesta” o “música de protesta”. Sin embargo, el repertorio novocancionista no era el único que se categorizaba de esta manera. En la región occidental, en el estado Zulia, existe un género denominado gaita con el subgénero de “gaita protesta”. Muchas agrupaciones de música punk y rock, que convivieron en los años noventa con el repertorio de la Nueva Canción, autodenominaban su estilo como “música de protesta”. En el presente trabajo se usa el término Nueva Canción cuando se hace referencia a la canción de autor chilena. Mientras que se usará canción protesta, música de protesta o canción necesaria cuando se haga referencia a la expresión musical derivada de la influencia novocancionista, pero con las características peculiares de su momento.

De las fuentes

Venezuela ha sido país de acogida de migrantes de diversas nacionalidades, pero poco se ha escrito que haga referencia directa a la migración chilena. El estado actual de deterioro institucional, la inseguridad personal y las restricciones durante la pandemia en los años 2020 y 2021 no han permitido el acceso a archivos, fondos documentales y bibliotecas. Es por ello que se ha acudido a la revisión de fuentes electrónicas, redes sociales como Instagram, YouTube o Facebook, que permitieron reconstruir de manera exploratoria y descriptiva la impronta en la escena musical local en la época de desarrollo de la Nueva Canción.

Se ha realizado una revisión y análisis de la historiografía pertinente para el tema, donde si bien destacan trabajos que indagan en la relación entre migrantes y Nueva Canción⁴, específicamente sobre Venezuela es poco lo que se ha hallado. Se ha procurado organizar las actividades musicales a través

⁴ Javier Rodríguez Aedo: “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibos, 2014, pp. 219-238; Laura Jordán González: “Desde Chile al exilio y viceversa:

de su recorrido y presencia en las diferentes escenas musicales. Sobre la presencia chilena en Venezuela hallamos el trabajo de Rojas Mira, quien se acerca a los procesos migratorios desde el acontecer político, social y económico de la época⁵.

Paradójicamente, a pesar de ser la cuna de importantes músicos, no se han encontrado trabajos resaltantes desde el ámbito de la musicología que aborden, aunque sea de forma parcial, la circulación de la Nueva Canción en el estado Lara. La migración chilena reconfiguró el contexto socioeconómico y educativo de esta región, se crearon festivales anuales, se integraron artistas y agrupaciones locales; además, tuvo un espacio radial permanente que fue eje pedagógico para la Nueva Canción. Sin embargo, ha sido escasa la producción discográfica producida, y casi nula la cantidad de literatura que aborde el tema. El presente documento espera ser punto de partida para otras investigaciones.

Aspectos conceptuales y metodológicos

Una escena musical es un constructo social en el que se interrelacionan varios agentes: músicos, audiencia, establecimientos comerciales, autoridades locales, productores musicales, salas de ensayo, instituciones privadas u oficiales, entre otros. Esta comunidad comparte intereses en una determinada música, que terminan confluyendo en una subcultura o tribu urbana. En las escenas musicales se estudian interacciones sociales que permiten su construcción, desarrollo y eventual decaimiento⁶.

Bennett y Peterson han configurado tres categorías para el estudio de una escena musical: (a) la escena local, entendida como aquella que en un tiempo y lugar delimitados, se recombina, adapta y transforma dentro de la escena musical; (b) la escena translocal, que se disemina y conecta con otros territorios y públicos, y termina conformando una forma distintiva de socialización e interacción artística, y (c) las escenas virtuales, aquellas cuyos espacios físicos son amplios, pues conforman una escena a través de publicaciones virtuales; su foco de interacción está en internet⁷. Pero estas categorías no son inamovibles. Por el contrario, pueden sobreponerse entre ellas, algo que acontece en el caso de

usos del casete en dictadura”, *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso IASPM-AL*, Herom Vargas (ed.), Montevideo, IASPM-AL, 2013, pp. 228-235.

⁵ Claudia Fedora Rojas Mira: “Exiliados políticos chilenos y migración económica en la Venezuela de los setenta”, *Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, 8, 69, 2019, pp. 31-51.

⁶ Andy Bennett, Richard Peterson: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt, Vanderbilt University Press, 2004.

⁷ *Ibid.*

estudio aquí planteado. Por lo general, el lugar determina un punto de encuentro, que permite que se generen tránsitos hacia otros lugares y que el recorrido del fenómeno cultural se disperse⁸.

Desde este marco conceptual se estudia la migración chilena en un territorio venezolano, se documenta el proceso histórico y la transformación de la escena musical desde la Nueva Canción. El centro de interés está circunscrito a las prácticas de los músicos, instituciones y productores que circularon fuera del engranaje comercial y que tuvieron relevante actividad, en especial desde finales de los años setenta. Para comprender dicho fenómeno, se ha contextualizado la situación socioeconómica de Venezuela en los años en que se produce el mayor flujo de migrantes chilenos, alrededor de 1974 y luego, hacia 1983. Se presenta un resumen de la situación artística y cultural de la región y cómo, a partir de estas, el migrante chileno consigue espacios e instituciones que favorecen la difusión de la Nueva Canción⁹.

Antecedentes. De migración y Nueva Canción

Diversos han sido los estudios sobre la Nueva Canción Chilena (en adelante NCCh), su influencia y circulación fuera del contexto chileno. Carrasco Pirard consideró el recorrido de la NCCh en el contexto latinoamericano y ofrece una idea de la importancia de este movimiento musical en el continente¹⁰. Por otra parte, Souza Gomes considera las redes que hubo entre los exiliados chilenos, que intercambiaron información y material fonográfico, tanto con los artistas que permanecieron en Chile como de con que hicieron vida fuera. En América Latina, países como México y Venezuela garantizaron seguridades en el ámbito de la migración chilena; en el caso de Argentina, la presencia chilena no pasó desapercibida hasta el golpe de Estado de 1976 y, como vemos en el estudio de Rojas Mira, Colombia funcionó como país de tránsito para los perseguidos políticos y los migrantes económicos. Otros países de acogida fueron Gran Bretaña, Italia, Francia y Suecia, así como diversos países del bloque soviético y Alemania Oriental; también Estados Unidos, Canadá y Australia ofrecieron facilidades para la integración

⁸ Will Straw: "Scenes and Sensibilities", *Compos*, 6, 2006, pp. 1-16.

⁹ Agradezco a los maestros Miguel Nesterovsky y Eduardo Manzanilla, quienes ayudaron en la organización cronológica de la investigación. Al Dr. Juan Pablo González, por la orientación en torno a textos e investigaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Por último, a los editores del presente dossier, quienes abren un espacio para mostrar la integración entre chilenos y venezolanos.

¹⁰ Eduardo Carrasco Pirard: "La nueva canción en América Latina", *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 4, 1982, pp. 667-692.

social y económica de los migrantes¹¹. A través de estas redes hubo un flujo de información y de producciones artísticas alrededor del tema de Chile y el repertorio novocancionista.

A partir de lo anterior, Vila se centró en el repertorio producido en el cono sur entre los años sesenta y setenta¹². Como editor, Vila delimitó el campo de acción de la NCCh a la Argentina, Uruguay y Chile, pero consideró la interrelación entre Cuba y Centroamérica en la difusión de los repertorios. Amplios son los temas explorados: el repertorio que hace alusión a los movimientos guerrilleros, la canción militante urbana, la circulación del repertorio a través de las redes del exilio, el impacto de la canción de autor, sus artistas, su influencia política, social e incluso sonora. Vila expone la música popular de protesta entre los diferentes países más allá de las restricciones fronterizas y de comunicación. Por otro lado, Jordán González presenta un testimonio significativo de la circulación de músicas subversivas a través del soporte del casete, la comunicación se centra en las redes entre los migrantes chilenos en Canadá y sus connacionales en el país¹³.

Sobre el impacto internacional de dos grupos relevantes de la NCCh, como son Inti-Illimani y Quilapayún, Rodríguez Aedo destaca el proceso de elaboración del material musical de las agrupaciones y sus actividades como militantes de la causa política de la Unidad Popular¹⁴. En este artículo, se evidenció de qué manera el repertorio de la NCCh, lejos de ser dirigido a una audiencia específica, se convirtió en un componente de propaganda internacional y que, como veremos en el caso de Venezuela, tuvo repercusiones particulares y favorables en la difusión del repertorio y en la creación de nuevas obras y producciones musicales.

Como se aprecia, los trabajos antes reseñados se centran en la NCCh, dentro, fuera o de manera bidireccional con los países del cono sur, pero por razones metodológicas, de fuentes y marcos de acción, no se decantan por historias o escenas musicales locales. Es por ello que a continuación se expone, con carácter general, exploratorio y fundacional, un acercamiento al contexto venezolano. De esta manera, se espera contribuir con un estudio panorámico que ofrezca insumos para futuros proyectos de investigación.

¹¹ Caio de Souza Gomes: “Los que la represión golpea por igual unieron la unidad: o exilio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2015, pp. 1-13.

¹² Pablo Vila (ed.): *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, Lanham, Lexington Books, 2014.

¹³ L. Jordán González: “Desde Chile al exilio...”.

¹⁴ Javier Rodríguez Aedo: “La Nueva Canción chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”, *Resonancias*, 39, 2016, pp. 63-91.

Latinoamérica: corredor internacional de migrantes

Venezuela y Chile han tenido una intensa relación migratoria desde la segunda mitad del siglo XIX. En la década de 1930 se consolidó el Instituto Chileno-Venezolano de Cultura, fundado por insignes representantes de ambos países: Mariano Picón Salas (1901-1965) por Venezuela y José Santos González Vera (1897-1970) por Chile¹⁵. En la Venezuela de los años cincuenta, durante la dictadura militar del general Marcos Pérez Jiménez (1953-1958), el país austral recibió a asilados políticos que luego tuvieron injerencia política: Jaime Lusinchi (1924-2014), presidente de Venezuela entre 1984-1989; Luis Beltrán Prieto Figueroa (1902-1993), político y ministro de educación; Valmore Rodríguez (1900-1955), periodista, líder sindical y miembro de la junta de gobierno del año 1948, entre otros¹⁶.

Con la llegada al poder en Chile de la Unidad Popular presidida por Salvador Allende, hubo un intenso flujo de migrantes hacia ambos lados del continente. Desde Chile viajaron políticos y activistas hacia Venezuela; desde el país caribeño viajaron estudiantes para vivir *in situ* el proceso revolucionario chileno. Esto coincidió con un momento desfavorable para los venezolanos que militaban en la izquierda: durante el gobierno de Raúl Leoni (1964-1969), hubo una intensa represión y persecución a quienes hacían vida en los distintos frentes guerrilleros o simpatizaban con la causa revolucionaria. Fue en el gobierno siguiente, con Rafael Caldera (1969-1974), cuando se logró que los grupos guerrilleros depusieran las armas y se organizaran en partidos políticos; de esta forma se integraron a la vida ciudadana y política del país. Esto permitió la presencia de líderes políticos de la izquierda chilena como Manuel Cabieses Donoso¹⁷; y la presencia de Luciano Cruz y Carlos Alberto Zambrano Mira, ambos militantes de la izquierda chilena¹⁸.

De esta manera, para 1971, Rojas Mira registró alrededor de 3 000 chilenos en Venezuela; cifra que creció de forma exponencial en 1983, con la presencia de 25 249 chilenos radicados legalmente dentro del país¹⁹. Pero, a partir del golpe de Estado en 1973, hubo un primer flujo migratorio de chilenos hacia Venezuela que coincidió con el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979), presidente que, como ningún otro, tuvo a su favor el alza de los precios del petróleo

¹⁵ C. F. Rojas Mira: "Exiliados políticos chilenos...", pp. 35-36.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Manuel Cabieses Donoso escribió el libro *Venezuela Okey. Orígenes y desarrollo de la lucha armada*, Caracas, Riuniti, 1963.

¹⁸ C. F. Rojas Mira: "Exiliados políticos chilenos...", pp. 36-37. En lo que respecta a la migración chilena durante el siglo XX, el artículo de Rojas Mira es ilustrativo, expone la situación de ambos países entre los años setenta y ochenta desde un criterio sociológico.

¹⁹ C. F. Rojas Mira: "Exiliados políticos chilenos...", p. 37.

en el mercado internacional²⁰. Esto significó un vertiginoso aumento de la clase media, crecimiento de la economía y una aparente estabilidad democrática frente a las encarnizadas dictaduras del continente. En la primera presidencia de Pérez, el Estado invirtió en el sector energético, siderúrgico, industrial y educativo del país, pero había un déficit nacional de mano de obra especializada, por lo cual, se incentivó y facilitó la recepción de migrantes por factores económicos.

Al respecto, es pertinente puntualizar el panorama migratorio de los ciudadanos chilenos: en efecto, hubo emigrados políticos, personas cuya salida de Chile fue forzada y sin posibilidad de retorno; pero también hubo la presencia de los migrantes económicos: individuos que, si bien podían hacer militancia política en el país de acogida, tenían documentación legal para permanecer dentro y fuera de su país de origen²¹. Este último grupo es decisivo en las actividades artísticas y culturales en el estado Lara, pues su ejercicio de autoafirmación política fue realizado mientras tenían un estatus legal dentro de Venezuela.

Otros aumentos en el flujo de migrantes chilenos al país tropical se dieron entre los años de 1974 y 1976, y luego entre 1982 y 1985. Estos períodos coinciden con el estancamiento de la economía chilena y altos índices de inflación. Paradójicamente, el país caribeño estaba bajo el velo de la ensoñación económica: era un territorio que ofrecía estabilidad política y posibilidades de movilidad social. El Estado apostó por el desarrollo de las universidades, hubo programas para el ingreso de docentes e investigadores extranjeros, y se fomentó la integración de mano de obra especializada extranjera en la industria siderúrgica, petrolera y en la construcción de obras públicas²². A pesar de las dificultades del proceso migratorio, los ciudadanos chilenos con estatus migratorio legal en Venezuela, se integraban sin dificultad en la vida pública y económica del país²³.

Cuando los migrantes chilenos llegan al estado Lara, la NCCh estaba en pleno proceso de internacionalización y asimilación en el resto del continente. Para González, este fenómeno se dio porque simbolizaba la resistencia frente a un régimen, y como ejercicio de la memoria, ofrecía un contacto entre el pasado y una identidad colectiva; como si fuera poco, a nivel pedagógico se transmitía a nuevas generaciones de músicos y audiencias como un quehacer estético²⁴. Será desde este último ámbito, que tuvo una fuerte acogida dentro de la sociedad larense de la época, y desde el cual, los migrantes chilenos transformaron sustancialmente el imaginario sonoro de un territorio.

²⁰ Paradójicamente, el segundo presidente en tener tal abundancia de renta petrolera sería Hugo Rafael Chávez Frías (1999-2013), quien realizó un fallido golpe de Estado en febrero de 1992, justo cuando iniciaba el segundo mandato de Carlos Andrés Pérez.

²¹ C. F. Rojas Mira: "Exiliados políticos chilenos...", pp. 37-38.

²² *Ibid.*

²³ Hubo un grupo de exiliados políticos que permaneció al margen o militaron contra la dictadura. Rojas Mira: "Exiliados políticos chilenos...", pp. 39-40.

²⁴ Juan Pablo González: "Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27, 1, 2016, pp. 63-82.

Nueva Canción / Canción Necesaria

La canción de protesta en el estado Lara tuvo a Víctor Jara como guía espiritual. En 1971 el cantautor estuvo en Caracas y su presencia se magnificó después de su asesinato²⁵. La visita de Jara coincidió con las actividades de un grupo de artistas locales que habían allanado el camino para la Nueva Canción. La sociedad venezolana había asimilado esta música desde su mensaje de protesta, en especial desde la persecución política de los años sesenta, pero también desde el goce estético. Artistas como Lilia Vera, el Grupo Cultural Propatria, Venezuela Libre, Quena, Gloria Martín²⁶, entre otros, habían iniciado una escena musical vinculada a la canción de protesta; pero fue la figura de Alí Primera la que dejó una honda huella que perdura hasta nuestros días²⁷.

Con excepcionales cualidades vocales de barítono, voz potente en los graves y timbrada en los agudos, Alí Primera (1941-1985) tiene un rol protagónico en la historia de la música popular venezolana. Fue un crítico activista político que se desvinculó de los partidos políticos tradicionales. Fue compositor, ejecutante de la guitarra y el cuatro, promotor de nuevos artistas y actividades en torno a la Nueva Canción. Desde su participación en la escena musical local de la canción de protesta, Primera incentivó el concepto de la “Canción Necesaria”, categoría de complemento al repertorio de la Nueva Canción. El cantautor dejó una producción discográfica de más de catorce discos de larga duración con temas originales, canción de autor con una amplia variedad de géneros abordados, desde la música folklórica venezolana del tamunangue²⁸, la gaita y el joropo, hasta géneros de gama latinoamericanista: zamba argentina, cueca chilena, porro colombiano, son cubano, guaracha, entre otros. La mayoría de estas producciones se realizaron bajo el sello discográfico Cigarrón, aunque destaca el álbum póstumo *Por si no lo sabía* (1985), bajo el sello discográfico Sonográfica, como se explica más adelante, uno de los más importantes de la música comercial de Venezuela y que apostó por la figura de Primera como estrella pop después de su desaparición física²⁹.

²⁵ J. Rodríguez Aedo: “La Nueva Canción Chilena...”.

²⁶ Darwin Cañas: “El perfume de la Nueva Canción. Valoración del canto de Gloria Martín”, *Presente y Pasado. Revista de la Historia*, 12, 23, 2007, pp. 45-67.

²⁷ José Antequera Ortiz: “Recepción actual de la obra de Alí Primera en los términos de las relaciones entre cultura, sociedad y canción de protesta”, *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 23, 2015, pp. 51-65.

²⁸ El tamunangue es una manifestación folklórica del estado Lara. De origen colonial y con fuertes matices indígenas y negroides, posee similitudes con las músicas chilenas de la cueca y la tonada. Es por antonomasia, el género musical con el que se identifica la población larense.

²⁹ Alí Primera: *Por si no lo sabía* [LP], Caracas, Cigarrón-Velvet-Sonográfica, 1985.

A pesar del uso político al que ha sido expuesto en distintos momentos³⁰, la carrera internacional de Primera no ha sido suficientemente estudiada. El cantautor participó en la producción discográfica de *Compañero presidente* (1975), título que hace alusión a Salvador Allende. En el disco, artistas de América Latina rinden tributo y levantan la voz frente al golpe de Estado en Chile. Primera grabó “Canción para los valientes”, obra emblemática del cantautor venezolano, elegía a Allende y tributo a figuras de la NCCCh como Víctor Jara, Violeta Parra, al poeta Pablo Neruda y a las víctimas del golpe de Estado. En esta grabación, el cantautor venezolano combina la cueca chilena con una atmósfera de incertidumbre en el tono trémulo de la línea melódica vocal, recitativo acompañado con la guitarra que evoca al estilo inconfundible de Jara³¹.

Un recorrido general por la discografía de Primera denota su interés y sensibilidad por la situación política y social de otros países del continente. Sus letras contienen los rasgos de la Nueva Canción que han sido estudiados por Torres, Advis y McSherry: estilos de diversas partes de América Latina, invocación a la lucha social, el despertar de la conciencia política y social³². El cantautor grabó “El sombrero azul” dedicada a El Salvador, “La noche del jabalí” denunciando la situación de Haití³³, o temas inspirados en Vietnam como “Inolvidable Ho Chi Minh”³⁴. En líneas generales, Primera cantó al obrero, al campesino, al indígena, al llanero; aunque también dejó obras de contenido lírico como “Reverón”, dedicada al artista plástico Armando Reverón (1889-1954), o “La piel de mi niña huele a caramelo”, inspirada en su hija; también creó temas cargados de la utopía socialista como “Ahora que el petróleo es nuestro”³⁵.

Durante su estadía en Rumanía, cuando cursaba estudios de petróleo incentivado por el Partido Comunista de Venezuela, Allí Primera se presentó en festivales a lo largo del bloque soviético. Estas actividades dejaron una marca en el cantante, quien, al regresar a Venezuela, promovió la creación de festivales de Canción Necesaria, espacios de participación política y de expresión artística

³⁰ Hazel Marsh: *Hugo Chávez, Ali Primera and Venezuela. The Politics of Music in Latin America*, Londres, McMillan, 2016; Óscar Arango: *Ali Primera: el cantor del pueblo*, [CD-ROM], Caracas, 2004.

³¹ Inti-Illimani et al.: *Compañero presidente* [LP], La Habana, Casa de las Américas, 1975. Participaron en esta producción de marcado contenido político Inti-Illimani, Quilapayún, Ángel Parra (Chile); Andrés Jiménez y Taoné (Puerto Rico); Pablo Milanés y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Cuba); César Isella (Argentina); Daniel Viglietti (Uruguay), y Soledad Bravo y Ali Primera (Venezuela).

³² Rodrigo Torres: *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago, CENCA, 1980; Luis Advis: “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”, *Clásicos de la música popular chilena. Vol. II. 1960-1973*, Luis Advis, Juan Pablo González (eds.), Santiago, Sociedad del Derecho de Autor / Universidad Católica de Chile, 1998, pp. 29-41; J. Patrice McSherry: *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*, Santiago, LOM, 2017.

³³ Ambos temas en Ali Primera: *Al pueblo lo que es del César* [LP], Caracas, Cigarrón, 1981.

³⁴ Ali Primera: *Lo primero de Ali Primera* [LP], Caracas, Cigarrón, 1974.

³⁵ Estos tres últimos temas aparecen en Ali Primera: *Canción mansa para un pueblo bravo* [LP], Caracas, Cigarrón, 1976.

que recuerda el estilo novocancionista. Organizó eventos de acción solidaria para Chile, Nicaragua, Cuba y El Salvador; “la solidaridad, que será muy utilizada en el apoyo a los pueblos sudamericanos a partir de la seguidilla de golpes militares de los años setenta”³⁶. En 1982 se presentó en el I Festival-Foro Nuevo Canto Lationamericano en México³⁷, y en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela fue telonero de la cantante argentina Mercedes Sosa³⁸. Primera tuvo una presencia constante en el estado Lara en donde estableció su hogar y se vinculó con el grupo de migrantes chilenos que llegaron después del golpe de Estado³⁹.

Chilenos en el árido trópico

El fenómeno novocancionista en el estado Lara se dio a partir de coincidencias o causalidades que permitieron la asimilación, difusión y mezcla del género. En primer lugar, la sociedad larense acogió las manifestaciones musicales como parte de una propuesta artística más. ¿No era acaso el estado Lara la capital musical del país? Durante los años sesenta hubo una fuerte represión política. El gobierno de Raúl Leoni se caracterizó por movimientos guerrilleros armados en las ciudades y en el campo. Algunos grupos guerrilleros mantenían un estrecho vínculo con las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) y relacionados con el Partido Comunista de Venezuela y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria⁴⁰. A partir de esta situación, el Estado realizó una persecución política que incluía no solo a militantes activos, sino incluso, simpatizantes que demostraran públicamente su afecto a los movimientos de izquierda⁴¹. Pero a partir de los años setenta las agrupaciones contaron con espacios casi permanente para sus actividades.

Otro aspecto relevante lo constituye la conformación instrumental. Que apareciese una agrupación con un repertorio similar a Inti-Illimani no era de extrañar, pues las agrupaciones folklóricas larenses estaban conformadas por voces, cuatros, guitarras, requinto y set de percusión, similar a las agrupaciones folklóricas de tradición chilena, razón por la cual la sociedad larense no vio a la propuesta de los migrantes como algo ajeno; por ejemplo, en los años sesenta y setenta “muchas de esas canciones circularon entre estudiantes, tra-

³⁶ Juan Pablo González: “Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981)”, *Boletín de Música*, 45, 2017, p. 11.

³⁷ José Millet: *Ali Primera. Biografía documentada y testimonial*, Caracas, El perro y la rana, 2014.

³⁸ Entrevista del autor con David de los Reyes, Guayaquil, 2-9-2021.

³⁹ Para una biografía detallada véase J. Millet: *Ali Primera...*

⁴⁰ Alan McPherson: *¡Yankee No! Anti-Americanism in US-Latin American Relations*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

⁴¹ Margarita López Maya, Luis Lander: “Popular Protest in Venezuela: Novelties and Continuities”, *Latin American Perspectives*, 32, 2, 2004, pp. 92-108.

bajadores y colectivos revolucionarios y culturales de forma clandestina y en formato de casetes”⁴². En tercer lugar, la migración chilena se asimiló al mercado laboral regional sin problemas y, en el plano educativo musical tuvo una presencia destacada dentro del Conservatorio de Música Vicente Emilio Sojo y en la conformación del Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela⁴³. Si bien destacan los nombres de Hernán Jeréz, Leonor Saavedra Gómez, Pedro Vargas, Arturo González, entre otros; la comunidad educativa musical conformada por maestros chilenos, argentinos y uruguayos, se convirtió en referente de exigencia y calidad educativa. Por último, la Nueva Canción halló en el estado Lara un lugar privilegiado: el territorio era fértil en maderas para la construcción de cordófonos, siendo considerada durante varios años como el lugar en donde se construían los mejores instrumentos del país. Las características geográficas de la zona permitían que hubiese dentro del inventario forestal treinta especies maderables⁴⁴. En consecuencia, dentro del imaginario cultural del estado Lara, la construcción de instrumentos musicales como empresa familiar ha logrado insertarse dentro de “la memoria colectiva que le da significación al producto artesanal representativo de su región”⁴⁵.

El grupo emblemático de la Nueva Canción en el estado Lara, y alrededor del cual se tejió la intensa actividad de música de protesta, fue Araucara. Fue fundada en Barquisimeto en el año de 1982 por Luis Maldonado, músico y cantante chileno que llegó al país en 1977. La agrupación inició sus actividades como órgano de denuncia frente a las atrocidades de la dictadura de Pinochet. Artística y políticamente fueron sus referentes Inti-Illimani y Quilapayún. Coincidió en los aspectos que ha estudiado Rodríguez Aedo: propaganda y denuncia⁴⁶. Desde sus inicios, el repertorio de Araucara se nutrió de versiones del repertorio de la Nueva Canción, versiones de Víctor Jara, Alí Primera, así como la incorporación de canciones de autores locales como Jesús “Gordo” Páez o Adelis Fréitez⁴⁷.

⁴² Mervin Rodríguez: *Carlos Ricardo Cisterna. Desde el Río Bravo hasta la Patagonia*, Barquisimeto, El perro y la rana, 2019, p.11

⁴³ Franka Verhagen, Leonardo Panigada, Ronnie Morales: “El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical”, *Revista Internacional de Educación Musical*, 4, 2016, pp. 35-46; Freddy Sánchez: “El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles. La nueva educación musical de Venezuela”, *Revista da ABEM*, 15, 18, 2007, pp. 63-69.

⁴⁴ María T. Delgado de Bravo: “Desarrollo sustentable: una estrategia aplicable a las artesanías de maderas (Valle de Quibor, estado Lara-Venezuela)”, *Revista Geográfica Venezolana*, 43, 2, 2002, pp. 197-214.

⁴⁵ Marilyn Gómez: “La artesanía como imaginario social representativo de la herencia cultural del estado Lara”, *Observador del Conocimiento*, 4, 2, 2019, pp. 146-152.

⁴⁶ J. Rodríguez Aedo: “La Nueva Canción Chilena...”.

⁴⁷ Carlos Ortiz: “El grupo Araucara nació hace 30 años para denunciar el régimen de Pinochet. Sobrinos tataranietos de Eloy Alfaro cantan con el pueblo de Lara”, *Correo del Orinoco*, 4-11-2012.

Araucara ha organizado festivales y realizado cuatro producciones discográficas. Además del conjunto vocal, la agrupación se decantó por la instrumentación característica del repertorio novocancionista de imaginario andino: la quena, la zampoña, el charango, la guitarra, el bombo leguero, e incluyeron el cuatro venezolano; posteriormente, se incorporaron la guitarra y el bajo eléctrico, así como la batería, extendiendo las posibilidades tímbricas e interpretativas. A diferencia de lo expresado por Farías Zúñiga en su trabajo sobre la disputa entre el uso o no de la guitarra eléctrica en la NCCh, en el caso de Araucara no se ha documentado una disputa semejante. Los instrumentos eléctricos forman parte de la identidad musical de la agrupación⁴⁸.

A la par con Araucara surgió otro grupo con una estética alejada, en un principio, de la música de protesta y de la Nueva Canción. Posteriormente, se alimentó del discurso de denuncia política y se incorporó a los mismos festivales. Se trata de Cantaguaro, fundado en Barrio Nuevo, sector popular al oeste de Barquisimeto por Edward Aranguren. La agrupación inició sus actividades como intérpretes de tamunangue e incorporó de forma gradual el son cubano, canciones de la Nueva Trova y canciones de la NCCh arregladas al estilo del tamunangue, como “Ni chicha ni limoná” de Víctor Jara. Como expresa González: “han sido instrumentos, ritmos y géneros del folklore los que han nutrido la canción comprometida en el continente, bien mediante mezclas y transformaciones o tal como se cultiva en sus propias comunidades”⁴⁹. Asimismo, la agrupación ha hecho un calipso titulado “Alí”, homenaje a Alí Primera, lo que denota la influencia y trascendencia del cantautor venezolano.

Otras agrupaciones locales mezclaron el repertorio novocancionista con la música folklórica de la región o con propuestas originales. Destacan Aguasalá y Mestizo, esta última liderizada por Orlando Padilla, productor musical del primer trabajo discográfico de Araucara. Hubo una diversidad de cantautores entre los que destacaron Benjamín Terán, quien luego se dedicó a la educación universitaria y a la gestión cultural a través del Ateneo de Cabudare; Toño Rivero, quien fue alcalde del Municipio Palavecino (2000-2004)⁵⁰, en representación del partido Movimiento Quinta República que auspiciaba a Hugo Chávez. Destaca el cantautor Jesús “Gordo” Páez (1952-2007), cuyas composiciones como “Fe”, “Dios” y “Corintios 13”, inspiradas en textos bíblicos⁵¹, se asimilaron al repertorio de las agrupaciones regionales y evocan el imaginario religioso de Rolando Alarcón y Víctor Jara.

⁴⁸ Sobre la relación entre el rock y la NCCh, véase Martín Farías Zúñiga: “Cueca Beat: diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibos, 2014, pp. 139-161.

⁴⁹ J. P. González: “Chile y los festivales...”.

⁵⁰ El Municipio Palavecino es un distrito dentro del estado Lara.

⁵¹ Jesús Gordo Páez: *Canto al amor de otros amores* [CD], Caracas, Centro Nacional del Disco, 2012.

Como se ha expresado, Araucara y el grupo de migrantes chilenos fueron el epicentro para que los artistas locales conformaran espacios de expresión. El público se identificó más fácilmente con las cualidades estéticas de la música que con los mensajes de acción política⁵². Otras agrupaciones se acercaron a la NCCh desde el rock, como Plutonic Juruminga, banda fundada por el artista chileno venezolano Ciro Rabaji. Desde el año 2014 la agrupación participa de manera constante en los mismos festivales que Araucara. Tanto en su producción musical como en su *performance*, Plutonic Juruminga se ha proyectado como rock folklórico, profolk o rock campesino, términos que no solo hacen referencia al uso de ritmos de tamunangue o el uso del cuatro, sino que, además, los términos “folk” o “campesino” connotan su proximidad con los sectores más descuidados por la casta política. Lo folklórico es la referencia para la creación de propuestas originales que pretenden conectarse con el repertorio de la Nueva Canción.

Araucara promocionaba el cancionero latinoamericano, y a su alrededor un número significativo de agrupaciones y cantautores generaron un repertorio en el que mezclaron el repertorio novocancionista con otras propuestas. Como explica Rodríguez Aedo frente al fenómeno Quilapayún: “Lo central será entonces recuperar y poner en escena el repertorio popular sin importar el origen nacional o cultural de este”⁵³. Se produce un fenómeno de apropiación del repertorio folklórico latinoamericano y aparecen obras nuevas, una hibridación positiva que asimiló elementos musicales, expresivos y estéticos y que se reconfiguró en nuevas propuestas, “que lejos de opacar o desintegrar a otra, la redimensionan”⁵⁴.

Durante los años setenta la NCCh había pasado por un proceso de internacionalización marcado por el boom de la música andina, la aparición del Canto Nuevo como propuesta que superaba el estancamiento de la NCCh, junto al retorno de músicos representativos de la Nueva Canción a Chile⁵⁵. En el estado Lara, las agrupaciones mantuvieron el repertorio y estilo que las acercaba al imaginario de lo andino, aspecto relevante si consideramos que la principal característica de la región es el clima semiárido seco; en la ciudad capital, la temperatura promedio anual es de 28°C, mayormente soleado. Pero el código estético de lo andino no solo era referencia de la América andina: era Chile, y el poncho era el emblema y garantía de que se pertenecía a un movimiento

⁵² Sobre la relación entre Nueva Canción, estética y activismo político, véase también Jan Fairley: “There Is No Revolution without Song: ‘New Song’ in Latin America”, *Music and Protest in 1968*, Barley Norton, Beate Kutshcke (eds.), Nueva York, Cambridge Music Press, 2013, pp. 119-135.

⁵³ J. Rodríguez Aedo: “La Nueva Canción Chilena...”, p. 71.

⁵⁴ Rodrigo Torres: “La urbanización de la canción folklórica”, *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, 33-34, 1985, pp. 25-29.

⁵⁵ J. Rodríguez Aedo: “La Nueva Canción Chilena...”, p. 74.

novocancionista y que se estaba en contra de las dictaduras del cono sur⁵⁶. Las influencias de Inti-Illimani, Illapu y Quilapayún fueron determinantes, así como la designación de una trinidad artística, intelectual y espiritual en Víctor Jara, Violeta Parra y Alí Primera.

La Nueva Canción en el estado Lara también tuvo su espacio dentro del repertorio litúrgico de la iglesia católica, especialmente durante el ofertorio y la comunión. El repertorio novocancionista se difundió en este medio gracias a la activa participación de grupos ecuménicos que hacían vida en las distintas parroquias de la ciudad. Los colegios de educación privada como La Salle, Colegio Monseñor Benítez o Colegio Arquidiocesano fomentaban la formación de grupos denominados Infancia Misionera y dentro de sus actividades involucraban la ejecución de música para el servicio religioso y las actividades seculares. En este sentido, canciones como “Plegaria de un labrador” de Víctor Jara, “El hombre” de Rolando Alarcón, “Fiesta de San Benito” de Inti-Illimani o “Gracias a la vida” de Violeta Parra, se dejaban oír dentro de la celebración de la eucaristía⁵⁷. Tanto para la comunidad larense como para los migrantes chilenos, la iglesia fue un espacio común en dónde circuló esta música, pero relacionada con la devoción religiosa. El repertorio era también parte de parroquias populares como Barrio Unión, Barrio La Cruz, la comunidad de la Pila Lara, Barrio Nuevo, entre otras. ¿Cómo se dio este fenómeno de difusión de la Nueva Canción en el mundo religioso? En la misma época en que se produce la migración chilena había llegado un contingente de evangelización procedente de Colombia, específicamente de Medellín, en donde se había instaurado un movimiento de canción de protesta alrededor de la Teoría de la Liberación⁵⁸. Las agrupaciones para el servicio religioso en estas parroquias habían sido lideradas por monjas procedentes de Medellín, quienes fomentaron el repertorio⁵⁹.

El estado Lara tuvo, durante el período estudiado, un relevante movimiento de agrupaciones corales, muchas de las cuales incorporaron temas de la Nueva Canción y de la Trova Cubana adaptados por arreglistas locales⁶⁰. Sin embargo,

⁵⁶ J. P. González: “Chile y los festivales...”, p. 15.

⁵⁷ Sobre el repertorio de la Nueva Canción Chilena y de la música popular latinoamericana en el contexto religioso, véanse los trabajos de Pablo Rojas Sahurie: “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de ‘El hombre’ de Rolando Alarcón”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, 2020, pp. 241-279; Cristián Guerra: “La Nueva Canción Chilena y las misas folklóricas de 1965”, *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibo, 2014, pp. 81-97; Freddy Vilches: “Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana”, *Resonancias*, 29, 2011, pp. 41-55.

⁵⁸ Sobre la música y la Teoría de la Liberación véase Montserrat Galí Boadella: “Música para la teología de la liberación”, *Anuario de la Historia de la Iglesia*, 11, 2002, pp. 177-190.

⁵⁹ Juan José Guerrero Pérez: *La canción de protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación*, Caracas, El perro y la rana, 2007.

⁶⁰ Lamentablemente, todo este repertorio es manuscrito e inédito, su circulación se limita a las agrupaciones corales de la región.

uno de los principales repertorios interpretados fue la *Misa criolla* de Ariel Ramírez, la cual formó parte del repertorio habitual de agrupaciones corales de carácter institucional como el Orfeón Universitario de la UCLA o el Coro del Colegio de Contadores del estado Lara. La música funcionó como un elemento de integración social, religiosa, comunitaria y política.

Novocancionistas en la ciudad de los crepúsculos: espacios de la escena local

Bennett y Peterson destacan la interrelación entre músicos, productores y audiencias; lo territorial es determinante para la consolidación de una escena musical. No en vano, la categorización de escenas locales, transnacionales y virtuales permite un acercamiento, aunque sea de modo exploratorio, para luego profundizar en la escena musical⁶¹.

En todo el estado Lara se estableció un circuito regional que permitió la difusión de las agrupaciones que hacían este repertorio. El primer hábitat natural fueron las casas de la cultura de las distintas poblaciones en las que se ofrecían, especialmente los fines de semanas, recitales de poesía e inauguración de exposiciones acompañadas de una tertulia musical, donde la música folklórica de la región se combinaba con el repertorio novocancionista. Grupos de individuos de distinta procedencia, clase social e incluso con simpatías políticas opuestas, coincidieron e interactuaron alrededor de la música y las agrupaciones folklóricas⁶².

La ciudad de Barquisimeto, como capital de la provincia, concentró el mayor circuito de peñas folklóricas. Se consolidaron instituciones que habían logrado mantener una programación habitual. Destacan el Centro Cultural Guachirongo, los ateneos de Cabudare y Barquisimeto, centros en donde se organizaban conciertos y veladas en los que las agrupaciones folklóricas regionales y de estilo latinoamericano se presentaban con frecuencia. Las instituciones organizaban la programación a partir de las decisiones de las juntas directivas de turno y recibían un estipendio por parte de gobiernos locales y nacionales⁶³. En algunos casos eran recursos provenientes Fundación Larense para la Cultura (Fundacultura), Consejo Nacional de la Cultura (Conac), hoy extintos, y direcciones o departamentos adscritos a la Gobernación del estado Lara. Todas las actividades eran sin fines de lucro, lo que permitió el libre acceso del público⁶⁴.

⁶¹ A. Bennett, R. Peterson: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual...*

⁶² Will Straw: "Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies*, 5, 3, 1991, pp. 361-375.

⁶³ Entrevista telefónica del autor con Miguel Nesterovsky, 1-12-2019.

⁶⁴ Mirna Sánchez de Mantra: "La extensión universitaria en Venezuela", *Educere. La Revista Venezolana de Educación*, 8, 24, 2004, pp. 83-94; Alixon Reyes: "Políticas públicas en el marco de una nueva cultura de la recreación", *HumanArtes. Revista Electrónica de Ciencias Sociales y Educación*, 4, 7, 2015, pp. 8-32.

El circuito no se limitaba a espacios interinstitucionales de iniciativa privada que funcionaban con fondos públicos. Las universidades brindaron la mejor plataforma en donde circularon el repertorio e intérpretes de la Nueva Canción. Cuando en los años setenta el gobierno de Venezuela negoció la libertad de presos políticos pertenecientes a la Unidad Popular y al Partido Comunista de Chile, algunos migrantes políticos se incorporaron a la militancia dentro del ámbito universitario venezolano⁶⁵. Un hecho especial lo marcó el Segundo Encuentro de Universidades Latinoamericanas en solidaridad con la universidad chilena (EULA II), realizado en la ciudad de Caracas entre el 18 y el 22 de febrero de 1976⁶⁶. En este sentido, las universidades fueron para los migrantes chilenos un espacio de estudio, de trabajo y de militancia política interuniversitaria.

La universidad más importante del estado Lara, tanto por el número de estudiantes, presupuesto y espacios físicos fue la Universidad Centrooccidental Lisandro Alvarado (UCLA). Especialmente, la Escuela de Ingeniería al noroeste de la ciudad y ubicada fuera del perímetro metropolitano, fue un punto permanente de actividades de pintura, recitales de poesía y música de protesta⁶⁷. Al estar lejos del Rectorado, la Escuela de Ingeniería era un territorio autónomo a nivel artístico y social en donde los estudiantes, docentes, personal administrativo y de mantenimiento estaban obligados a pasar todo el día en las instalaciones. Esto incentivó la realización de actividades artísticas a lo largo de la semana, y en donde las agrupaciones de la música latinoamericana hallaron un espacio habitual⁶⁸. Otra sede de la UCLA fue el Auditorio Ambrosio Oropeza, ubicado en el centro-este de la ciudad. Dada su ubicación geográfica, fue epicentro para la realización de conciertos conmemorativos, festivales y eventos especiales de la Nueva Canción y de la Canción Necesaria⁶⁹.

Las actividades no se limitaban al confinamiento en espacios cerrados. Por las características climatológicas de la región, de tiempo seco y soleado, los conciertos en espacios abiertos eran habituales. Se hicieron festivales en el extinto Anfiteatro Oscar Martínez, en las plazas públicas Claret, Los Ilustres y Plaza de la Justicia, esta última en pleno centro de la ciudad capital⁷⁰. En estos sitios las agrupaciones realizaban presentaciones en vivo, a veces con equipos

⁶⁵ C. F. Rojas Mira: "Exiliados políticos chilenos...".

⁶⁶ No fue un encuentro aislado, se halla a la manera de franquicia el mismo evento, con igual nombre, pero en años diferentes, verbigracia Bogotá, Colombia, 14 al 16 de marzo de 1975. "Encuentro de universidades latinoamericanas en solidaridad con la universidad chilena", *Hojas Universitarias*, 2, 1975, pp. 117-123.

⁶⁷ Margarita López Maya: "Venezuela después del *Caracazo*: formas de protesta en un contexto institucionalizado", *Working Paper*, 287, 2001, pp.1-35.

⁶⁸ Naudi Trujillo Mascia: "Las cátedras libres en la UCLA", *Compendium*, 16, 31, 2013, pp. 89-95.

⁶⁹ H. Marsh: *Hugo Chávez, Ali Primera and Venezuela...*

⁷⁰ Entrevista telefónica del autor con Miguel Nesterovsky, 1-12-2019.

de sonido prestado de otras instituciones como Guachirongo, pagado por la Alcaldía de Iribaren, o en su defecto, autofinanciados⁷¹. Nada detenía a la Nueva Canción.

También circuló la música en instituciones patrimoniales como el auditorio de la Biblioteca Pío Tamayo y el Museo de Barquisimeto. En este último fueron recurrentes las presentaciones en la Capilla San Miguel, en los Jardines del Museo y en lo que se conoce como Ruinas del Antiguo Hospital, espacio común y al aire libre que queda detrás de la edificación principal⁷².

El espacio más emblemático tanto por su historia como por su ubicación, y que fue centro de conciertos conmemorativos, es el Teatro Juarez. Ubicado a pocas calles del Museo de Barquisimeto, de la Plaza de la Justicia y del Ateneo de Barquisimeto, en el corazón comercial y político de la ciudad. El teatro inaugurado en 1905 se había convertido en el espacio ideal para la legitimación artística de figuras locales e internacionales. Las agrupaciones con repertorio novocancionista usaron el Teatro Juarez como espacio habitual para festivales, lo que permite inferir el impacto, trascendencia y asimilación de esta música dentro de la sociedad larense.

Estos fueron espacios en donde la Nueva Canción confluyó con las manifestaciones folklóricas de la región, transfigurando —término de Bennett y Peterson— la escena local⁷³. Además, el repertorio novocancionista y folklórico compartió estos recintos con géneros como el rock y el *ska*, captando nuevas audiencias⁷⁴. La confluencia en estos espacios permitió que hubiera un público habitual para cada evento. Se había establecido una ruta de conciertos que incentivaba la circulación del repertorio novocancionista⁷⁵.

En Chile, entre 1969 y 1973, la NCCh contó con el amparo de un gobierno socialista para la producción y circulación de su producción⁷⁶. En el caso de la Nueva Canción en el estado Lara, las agrupaciones comenzaron sus actividades de manera autogestionada en universidades, institutos de cultura y peñas artísticas; el respaldo político y económico

⁷¹ J. Antequera Ortiz: “Recepción actual de la obra de Ali Primera...”,

⁷² Entrevista telefónica del autor con Miguel Nesterovsky, 1-12-2019; entrevista del autor con Eduardo Manzanilla, 16-12-2020. El edificio del Museo de Barquisimeto es una construcción de la segunda mitad del siglo XIX que funcionó como Hospital de la Caridad; desde 1982 es una institución museística.

⁷³ A. Bennett, R. Peterson: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual...*

⁷⁴ Félix Allueva: *Crónicas del rock fabricado acá: 50 años de rock venezolano*, Caracas, Ediciones B, 2008; Luis Pérez-Valero: “Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)”, *El Oído Pensante*, 6, 2, 2018, pp. 49-76.

⁷⁵ Will Straw: “Scenes and Sensibilities”, *Compos*, 6, 2006, pp. 1-16.

⁷⁶ Natália Ayo Schmiedecke: “La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibos, 2014, pp. 201-218.

lo obtuvieron a partir de 2005, cuando Hugo Chávez Frías decreta las canciones de Alí Primera como patrimonio cultural de la nación⁷⁷. Institucionalizar este repertorio era sinónimo de institucionalizar la Nueva Canción. Después de todo, ¿las agrupaciones no hacían ambos repertorios en un mismo concierto? ¿No tocaban en las mismas agrupaciones chilenos y venezolanos? ¿No invocaba Alí Primera una y otra vez el canto de Víctor Jara y de Violeta Parra?

Las producciones discográficas: cosmovisión andina bajo el sol caribeño

La música de la Nueva Canción convivió con la industria discográfica del país caribeño. Entre finales de los años setenta y durante toda la década de los ochenta, dos sellos discográficos de carácter comercial dominaban el mercado en Venezuela: Sonográfica y Sono-Rodven⁷⁸. Cada sello disponía de una línea de producción en la que confluían compositores, arreglistas, músicos y productores; destacaban agrupaciones de música tropical como Daiquirí, Adrenalina Caribe o Los Melódicos; otros cantantes tuvieron una participación activa en radio, videoclips, conciertos o como banda sonora de telenovelas como Guillermo Dávila, Ruddy La Scala, Ricardo Montaner, Franco De Vita, Yordano, entre otros. En otras palabras, la canción latinoamericana de protesta convivía al mismo tiempo, pero en diferentes espacios, con propuestas comerciales que tenían fuertes estrategias de marketing.

Las agrupaciones larenses de protesta no contaron con un sello discográfico que los promoviera, a diferencia de lo que aconteció en su momento con los sellos *Le chant du monde* (Francia), o en Chile con el sello DICAP⁷⁹. En este sentido, a pesar de considerarse la capital musical de Venezuela, en los años ochenta el ámbito de la producción musical se circunscribía a dos estudios que eran iniciativas privadas y personales: Rómulo Riera, quien además era músico y sonidista; y los estudios de Oscar Moreau, conocidos como OHM Grabaciones, ambos ubicados en el centro de la ciudad⁸⁰.

Sin embargo, la primera producción del grupo Araucara salió bajo el sello Giros, discográfica que arropó en su momento la comercialización y distribución en Venezuela de agrupaciones de rock nacional como

⁷⁷ H. Marsh: *Hugo Chávez, Alí Primera and Venezuela...*

⁷⁸ Williams J. León H.: "Rock hecho en Venezuela (1960-2019): caminos recorridos, caminos por recorrer", *Anuario GRHIAL*, XIV, 14, 2020, pp. 21-51; Andrés Cañizález: "El desarrollo mediático en Venezuela. Un siglo de historia", *Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. Actas*, 2020, pp. 1-32.

⁷⁹ J. Rodríguez Aedo: "Trayectorias de la Nueva Canción Chilena...".

⁸⁰ Fuente: perfiles de Instagram @ohmstudiosca y @roferito.

Arkangel, Masacre de Colombia o del trovador cubano Vicente Feliú⁸¹. Al respecto, a diferencia de las distintas agrupaciones y artistas que estuvieron bajo el sello DICAP fundado por la Juventudes Comunistas de Chile, la agrupación apostó por los agentes de la industria musical que tenían a la mano.

En 1992 Araucara realizó su primera producción en casete: *El canto latinoamericano*⁸². Los músicos apostaron por la integración del repertorio novocancionista y folklórico. De esta manera, se abrió una amplitud territorial y estética que, a pesar de estar asimilada al imaginario de la canción de protesta, se había integrado como una manifestación artística plural. Algunos de estos temas fueron “La guachafita”, un joropo al estilo venezolano; “El mochilón”, una cumbia colombiana; “Naranjito” del folklore boliviano y “El cóndor pasa” del Perú. Esta amplitud de estilos y países nos habla de la versatilidad estilística de la agrupación y de la capacidad de adaptación frente a un país de migrantes, como en su momento lo fue Venezuela.

La portada de casete de Araucara es emblemática. Los músicos aparecen fotografiados con sus instrumentos y sus ponchos; al fondo, una planicie que asemeja un paisaje andino; pero la foto fue realizada en un sector conocido como Lomas de Cubiro, pueblo ubicado en un pequeño enclave de la cordillera andina que roza al estado Lara. Los músicos exhiben sus instrumentos folklóricos y buscan integrarse al imaginario andino, como en efecto pasó con Inti-Illimani o Quilapayún. La carátula es un llamado y un encuentro desde lo andino a la hermandad latinoamericanista, lo andino se metacontextualiza como una práctica subversiva e irreverente, aunque no se haga una declaración política frontal⁸³.

La producción musical estuvo a cargo del músico, compositor, arreglista y director de coros Orlando Padilla, miembro de la agrupación Mestizo⁸⁴. Se produce un punto de unión en el que convergen la agrupación formada por chilenos en el exilio y la importante figura regional que fue Padilla. El repertorio es amplio y, a diferencia de la producción discográfica de Alí Primera, no hay un discurso político. El repertorio compuesto o arreglado para el disco de Araucara es un paisaje sonoro y musical de Latinoamérica: recopilación de lo folklórico y versiones que se enmarcaban dentro de la producción industrial de este repertorio. ¿Cómo se vinculaba lo político? Por un lado, en cuanto que sonoridad andina que evoca el activismo político de Inti-Illimani. No en vano, la producción discográfica comienza con

⁸¹ Arkangel: *El ángel de la muerte* [CD], Caracas, Giros, 2000; Masacre: *Sin piedad* [casete], Caracas, Giros, 1991; Vicente Feliú: *Guevarianas* [CD], Caracas, Giros, 1998.

⁸² Araucara: *El canto latinoamericano* [casete], Barquisimeto, Giros, 1992.

⁸³ Philip Tagg, Bob Clarida: *Ten Little Title Tunes*, Nueva York, The Mass Media Music Scholar's Press, 2003, pp. 39-45.

⁸⁴ *Grupo Mestizo*, blog (<https://grupomestizo.blogspot.com>).

“La fiesta de San Benito”, versión parecida a la grabación del grupo chileno de 1973⁸⁵. Por otro lado, en cuanto a la participación de la agrupación en eventos y festivales de claro activismo político, como explicaremos más adelante. La compilación de temas se acerca más a decisiones curatoriales de carácter patrimonial latinoamericano, y menos a una selección de denuncia política.

El modo en que se hizo la grabación es un punto de quiebre entre Araucara y una de sus referentes artísticos, como lo fue Violeta Parra⁸⁶. Mientras que en Parra el proceso de grabación semejaba a una *performance*, Araucara descansará en la figura de Padilla como productor musical del disco⁸⁷. Los arreglos musicales dejan el acompañamiento a la guitarra, el cuatro y el charango, el rol protagónico es de las voces y de los instrumentos de vientos, recreación del mundo andino en terrenos cálidos.

En el siglo XXI, bajo el gobierno de Hugo Chávez Frías, la Nueva Canción es expresión común de lo latinoamericano, imaginario integrado de un colectivo. En 2010 se realizó la grabación de *Canción Bicentenario*⁸⁸, producción promovida desde la Comisión Presidencial para la celebración del año bicentenario y bajo la coordinación del Ministerio del Poder Popular para las Comunas y Protección Social. En un principio, dicha iniciativa debió redundar en la creación de una cooperativa de producción discográfica independiente⁸⁹. Destaca la decisión curatorial de la producción musical: amplitud de artistas y estilos que se agrupan bajo la consigna de Nueva Canción Latinoamericana y mezcla de estilos y géneros. Coinciden en un mismo disco conjuntos folklóricos como Caraota, Nema y Tajá, Los Golperos de Don Pío; agrupaciones de rock, *ska* y música alternativa como El Pacto, De Khalafary's; o grupos como Mestizo, que en su momento se nutrieron de la Nueva Canción y que desembocaron en una impronta estética personal. De esta manera, se realizó una presentación en vivo del material del disco el 17 de abril de 2010 en la Plaza de la Justicia, en pleno corazón de la capital larense. Juego de seducción, la producción marca un punto de inflexión como Nueva Canción Larense: discurso poliéstilístico en el que confluye lo folklórico del estado Lara con la sensibilidad estética y política de la diáspora chilena en la región.

⁸⁵ Inti-Ilumani: *¡Viva Chile!* [LP], Milán, I Dischi Dello Zodiaco, 1973.

⁸⁶ M. Rodríguez: *Carlos Ricardo Cisterna...*, pp. 23-24; Fernando Carrasco: “Christian Spencer Espinosa. *Pajarillo, cuatro chileno*. CD. Santiago, sello independiente. Grabado en Estudio Madreselva. Ingeniero de sonido, Alfonso Pérez, 2013”, *Revista Musical Chilena*, 69, 223, 2015, pp. 108-109.

⁸⁷ Juan Pablo González: “Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 23, 36, 2019, pp. 74-95.

⁸⁸ Varios Autores: *Canción Bicentenario* [CD], Barquisimeto, Independiente, 2010.

⁸⁹ A la fecha de la presente investigación no se obtuvieron datos de dicha concreción. Entrevista telefónica del autor con Miguel Nesterovsky, 1-12-2019.

Tardes de radio: “Latinoamérica”, con Carlos Ricardo Cisterna

La radiodifusión en una escena musical es el medio que mejor integra el sentido de pertenencia de una comunidad y que permite su vinculación con áreas extraurbanas⁹⁰. La radio garantiza la circulación y movilidad de repertorios para la consolidación de una escena musical. La hibridación de elementos musicales locales con los repertorios internacionales generó y estableció códigos que se asimilaron con la música de protesta y la Nueva Canción en el estado Lara⁹¹. En este sentido una figura fundamental, como organizador de festivales y difusor de este repertorio desde la radio, ha sido el locutor chileno Carlos Ricardo Cisterna con su programa “Latinoamérica”, el cual había iniciado en Chile en 1969 y que, desde sus comienzos, se enfocó en la música popular del continente con un lugar privilegiado para el repertorio novocancionista⁹².

Cisterna, nacido en Talcahuano (1949), es una figura emblemática dentro de la integración musical de la Nueva Canción en el estado Lara. Llega a Venezuela en 1974 y se instala de forma inmediata y definitiva en Barquisimeto. Dos son los motivos, ambos de carácter práctico, por los cuales la ciudad lo acoge: primero, el gran número de chilenos que hacen vida en la ciudad; segundo, para finales de los años setenta, la ciudad ofrecía diversas posibilidades de trabajo en el campo de la radio. De hecho, Cisterna llegó a casa de unos amigos que vivían a pocas calles del Palacio Radial, centro de radiodifusión en el cual tenían sus estudios Radio Cristal, Universo, Lara, Radio Juventud y Radio Barquisimeto. En estas dos últimas reinició, a los pocos días de su llegada, el programa “Latinoamérica”⁹³.

Cisterna difundió a nivel radial la música de América Latina, e incorporó a su repertorio a los cultores de la música folklórica del estado Lara como Los Golperos del Tocuyo, Pablo Canela y Don Pío Alvarado, junto a Illapu, Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún, entre otros. Además, Cisterna estableció un vínculo personal con Alí Primera y el grupo Araucara, se inmiscuyó directamente en la organización de los festivales de Nueva Canción, Canción Necesaria o Canto Latinoamericano; primero fue un asiduo colaborador a través de la promoción y difusión radial del evento, luego se incorporó como promotor y coordinador de la Nueva Canción y de artistas vinculados a la misma⁹⁴. Sin estas actividades de promoción, difícilmente la organización de festivales hubiera tenido la dinámica que los caracterizó. La Nueva Canción y su mezcla

⁹⁰ Natalia Bieletto Bueno: “The *Carpas* Shows in México City (1900-1930). An Ethno Historical Perspective to a Musical Scene”, *Made in Latin America*, Julio Mendivil, Christian Spencer Espinosa (eds.), Nueva York, Routledge, 2016, pp. 25-36.

⁹¹ A. Bennett, R. Peterson: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual...*

⁹² M. Rodríguez: *Carlos Ricardo Cisterna...*, pp. 35-40.

⁹³ “Entrevista a Carlos Ricardo Cisterna en Chile”, Latinoamérica Radio (<https://www.youtube.com/watch?v=qZGhrnAGlYs&t=13s>).

⁹⁴ Para una biografía de Carlos Ricardo Cisterna, véase M. Rodríguez: *Carlos Ricardo Cisterna...*

con propuestas locales encontró en la Venezuela de la renta petrolera y de la etapa postpetrolera un ambiente ideal para la realización de festivales, los cuales eran organizados por entes universitarios y, en otras ocasiones, como conciertos de difusión o de carácter conmemorativos.

“Que la cante Víctor Jara”⁹⁵. Los festivales de la Nueva Canción en el estado Lara

Antes de la aparición de los festivales novocancionistas, en Barquisimeto se celebraba la Feria de la Divina Pastora⁹⁶, actividad realizada en el mes de septiembre que conmemora la fundación de la ciudad: 14 de septiembre. Pero la coincidencia con el 11 de septiembre de 1973, fecha del golpe de Augusto Pinochet, y el 18 de septiembre, fecha en la que Chile conmemora el proceso independentista de la Corona española, hizo que gradualmente una conmemoración se mezclase con la otra. Como expresa González, esto funcionó como “divergencia o resistencia simbólica ante el nuevo régimen; vehículo de memoria; construcción de identidad colectiva; y escuela para nuevas generaciones de músicos y audiencias”⁹⁷.

En 1969 se hizo en Barquisimeto La Voz de Oro, festival competitivo que emulaba a los festivales de San Remo y Benidorm⁹⁸, se promovía la difusión de nuevas canciones y cantantes. El repertorio estaba constituido por canciones folklóricas, canciones populares de la radio o temas originales escritos para el festival, como el tema “Rosario” con letra de Luis Edgardo Ramírez y música de Juan Vicente Torrealba⁹⁹. En otras ocasiones, se hacían versiones de las canciones de los festivales europeos o del repertorio del cine mexicano, como Agustín Lara o Gonzalo Curiel. Paralelo a esto, desde las direcciones de cultura de

⁹⁵ El texto hace alusión a letra de “Canción para los valientes” de Alí Primera: “Que la cante Víctor Jara / una canción de Violeta [Parra] / para el compañero Allende”.

⁹⁶ La Divina Pastora es una advocación mariana de la iglesia católica. La celebración en el estado Lara data del siglo XIX. Dentro de las tradiciones larenses es emblemática: cada 14 de enero se realiza una procesión, la segunda más grande después de la Virgen de la Guadalupe (México), en la que coinciden celebraciones religiosas como misas, conciertos sacros y recitales alusivos a la celebración. En la década de 1950, la ciudad de Barquisimeto organizó las Ferias Internacionales Divina Pastora para celebrar la fecha fundacional de la ciudad que corresponde al 14 de septiembre. Roberto Valecillos, María Gloria Díaz: “La Divina Pastora, manifestación cultural y religiosa en Venezuela”, *Ensayo y Error. Revista de Educación y Ciencias Sociales*, 17, 35, 2008, pp. 51-76; Esther Morales: “La Divina Pastora en la imaginaria religiosa venezolana”, *Religión e investigación social. Libro homenaje a Angelina Pollak-Eltz. Memorias IV. Jornadas de Historia y Religión*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2004, p. 211-228.

⁹⁷ J. P. González: “Chile y los festivales...”, p. 18

⁹⁸ Antonio Torres: “Historia del Festival de La Voz de Oro de Venezuela. Primera parte”, *Notas Musicales. Publicación trimestral de la cátedra libre Historia de la música popular hispanoamericana*, 1, 2, abril-junio 2004 (<http://www.ucla.edu.ve/publicaciones/notasmusicales/paginas/festival.html>).

⁹⁹ José Peñín: “Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 24, 1, 2003, pp. 62-94.

las universidades se incentivó la creación de festivales competitivos para estudiantes, docentes, personal obrero y administrativo. Eran actividades recreativas que permitieron apuntalar el talento para la participación en los encuentros nacionales de la voz universitaria.

Simultáneamente, en otras partes del país se habían organizado festivales de música en solidaridad con Vietnam, Cuba y el sueño socialista, como el Festival de la Canción Protesta de la Universidad de los Andes de 1967, año en que se habían realizado encuentros similares en la URSS, República Democrática Alemana, Italia, Cuba, España, Suiza y Francia¹⁰⁰. En el estado Táchira, borde fronterizo con Colombia, se celebró en 1979 el festival Un canto al pueblo venezolano, organizado por Radio San Cristóbal, y en 1981, en el estado Zulia, el festival Canción solidaria por la Costa Oriental.

En el estado Lara se realizó en 1983 el primer Festival Víctor Jara organizado por el Comité Chileno de Solidaridad y Exilio/Venezuela, en donde Araucara y Carlos Ricardo Cisterna tuvieron roles organizativos¹⁰¹. Posteriormente, la plantilla de músicos creció y en 1984 se hace el segundo Festival Víctor Jara, donde participaron La Chiche Manauere, Franklin Virgüez, Denisse de Chile, Osvaldo Musset y Toño Rivero; junto a los grupos conformados por chilenos como Ye'Kuana, Camancha, Raíces, Nuestro Canto, Mulquen y Araucara¹⁰². La producción de eventos que incentivaban la solidaridad continuó a lo largo de la década, como el festival Venezuela le canta a Nicaragua, realizado el 20 de noviembre de 1988 en el Auditorio Ambrosio Oropeza de la UCLA¹⁰³. En los años noventa, los festivales en el estado Lara mezclan la Nueva Canción y el tamunangue con el *ska*, el *reggae* y las propuestas derivadas del rock.

Vientos de cambio (1989-2013)

Desde finales de la década de los ochenta y durante toda la década de los noventa, Venezuela vivió una serie de particularidades económicas, sociales y políticas. En febrero de 1983, bajo el gobierno de Luis Herrera Campins, la moneda se devaluó. Esto fue el inicio de un gradual descontento civil que desembocó en las revueltas sociales del 27 y 28 de febrero de 1989, a pocas semanas de haber llegado al poder, por segunda vez, Carlos Andrés Pérez; así como en los intentos de golpe de Estado de 4 de febrero y 27 de noviembre de 1992.

A lo largo de la década de los noventa, en el estado Lara se producen casi a diario manifestaciones estudiantiles que terminaban en enfrentamientos encarnizados contra la policía y la Guardia Nacional. Las protestas

¹⁰⁰ J. Rodríguez Aedo: "La Nueva Canción Chilena...", p. 86.

¹⁰¹ M. Rodríguez: *Carlos Ricardo Cisterna...*, p. 34.

¹⁰² Jaime Hernández Medina: *Ali Primera*, "huella profunda sobre esta tierra". Vida y obra. Maracaibo, Escritos, 1991, pp. 18-19.

¹⁰³ M. Harsh: *Hugo Chávez, Ali Primera and Venezuela...*, pp. 92-99.

podían comenzar de forma pacífica por una reivindicación de los salarios de docentes, administrativos y obreros de las universidades, a la que se sumaban estudiantes que querían mejoras en los comedores universitarios; de pronto, se unían estudiantes de liceos públicos para exigir el congelamiento del pasaje preferencial estudiantil. En todo caso, el olor a gasolina y a caucho quemado anunciaba el inicio de la protesta violenta con consecuencias fatales como estudiantes presos y miembros del cuerpo de seguridad heridos¹⁰⁴.

Con este contexto, a partir de la salida de Pinochet del poder en 1990, comenzó un retorno progresivo de chilenos a su país natal. En algunos casos coincidía con su edad de jubilación; en otros casos, la añoranza de las tierras australes y la evidente debacle de la democracia en Venezuela propiciaron un retorno que llevaba consigo a los hijos de los chilenos, muchos de ellos nacidos en Venezuela¹⁰⁵. Durante esta época de incertidumbre, los eventos musicales mermaron o se relacionaron con una nueva escena local que estaba apareciendo en el estado Lara, la escena del rock alternativo.

Los miembros de una nueva generación, dentro de la cual estaba el chileno-venezolano Ciro Rabaji, organizan, a través de la agrupación de rock alternativo, postpunk y neofolklore El Pacto, conciertos en donde la bandera de la antigua URSS invitaba a la rebeldía y a la insurrección. Crece el apoyo a Hugo Chávez Frías, quien gana las elecciones presidenciales por amplia mayoría en 1998. Al año siguiente, en diciembre de 1999 se lleva a cabo un referéndum para hacer una nueva constitución. Los días 14, 15 y 16 de diciembre se produce la tragedia de Vargas, considerado el alud de barro con mayor número de víctimas mortales¹⁰⁶.

Durante la presidencia de Hugo Chávez (1998-2013), la Nueva Canción pasó de ser una escena autogestionada a contar con la colaboración y el auspicio de instituciones oficiales. El Estado la organiza y promueve. La época dorada de Alí Primera, Gloria Martín o Lilia Vera había pasado, y el gobierno de Chávez los retoma como consigna política y estética.

La actividad musical se recupera y el nombre de Víctor Jara es invocado una y otra vez para realizar un festival que iniciaba desde cero. De esta manera, en 2014 hay una tercera edición de otro Festival cultural Víctor Jara, esta vez

¹⁰⁴ Andrés Castillo, Grisel Marroquí: *Alí Primera a quemarropa*, Caracas, Ministerio de Educación, 2005.

¹⁰⁵ Diego Avaria: "El aporte de los exiliados políticos al retorno a la democracia en Chile", *I Jornadas de trabajos sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. 26, 27 y 28 de septiembre, La Plata*, Memoria Académica. Universidad Nacional de La Plata, 2012, pp. 1-17.

¹⁰⁶ Ligia M. Sánchez: "La tragedia de Vargas: dos experiencias universitarias en la comunidad", *Acta Científica Venezolana*, 54, 1, 2003, pp. 98-105; Rigoberto Andressen, Roger Pulwarty: "Análisis de las lluvias excepcionales causantes de la tragedia del Estado Vargas, Venezuela, en diciembre de 1999", *IV Simposio Internacional de Desarrollo Sustentable. Cambios climáticos, recursos hídricos, geo-riesgos y desastres naturales*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 2001, pp. 148-167.

en homenaje a los exiliados chilenos de los años 70, organizado por el productor venezolano Marco Sarmiento y realizado en la Flor de Venezuela, un nuevo espacio cultural, al este de la ciudad¹⁰⁷.

En el mismo año se celebra la cuarta edición del Festival de la Canción con el nombre *Que mi canto no se pierda*. En esta ocasión, destaca una pléyade de artistas como Araucara, Mestizo, Cantaguaro, Aguasalá y nuevos cantores como Pedro Hernández, Ernesto Orellana, Christopher Crespo, entre otros. El movimiento se traslada a Caracas y se realizan dos conciertos en el IV Festival Víctor Jara (2015). Primero se hizo gala del repertorio novocancionista, desde el imaginario andino hasta las propuestas más recientes en las que se presentaron Araucara y Mestizo; se realizó el “Foro canción: hacia una cultura de la emancipación” con los ponentes Diego Silva y Gregorio Yépez; el segundo concierto fue una mezcla de repertorio novocancionista con música folklórica del estado Lara, pop urbano e incluso propuesta de rock y fusión con las agrupaciones Cantaguaro, La Puer-K, de nuevo Araucara y Plutonic Juruminga. Esta actividad, realizada en Caracas y auspiciada por el Ministerio para el Poder Popular de la Cultura, destaca por el hecho de que todas las agrupaciones eran del estado Lara y trasladaron el modelo, grupos y repertorios del festival a la capital¹⁰⁸.

Otro evento que vio la luz fue el Festival *Por un mismo canto... originario*, en homenaje a Víctor Jara, Violeta Parra y Alí Primera. Participaron los grupos Cantaguaro, Aguasalá y Araucara, presentados por Carlos Ricardo Cisterna. El encuentro se dio en el Teatro Juares el 2 de noviembre de 2017. Lo que había comenzado como un repertorio novocancionista de circulación radiofónica, actividades estudiantiles y de integración de chilenos y venezolanos, se había convertido en una escena musical con voz propia.

Durante la Revolución Bolivariana, nombre con el cual se ha autoproclamado el ejercicio de gobierno durante Hugo Chávez Frías y Nicolás Maduro, la canción protesta se erigió como bandera de este movimiento político y de los cambios que sufrió el país. Paradójicamente, sus protagonistas han sido los mismos de hace más de treinta años, y en teoría, no hay nada de qué protestar, pues la revolución alcanzó el poder; aunque continúa el canto emblemático frente a la lucha antimperialista. Es una canción que, si no está vaciada de contenido, por lo menos asume la retórica de hace cuarenta años. Dentro de Venezuela las agrupaciones de protesta se amparan bajo el auspicio oficial, independientemente del estilo. Agrupaciones emblemáticas como Araucara, continúan con el repertorio y la tradición, pero experimentando con otros estilos y tendencias¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “Barquisimeto homenajeará a chilenos exiliados en Venezuela en el III Festival Cultural Víctor Jara”, *Alba Ciudad*, 4-9-2014.

¹⁰⁸ H. Marsh: *Hugo Chávez, Alí Primera and Venezuela...*, pp. 48-50.

¹⁰⁹ M. Rodríguez: *Carlos Ricardo Cisterna...*, p. 57.

Lo que inició como una escena musical local, autogestionada, enmarcada en Barquisimeto y en donde confluyeron chilenos y venezolanos, se transformó en la era de la Revolución Bolivariana primero en una escena translocal –festivales y eventos en otras ciudades–, y luego, en *mainstream*: el poder político y económico se apropió de la escena musical.

Sin embargo, a partir de 2017 comienza un éxodo masivo de venezolanos. La situación económica, insostenible por los controles del Estado y la fuerte represión de las protestas de 2014 y 2017, impulsan a millones de venezolanos a abandonar el país. Se sale como sea posible: en balsa, a pie. Muchos vieron en Chile la alternativa de hacer una nueva vida, pues la relación entre venezolanos y chilenos, como se ha expresado a lo largo del presente trabajo, ha mantenido cierta continuidad histórica. Venezuela, que había sido durante años el principal país de acogida –o de tránsito– para los migrantes latinoamericanos, se ha convertido en el mayor productor de inmigrantes del continente. Ante la avalancha desmedida, lejos de la búsqueda de alternativas para afrontar esta crisis continental, países como Panamá, Ecuador, Perú y el mismo Chile, ponen restricciones de entrada y cierran las alternativas legales para el flujo migratorio de venezolanos¹¹⁰.

Conclusiones

La NCCCh tuvo repercusión internacional a través de la circulación discográfica, repertorios e imaginarios; también fue catalizador para que nuevas generaciones de músicos buscaran fuentes de inspiración, bien fuera en propuestas de arreglos o a través de composiciones originales. La internacionalización del repertorio, especialmente a partir de 1973 con el golpe de Estado, el flujo migratorio de chilenos y los dispositivos y relaciones a nivel político, contribuyeron a diseminar el repertorio. En el caso que nos atañe, en el estado Lara hubo una serie de coincidencias que permitieron que el repertorio circulara, mutara en propuestas regionales y se estableciera una escena musical local: la región fue lugar de acogida de migrantes chilenos; hubo diversidad de sitios y peñas de actividad cultural, infraestructura de auditorios, salas de conciertos y exposiciones, una ciudad con sedes universitarias en distintos puntos; posibilidades de difusión radial; hubo una audiencia que asistió a los eventos y una nueva generación de músicos asimiló el repertorio novocancionista con nuevas propuestas y bajo otra mirada.

¹¹⁰ Jacques Ramírez, Yoharlis Linárez, Emilio Useche: “(Geo)políticas migratorias, inserción laboral y xenofobia: migrantes venezolanos en Ecuador”, *Después de la llegada. Realidades de la migración venezolana*, Cécile Blouin (coord.), Lima, Themis / Instituto de Democracia y Derechos humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019, pp. 1-29; Luciana Gandini, Fernando Lozano Ascencio, Victoria Prieto (coords.): *Crisis y migración de población venezolana. Entre la desprotección y la seguridad jurídica en Latinoamérica*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

La migración chilena aportó desde distintos ángulos, pero uno de los más significativos fue el programa radial *Latinoamérica* de Carlos Ricardo Cisterna y los festivales recurrentes, bien sea que se acudiese al tema de la solidaridad latinoamericana o se rindiera homenaje a figuras de la Nueva Canción como Víctor Jara, Violeta Parra o Alí Primera. En estos eventos se integraron productores, instituciones, públicos y artistas; se fomentó la participación de grupos que, siendo o no simpatizantes de la causa política, se proyectaron a través de la participación en estos festivales.

Lo que había comenzado como un movimiento autogestionado, con matiz político y que formaba parte de la identidad los exiliados chilenos, se integró con rapidez dentro de las escenas locales de la música de protesta, la música folklórica regional. De esta manera se estableció un circuito de conciertos y festivales universitarios con una audiencia concurrida. Durante el gobierno de Hugo Chávez (1999–2013) el movimiento de la NCCh se asimiló al Estado. En principio, el punto detonante inició cuando una de las primeras declaraciones de Chávez, al salir de prisión por el intento de golpe de Estado de febrero de 1992, fue incitar a la población a escuchar las canciones de Alí Primera. Además, en 2005 la Canción Necesaria se institucionaliza con la Revolución Bolivariana como Patrimonio Cultural de la Nación. Lo que parecía una escena musical olvidada o rezagada fue retomada durante el siglo XXI por conveniencias políticas. La escena local de la NCCh en una provincia del interior de Venezuela se convirtió en una escena translocal y que tomó a la ciudad de Caracas como nuevo epicentro de conciertos y actividades de militancia política.

Este trabajo ha tratado de reunir la mayor cantidad de datos en torno a la circulación, transferencia y apropiación de la Nueva Canción en una región que brindó las posibilidades de expansión de esta manifestación a un grupo de migrantes. A partir de aquí, son casi infinitas las aristas que pueden abordarse y que son de particular interés para la musicología popular hispanoamericana.

Bibliografía

- ADVIS, Luis: “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”, *Clásicos de la música popular chilena. Vol. II. 1960-1973*, Luis Advis, Juan Pablo González (eds.), Santiago, Sociedad del Derecho de Autor / Universidad Católica de Chile, 1998, pp. 29–41.
- ALLUEVA, Félix: *Crónicas del rock fabricado acá: 50 años de rock venezolano*, Caracas, Ediciones B, 2008.
- ANDRESSEN, Rigoberto; PULWARTY, Roger: “Análisis de las lluvias excepcionales causantes de la tragedia del Estado Vargas, Venezuela, en diciembre de 1999”, *IV Simposio Internacional de Desarrollo Sustentable. Cambios climáticos, recursos hídricos, geo-riesgos y desastres naturales*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 2001, pp. 148–167.
- ANTEQUERA ORTIZ, José: “Recepción actual de la obra de Alí Primera en los términos de las relaciones entre cultura, sociedad y canción de protesta”, *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 23, 2015, pp. 51–65.

- ARANGO, Óscar: *Alí Primera: el cantor del pueblo*, CD-ROM, Caracas, 2004.
- AVARIA, Diego: “El aporte de los exiliados políticos al retorno a la democracia en Chile”, *I Jornadas de trabajos sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. 26, 27 y 28 de septiembre, La Plata*, Memoria Académica, Universidad Nacional de La Plata, 2012, pp. 1-17.
- BAKER, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*, Nueva York, Oxford University Press, 2014.
- “Barquisimeto homenajeará a chilenos exiliados en Venezuela en el III Festival Cultural Víctor Jara”, *Alba Ciudad*, 4-9-2014.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt, Vanderbilt University Press, 2004.
- BIELETO BUENO, Natalia: “The Carpas Shows in México City (1900-1930). An Ethno Historical Perspective to a Musical Scene”, *Made in Latin America*, Julio Mendivil, Christian Spencer Espinosa (eds.), Nueva York, Routledge, 2016, pp. 25-36.
- CABIESES DONOSO, Manuel: *Venezuela Okey. Orígenes y desarrollo de la lucha armada*, Caracas, Riuniti, 1963.
- CAÑAS, Darwin: “El perfume de la Nueva Canción. Valoración del canto de Gloria Martín”, *Presente y Pasado. Revista de la Historia*, 12, 23, 2007, pp. 45-67.
- CAÑIZÁLEZ, Andrés: “El desarrollo mediático en Venezuela. Un siglo de historia”, *Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. Actas*, 2020, pp. 1-32.
- CARRASCO, Fernando: “Christian Spencer Espinosa. Pajarillo, cuatro chileno. CD. Santiago: sello independiente. Grabado en Estudio Madreselva. Ingeniero de sonido, Alfonso Pérez, 2013”, *Revista Musical Chilena*, 69, 223, 2015, pp. 108-109.
- CARRASCO PIRARD, Eduardo: “La nueva canción en América Latina”, *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 4, 1982, pp. 667-692.
- CASTILLO, Andrés; MARROQUÍ, Grisela: *Alí Primera a quemarropa*, Caracas, Ministerio de Educación, 2005.
- DELGADO DE BRAVO, María T.: “Desarrollo sustentable: una estrategia aplicable a las artesanías de maderas (Valle de Quíbor, estado Lara-Venezuela)”, *Revista Geografía Venezolana*, 43, 2, 2002, pp. 197-214.
- “Encuentro de universidades latinoamericanas en solidaridad con la universidad chilena”, *Hojas Universitarias*, 2, 1975, pp. 117-123.
- FAIRLEY, Jan: “There Is no Revolution without Song: ‘New Song’ in Latin America”, *Music and Protest in 1968*, Barley Norton, Beate Kutshcke (eds.), Nueva York, Cambridge Music Press, 2013, pp. 119-135.
- FARIAS ZÚÑIGA, Martín: “Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibos, 2014, pp. 139-161.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat: “Música para la Teología de la Liberación”, *Anuario de la Historia de la Iglesia*, 11, 2002, pp. 177-190.
- GANDINI, Luciana; LOZANO ASCENCIO, Fernando; PRIETO, Victoria (coord.): *Crisis y migración de población venezolana. Entre la desprotección y la seguridad jurídica en Latinoamérica*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

- GÓMEZ, Marilyn: “La artesanía como imaginario social representativo de la herencia cultural del estado Lara”, *Observador del Conocimiento*, 4, 2, 2019, pp. 146-152.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27, 1, 2016, pp. 63-82.
- : “Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981)”, *Boletín de Música*, 45, 2017, pp. 5-23.
- : “Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 23, 36, 2019, pp. 74-95.
- GUERRERO PÉREZ, Juan José: *La canción de protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación*, Caracas, El perro y la rana, 2007.
- GUERRA, Cristián: “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibo, 2014, pp. 81-97.
- HERNÁNDEZ MEDINA, Jaime: *Alí Primera, “huella profunda sobre esta tierra”. Vida y obra*, Maracaibo, Escritos, 1991.
- JORDÁN GONZÁLEZ, Laura: “Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura”, *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso IASPM-AL*, Herom Vargas (ed.), Montevideo, IASPM-AL, 2013, pp. 228-235.
- LEÓN H., Williams J.: “Rock hecho en Venezuela (1960-2019): caminos recorridos, caminos por recorrer”, *Anuario GRHIAL*, XIV, 14, 2020, pp. 21-51.
- LÓPEZ MAYA, Margarita: “Venezuela después del *Caracazo*: formas de protesta en un contexto institucionalizado”, *Working Paper*, 287, 2001, pp.1-35.
- ; LANDER, Luis: “Popular Protest in Venezuela: Novelties and Continuities”, *Latin American Perspectives*, 32, 2, 2004, pp. 92-108.
- MARSH, Hazel: *Hugo Chávez, Alí Primera and Venezuela. The Politics of Music in Latin America*, Londres, McMillan, 2016.
- MCIPHERSON, Alan: *Yankee No! Anti-Americanism in US-Latin American Relations*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- MCSHERRY, J. Patrice: *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*, Santiago, LOM, 2017.
- MILLET, José: *Alí Primera. Biografía documentada y testimonial*, Caracas, El perro y la rana, 2014.
- MORALES, Esther: “La Divina Pastora en la imágen religiosa venezolana”, *Religión e investigación social. Libro homenaje a Angelina Pollak-Eltz. Memorias IV Jornadas de Historia y Religión*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2004, pp. 221-228.
- ORTIZ, Carlos: “El grupo Araucara nació hace 30 años para denunciar el régimen de Pinochet. Sobrinos tataranietos de Eloy Alfaro cantan con el pueblo de Lara”, *Correo del Orinoco*, 4-11-2012 (<http://www.correodelorinoco.gob.ve/sobrinos-tataranietos-elay-alfaro-cantan-pueblo-lara/>).
- PEÑÍN, José: “Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana”, *Latin American Music Review / Revista Latinoamericana*, 24, 1, 2003, pp. 62-94.

- PÉREZ-VALERO, Luis: "Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)", *El Oído Pensante*, 6, 2, 2018, pp. 49-76.
- RAMÍREZ, Jacques; LINÁREZ, Yoharlis; USECHE, Emilio: "(Geo)políticas migratorias, inserción laboral y xenofobia: migrantes venezolanos en Ecuador", *Después de la Llegada. Realidades de la migración venezolana*, Cécile Blouin (coord.), Lima, Themis / Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019, pp. 1-29
- REYES, Alixon: "Políticas públicas en el marco de una nueva cultura de la recreación", *HumanArtes. Revista Electrónica de Ciencias Sociales y Educación*, 4, 7, 2015, pp. 8-32.
- RODRÍGUEZ AEDO, Javier: "Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)", *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibos, 2014, pp. 219-238.
- : "La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)", *Resonancias*, 39, 2016, pp. 63-91.
- RODRÍGUEZ, Mervin: *Carlos Ricardo Cisterna: Desde el Río Bravo hasta la Patagonia*, Barquisimeto, El perro y la rana, 2019.
- ROJAS MIRA, Claudia Fedora: "Exiliados políticos chilenos y migración económica en la Venezuela de los setenta", *Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, 8, 69, 2019, pp. 31-51.
- ROJAS SAHURIE, Pablo: "Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de 'El hombre' de Rolando Alarcón", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, 2020, pp. 241-279.
- SÁNCHEZ DE MANTRA, Mirna: "La extensión universitaria en Venezuela", *Educere. La Revista Venezolana de Educación*, 8, 24, 2004, pp. 83-94.
- SÁNCHEZ, Freddy: "El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles. La nueva educación musical de Venezuela", *Revista da ABEM*, 15, 18, 2007, pp. 63-69.
- SÁNCHEZ, Ligia M.: "La tragedia de Vargas: dos experiencias universitarias en la comunidad", *Acta Científica Venezolana*, 54, 1, 2003, pp. 98-105.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo: "La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena", *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy Bolton, Martín Farías Zúñiga (eds.), Santiago, Ceibos, 2014, pp. 201-218.
- SOUZA GOMES, Caio de: "'Los que la represión golpea por igual unieron la unidad': o exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 15, 2015, pp. 1-13.
- STRAW, Will: "Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies*, 5, 3, 1991, pp. 361-375.
- : "Scenes and Sensibilities", *Compos*, 6, 2006, pp. 1-16.
- TAGG, Philip; CLARIDA, Bob: *Ten Little Title Tunes*, Nueva York, The Mass Media Music Scholar's Press, 2003.
- TORRES, Antonio: "Historia del Festival de La Voz de Oro de Venezuela. Primera parte", *Notas Musicales. Publicación trimestral de la cátedra libre Historia de la música popular hispanoamericana*, 1, 2, abril-junio 2004 (<http://www.ucla.edu.ve/publicaciones/notasmusicales/paginas/festival.html>).

- TORRES, Rodrigo: *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago, CENECA, 1980.
- : “La urbanización de la canción folklórica”, *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, 33-34, 1985, pp. 25-29.
- TRUJILLO MASCIA, Naudi: “Las cátedras libres en la UCLA”, *Compendium*, 16, 31, 2013, pp. 89-95.
- VALECILLOS, Roberto; DÍAZ, María Gloria: “La Divina Pastora, manifestación cultural y religiosa en Venezuela”, *Ensayo y Error. Revista de Educación y Ciencias Sociales*, 17, 35, 2008, pp. 51-76.
- VERHAGEN, Franka; PANIGADA, Leonardo y MORALES, Ronnie: “El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical”, *Revista Internacional de Educación Musical*, 4, 2016, pp. 35-46.
- VILCHES, Freddy: “Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana”, *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 29, 2011, pp. 41-55.

Recibido: 28-10-2021

Aceptado: 2-3-2022