

**PROBLEMATIZANDO LA CANCIÓN POPULAR:
UN ABORDAJE COMPARATIVO (Y SONORO) DE LA CANCIÓN
LATINOAMERICANA "COMPROMETIDA" DESDE LOS AÑOS 1960**

**Ernesto Donas - Uruguay/ Estados Unidos
Doctorando en etnomusicología, Graduate Center
City University of New York
edonas@gc.cuny.edu, edonas@hotmail.com**

Resumen: En América Latina, la canción popular “comprometida” ha sido, en diferentes instancias históricas, sociales y políticas, vehículo de expresión y participación en procesos sociales así como una rica fuente para entenderlos. Al abordar comparativamente tales instancias y una serie de canciones surgen varios cuestionamientos. Utilizando la figura de “viaje” se propone comparar críticamente la serie de movimientos paralelos e interrelacionados comúnmente comprendidos dentro del rótulo “(nueva) canción latinoamericana”. El objetivo es generar un debate acerca de las diferentes formas de articular poética y musicalmente tradiciones, identidades (nacional, local, regional, latinoamericana) y representaciones de raza y clase –entre otras– e ideologías en diferentes contextos históricos.

Palabras clave: Canción latinoamericana; Comparación crítica; Representación.

Abstract: Under different social and political situations in Latin America, the “politically engaged” popular song has been a vehicle of expression and participation in social processes as well as a rich source for the study of these processes. Various issues arise through the comparative analysis of these situations together with a series of songs. Using the idea of “travel,” I critically compare a series of parallel and interrelated movements commonly considered part of the “(New) Latin American Song.” The goal is to generate debate on the poetic and musical ways of articulating traditions, identities (national, local, regional, Latin American) and representations of class and race – among others – and ideologies in different historical contexts.

Key Words: Latin American song; Critical comparison; Representation

Introducción

Es importante hoy día y no sólo en debates académicos encontrar formas de cuestionar qué ha pasado y cómo se ha narrado la llamada canción popular "comprometida" latinoamericana desde los años 1960. Se me ocurre plantear, por ejemplo: ¿Cuáles son los vínculos y rupturas musicales, poéticos, sociales y geográficos entre los cantautores, o sea, de qué formas se rearticulan en esos propios músicos y en otros mas jóvenes? ¿Qué significados y resemantizaciones han tenido ciertas canciones en tiempo y espacio diferentes y cómo esos viajes alteran significados? ¿Qué estrategias debemos concebir para trazar una historia crítica desde la ebullición de los sesenta, las dictaduras y represión y exilio de los 70s y parte de los 80, y las fragmentaciones que se multiplican desde mediados de los 80 hasta hoy? ¿Cuál es el mapa de discursos, sonoridades, historias, e innovación? O sea, por ejemplo, ¿cómo se presentan y representan diferentes sectores de la sociedad, cuáles son los discursos sobre autenticidad y representación del yo y el otro (el indio, el negro, el trabajador, las elites, el pequeño burgués)? ¿Y cuáles son las narrativas que disponemos y proponemos, como académicos, acerca de todo esto?

En la mayoría de los estudios sobre la canción comprometida en latinoamérica, al menos hasta los años 1990, se ha mapeado la existencia, relevancia, y algunas de las características (así como breves abordajes teóricos) de la canción en sus diferentes contextos nacionales (Chile, Cuba, Uruguay, etc) en el complejo panorama de los años sesenta, setenta, hasta mediados de los 1980, raramente abordando aspectos musicales, lo que es indicativo de una necesidad de investigar el tema. A pesar de que se pueden observar esos contextos –los nacionales o el complicado “todo latinoamericano”– poco se puede leer comparativamente entre los diferentes usos, procesos y contextos sociales y geográficos en y desde los cuales la canción construye y refleja. Tal vez el mejor ejemplo que demuestra la necesidad de un estudio comparativo es el impacto de la nueva trova cubana y el proceso de legitimización tanto en aquella isla como en otros países. En los últimos años nuevos trabajos y críticas musicales con una orientación menos apologética y, justamente, más crítica han surgido, tanto en la propia historización de la canción, el estado actual de la canción popular, como también en su vínculo con agentes como el estado o la industria cultural (e.g., Donas y Milstein 2003; Moore 2003; Napolitano 2001; Pinto 2002; Torrón 2000). Mi intención es, en primer lugar, dejar planteado una serie de cuestionamientos que considero importantes para entender la canción comprometida o de carácter social de una manera más crítica y así poder entender también cuáles son y cómo son conceptualizados y percibidos los elementos de continuidad y cambio a través de años y generaciones. En lo que resta de la ponencia desarrollaré alguno de los puntos a través de un análisis comparativo de algunos cantautores y canciones a modo de elaborar nuevas formas de entenderlo. Como afirma Charles Briggs (1996), el revisar trabajos académicos y otros textos escritos y sonoros, prácticas performáticas y discursos es crucial a la hora de observar y cuestionar las políticas de representación. Y si, aunque a efectos de cuestionar el tema de la

autenticidad, según Ana Maria Ochoa (2002), "desde un mismo género musical, se pueden construir versiones conflictivas..., con consecuencias a veces bastante serias para definir espacios de participación y políticas culturales", sugiero que en una supuesta unidad de un mismo movimiento musical o serie de movimientos, se puede perder el grado de conflictividad entre diferentes propuestas y momentos históricos. Siguiendo las ideas de Silvia Sigal (1991: 252), sugiero que la unidad del espacio ideológico de la canción proviene de la representación o ilusión (unitaria) de "lo político" más que de la política en sí. La política presenta conflictividad, lo mismo que las diferentes propuestas musicales y poéticas. Desvendar esa conflictividad en la canción nos permitirá llegar a otros niveles de entendimiento y conocimiento.

"Viaje"

Como primer paso, propongo tomar las propias canciones como propuestas cuestionadoras, en sí mismas y comparativamente. Escuchemos una que pregunta desde un barco pesquero en el cual el cantautor cubano Silvio Rodríguez compuso decenas de canciones en 1969: el "Playa Giron":

*... ¿qué tipo de adjetivos se deben usar
para hacer el poema de un barco
sin que se haga sentimental,
fuera de la vanguardia,
o evidente panfleto...?*

*...¿qué tipo de armonía se debe usar
para hacer la canción de este barco
con hombres de poca niñez...?*

*...¿qué debiera decir, que fronteras debo
respetar?
Si alguien roba comida
y después da la vida, ¿qué hacer?
¿Hasta dónde debemos practicar las
verdades?
¿Hasta dónde sabemos?...?*

"¿Qué tipo de adjetivos, de armonías se deben usar?" "¿Qué debiera decir la canción, qué fronteras debe respetar?" "¿Hasta dónde debemos practicar las verdades, hasta dónde sabemos?" Que respondan aquellos que

vian, que observan dinamismos, contrastes. Tomemos perspectivas, nos recuerda Silvio Rodríguez.

Playa Girón plantea cuestionar la intertextualidad entre tres ámbitos que dialogan: música, texto escrito/ vocalizado, e historia. Si para reconstruir la historia del atlántico negro el sociólogo británico Paul Gilroy (1993: 4) utiliza la metáfora de un barco, de "viaje intelectual", de "sistema microcultural, micropolítico en movimiento", podemos tomar la propuesta de Silvio Rodríguez como un barco "latinoamericano", como una reflexión sobre el uno y el otro en movimiento, pero a la vez como un momento real y una metáfora de la experiencia de distanciarse para generar una perspectiva sobre una determinada realidad. Esto nos recuerda, como afirma el cantautor uruguayo Julio Brum (2002) que debemos tomar al cantautor no solamente como creador de canciones sino también como fuente teórica y de reflexión.

La canción: contextos y proyección social

Es sabido que desde los años 1960 la canción comprometida latinoamericana ha tenido sus referentes en Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra y Daniel Viglietti, entre otros. No debemos ignorar el legado con el cual contaron: las propuestas nacionalistas y de transformación cultural (acaso también social) alternativas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, donde podemos resaltar posturas intelectuales tales como la de José Martí, Rubén Darío, o aquellas de los modernistas brasileños¹. Fernando Reyes Matta (1988:449-51) señala seis proyecciones sociales en la canción comprometida, distinguiéndolas así: 1) síntesis: tornar textos e ideas complejas accesibles; 2) ruptura: generar espacios para expresiones opositivas; 3) anticipación: expresiones de esperanza y visualización de cambios; 4) convocatoria: estimular la comunicación masiva; 5) denuncia: denunciar al sistema dominante; y 6) confrontamiento: oposicionalidad, tanto como expresión o acción. Reyes Matta así distingue varias funciones del discurso en relación a la postura política e ideológica, aunque no lleva esta discusión entre los tres ejes música-texto-historia que sugiere *Playa Girón*. Si bien esta distinción clarifica, no es suficiente, por ejemplo, para entender casos donde no hay claros "opuestos", como en los casos de la Nueva Trova, el Volcanto nicaragüense entre 1979 y 1990, o la canción chilena entre el 1971 y 1973. Algunos de estos aspectos, entonces, los veremos (y escucharemos) más adelante. Lo que quiero resaltar es que a partir de los sesenta, cantautores de diferentes países crean y actúan bajo los siguientes contextos: (1) El de un gobierno socialista o revolucionario ya en el poder (Cuba); (2) Como manifestación de resistencia bajo regímenes democráticos o autoritarios fomentando cambios sociales (y musicales) pero sin vivenciar ese cambio (Uruguay; Brasil); (3) Lo mismo que (2) pero viviendo el cambio y entonces apoyando el nuevo régimen (Nicaragua y el sandinismo; Chile y Allende); (4) Exilio (principalmente en Europa). Lo que

¹ Por ejemplo, Marcos Napolitano (2003) presenta la complejidad del pensamiento de Mário de Andrade a través de los personajes de "O banquete" y lo analiza llevando ese debate desde la primera mitad del siglo XX hasta su incidencia en algunas corrientes de la MPB de los sesenta, planteando cuestionamientos aun vigentes. Para ver otras revisiones críticas del pensamiento modernista ver Zavala 1992; en relación a la música, ver Quintero-Rivera 2000; Soares 2002; Travassos 1997.

las canciones articulan de significados, identidades y empoderamiento y sus lecturas, se construyen de varios y a veces conflictivos contextos².

Los cantautores no han conformado necesariamente una producción poético-musical cohesa, como lo demuestran los casos de Uruguay, Brasil o Cuba, pero tienen en común la propia reivindicación político-estética como forma de oponerse a un determinado proyecto moderno capitalista postcolonial, como una forma de generar diferencia u otredad. Un camino que va más allá de las posibilidades de este trabajo es investigar qué formas de representación llevan consigo esas formas de generar diferenciaciones, proyectos musicales y sociales, y de separarse de otras músicas "no progresistas". Es importante plantear entonces que existen aquí sincrónica y/o diacrónicamente procesos locales-nacionales y procesos de dere-territorialización de la canción latinoamericana y estos interactúan generando diferentes propuestas poéticas, musicales, y políticas. Debemos pensar cómo una cultura "latinoamericanizada" atraviesa las realidades de diversos países de manera diferenciada (Renato Ortiz, citado en Ochoa 2002). Además de la propia circulación de las versiones originales, algunos ejemplos de reinterpretaciones nos permiten ilustrar y escuchar estos procesos de diferenciación.

Primer ejemplo: *A desalambrar*, de Daniel Viglietti, es interpretada por Víctor Jara, quien altera la guitarrística elaborada de Viglietti sobre un ritmo de milonga 3-3-2 en compás cuaternario. Jara lo vuelve un compás ternario y la milonga se vuelve una *cueca* chilena, particularmente en el estribillo, cuando también cambia y le agrega la sensible tornando la melodía armónica y no modal. El texto también se modifica, eliminando la especificidad del contexto uruguayo y nombrando en vez a "este país". El hecho de "desalambrar" es relocalizado musical, textual, y geográficamente mientras la canción también se hace popular más allá de los ámbitos chileno o uruguayo: lo político opera como unificador³. Por su parte, Viglietti también grabó canciones de otros cantautores, particularmente en su disco *Trópicos* de 1973 (Buarque, Lobo, Rodríguez, Parra, y otros). El intercambio y resemantizaciones de repertorios (que no son apenas "covers") parecen ser más característicos en esa generación que en aquellas subsiguientes (bajo dictadura, ya en democracia) y es importante ver las formas en que esto ha sucedido.

Segundo ejemplo, *Canción por la unidad latinoamericana* de Pablo Milanés. Exalta las figuras, como muchas otras canciones, de Martí, Fidel Castro y Bolívar, quienes según el cantautor nicaragüense Luis Enrique Mejía Godoy, son considerados la "geografía moral de latinoamérica" (Mejía Godoy 1989). Éstos son suprimidos en la versión de Milton Nascimento y Chico Buarque. Esta versión bilingüe, algo "bossanoveada", quizás quiebra más las barreras entre Brasil y el resto de latinoamérica, a la vez que deja entrever la censura del Brasil dictatorial⁴. Es importante notar que inclusive Milton Nascimento, cuando graba músicos hispano-parlantes cae en cierto estereotipo

² Esto es válido también para la canción hoy día y sus cambios de lenguajes, tecnología, y distribución.

³ Siguiendo las ideas de Reyes Matta recién expuestas, *A desalambrar* es un ejemplo claro en cómo una canción sintetiza una denuncia (la desigualdad entre terratenientes y trabajadores) y la idea de reforma agraria (repartición de tierras) "desalambrando".

⁴ Los lenguajes bajo censura son también más específicos, más codificados en relación a cada contexto.

utilizando charango y quenás como símbolos de "los indios" y de "resistencia". Guilherme Pinto (2002) argumenta que el tipo de recepción del músico brasileño:

parece excluir muchos de los elementos de los que el brasileño se ufana con respecto a la propia canción: la picardía, el desarrollo técnico, la capacidad de absorber e integrar ("antropofagizar") la música de los pueblos dominantes sin descaracterizarse, la integración a la modernidad con criterios propios—y por lo tanto la capacidad que tienen los estilos de cada país para servir de vehículo a reflexiones sobre la modernidad.

Lo cierto es que este aspecto puede también discutirse en el más reciente *Fina Estampa* de Caetano Veloso, una representación bastante estática y despolitizada de Latinoamérica hispánica.

Tercer ejemplo: *Pequeña serenata diurna* es tal vez la canción de Rodríguez con más elementos de música brasileña, resulta ser muy poética y bastante apologética (aunque tal vez irónica) de la revolución cubana. En Brasil Chico Buarque la graba en español bajo dictadura militar. La canción viaja de un contexto a otro, también de significado, no de idioma. Más allá de la intertextualidad de ese viaje, me interesa resaltar algunos debates surgidos por la presencia de la nueva trova cubana en otros países. La sonoridad más bien cosmopolita resultó en que algunos músicos, críticos y académicos (Eli Rodríguez y Alfonso 1999:179; Lazaroff 1985; Moore 2003; Roos 1985; Torrón 2000) señalaran la pérdida de transgresividad de textos y músicas en trovadores cubanos, particularmente Milanés y Rodríguez (por ejemplo el abuso del cliché rítmico, melódico y arreglístico)⁵. La nueva trova ha sido un estímulo para debatir y repensar el papel de la canción popular y el "arte revolucionario" en diferentes contextos. En este sentido, quizás, uno de los legados de la canción popular presentes en la música de este siglo veintiuno es el concepto de "problematizar el acto creativo" y su posible uso político y estético como síntesis de encuentros culturales (Parada Lillo 1990; ver Zavala 1992:200) y de cambio social. Las preguntas de *Playa Girón* siguen viajando en tiempo y espacio.

Cuarto ejemplo: *Negros*, de Adriana Calcanhoto. Dentro de las dificultades al definir lo que es hoy MPB, Calcanhoto presenta, en los noventa, una línea direccionada a un "pop" brasileño. ¿Qué nos hace reflexionar esta canción? Si hasta hace poco tiempo atrás el tema de raza ha sido casi ignorado por diferentes disciplinas—incluida la etnomusicología—, lo mismo ha sucedido con el estudio de la canción latinoamericana. *Negros* propone una visión diferente al respecto. La imaginación racial (como construcción cultural e ideológica de diferencia) que Radano and Bohlman (2000) bien problematizan nos lleva a revisar las diferentes construcciones raciales, en este caso las brasileñas. Calcanhoto critica así la idea de democracia racial freyreana. También debemos pensar en la idealización del negro—como en otras canciones latinoamericanas es también el indio— representando el explotado,

⁵ Es importante también señalar otros puntos, como el papel de figuras como Rodríguez al apoyar a nuevos cantautores más transgresores, como es el caso de Carlos Varela.

oprimido, aunque muchas veces no es incluido más allá del discurso y representaciones romantizantes en el texto y algunos elementos musicales⁶. Calcanhoto, al contrario, es crítica ante posiciones reduccionistas de la negritud. La canción comienza en lo que parecen absolutos, tipos de aforismos que se tornan relaciones complejas, evitando discursos que meramente celebran una diversidad (una unidad) sin conflictos. Musicalmente, *Negros* comienza como balada pop, pero a medida que transcurre, rasgos de Axé y otros elementos percusivos dominan el carácter de la canción. Pero es en la última frase donde más cuestiona: "impulso mi mirada sobre Brasil y no entiendo nada". Es necesario seguir preguntando, aprendiendo, navegando, y así entendiendo, conociendo y cambiando.

Síntesis final

El etnomusicólogo Anthony Seeger nos recuerda que:

La práctica musical es...parte de un proceso social más amplio—entre ellos opresión, resistencia, y la creación y afirmación de identidades sociales. En toda investigación sobre esas prácticas debemos distinguir con cuidado entre la mezcla de sonidos y la particularidad del propósito que caracteriza las tradiciones que abordamos y el tipo de trabajo académico que producimos. (1994: 13)

En esta ponencia he tratado de mostrar apenas algunos de los diferentes discursos, representaciones, significados y geografías por los que la canción "comprometida" ha pasado en relación a la historia y a procesos sociales y políticos. He sugerido comparar diferentes "viajes" de canciones; también los diferentes proyectos de canción popular entre sí, así como las tensiones y puntos en común dentro de grupos de artistas a nivel nacional y latinoamericano. Esta comparación nos traería nuevas formas de ver la compleja relación entre creación musical, procesos históricos, estéticos, ideológicos y políticos de la canción latinoamericana. Comparar es intrínsecamente un viaje (Clifford 1992) que es necesario para tener una visión crítica del pasado porque, como dice Johannes Fabian (2000), cuando se recuerda el pasado, se recuerda el presente. "Pero estos son sólo algunos de los avatares de este viaje en la vida" (Rodríguez, "Al inicio de este viaje...").

⁶ Para ilustrar el tema de las diferentes construcciones étnico raciales y tipos de representación, para el caso uruguayo, por ejemplo, sugiero la audición comparativa de canciones críticas (e.g., *Mediomundo*, de *Los que iban cantando*; *Yo nunca fui*, de Rey, Lamolle y Aguiar) y de aquellas idealistas/romantizadoras (la conocida *Canción para mi América* de Daniel Viglietti; *Historia de Chocolate* de Martínez y Romano, y *Por si vuelvo*, del grupo *Pareceres*). No se incluyen las letras de estas canciones en el apéndice pero sí las referencias discográficas. Escapa a este trabajo presentar un listado de canciones que permitan una comparación sonora y textual en los diferentes casos y momentos históricos latinoamericanos.

Apéndice: letras completas de las canciones citadas

Playa Girón (Silvio Rodríguez)

Compañeros poetas,
tomando en cuenta los últimos sucesos
en la poesía
quisiera preguntar
-me urge-,
¿qué tipo de adjetivos se deben usar
para hacer el poema de un barco
sin que se haga sentimental,
fuera de la vanguardia,
o evidente panfleto,
si debo usar palabras como
Flota cubana de pesca
y "Playa Girón"?

Compañeros de música
tomando en cuenta esas politonales
y audaces canciones, quisiera preguntar,
-me urge-,
¿qué tipo de armonía se debe usar
para hacer la canción de este barco
con hombres de poca niñez, hombres y
solamente
hombres sobre cubierta,
hombres negros y rojos y azules,
los hombres que pueblan el "Playa Girón."

Compañeros de historia,
tomando en cuenta
lo implacable
que debe ser la verdad, quisiera preguntar,
-me urge tanto-,
¿qué debiera decir, que fronteras debo
respetar?
Si alguien roba comida
y después da la vida, ¿qué hacer?
¿Hasta dónde debemos practicar las
verdades?
¿Hasta dónde sabemos?
Que escriban, pues, la historia, su historia,
los hombres del "Playa Girón".

A desalambrar (Daniel Viglietti. Versión de Víctor Jara)

Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos den.

A desalambrar, a desalambrar,
que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquél
de Pedro y María, de Juan y José.

Si molesto con mi canto
a alguien que no quiera oír
le aseguro que es un gringo
o un dueño de este país.⁷

A desalambrar, a desalambrar,
que la tierra es nuestra
es tuya y de aquél
de Pedro y María, de Juan y José.

⁷ El texto original de Daniel Viglietti es: Si molesto con mi canto/ a alguno que ande por ahí/ le aseguro que es un gringo/ o un dueño del Uruguay.

Canción por la unidad latinoamericana (Pablo Milanés. Versión de Chico Buarque, 1978)⁸

El nacimiento de un mundo se aplazó por un momento
Fue un breve lapso del tiempo, del universo un segundo
Sin embargo parecía que todo se iba a acabar
Con la distancia mortal que separó nuestras vidas

Realizaban la labor de desunir nossas mãos
E fazer com que os irmãos se mirassem com temor
Cuando pasaron los años se acumularon rancores
Se olvidaron los amores, parecíamos extraños

Que distância tão sofrida, que mundo tão separado
Jamás se hubiera encontrado sin aportar nuevas vidas
E quem garante que a História é carroça abandonada
*Numa beira de estrada ou numa estação em glória*⁹

A História é um carro alegre cheio de um povo contente
Que atropela indiferente todo aquele que a negue
É um trem riscando trilhos, abrindo novos espaços
*Acenando muitos braços, balançando nossos filhos*¹⁰

Lo que brilla con luz propia nadie lo puede apagar
Su brillo puede alcanzar la oscuridad de otras costas
Quem vai impedir que a chama saia iluminando o cenário
*Sair incendiando o plenário, sair inventando outra trama*¹¹

Quem vai evitar que os ventos batam portas mal fechadas
Revirem terras mal socadas e espalhem nossos lamentos
E enfim quem paga o pesar do tempo que se gastou
De las vidas que costó de las que puede costar

Já foi lançada uma estrela pra quem souber enxergar
Pra quem quiser alcançar e andar abraçado nela
Já foi lançada um estrela pra quem souber enxergar
*Pra quem quiser alcançar e andar abraçado nela*¹²

⁸ Letra Normal, en español; inclinada, en portugués; inclinadas y subrayadas, uso portugués y español.

⁹ En original: "Esclavo por una parte, servil criado por la otra/ es lo primero que nota el último en desatarse".

¹⁰ En original: "Explorando esta misión de verlo todo tan claro/ un día se vio liberar por esta revolución/
Esto no fue un buen ejemplo para otros por liberar/ la nueva labor fue aislar bloqueando toda experiencia".

¹¹ En original: "Qué pagará este pesar del tiempo que se perdió/ de las vidas que costó, de las que puede costar".

¹² En original: "Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí brilló/ Fidel la dignificó para andar por estas tierras".

Negros (Adriana Calcanhoto)

O sol desbota as cores
O sol dá cor aos negros
O sol bate nos cheiros
O sol faz se deslocarem as sombras
A chuva cai sobre os telhados
Sobre as telhas
E dá sentido às goteiras
A chuva faz viverem as poças
E os negros recolhem as roupas

A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos

Os brancos são só brancos
Os negros são retintos
Os brancos têm culpa e castigo
E os negros têm os santos
Os negros na cozinha
Os brancos na sala
A valsa na camarinha
A salsa na senzala

A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos

Os brancos são só brancos
Os negros são azúis
Os brancos ficam vermelhos
E os negros não
Os negros ficam brancos de medo
Os negros são só negros
Os brancos são troianos
Os negros não são gregos
Os negros não são brancos
Os olhos dos negros são negros
Os olhos dos brancos podem ser negros
Os olhos dos zipers [cierres, de roupa], os pêlos
Os brancos, os negros e o desejo

A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos

A música dos brancos
A música dos pretos
A música da fala

A dança das ancas [caderas, hips]
O andar das mulatas
"Ó essa dona caminhando"

A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos

Lanço meu olhar sobre o Brasil
E não entendo nada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Briggs, Charles L. 1996. "The Politics of Discursive Authority in Research on the 'Invention of Tradition'." En *Cultural Anthropology* 11(4): 435-469.
- Brum, Julio. 2002. Entrevista de Ernesto Donas. 16 de julio.
- Clifford, James. 1992. "Traveling Cultures." En *Cultural Studies*, ed. e introducción de Lawrence Grossberg, Cary Nelson, y Paula Treichler. New York: Routledge, 96-116.
- Donas, Ernesto y Denise Milstein. 2003. *Cantando la ciudad: lenguajes, imaginarios y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Nordan.
- Eli Rodríguez, Victoria y María de los Ángeles Alfonso. 1999. *La Música entre Cuba y España (Tradición e innovación)*. Madrid: Fundación Autor.
- Fabian, Johannes. 2000. *Out of Our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Berkeley: University of California Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lazaroff, Jorge. 1985. "El tiempo pasa." En *Semanario Brecha*, 15 de noviembre.
- Mejía Godoy, Luis Enrique. 1989. "Entrevista con Luis Enrique Mejía Godoy." Entrevista de Rafael Varela. Sitio de internet, <http://www.2culturas.com/entrevistas/mejia/mejia.html> Consulta 03/2004.
- Moore, Robin. 2003. "Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95." *Ethnomusicology* 47(1), pp. 1-41.
- Napolitano, Marcos. 2003. "Allegro ma non danzante: O Nacional-Popular em 'O Banquete' de Mário de Andrade." En *Latin American Music Review* 24(1): 126-135.
- Napolitano, Marcos. 2001. *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume.
- Ochoa, Ana María. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad. Una mirada desde la música." *Revista Transcultural de Música* 6, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm> Consulta 03/2004.
- Parada Lillo, Rodolfo. 1990. "La Nueva Canción Chilena ha muerto: ¡Viva la música Popular Chilena!" Sitio de internet, <http://www.quilapayun-chile.cl/medios/ensayos/ensayos.html> Consulta 03/2004.
- Pinto, Guilherme de Alencar. 2002. "Loco por tí, América." *Revista TodaVía* 3, <http://www.revistatodavia.com.ar/index3> Consulta 03/2004.
- Pinto, Guilherme de Alencar y Andrés Torrón. 2000. "¿Crisis en la canción uruguaya? De cadencias". En *Semanario Brecha*, 18 de agosto.
- Quintero-Rivera, Mareia. 2000. *A cor e o som da nação. A idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

**PROBLEMATIZANDO LA CANCIÓN POPULAR:
UN ABORDAJE COMPARATIVO (Y SONORO) DE LA CANCIÓN LATINOAMERICANA
"COMPROMETIDA" DESDE LOS AÑOS 1960**

Radano, Ronald y Philip V. Bohlman (eds). 2000. "Introduction. Music and Race, Their Past, Their Presence." En *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.

Reyes Matta, Fernando 1988. "The 'New Song' and Its Confrontation in Latin America." En *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Rodríguez, Silvio. "Al inicio de este viaje en la vida." Sitio de internet, <http://www.patriagrande.net/cuba/silvio.rodriguez/canciones.del.mar/al.inicio.de.este.viaje.en.la.vida.htm> Consulta 03/2004.

Roos, Jaime. 1985. "Gáñele al tiempo. Un enfoque sobre la canción política latinoamericana actual". En *Semanario Jaque*, 5 de julio.

Seeger, Anthony. 1994. "Whoever We Are Today, We Can Sing You a Song About It." En *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America*, ed. Gerard H. Béhague y el North-South Center, University of Miami. New Brunswick: Transaction Publishers, 115.

Sigal, Silvia. 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.

Soares, Astréia. 2002. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil. O nacionalismo na Música Popular*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

Torrón, Andrés. 2000. "Pablo Milanés pisa nuevamente Montevideo: El tiempo, el implacable, el que pasó". En *Semnario Brecha*, 31 de marzo: 26-27.

Travassos, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Zavala, Iris M. 1992. *Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*. Bloomington: Indiana University Press.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Asamblea Ordinaria. 1989. Cassette. *Yo nunca fui*. Ayuí A/E 75K.

Buarque, Chico. 1993 [1978]. C.D. *Chico Buarque*. Philips/PolyGram 518 220-2.

Calcanhoto, Adriana. 199(3?). C.D. *Senhas*. Columbia 850.161/2-464280.

Jara, Víctor. 1969. L.P. *Pongo en tus manos abiertas*. Jota Jota JJL-03.

Los que iban cantando. 2000 [1978]. C.D. *Uno/ Dos*. Ayuí A/E204CD.

Pareceres. 1981. Cassette *Intimando*. Orfeo 90.642.

Rodríguez, Silvio. 1994 [1975]. C.D. *Sueño con serpientes*. M&M TK(36)18009.

Romano, Omar. 2000. C.D. *De parte de este cantor*. Ombú O/E004CD.

Viglietti, Daniel. 2003 [1962]. C.D. *Seis impresiones para canto y guitarra*. Ayuí A/M26CD.

Viglietti, Daniel. 1968. Reedición en C.D sin fecha. *Canciones para el hombre nuevo*.

EMI/Orfeo 8 59486 2.

Viglietti, Daniel. 2000 [1973]. C.D. *Trópicos* (reedición comentada). Ayuí A/E226CD.