

DANIEL VIGLIETTI: Canción, luchas populares y represión en Uruguay

DURANTE muchos años todos los españoles que cruzaban la frontera francesa se traían en las maletas un disco que después se encargaban de hacernos escuchar a los que no habíamos realizado el consabido salto transpirenaico. Este disco contenía una hermosa serie de canciones que poco a poco se fueron haciendo populares. Su autor se llamaba Daniel Viglietti, y hace más de un año publicó entre nosotros el ansiado disco "Canciones para mi América", aunque todavía fuera necesario comprarlo en el país vecino, pues dos de las canciones no habían recibido el beneplácito de la Administración española y se quedaron ancladas en Irún, Port-Bou o La Junquera.

Posteriormente, en mayo de este año, Daniel Viglietti vino personalmente para actuar en España, con el resultado de todos conocido: éxito apoteósico en sus recitales e incidentes gubernativos tras la actuación en el teatro Monumental, de Madrid.

Aparte de la noticia periodística, entonces se pudo comprobar que Daniel Viglietti es la representación exacta de lo que debe ser un cantor popular. Al igual que Raimon, autor del texto impreso en los programas de sus actuaciones y de otros cantantes por todos conocidos, su canción es representativa y testimonio de un pueblo, y la charla con él es una forma más de confirmar este testimonio y de aclarar la trayectoria de un cantante inmerso en todo un movimiento de canción popular que se extiende por toda Latinoamérica, y en algunos casos, como los tristes de Chile, Uruguay y, más recientemente, Argentina, también por Europa.

El exilio de Daniel Viglietti le ha llevado por todo el mundo. Recientemente, y después de unos recitales por Francia, Italia, y Alemania, ha dado nuevamente el salto al continente americano, allí ha actuado en diferentes países de la parte Sur, y también en Estados Unidos, donde ha estado más de un mes cantando incansablemente. Las últimas noticias que hemos recibido de él le sitúan en México, de donde nuevamente volverá a Europa, a su residencia habitual de París.

TRIUNFO.—Para empezar esta charla podríamos comenzar por el principio, contándonos cómo fue tu introducción en el mundo de la canción popular.

VIGLIETTI.—Yo empiezo a cantar a comienzos de la década del sesenta. Antes, mi camino había andado cerca de la música, sobre todo debido al ambiente familiar: mi madre, pianista, y mi padre, guitarrista, marcaron mi cercanía a dos vertientes de la música: la llamada "cultura" y también la música popular. Yo había comenzado estudiando piano, y todavía en época muy cercana, como a los veinte años, comienzo a aprender esos acordes básicos que todo el mundo aprende para acompañarse en una canción, así es como se produce mi acercamiento a la guitarra y, de rechazo, mi definición hacia la música popular. Esto se concreta en los años sesenta y uno y sesenta y dos con los primeros trabajos que hago, y que se van a resumir en mi primer disco, que se llamó "Impresiones para canto y guitarra y canciones folklóricas", marcando esta doble faceta de

que a mí, como a otros latinoamericanos, nos provocó un impacto muy especial. Yo siempre he pensado, después de pasado algún tiempo, que la invasión a Playa Girón fue una invasión tremenda a todo latinoamericano que comenzaba a decidir su propio destino, que empezaba a encontrar un camino revolucionario en su propio idioma en todo sentido. Y esa invasión es para todos nosotros, aun a los que hemos leído la noticia en las páginas de un diario, el resultado de todo eso. En mí esto queda revelado en forma de esa canción. Ahora bien, a partir de esto, de esa sensación de que había que cantar a Latinoamérica, de que había que salir de un planteo demasiado estrecho, de saltar esas fronteras que la Historia nos había señalado dividiendo Latinoamérica en trozos, se me produce todo un proceso interior de necesidad, sin embargo, de recorrer un

campeñino; luego un recorrido lento y prolijo del interior del país, no sólo en la ciudad, sino también en pequeños pueblos, y de cantar también en centros estudiantiles. Eso en cuanto a la experiencia vivida en Uruguay, en contacto con la gente, con todo nuestro pueblo. En el resto de América comienzan primero algunas actuaciones en Argentina, pero más que nada la comunicación más fuerte en América se da a través de un encuentro de canción popular que hay en Cuba en el año mil novecientos sesenta y siete, concretamente en el mes de julio, donde suceden dos cosas muy importantes. Por su orden: primero el contacto con todo el proceso revolucionario cubano, en un momento además como aquel, de una gran pasión revolucionaria, que se podría resumir en toda la efervescencia con respecto a dónde se encontraba el "Che" en esos momentos, poco antes de morir. Y en segundo lugar por lo que supone el contacto con una gran cantidad de cantantes de todos los sitios del mundo, gente de distintos estilos, de distinta línea, de distintos niveles, lo que creo que es un contacto muy sano y que a todos nos sirve para caminar más, para sentirnos más responsables de lo que estamos haciendo y descubrir esa comunidad que puede saltar a tanta distancia, ¿no? (1).

T.—Efectivamente, en ese encuentro coinciden toda una serie de cantantes de todo el mundo, a los que de alguna manera une su deseo de hacer canción popular y de participar en los movimientos que se están dando de manera simultánea durante la década de los sesenta en muy distintos países. Movimientos como "El nuevo cancionero italiano", "El nuevo cancionero argentino", la nueva canción chilena y uruguaya,

(1) Este Congreso de Cuba del año 67 es, como los congresos de intelectuales, etc., un intento de establecer un frente cultural antimperialista que refleje todos los países del mundo. A este encuentro de canción protesta asistieron cantantes de todo el mundo. De España acudió Raimon; de Portugal, Luís Cília; de Italia, Ivan de la Mea, Giovanna Marini y los cantantes del Nuevo Cancionero; de Inglaterra, Ewan McColl y Peggy Seeger; de Estados Unidos, Barbara Dane, Julius Lester e Irwin Silver; Pete Seeger no pudo asistir, pues le fue denegado el visado. Pero de donde acudieron más cantantes fue, sin duda, de América Latina. De Perú acudió Nicomedes Santa Cruz; de Chile, Rolando Alarcón y Angel e Isabel Parra; de Argentina, Oscar Matus y Ramón Ayala, y de Uruguay, la delegación más numerosa, formada por Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Los Otimareños, Carlos Molina, Quintín Cabrera y Marcos Velázquez.

Antonio Gómez

"cultura" y "popular" en mi música. Por supuesto que todo no se produce por azar ni por las probables condiciones que yo como individuo pueda poseer... —evidentemente parece que yo tenía mejores condiciones para ser músico que para ser ingeniero, por ejemplo—, pero mi nacimiento como cantante, y el de toda mi generación de cantantes uruguayos está enmarcado en todo un proceso social y político en mi país y en América completa. Y es por eso por lo que desde el comienzo está presente la problemática social en las canciones que escribo. Y en este primer disco, que tiene una gran cantidad de ingenuidades y de simplificaciones, hay ya, sin embargo, un apunte, un acercamiento a la problemática sudamericana. En este caso se concreta en un primer tema que es "Canción para mi América".

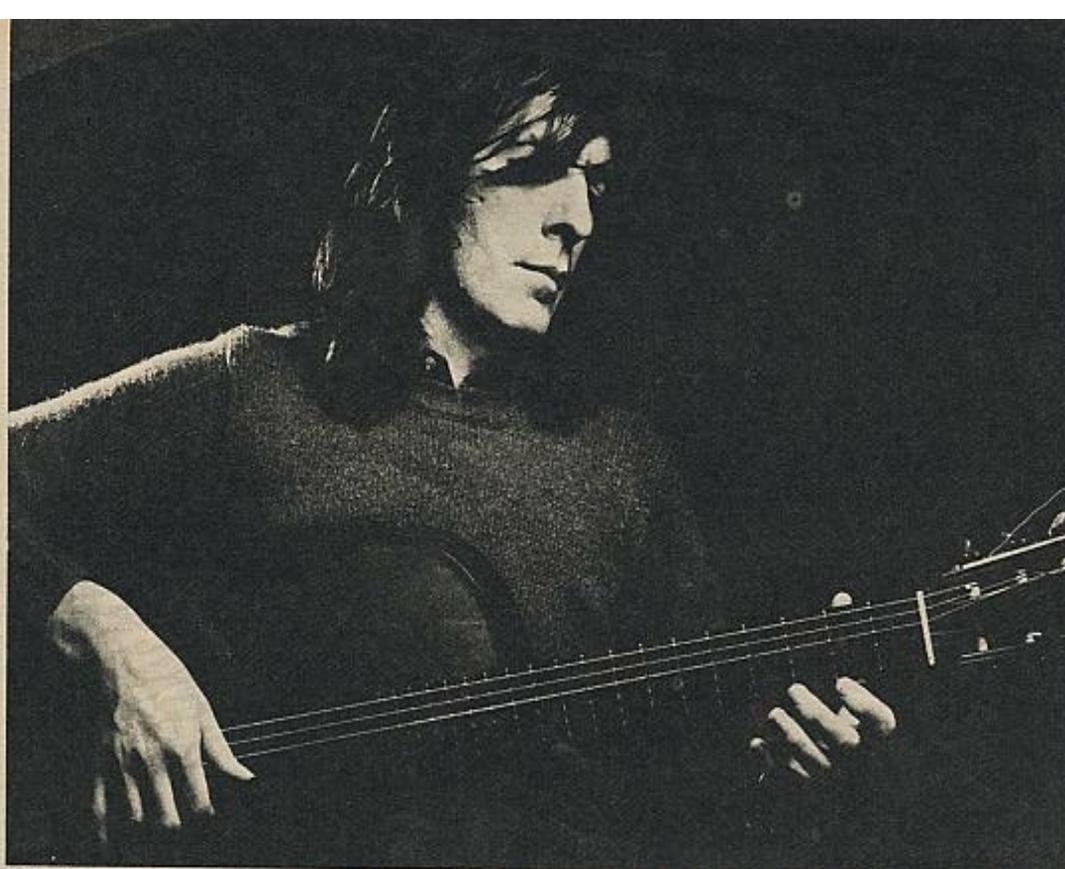
T.—Esta es una de tus canciones más conocidas en España, a través de tu versión y la de otros cantantes como Gabriel Salinas, Mercedes Sosa, etcétera, ¿es esta tu primera canción?, ¿cómo fue su gestación?

V.—Es la primera canción, con un texto que se sale de la canción amorosa, de la canción paisajista, que es la que predomina en el resto del disco. El origen más concreto de esta canción es el intento de invasión a Playa Girón, en Cuba,

poco la propia identidad nacional de esas fronteras. Y es así que el encuentro con un escritor, con Capagorry, se resume en una serie de canciones referidas a la vida de los campesinos, y decir la vida de los campesinos es decir su miseria, su problemática, sus costumbres, sus carencias. De aquí surge un nuevo ciclo de canciones llamado "hombres de nuestra tierra". Resumiendo: por un lado pienso que ese arranque hacia Latinoamérica es fundamental, y que lo es también esa introspección hacia nuestro propio país, el medio en que nos desenvolvíamos.

T.—¿Cómo se establece en tu caso la relación con el público, a qué niveles y qué medios de expresión son con los que contáis los cantores populares de Uruguay en este período?

V.—A partir de estos dos trabajos de que te hablo se empieza a dar una relación mucho más viva con Uruguay y también con el resto de los países latinoamericanos. En primer lugar, con Uruguay, en base a una cantidad muy intensa de actuaciones a distintos niveles, desde el más o menos tradicional y aceptado por el sistema de la sala y el teatro, apurando las últimas posibilidades de hacer radio o televisión (la última televisión que me toca hacer a mí es del año sesenta y siete) hasta los niveles de cantar en sindicatos, centros



Daniel Viglietti: "Nadie mejor que el pueblo uruguayo o el pueblo chileno... para saber de qué manera, con qué armas organizar y llevar con éxito esta lucha, que es muy difícil y muy larga".

la "musica nova" de Brasil, el "folk-song" en Estados Unidos, y aquí, en España, la "nova cançó catalana", la nueva canción gallega y los movimientos de Euzkadí y Castilla. ¿Tú crees que hay algún motivo en esta eclosión de movimientos de canciones en todo el mundo y en Latinoamérica en particular?

V.—Sí, yo pienso que la lucha en Estados Unidos, la lucha interna del pueblo norteamericano hacia finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, con los movimientos pro derechos civiles y Vietnam, posteriormente, es un factor muy importante del surgimiento de lo que ellos llaman "protest-song". Así como la situación internacional creada al final de la segunda guerra mundial provoca movimientos parecidos en Europa. En el caso concreto de Latinoamérica, creo que evidentemente hay una relación obvia con todo el despertar de una conciencia política que se empieza a dar, sobre todo para nosotros, después de la revolución cubana. Y fíjate que estamos hablando de finales de la década del cincuenta y comienzo de los sesenta, que opino que es un momento crucial en Latinoamérica para la toma de conciencia no sólo de la canción, sino, en general, de todo un proceso político. Ahora bien, en este terreno de la música hay un precedente muy importante, que es el propio Carlos Puebla, que hace una canción muy relacionada con las circunstancias de la revolución cubana, y que es todo un documento que se difunde mucho en Latinoamérica y en otros países. Y, por otra parte, en toda nuestra zona, en lo que podríamos llamar foco cultural argentino - brasileño - uruguayo - chileno, hay antecedentes

anteriores. Yendo bien lejos te puedo decir que a nuestro pueblo la canción opinante no le supone una aparición sorpresiva. Durante el proceso de la primera independencia en Uruguay, por ejemplo, existía ya un poeta popular que hacía "cielitos" llamado Bartolomé Hidalgo, y se los cantaba a los invasores portugueses, y eso por no hablar de las composiciones anónimas. De manera que no tenemos que caer nunca en el error de inventar la pólvora, porque ya estaba muy hecha. Ahora bien, dentro de este resurgimiento, de este retomar la canción, hay fenómenos que yo diría fundadores, que tienen una relación directa con las fórmulas de comunicación masiva. Seguro que siempre ha habido cantores (en Uruguay existían los payadores, y también en Argentina), pero cantaban en un café, en una pulquería, porque no disponían de aparatos de comunicación. Por eso quizá Atahualpa Yupanqui sea uno de los primeros en insertar este tipo de canción dentro del fenómeno de la radio, el disco, etcétera. Es la primera figura que entra en esos medios. Y posteriormente hay un fenómeno muy importante en Brasil, paralelamente a la afirmación de Violeta Parra en Chile, que para mí sigue siendo la creadora más importante de Chile, y que se da en un momento bastante paralelo, es el año sesenta y tres-sesenta y cuatro cuando en Brasil surge todo un movimiento teatral-musical que fue el grupo Opinião y otra gente (2) que comienzan a hacer de la

(2) En Brasil, efectivamente, se forma un fuerte movimiento de canción popular, especialmente durante el período democrático en que Goulart ocupa la Presidencia (1961-1964). Sus miembros (Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, María Betânia, etc.) pasan una dura etapa en el exilio, para volver recientemente a Brasil.

canción un arma de contrainformación con un nivel de calidad muy importante.

T.—Hablas de la calidad, ¿qué papel cumple la calidad musical y literaria para la consecución de una auténtica canción popular?

V.—Un papel básico, como bien sabemos, uno de los problemas que existen es el carácter contingente a veces de este tipo de canción, y este es un peligro que nos acecha a todos los que hacemos este tipo de canción. Pienso que todo este sector se cantantes brasileños, así como la obra de Violeta Parra y gran parte de las composiciones de Yupanqui superan este primer grado de contingencia cobrando otra dimensión. Todo esto sin negar en absoluto la utilidad circunstancial que puedan tener productos panfletarios, pero que de todas maneras coinciden con el interés popular y circulan y pueden llegar a tener una respuesta popular, pero sin confundir los dos planos.

T.—¿Cómo se adecua tu obra de composición a todo este proceso de que hablas?

V.—"Canciones para mi América", el disco que se ha editado aquí en España, es el tercero que salió en Uruguay, allá se llamó "Canciones para el hombre nuevo". Ese disco es el resultado casi directo de la experiencia de Cuba, puesto que, además, fue allí donde lo grabé. Luego, al regreso al Uruguay, me encuentro con un país totalmente inmerso en un proceso de deterioro socio-económico, y, por tanto, con todo un fortalecimiento de la lucha popular. Es así que surgen (y seguimos hablando de discos, que es mucho más práctico) todas las canciones que incluyo en "Canto libre", que, además, es un disco en el que trato de divulgar de alguna manera la obra

de Violeta Parra, bien es verdad que después de muerta, porque esto ha pasado a muchos, que sólo se han acordado de ella cuando ya estaba muerta, y también me ha sucedido a mí. Posteriormente, cuando se va afianzando todo el fenómeno de la lucha armada en Uruguay, aparece mi siguiente disco, que es "Canciones chuecas", y que, además, coincide con una experiencia muy interesante del trabajo de muchos cantantes en la calle, en apoyo a la campaña del Frente Amplio, donde cantábamos en las plazas, en los barrios, en cualquier esquina levantábamos un tablado y cantábamos, esto era en el año setenta y uno y a principios del setenta y dos, hasta que en abril de ese año se produce el desencadenamiento de una represión, mucho más tecnicada, mucho más organizada que, por supuesto, también toca al frente de la canción. Desde entonces la canción sobrevive entre controles, entre amenazas, etcétera...

T.—¿Cómo funciona en esos momentos la industria discográfica en Uruguay, los canales de distribución, etcétera?

V.—Bueno, en Uruguay existe un "trust" de la industria del disco que es similar a la que pueda existir aquí en España, tiene a veces los mismos nombres, con alguna pequeña variante sobre los mismos clanes, que le pagan al artista el cinco por ciento básicamente del producto de venta al público, descontándole el costo de nylon del sobre y la etiqueta que la paga el artista. Esto en base a la cantidad que ellos declaran en ventas. Y nosotros cantamos. Esto es todo lo que tengo que decir. Al margen del fenómeno del "trust" existen editoriales heroicamente pequeñas, algunas muy dignas, que trabajan seriamente por difundir de la mejor manera posible la canción del pueblo.

T.—¿Qué tipo de censuras, de controles, se ejercen sobre la labor del compositor y del cantante?

V.—En Uruguay, en estos momentos, está planteándose. Ahora bien, no conozco en detalle por mi condición de exiliado. Pero anteriormente no existía ningún tipo de censura. En Argentina sí que existía un mayor grado de presión. De todas maneras, se pudo siempre editar lo que uno componía y la cosa habría que replantearla en términos actuales, ahora no sé cómo será la situación. Hay otro aspecto de la censura que sí que ha funcionado muy bien, y es la situación en la radio y en la televisión. Como te decía antes, yo no actué en televisión desde el año sesenta y siete, y en Montevideo hay veinticinco radios, de las que solamente dos pasan asiduamente temas de este estilo, y también con limitaciones. Ahora bien, te estoy hablando de hace un año. Y en Argentina me he enterado que ▶



La vez que pusimos gasolina.

Hay momentos para recordar.
El hombre de la gasolinera nos recibió con alegría visible. Y algo de emoción, diría yo.

Nos estrechó la mano. Y abrió el tapón del Mini como quien descorcha un buen champán. Creo que intentó hacer un breve discurso, decir unas palabras. Pero calló.

Los chicos estaban excitados y felices con el acontecimiento.

Teresa, mi mujer, dijo de hacer una foto. Le di la cámara a un señor que pasaba y no la hizo del todo mal.

Nos despedimos prometiéndole al encargado que la próxima vez volveríamos a la misma gasolinera. Con lo poco que consume el Mini, falta mucho, mucho tiempo. Pero lo haremos. Y será otro grato momento.

**Garantía 1 año ó 20.000 Kms.,
incluyendo repuestos y mano de obra.**

Precio desde: 102.600 hasta 124.700 ptas. f. f., incluyendo cinturones de seguridad y antirrobo. Por ser usted.



También financiación Sefiauthi.

¡Sí a Mini!

DANIEL VIGLIETTI

ahora también hay cantantes prohibidos, incluso músicos como Oswaldo Pugliesi, por ejemplo. Ciertas radios también prohibían la radiación de discos de cierta gente, de Mercedes Sosa y de Horacio Guarany, por ejemplo (3).

T.—¿Cómo ha cambiado la situación general de Uruguay a partir del año setenta y dos?

V.—A partir de la crisis que mencionábamos, en abril del setenta y dos, que en realidad lo que hizo fue simplemente hacer caer toda una máscara de "liberalismo" y de "democracia", entre comillas, que existía en Uruguay, se da un ataque frontal a todos los movimientos populares que incluye el ataque a todas las organizaciones revolucionarias, a todo el frente sindical, al Frente Amplio y a los sectores estudiantiles, para concluir en junio con el golpe final: el cierre del Parlamento. Este proceso es totalmente coherente con lo que venía ocurriendo en un Uruguay imposible de sostener económicamente por el gobierno, y es una prueba más de que nuevamente se busca con la represión acallar toda protesta popular y hacer que nuevamente sean las masas las que paguen los platos rotos de una crisis aún sin resolver. Todo esto bajo la influencia norteamericana, por supuesto, y la subinfluencia brasileña. Brasil pasa a ser el nuevo gendarme tutelar de Uruguay, desde algunos niveles de cierto apoyo económico al desenfado y abierto apoyo en lo represivo. En medio de todas estas luchas anteriores a la crisis de abril y posteriores, ya más radicalizadas, el pueblo pierde una gran cantidad de gente, de jóvenes, pero también de hombres maduros, porque hay gente de todas las edades en medio de la lucha, el punto que cuando en el año sesenta y ocho comenzaban a producirse los primeros mártires populares, cada vez que uno comentaba esto decía un nombre, dos, tres. En estos momentos habría que hacer un largo recuento de todos los hijos del pueblo que han sido asesinados. Dentro del trabajo mío como cantante es particularmente querida la figura de Jorge Salerno, que es, si quieres, un simple nombre propio de todo esto que ha pasado. Jorge Salerno, estudiante de Económicas, cantante popular, autor de canciones de las que yo canto algunas en su memoria, es uno de los numerosos asesinados por la represión.

"Setenta y dos, setenta y tres son años profundamente oscuros. Son años en que el Gobierno trata de instaurar el terror. Establece todo un aparato de dictadura militar, y los hechos se suceden con tanta intensidad que a los uruguayos estos dos años les parece mucho más tiempo. Y hemos tenido que hacer el duro aprendizaje de lo que es una represión organizada y sistemática. En otros casos, muchos uruguayos han tenido que hacer el aprendizaje de lo que es un exilio obligado. Y, como de costumbre, estas cosas son muy distintas cuando se tienen que vivir realmente, que cuando se pueden conocer en teoría, o cuando uno podría sentir solidaridad con gente de otras partes así. Ha sido un duro aprendizaje, pero la lección es amarga y a la vez positiva. La lección es, fundamentalmente, de ver realmente con qué fuerzas contamos. Los uruguayos estamos solos, como ya había dicho Artigas un siglo antes, y es con nuestras propias manos, con nuestras propias carencias y con nuestras propias limitaciones que tenemos que encarar todo esto.

T.—¿Qué papel ha jugado la cultura, o las fuerzas de la cultura, en todo el proceso de resistencia a esta situación?

V.—Han sido en realidad las fuerzas vehiculadoras de toda una concepción diferente del ser humano, a distintos niveles, por supuesto. Desde un nivel más encadenado con la tradición liberal, que era muy fuerte en nuestro país, hasta niveles mucho más revolucionarios. Y es así que los sectores universitarios, de alguna manera eran portavoces, eran difusores de una búsqueda de cambio para la sociedad, de la búsqueda de un hombre diferente. Y esto no era solamente hecho por los sectores universitarios, sino que a través de toda la fuerza de los sindicatos, y especialmente de los sindicatos campesinos, como el Movimiento de los cañeros del Norte, por ejemplo, habían tenido una tremenda incidencia, porque eran sectores sindicales que planteaban su lucha de manera muy frontal, sacándola del planteo económico y llevándola al terreno de hechos mucho más concretos, como el de la lucha por la apropiación de la tierra directamente. Esto se da ya sea en el plano de esa cultura universitaria, o en el plano de esto que podríamos empezar a llamar la cultura de los campesinos que se alzan y que planteaba nuevas formas de lucha, y nuevas formas de expresar esa lucha. Y esto, de alguna manera, creo que es una cultura. Ahora bien, a esta altura del proceso, la escalada ha sido tal que todos estos niveles han sido bien golpeados. Y en estos momentos se podría decir que ni siquiera los partidos que en el fondo fomentaban el crecimiento de los militares dentro de la vida política, es decir, los partidos políticos de derechas, ni siquiera ellos tienen ahora una cierta autonomía, sino que están

empezando a perder el dominio del poder. Es muy difícil cuando se está en cierto tiempo fuera, tomar la palabra en nombre de toda una lucha. Pero podemos simplemente citar, de acuerdo con las noticias que se leen en los diarios europeos, que la lucha continúa, especialmente después del golpe de resistencia popular de junio del año pasado. Y nadie mejor que el pueblo uruguayo, o el pueblo chileno, por poner otro ejemplo continental, para saber de qué manera, con qué armas organizar y llevar con éxito esta lucha, que es muy difícil y muy larga.

T.—¿Cómo ha golpeado la represión en el terreno concreto de la canción?

V.—Aparte del caso del asesinato de Jorge Salerno, del que hablabamos antes, ha sido detenido un gran cantante popular que es Aníbal Sampayo, un cantante que debe ser poco conocido en España, a pesar de que Cafrune cante algunas de sus canciones. Por cierto, que Cafrune, del que veo que es muy famoso en España, debería aprovechar cada vez que canta una canción de Sampayo para decir lo que le ocurre. Además hay el fenómeno de los cantantes que están en el exilio, como el caso de un joven cantor muy valioso, de la última generación, que se llama Héctor Numa Moraes, que fue perseguido y tuvo que salir del país. Hay otros compañeros que también han sido represaliados, pero ahora están en libertad y dentro de Uruguay, y citarlos les podría traer problemas (4).

T.—Ahora, y ya para terminar, si te parece podemos hablar de un tema que es continuo punto de discusión para los llamados folkloristas, y el de la utilización de instrumentos, temas y ritmos que no son exactamente folklóricos de acuerdo con su concepto purista. En tus discos hay un cambio en este sentido, de igual manera que puede haberlo en los discos de la Nueva Canción chilena, especialmente Angel Parra o Víctor Jara, en los discos de la Nueva Trova Cubana, etcétera. ¿Cómo te planteas tú esta cuestión?

V.—Yo pienso que es una evolución, desde el punto de vista de mi trabajo. Ya en "Canciones para mi América" había incluido flautas, oboes... Luego, en "Canto libre", incluyo de nuevo flautas, baterías y hay un grupo de viento. Yo siempre he pensado que las herramientas, los instrumentos con los que se puede trabajar, pueden ser variables, pueden originarse en distintos estilos de música y me parece válido su empleo. Quizá no

(4) Aun cuando no vimos a hablar de los cantantes presos o puestos recientemente en libertad, sí que podemos hacerlo de los muchos que han escogido el exilio debido a la situación política de Uruguay. En España están viviendo Quintín Cabrera desde hace varios años, y, más recientemente, José Carvajal. En Francia está Daniel Viglietti, y hace poco tiempo ha llegado, procedente de Chile, donde estaba exiliado, Marcos Velázquez. En Cuba está Héctor Numa Moraes, y este mismo año se ha exiliado a Argentina Alfredo Zitarrosa, que tiene anunciada su visita a España para muy pronto.



sistemático, pero sí para determinadas cosas, aunque tenga un sentido de instrumentos, digamos, de la cultura occidental y cristiana. O de la cultura oriental, si tuviéramos acceso a ello, o de la cultura electrónica, si tuviéramos medios para hacerlo.

T.—Hay una frase de Leo Bronner, director del Centro Experimental Sonoro de La Habana, que dice que "de la cultura imperialista debemos desechar aquellos elementos que contribuyen a acentuar su carácter dominante, pero debemos aceptar y utilizar aquellos otros elementos que, por el contrario, nos sirven en nuestra propia tarea liberadora". ¿Crees que esto es cierto?

V.—Creo que el enemigo a veces se le aniquila con armas hechas a su propia fábrica, pero creo que, de todas maneras, las simplificaciones son siempre peligrosas, que hay que ver cada caso y tratar de hacer las cosas con el menor margen de alienación posible, ¿no? En el sentido de alienación cultural, de toda esta influencia de la colonización, que siempre se mete por distintos conductos. Ahora, yo no puedo creer de ninguna manera, que porque un músico latinoamericano emplee una guitarra eléctrica esté ya invalidado. Lo que importa es que sostiene esa herramienta. Lo que importa, como siempre, es lo que se hace con las cosas, y no las cosas en sí mismas. Por esto no sé si acertada o equivocadamente yo he empleado distintos elementos, y esto aparece como mucho más realizado en mi último trabajo, sobre todo por el aporte de arregladores de mucha calidad como Leo Bronner o, como los propios arreglos de los cantantes cubanos: Pablo Milanes, Noel Nicola y Silvio Rodríguez. Que además es interesante señalar que es un movimiento donde yo, luego de haber escuchado varias experiencias, siento la validez de una canción como testimonio, como herramienta esclarecedora dentro de un proceso socialista. Cosa que a mí me preocupa mucho, porque pienso que el carácter de búsqueda de la canción, el carácter no apologético de la canción, debe continuar sobreviviendo después de instalarse un régimen socialista. ■ A. G.

(3) La canción argentina ha pasado por diferentes momentos de dura represión, aunque quizá el más duro esté pasando en este momento, especialmente por la acción directa de la AAA. Esto ha llevado el exilio forzado de buena cantidad de cantantes, como Juan Cedrón, Horacio Guarany, Cipe Linkovski, y a las contradictorias noticias sobre Nacha Guevara. Así como a una extensa lista de cantantes prohibidos en los medios de difusión, lista que incluye a los cantantes que militan cerca del partido comunista o de los diferentes grupos de la izquierda peronista, como Mercedes Sosa, César Isella, Huerque Mapo.