



---

**Andares de la Nueva Canción Puertorriqueña hasta los años ochenta**

Carlos E. Rovira Valentín

**Resumen**

Un estudio del desarrollo de la Nueva Canción Puertorriqueña—desde una perspectiva completa y tomando en cuenta ciertos aspectos como la represión política o su relación con los medios de comunicación—es uno de los aspectos menos explorados por la musicología académica en Puerto Rico, haciendo necesaria una labor investigativa para difundir de manera abarcadora el periodo de duración del referido movimiento en Puerto Rico. Este ha sido el objeto de estudio de este artículo, el cual ha sido realizado con una cuidadosa selección de fuentes primarias y secundarias entre las que figuran recortes de prensa, grabaciones de composiciones de la Nueva Canción Puertorriqueña y una abundante muestra de historiografía cultural, social y política del período estudiado. Además, han sido consultadas obras generales de carácter teórico, así como literatura académica creada por autores contemporáneos con dicho movimiento o pertenecientes al mismo, entre otras fuentes. El artículo explora las dos principales vertientes del movimiento (la “socio política” y la “socio vivencial”), ésta última considerada como uno de los fenómenos musicales de mayor proyección en la escena musical popular iberoamericana. Del presente ensayo se desprende que aunque el movimiento de la Nueva Canción Puertorriqueña haya desaparecido como género estructurado en la década de 1980, aún existen en el presente intérpretes que la preservan o se basan en sus preceptos estéticos para su trabajo creativo.

## Introducción

La Nueva Canción es un meta-género musical que, según la idea de historia como memoria social que discute Burke, podría construir de manera reivindicativa la memoria de los pueblos.<sup>1</sup> Algunos de los espacios donde sucedieron estas formas de construir el recuerdo son el Encuentro Internacional de la Canción Protesta de 1967 en Varadero, Cuba (auspiciada por Casa de las Américas), el Festival de la Canción Protesta de Mérida, México (1967), los Festivales de la Nueva Canción Chilena (celebrados desde 1969 con el auspicio de la Universidad de Santiago de Chile), el Encuentro de Jóvenes Trovadores de Cuba (1972, propiciado por la Unión de Jóvenes Comunistas), el Festival Siete Días con el Pueblo (1974, República Dominicana, Central General de Trabajadores)<sup>2</sup> y en Puerto Rico el Gran Festival de Canciones de Protesta (septiembre de 1970) y la Semana de la Canción del Pueblo en Saludo al Grito de Lares (llevado a cabo en 1971 en el Teatro Coop Arte en Barrio Obrero, San Juan).<sup>3</sup> Igualmente, la Nueva Canción como fenómeno internacional construye la memoria – y se reinventa - en espacios para veladas más íntimas como la Peña de los Parra en Chile<sup>4</sup> y café teatros como La Tahona y La Tea en Puerto Rico.<sup>5</sup> De hecho, La Tahona es fundada por integrantes del colectivo poético Guajana, entre los

---

<sup>1</sup> Peter Burke, “History as Social Memory,” en *Varieties of Cultural History* (Nueva York: Cornell University Press, 1997), 46-47.

<sup>2</sup> Darío Tejada, “Un Palimpsesto Llamado Nueva Canción,” *Boletín Música* 45 (2017): 74.

<sup>3</sup> José Julián Ramírez Ruiz, “Dislocaciones para un Disco Libre: Política Cultural y Alternativa Socialista en Puerto Rico” (Tesis de Maestría, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2007), 43.

<sup>4</sup> Darío Tejada, “Un Palimpsesto,” 79.

<sup>5</sup> La Tahona es establecido el 8 de enero de 1970 y es cofundado por Francisco de Asís Fernández y Edwin Reyes Berrios, sirviendo de espacio de difusión para múltiples integrantes de nuestra Nueva Canción. Mayi Marrero, *Prohibido Cantar: Canciones Carpeteadas y Artistas Subversivos en Puerto Rico* (Ponce: Mariana Editores, 2018), 297-298. Pedro Malavet Vega, “Entre Canción Protesta y Nueva Trova.” En *Del Bolero a la Nueva Canción: La Música Popular en Puerto Rico: De los Años '50 al Presente* (Ponce: Imprenta Corripio, R. D., 1988), 124.

que se encuentra Antonio Cabán Vale (El Topo),<sup>6</sup> uno de los primeros miembros de uno de los conjuntos pioneros de este movimiento en nuestro archipiélago puertorriqueño.

Aunque este trabajo pretende ofrecer un panorama general de la Nueva Canción Puertorriqueña, dista mucho de serlo en la práctica. Mi acercamiento a la Nueva Canción está enmarcado en la teoría de los tres campos del académico Philip Ennis, quien propone un modelo de “producción cultural”<sup>7</sup> dividido en tres renglones, con relación a los cuales se estudia el objeto (una composición musical, un movimiento artístico, etc.) En primer lugar, se encuentra el “campo artístico,” el que está constituido por la forma y el contenido de las obras y la relación entre artistas y otras figuras como promotores o mecenas. En segundo lugar, los medios de hacer y difundir la música como producto y las relaciones de poder entre ésta y el “mundo comercial” como mercado, entre otros aspectos. Por último, se encuentran los movimientos sociales y cómo éstos transforman la estética de las obras.<sup>8</sup> No obstante, para poder profundizar sobre estos campos del modelo de Ennis en relación a la Nueva Canción, he tomado la decisión de examinar en el primer “campo” o “espacio” la forma y contenido de las obras y en el tercero el rol de movimientos sociopolíticos en la producción cultural, tomando en cuenta las pocas fuentes dedicadas al estudio de la Nueva Canción Puertorriqueña como fenómeno general incluyendo un contexto histórico, análisis de algunas obras y un breve epílogo del panorama actual.

---

<sup>6</sup> Mayi Marrero, *Prohibido Cantar*, 297.

<sup>7</sup> “Production of culture.” Traducción propia.

<sup>8</sup> Ron Eyerman y Scott Barretta, “From the 30s to the 60s: The Folk Music Revival in the United States,” *Theory and Society* 25, no. 4 (1996): 503 - 504.

## Trayectoria histórica

El surgimiento de este movimiento artístico y cultural en general supone una nueva forma de hacer y pensar la música en aspectos que abarcan desde el espectro temático, mediante una ruptura con el romanticismo idílico del siglo XIX, hasta el rol activo, cuasi militante del público.<sup>9</sup> No obstante, este último aspecto no es una verdad lapidaria (además de que éstas no existen), ya que figuras como la cantora chilena Violeta Parra Sandoval demandan a su público una solemnidad y quietud sólo comparable con las salas de concierto de música académica.<sup>10</sup> En realidad, cuando se menciona el “rol activo, cuasi militante del público”, se debe esclarecer que a lo que se hace referencia es a la incursión de la Nueva Canción en escenarios de actos masivos de carácter social o político.<sup>11</sup>

En nuestra región, entiéndase por región Iberoamérica y Estados Unidos (este último *por imposición* debido a nuestra relación colonial con este país) es imposible pensar en la Nueva Canción sin estudiar como antecesor a la Canción Protesta. En otros rincones del mundo existe evidencia de canciones “de protesta” desde la rebelión de 1381, cuando son cantadas por campesinos en Inglaterra. Igualmente se menciona el Romance de los Comuneros de 1781, cantada en la Revuelta de los Comuneros de Nueva Granada (hoy Colombia). De hecho, en nuestro hemisferio, el romancero tradicional se ha utilizado para poner en relieve las profundas diferencias de clases sociales.<sup>12</sup> Obviamente

---

<sup>9</sup> Tejada, “Un Palimpsesto,” 75 - 76.

<sup>10</sup> Violeta del Carmen Parra Sandoval es antecesora del movimiento de la Nueva Canción Chilena y junto con la también cantora y compositora Margot Loyola se le atribuye una extensa labor recopilatoria del canto folclórico chileno con un prolífico catálogo de programas de radio, grabaciones didácticas y composiciones propias. Rodrigo Torres Alvarado, “Cantar la Diferencia: Violeta Parra y la Canción Chilena,” *Revista Musical Chilena* 58 (2004), accesado el 6 de mayo de 202, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/>  
Al momento se desconocen casos similares en la Nueva Canción Puertorriqueña en cuanto la relación del artista con el público.

<sup>11</sup> Tejada, “Un Palimpsesto,” 76.

<sup>12</sup> Mayi Marrero, *Prohibido Cantar*, 22.

sería un acto de miopía histórica el mencionar que la interpretación de canciones “de protesta” tanto en la revuelta de 1381 de Inglaterra como la que sucede cuatrocientos años después en la actual Colombia guardan algún tipo de relación directa, aunque sí es cierto que la canción trovadoresca medieval llega hasta nuestra América donde, mediante un proceso de mestizaje, va evolucionando hasta tener como resultado una forma de canción completamente distinta a la europea.<sup>13</sup> En Puerto Rico, ya desde 1822 es encontrada evidencia mencionando una canción “de protesta”<sup>14</sup> de la cual no se tiene título disponible, aunque se podría inferir que uno de los resultados de estas formas vocales es la canción criolla, siendo la primera registrada en 1850.<sup>15</sup>

La canción criolla - que durante el siglo XIX comparte paisaje sonoro con otros géneros populares como los aguinaldos, las danzas “de cantaleta”,<sup>16</sup> los fandanguillos y algunos géneros importados de Europa,<sup>17</sup> es descrita de la siguiente forma durante el cambio al siglo XX:

Lo que caracteriza las canciones de serenatas[,] nombre que nos ha parecido el más adecuado, por la índole de los versos para clasificar dicha música, es la simetría de los fragmentos y frases, [...] la lentitud de los movimientos y sobre todo, el dejo melancólico de que está saturado el pensamiento musical. Estos cantos son siempre acompañados por la guitarra [...].<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Dario Tejada, “Un Palimpsesto,” 73.

<sup>14</sup> Pedro Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 117.

<sup>15</sup> Noel Allende Goitía, “La Nación Imaginada y la Nación (En)cantada,” en *Las Músicas de los Puerto Ricos: Una Breve Introducción a su Estudio* (San Juan: Editorial Clara Luz, 2014), 130.

<sup>16</sup> Ibid., “El Imperio Contra(danza),” en *Las Músicas de los Puerto Ricos: Una Breve Introducción a su Estudio* (San Juan: Editorial Clara Luz, 2014), 97.

Por no tener una definición “de diccionario” las danzas de cantaleta serían material para otro escrito, pero a grandes rasgos son danzas interpretadas entre las clases proletarias.

<sup>17</sup> Allende Goitía, “La Nación Imaginada,” 130.

<sup>18</sup> Fernando Callejo Ferrer, “Sección Séptima: Música Regional. Capítulo XXL”. En *Música y Músicos Portorriqueños* (San Juan: Cantero Fernández & Co., 1915), 277.

Este apelativo de “canciones de serenatas”, presentes tanto en el paisaje sonoro urbano como en el campesino– *sin ser música jíbara* – se utiliza ya desde 1878 con la romanza “¡Tú no Sabes!” de inspiración de Manuel Martínez Plée, la cual se acompaña de *una o varias guitarras*.<sup>19</sup>

El 1929 es un año coyuntural en el desarrollo de la “canción de protesta” en Puerto Rico con la grabación de “Lamento Borincano” de Rafael Hernández Marín, aunque se fecha para el año anterior la grabación de la criolla “Mi Patria Tiembla” por el Trío Borinquen.<sup>20</sup> Aunque aún no existen estudios que muestren conexiones más directas de la Nueva Canción Puertorriqueña con la música grabada por tríos como la anteriormente mencionada y con las canciones criollas referidas anteriormente – más allá de ser un simple referente cronológico – resulta importante mencionar que este formato del cantor con su guitarra (o acompañado de varias) será parte central del movimiento de la Nueva Canción Puertorriqueña. De hecho, esta estética se observa en el álbum *Yo Protesto* (1970) del cantautor Roy Brown Ramírez y en *Distancias* (1976) del mismo artista. De hecho, del primero debe mencionarse la utilización de dos guitarras (uno de ellos un requinto ejecutando líneas melódicas) y percusión menor en “Señor Inversionista” y “Mr. Con Macana,”<sup>21</sup> e igualmente reluce del segundo álbum la utilización de cuatro puertorriqueño y guitarra como único acompañamiento de la voz en la obra “Distancias.”<sup>22</sup> Es decir, puede mencionarse con *cierto* nivel de precisión que la utilización de instrumentos de cuerda

---

<sup>19</sup> Noel Allende Goitía, “La Nación Imaginada,” 142 -143.

<sup>20</sup> Otras composiciones del cancionero de protesta de los años veinte y treinta son Sin Bandera, Preciosa, Pobre Borinquen y El Bambú; Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 117; Allende Goitía, “La Nación Imaginada”, 144.

<sup>21</sup> Roy Brown, vocalista, “Monón”, Autor: Roy Brown, grabado en septiembre de 1970, selección 1 en el lado A. de *Yo Protesto*, Disco Libre/DL-001, 45 rpm.

Ibid., “Señor Inversionista,” autor: Roy Brown. Grabado en septiembre de 1970, selección 5 en el lado B de *Yo Protesto*, Disco Libre/DL-001, 45 rpm.

Roy Brown, “Mr. Con Macana,” autor: Roy Brown, grabado en septiembre de 1970, selección 5 en el lado A de *Yo Protesto*, Disco Libre/DL-001, 45 rpm.

<sup>22</sup> Roy Brown, “Distancias.” Autores: Juan Antonio Corretjer/Roy Brown, selección 7 de *Distancias*, Disco Libre, 1976.

pulsada (excluyendo grandes secciones de instrumentos de viento) como acompañamiento de la voz tiene a la canción criolla, a la música de tríos y a otros géneros similares como antecedentes directos.

Rafael Hernández Marín es parte de una generación de artífices de la canción popular entre quienes deben ser mencionados Felipe Rosario Goyco (Don Felo) (1890 – 1954), Pedro Flores (1894 - 1979), Sylvia Rexach (1922 – 1961) y Plácido Acevedo (1904 – 1974)<sup>23</sup> y quienes, por justicia a sus contemporáneos desconocidos y marginalizados de nuestra historiografía musical, deben ser recordados en un contexto más amplio, cosa que por razones obvias no corresponde al presente estudio. Uno de los más recientes intérpretes de la generación antes mencionada, Daniel Santos (1916 – 1992), es quien posiblemente se relaciona más con lo que luego será la Nueva Canción puertorriqueña. El referido artista, quien se encuentra presente en la grabación de “Lamento Borincano,”<sup>24</sup> luego se adhiere al recién iniciado Nuevo Movimiento Independentista, llegando a ser fichado por la policía como parte de la persecución política de parte del Estado a simpatizantes del independentismo y a tener una carpeta<sup>25</sup> bajo su nombre con el número (#15392). En 1970 graba un vinilo titulado Liberación-La Masacre de Ponce.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Noel Allende Goitía, “La Nación Imaginada,” 149.

<sup>24</sup> Ramírez Ruiz menciona una participación – se desconoce si en conjunto o como solistas – de Roy Brown e Ismael (Noel) Hernández Cintrón (ambos de la Canción Protesta – Nueva Canción y militantes del Movimiento Pro-Independencia, M. P. I.) en una manifestación contra la Guerra de Vietnam. Ramírez Ruiz, “Dislocaciones...”, 179. Hernández Cintrón participa de un recital en la plaza pública de Maunabo en 1969 cuando ya lleva una carrera de algunos años como músico, como parte de una actividad del M. P. I. Se desconoce si ambas fuentes se refieren a la misma actividad. Marrero, *Prohibido Cantar...*, 138, 150.

<sup>25</sup> Estos expedientes son cartapacios generados – en el caso de Puerto Rico – por personal de la División de Inteligencia de la Policía de Puerto Rico como resultado de los hallazgos de un infiltrado de la agencia, el cual investiga grupos o individuos *sospechosos* de ser simpatizantes de las izquierdas. Estos hallazgos son incluidos en un formulario, el cual contiene *información personal y confidencial* de numerosos aspectos del sujeto investigado. Posteriormente, cuando se confirma la afiliación política del sujeto, se le abre el expediente (es decir, se carpeta) al individuo con la información contenida en el formulario y la generada por el proceso de vigilancia. Comisión de Derechos Civiles, Estado Libre Asociado de Puerto Rico, “La Mecánica de la Práctica de Confeccionar y Mantener Expedientes de Ciudadanos por Razón de Ideología Política”, en *Las Carpetas: Persecución Política y Derechos Civiles en Puerto Rico* (Río Piedras: Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, Inc., 1997), 135, 138-140. Este proceso, *es importante mencionar*, representa una *violación crasa* a los Derechos Civiles por el alcance de este proceso de vigilancia. Ver Marrero, *Prohibido Cantar...*, 75, 82.

<sup>26</sup> Marrero, *Prohibido Cantar...*, 152.

De hecho, antes de los años setenta (considerados la génesis de este movimiento) existía la canción protesta como un *conglomerado no institucionalizado* de artistas reunidos en diversos café teatros.

Los años cincuenta se estrenan con nuevos objetos sonoros como la televisión, la cual llega a nuestro archipiélago borincano en 1954 transformando dramáticamente nuestros modos de producir la cultura. Este medio ayuda a la difusión de artistas como Bobby Capó, Daniel Santos y el cuatrista puertorriqueño Tomás (Maso) Rivera. Además, se fortalece la introducción de géneros foráneos – en particular de Estados Unidos, como el Rhythm and Blues (R&B) y el Rock ‘n’ Roll de la segunda generación, además de baladas de tinte latinoamericano. De igual manera, los escenarios televisivos permiten el ascenso de una serie de nuevas caras de la música popular como, Armando (Chucho) Avellanet, Tamara Escribano (Tammy) y Luz Esther (Lucecita) Benítez.<sup>27</sup> Esta última no tarda en incorporarse al movimiento de la Nueva Canción puertorriqueña con carrera independiente.<sup>28</sup> De hecho, uno de los conjuntos de mayor importancia en este movimiento (Haciendo Punto en Otro Son) comienza su carrera en el mundo de los medios de comunicación llegando a ganar un galardón por el espectáculo televisivo *Un Abajito y Queriendo*.<sup>29</sup> Junto con la pantalla chica, medios masivos como la radio y la prensa permiten la transformación de Puerto Rico en un “centro de consumo cultural”.<sup>30</sup> Posteriormente existirán programas de radio de gestión independiente que facultan la difusión de la Nueva Canción puertorriqueña como el Taller Canto Libre (donde surgen agrupaciones de nuestra

---

<sup>27</sup> Allende Goitía, “Las Músicas de la Posmodernidad Pospuertorriqueña”, en *Las Músicas de los Puerto Ricos: Una Breve Introducción a su Estudio* (San Juan: Editorial Clara Luz, 2014), 164 - 166.

<sup>28</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 161.

<sup>29</sup> Este especial televisivo sale al aire en marzo de 1977. Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 143.

<sup>30</sup> Allende Goitía, “Las Músicas de la Posmodernidad,” 166.



Nueva Canción como Moliendo Vidrio, Trapiche y Haciendo Punto en Otro Son)<sup>31</sup> el cual sale al aire el domingo 20 de abril de 1975 a partir de las 12 del mediodía por la estación Radio Voz y es un importante foro no sólo para difusión de artistas de la Nueva Canción puertorriqueña sino como espacio para la discusión de temas relacionados.<sup>32</sup>

### **Interacción con el Estado**

No obstante, la incursión de los medios de comunicación masiva en el nuevo paisaje sonoro puertorriqueño, a la misma vez representó nuevos espacios de afirmación de los discursos propuestos por las clases dominantes tanto de Puerto Rico como de Estados Unidos dejando entrever que estos medios masivos pueden ser un “poderosísimo complejo industrial de multinacionales en relación con oligarquías banqueras, políticas y militares”.<sup>33</sup> Por descabelladamente orwelliano que pueda parecer para algunos, se debe mencionar que el capitalismo depende de la auto legitimación de sus discursos y la mejor forma de hacerlo es a través de estos medios masivos. En el caso de la cultura, en más de cincuenta países medios de comunicación corporativos se han arraigado produciendo una cultura de masas, en particular en el denominado “tercer mundo”. De hecho, es en estos países (particularmente en América Latina) donde Estados Unidos mantiene el 54% de sus inversiones en materia de este tipo de medios de comunicación,<sup>34</sup> conduciendo a una destrucción de las memorias locales, de clase social y nacionales en oposición a una versión del pasado que le sea cómoda a los círculos de poder.<sup>35</sup> De hecho, para autores

---

<sup>31</sup> Pablo Juan Canino Salgado, “La Presencia de la Nueva Canción Puertorriqueña,” *Revista de Estudios Generales* 2, no. 2 (julio 1987 – junio 1988): 63.

<sup>32</sup> Julieta Muñoz, “Un Canto Libre y un Programa Radial”, *Claridad*, 15 de abril de 1975.

<sup>33</sup> Teresita Yglesia Martínez, “Los Medios de Comunicación y la subversión ideológica imperialista,” *En Rojo*, [sin fecha].

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Burke, “History,” 55-56.

como José Julián Ramírez Ruiz, la represión se divide en directa e indirecta, encontrándose bajo la primera categoría analítica la represión física como arrestos y asesinatos políticos y contrapropaganda del poder en forma de anuncios, y bajo la represión indirecta se encuentra la música popular comercial. Es decir, este estilo mediante la afirmación de narrativas del poder es una forma de represión de lo marginalizado.<sup>36</sup>

Problematizada la represión a través del “ruido” y de los medios de comunicación masivos y sus discursos enajenantes, se debe entonces mencionar el contexto altamente politizado y polarizado en el que se desarrolla la Nueva Canción puertorriqueña. El 4 de mayo de 1967, se realiza la primera parada militar en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en homenaje a la exalcaldesa de San Juan Felisa Rincón de Gautier y la tensión no se hace esperar. Se debe recordar que las tensiones políticas no son nuevas en el escenario universitario, ya que en 1948, la administración de la Universidad de Puerto Rico se niega a cederle el teatro al Consejo General de Estudiantes para que Pedro Albizu Campos, (del Partido Nacionalista) haga uso de la palabra durante una huelga de estudiantes<sup>37</sup> precisamente el mismo año en que el gobernador colonial Jesús Toribio Piñero Jiménez, aprueba la Ley 53 del 10 de junio (Ley de la Mordaza, según el senador Leopoldo Figueroa) con el propósito de convertir

---

<sup>36</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 39.

Resulta un poco inaudito pensar que un «anuncio político o comercial» pueda ser considerado *represión directa*, aunque sí es cierto que tratándose de material de contenido político, las *caricaturas y misivas anónimas* de carácter amenazante dirigidas a líderes independentistas *colocadas en periódicos independentistas por agentes policiales encubiertos* durante la existencia del programa de COINTELPRO (Counter – Intelligence Program del F. B. I., el cual llega a Puerto Rico el 14 de agosto de 1960), son un claro ejemplo de ello. De hecho, *son con el propósito velado de dividir al independentismo*. Este concepto se conoce como “tácticas disruptivas.”

Carmen Blanco Stahl y Teresa Gautier Mayoral, “COINTELPRO en Puerto Rico: documentos secretos del F. B. I”, en *Las Carpetas: Persecución Política y Derechos Civiles en Puerto Rico* (Río Piedras: Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, Inc., 1997), 262.

<sup>37</sup> Florencio Merced Rosa, “11 de Marzo, Huellas y Futuro,” En ¡Nunca Más! Especial, Diálogo: Universidad de Puerto Rico (abril 1992), 15.

en delito grave “promover o abogar por la necesidad de *derrocar, paralizar o destruir* el Gobierno Insular *por medio de la fuerza o violencia*” y de *prohibir reuniones o manejo de material impreso para tales fines*.

No obstante, se puede mencionar que esta represión es con el *propósito principal* de aplacar al movimiento huelguista de la Universidad, antes referido.<sup>38</sup>

En tal contexto surge el Nuevo Independentismo Puertorriqueño. Este movimiento político comienza su “proceso de nacimiento” entre 1956 y 1959, apenas dos años después del ataque al Congreso de los Estados Unidos un primero de marzo por parte de Dolores (Lolita) Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irving Flores, Oscar Collazo y Andrés Figueroa Cordero del Partido Nacionalista y situándose en un proceso de mediana duración, digamos, de lo que se podría describir como “agotamiento o envejecimiento generacional” del independentismo “tradicional”. Como respuesta a esta situación *surgen* en 1956 la Federación de Universitarios Pro-Independencia (F. U. P. I.), el 11 de enero de 1959 el Movimiento Pro – Independencia (M. P. I.) y la A. P. U. (Acción Patriótica Unitaria) el 25 de enero de 1959 con nuevo discurso y estrategias de lucha.<sup>39</sup> También se menciona la existencia en la época de un Frente de Liberación Nacional, del cual, interesadamente para la presente investigación, figura su nombre en un trabajo escrito sobre la Nueva Canción puertorriqueña.<sup>40</sup> No obstante, del mencionado Frente no se ha encontrado información más allá de la provista, por lo que queda como una agenda de investigación para una futura ocasión. Para fines de este trabajo investigativo, - sin embargo – el énfasis

---

<sup>38</sup> Ivonne Acosta, *La Mordaza* (San Juan: Editorial Edil, 2008), 115, citado en Mayi Marrero, *Prohibido Cantar: Canciones Carpeteadas y Artistas Subversivos en Puerto Rico* (Ponce: Mariana Editores, 2018), 59.

<sup>39</sup> Ché Paralitici, *Historia de la lucha por la independencia de Puerto Rico* (Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2017), 173 – 178, 180.

<sup>40</sup> Rosa Margarita Marrero Díaz, *La Nueva Canción Puertorriqueña, Represión de un Discurso de Resistencia: 1969 – 1979* ([San Juan]: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 2015), 250, citada en Ché Paralitici, *Historia de la Lucha por la Independencia de Puerto Rico: La Lucha por la Soberanía y la Igualdad Social Bajo el Dominio Estadounidense* (San Juan: Publicaciones Gaviota, 2017), 176.

será en el M. P. I., ya que éste – luego de convertirse en Partido Socialista Puertorriqueño (P. S. P.) en 1971<sup>41</sup> verá la creación ese mismo año de la agrupación musical Taoné (originalmente conocida como Grupo Taoné de la Canción del Pueblo), grupo que constituirá una parte importante de este trabajo. Éste es un colectivo artístico en el cual los integrantes recibirán una especie de subvención para sus necesidades personales, ya que todo el producto monetario resultante de la carrera musical del grupo será para financiamiento del Partido. De hecho, la cúpula de la colectividad política tiene casi total injerencia sobre la agrupación.<sup>42</sup>

En la sexta década del pasado siglo, la situación en el escenario internacional no es menos complicada. Se inicia la Guerra de Vietnam entre Estados Unidos (contando con el apoyo interno de Vietnam del Sur) contra Vietnam del Norte hasta el 1975 para la cual – por concepto de la creación del Sistema de Servicio Selectivo (el cual existe desde el 1917, cuando el 18 de mayo se aprueba la ley) – los puertorriqueños entre 21 y 30 años son obligados a inscribirse en las fuerzas armadas de Estados Unidos<sup>43</sup> so pena de arrestos o multas,<sup>44</sup> generando un clima de repudio generalizado entre los jóvenes de la época.<sup>45</sup> Uno de estos arrestos es el del estudiante universitario Edwin Feliciano Grafals, quien es sentenciado el 29 de septiembre de 1969 a un año de cárcel por negarse a servir en el ejército, aumentando -de esta forma- la lucha contra el mal llamado Servicio Selectivo.<sup>46</sup> Otro proceso de importancia en el clima

---

<sup>41</sup> Paralitici, *Historia de la Lucha por la Independencia*, 179.

<sup>42</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 17, 66.

<sup>43</sup> Entre 1948 y 1973, la participación *obligatoria* en las fuerzas armadas de Estados Unidos se hace extensiva a los jóvenes de 18 años. Ver Paralitici, *id.*, 13. Se debe mencionar que el calificativo de “selectivo” para el Servicio Selectivo (valga la redundancia), corresponde al título de la ley que lo crea, llevando ésta el título de Selective Service Regulations y aprobada el 18 de mayo de 1917.

Ché Paralitici, *No Quiero mi Cuerpo pa’ Tambor: El Servicio Militar Obligatorio en Puerto Rico* (San Juan: Ediciones Puerto, 2006), 21.

<sup>44</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 51.

<sup>45</sup> Paralitici, *No Quiero Mi Cuerpo pa’ Tambor*, 13, 14.

<sup>46</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 116.

político puertorriqueño de la época es la Revolución Cubana (1953-1959), la cual sirve de influencia a múltiples movimientos políticos en todo nuestro hemisferio.<sup>47</sup> Este proceso revolucionario influye en Puerto Rico por múltiples razones, ya que mientras se facilita la creación de lazos de colaboración entre ambas islas materia de activismo político y artístico,<sup>48</sup> como consecuencia del triunfo de la Revolución se aumenta la represión y la vigilancia por parte del gobierno federal en Puerto Rico. Esto se realiza mediante una serie de programas de espionaje que se establecen en nuestro archipiélago.<sup>49</sup>

### **Inicios de la Nueva Canción en Puerto Rico**

Los orígenes de la Nueva Canción en Puerto Rico serán en el paisaje sonoro sanjuanero y en particular en el combativo Recinto de Río Piedras de la Universidad como entorno acústico en el contexto altamente represivo de los años setenta. Quizás este aspecto se refleja en la procedencia de los integrantes, quienes confluyen en el activismo. En el caso de Taoné, algunos de sus componentes provienen del efervescente ambiente universitario como los cantautores Roy Brown Ramírez, Antonio Cabán Vale (El Topo), Ismael (Noel) Hernández Cintrón y Carlos Vidal Lozada López. Tanto Hernández Cintrón como Lozada López provienen de las filas del M. P. I y en el caso del primero, también de la F. U. P. I.. Andrés Jiménez Hernández (El Jíbaro), parte también de Taoné, comienza a formar parte de actividades independentistas en 1971,<sup>50</sup> aunque resta por investigar al respecto. Otros miembros de Taoné son José (Pepe) Sánchez y Flora Santiago quienes pertenecen al ambiente

---

<sup>47</sup> Néstor R. Duprey Salgado, Mayi Marrero, José Sánchez Jorge, eds., introducción a *Lluvias Borrascosas: El PIP, el MPI-PSP y el Debate Electoral Dentro del Independentismo Electoral Puertorriqueño Durante la Guerra Fría (1964-1992)* ([Ponce]: Mariana Editores, 2019), 12, 13.

<sup>48</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 121.

<sup>49</sup> Carmen Gautier Mayoral; Teresa Blanco Stahl, COINTELPRO en Puerto Rico: Documentos Secretos del FBI (1960 – 1971), en Ramón Bosque Pérez y José Javier Colón Morera, *Las Carpetas: Persecución Política y Derechos Civiles en Puerto Rico* (Río Piedras: Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, Inc., 1997), 255.

<sup>50</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 125; Marrero, *Prohibido Cantar*, 138, 153 - 154.

huelguístico de las marchas por los derechos civiles encabezados por figuras como Martin Luther King en Estados Unidos.<sup>51</sup>

El contexto político y social de activismo universitario independentista y antiimperialista – antes mencionado - sumado a la necesidad de construir un discurso musical puertorriqueño que contrarrestará la intervención cultural de Estados Unidos a través de los medios masivos,<sup>52</sup> propicia la creación del movimiento puertorriqueño de la Nueva Canción. Este movimiento consiste en dos vertientes principales: la sociopolítica y la socio vivencial,<sup>53</sup> las cuales utilizan influencias del rock<sup>54</sup> y del jazz.<sup>55</sup> En el caso del rock, su influencia estética no es generalizada observándose principalmente en composiciones particulares como “Monón” (Yo Protesto, 1970)<sup>56</sup> y “Falsos Constructores” (Basta Ya... Revolución, 1971),<sup>57</sup> ambas de Roy Brown (en algunos aspectos de su ritmo e instrumentación),<sup>58</sup> en Tristes Sucesos (grabada en 1970) de Hernández Cintrón y en “Mi Pueblo” (Canción del Pueblo, 1972) de Carlos Lozada<sup>59</sup> y de manera un poco más amplia y notable en el trabajo de Frank Ferrer y su conjunto Puerto Rico 2010.<sup>60</sup>

En cuanto al jazz, tampoco existe influencia generalizada, aunque se pueden trazar algunos paralelos con la Nueva Canción que van más allá de la influencia estética, y es a través del free jazz.

---

<sup>51</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 124.

<sup>52</sup> Yglesia Martínez, “Los Medios de Comunicación,” 8-9.

<sup>53</sup> Se presenta una definición del concepto socio-vivencial en las páginas subsiguientes, particularmente a partir del análisis de la canción “Antonia.”

<sup>54</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 119.

<sup>55</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 25, 27.

<sup>56</sup> Roy Brown, “Monón.”

<sup>57</sup> Ibid., “Falsos constructores.” Autor: Roy Brown, selección 5 de *Basta Ya... Revolución*, Disco Libre, 1971.

<sup>58</sup> En el caso de la instrumentación, la utilización de teclado eléctrico, bajo eléctrico y batería en la mayoría de las composiciones consultadas es una clara influencia del rock y del jazz.

<sup>59</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 130, 156.

<sup>60</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 235.

Aunque este estilo en particular dista muchísimo de la propuesta musical de la Nueva Canción – de la cual es contemporáneo -, es censurada por el poder y, al igual que la Nueva Canción puertorriqueña, surge también como una respuesta a la música comercial de masas que no es escuchada si no consumida.<sup>61</sup> Además subsiste como proyecto musical mediante la autogestión, al igual que el movimiento antes mencionado. No obstante, mientras que la vertiente socio política de la Nueva Canción puertorriqueña – de la cual se hablará más adelante – contempla una toma de poder político al ser los dos principales grupos musicales de esta vertiente (Taoné y La Puerta) los embajadores culturales de los partidos Socialista Puertorriqueño e Independentista, respectivamente,<sup>62</sup> el *free jazz* no acompaña un proyecto de esta índole, por lo cual no prospera como movimiento.<sup>63</sup> Estas afluencias musicales explican la variada procedencia de los integrantes de estos grupos.

### **Vertientes retóricas**

Imbuido en espacios de lucha anticolonial y antiimperialista, no es de extrañar que en sus inicios, el espectro temático de nuestra Nueva Canción haya consistido, esencialmente, en denuncias al colonialismo y a la represión y en la construcción de un discurso de carácter nacionalista<sup>64</sup> (claro, se debe recordar el influjo de exintegrantes del Partido Nacionalista<sup>65</sup> en el M. P. I. – P. S. P. durante su período formativo), aunque luego los artistas de este movimiento comienzan a abordar otros temas como la patria (en un abstracto) y el costumbrismo,<sup>66</sup> además de comenzar con la traducción de poemas al

---

<sup>61</sup> Attali, *Ruidos*, 204, 206.

<sup>62</sup> Taoné se nutre también de las filas del P. I. P. Marrero, *Prohibido Cantar*, 179, 183.

<sup>63</sup> Attali, *Ruidos*, 206, 207.

<sup>64</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 25.

<sup>65</sup> Paralitici, *Historia de la Lucha por la Independencia de Puerto Rico*, 179.

<sup>66</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 123.

pentagrama. Uno de los primeros ejemplos de la línea dura – contestataria, quizás – de ese primer período es la composición en ritmo de chacarera “Guerrillero, Guerrillero”; incluida en el disco de cuarenta y cinco revoluciones por minuto de Noel Hernández Cintrón titulado de Rebeldes a Revolucionarios. Esta canción incluida en el mencionado álbum – es grabada con la conocida disquera del Partido Socialista de nombre Disco Libre – *podría* aludir sutilmente a los Comandos Armados de Liberación (C. A. L.) y al Movimiento Independentista Revolucionario en Armas (M. I. R. A.)<sup>67</sup> de la izquierda puertorriqueña radical de la época, por su apología de la figura del guerrillero. No obstante, si se le hace una lectura más pan - latinoamericanista a la composición es posible plantearse una alusión a la figura de Ernesto (Che) Guevara<sup>68</sup> mediante la imagen del guerrillero “en la calle o en la selva”.

En cuanto al período – podríamos decir – de abstracción discursiva de la Nueva Canción puertorriqueña, en la cual se destaca la utilización de temas de carácter costumbrista y la musicalización de poemas, se podría mencionar que es la respuesta de la clase artística a la represión sufrida de parte de los círculos de poder político. Este régimen represivo – en síntesis – se compone de varios aspectos, siendo éstos los principales: el acecho a los artistas y sus allegados, el “carpeteo” de grupos artísticos y allegados a estos trabajadores culturales y allanamientos ilegales a sus automóviles y residencias, conllevando toma de evidencia sin previa autorización.<sup>69</sup>

Aunque la represión antes problematizada no es nueva, se debe mencionar que el abandono de las “estridentes políticas”<sup>70</sup> de la Nueva Canción puertorriqueña coincide con la aprobación de las leyes

---

<sup>67</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 83, 146.

<sup>68</sup> Canino Salgado, “La Presencia,” 60.

<sup>69</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 75.

<sup>70</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 123.



200 de 1974 y 38 del 9 de junio 1978 por parte del gobierno colonial, ambas de carácter altamente represivo. La primera – que ve la luz durante la incumbencia de Rafael Hernández Colón - contempla la creación de la División de Investigaciones Especiales (D. I. E.) y la segunda (aprobada en la Tercera Sesión Extraordinaria de la Octava Asamblea Legislativa durante la gobernación de Carlos Romero Barceló) la convierte en el Negociado de Investigaciones Especiales (N. I. E.), adscrita al Departamento de Justicia de Puerto Rico. Ambas intensifican la represión política teniendo como resultado desde ese momento la creación de 5.000 carpetas, 3.305 de ellas de grupos o individuos y 1.695 expedientes inter-agenciales. Como consecuencia también surgen 8.000 menciones de grupos o individuos como sospechosos en otras carpetas. Obviamente, como es de conocimiento, esta intención no se menciona en el momento de aprobación de las leyes, sino que, en su lugar, se hace alusión al crimen organizado. Por tal razón, por encontrarse omitida de los motivos de ambas leyes, la persecución al independentismo (que sucede con los instrumentos creados por éstas) es ilegal. De hecho, los documentos no contemplan el acecho policial abierto.<sup>71</sup> No obstante, catorce años después de la aprobación de dichas leyes, el nuevamente gobernador Hernández Colón menciona entre sus propósitos la persecución de la militancia independentista, aunque de manera soslayada.<sup>72</sup>

Este período de dura represión, teoriza Mayi Marrero, implica la construcción de un discurso de resistencia cultural de parte de la Nueva Canción puertorriqueña con un mensaje presuntamente

---

<sup>71</sup> Erick Figueroa Hernández, “Legislaciones Antisubversivas y la Cultura de la Represión Política en Puerto Rico,” *Exégesis: Segunda Época* 31, no. 1(otoño 2017 – primavera 2018): 61, 63, 72.

<sup>72</sup> *Informe: Discrimen y Persecución por Razones Políticas: la Práctica Gubernamental de Mantener Listas, Ficheros y Expedientes de Ciudadanos por Razón de su Ideología Política*, Comisión de Derechos Civiles, 1989, 78, citado en Erick Figueroa Hernández, *Legislaciones Antisubversivas y la Cultura de la Represión Política en Puerto Rico. Exégesis: Segunda Época* 31, no. 1(otoño 2017 – primavera 2018), 63. En la cita del Informe incluida por Figueroa Hernández, el gobernador Hernández Colón no deja de ser ambiguo limitándose a decir que no se tenía conciencia en el momento (1974) de los derechos civiles y a expresarse con constantes eufemismos ante el régimen represivo de Carlos Romero Barceló.

“menos politizado”.<sup>73</sup> No obstante, se menciona el término *teoriza* ya que el texto de Darío Tejeda aquí citado, el cual se puede transpolar a la realidad puertorriqueña, contrasta con lo que Marrero problematiza, ya que menciona que es precisamente en los contextos de mayor represión donde la Nueva Canción toma una faceta más “panfletaria”.<sup>74</sup> Es incuestionable – ya que se trata de un asunto de fecha – que es cercano a la incumbencia de Hernández Colón (ca. 1974) y de esta ola represiva que la Nueva Canción puertorriqueña comienza a utilizar un discurso más abstracto<sup>75</sup> y presuntamente menos político. No obstante, para problematizar sobre el planteamiento de Marrero se debe mencionar que es durante el mandato de Luis A. Ferré Aguayo en el 1970 (ocupa el poder de 1968 - 1972),<sup>76</sup> el cual también se caracteriza por una brutal represión, que surge un repertorio cancioneril de carácter más contestatario y directo en la Nueva Canción puertorriqueña con canciones como “Monón” (con el famoso estribillo de “[...]¡fuego, fuego, los yanquis quieren fuego!”)<sup>77</sup> y “Señor Inversionista” con su sonoro “míster politiquero, métase a vaquero, un día lo ahorcarán con to’ y sombrero”<sup>78</sup> ambas de Roy Brown, al igual que la mencionada “Guerrillero, Guerrillero” de Noel Hernández Cintrón. Las tres de carácter “confrontacional”. De hecho, es precisamente entre 1968 y 1978 que más asesinatos políticos se perpetran en Puerto Rico, lo cual representa una ola represiva de magnitud inusitada, sólo comparable

---

<sup>73</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 27. Para mayor conocimiento acerca del debate sobre lo político en las artes, se recomienda consultar a María Elena Rodríguez, “Trabajadores de la Cultura: Luz Ivonne Orchart”. *Letras en Rojo*, enero, 1975, 14, Walter Benjamin, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica* (Ciudad México [México, D. F.]: Editorial Ítaca, 2003), 50 y Hugo Achugar, “La Política de lo Estético,” *Nueva Sociedad* 116 (noviembre – diciembre 1991): 123.

<sup>74</sup> Darío Tejeda, “Un Palimpsesto,” *Boletín Música* 45 (2017): 75.

<sup>75</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 31; Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 123.

<sup>76</sup> “Listado de Gobernadores de Puerto Rico”, Portal Electrónico de Jorge R. Schmidt Nieto, accesado el 18 de mayo, 2021, <https://academic.uprm.edu/jschmidt/id150.htm>

<sup>77</sup> Roy Brown, “Monón.”

<sup>78</sup> *Ibid.*, “Señor Inversionista.”

con los años treinta.<sup>79</sup> Por tal razón, podría ser en respuesta a este contexto la adopción entre 1970 – 1972 de una línea de “panfletarismo” duro de parte de la Nueva Canción puertorriqueña.

En el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, lugar donde se gesta –de manera no oficial– la Nueva Canción, estos procesos se traducen en el espionaje de las actividades estudiantiles mediante la colocación de cámaras de vigilancia, la introducción de encubiertos y la redacción de listas de estudiantes con estos fines.<sup>80</sup> Además, los militarizados cadetes del R. O. T. C. (Reserve Office Training Corps) y la policía contribuyen a un clima de alta tensión política, produciendo desde el apaleamiento de estudiantes con macanas electrificadas, - siendo uno de estos incidentes la agresión con éstas en 1969 a un músico integrante de la Nueva Canción puertorriqueña de nombre Phineas Gauthier Cabrera (quien tiene que ser enviado al hospital para una cirugía de emergencia)<sup>81</sup> hasta el asesinato de la estudiante de pedagogía Antonia Martínez Lagares el 4 de marzo de 1970, igualmente por parte de la policía. Este último incidente se produce cerca de las 10 de la noche cuando la policía macanea a estudiantes y civiles en las afueras del recinto y unos estudiantes apostados en el balcón de uno de los apartamentos cercanos a los sucesos le gritan “asesinos” a los policías, disparando éstos a los estudiantes que presencian la escena. Entre estos estudiantes está Martínez Lagares quien muere del disparo que se le realiza.<sup>82</sup>

Mencionado el contexto político local de esta etapa pionera de la Nueva Canción Puertorriqueña, procede realizar un acercamiento crítico algunas de sus primeras composiciones,

---

<sup>79</sup> Paralitici, *Historia de la Lucha por la Independencia*, 376.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 119.

<sup>82</sup> [Redacción de Claridad], “Huelga General en U. P. R.” *Claridad*, 8 de marzo, 1970.

comenzando por Monón. Esta canción caracteriza al joven víctima del servicio militar obligatorio, a quien “el señor que dijo ser tesorero” engaña y envía en un avión adocrinándolo con la misión imperialista de Estados Unidos: “[...] eres hombre del destino,/ eres aquel que vino/al mundo a salvar [...]”.<sup>83</sup> Interesantemente, este suceso no es sino una de muchas desgracias en la vida del personaje llamado Monón, ya que éste ve la luz en un entorno decadente representado metafóricamente en la imagen del “baño de un bar”, según se menciona al inicio de la composición.<sup>84</sup> Este aspecto, según el análisis de la composición, podría implicar una tímida crítica al dominio español, por el nacimiento de éste (Monón) ser presenciado por el “señor don Jiménez” y ser “hombre de Dios” y “fruto del mal”, lo que implicaría (y en esto concuerda el autor con Ramírez Ruiz) ser fruto de la injusticia social (es decir, “del mal”)<sup>85</sup> y a la misma vez ser “hombre de Dios”. Este último aspecto hace referencia a la naturaleza eclesiástica del proceso de conquista y colonización de Puerto Rico por parte de Castilla. Cuando crece (proceso que es presenciado por “el ladrón que cruza los mares”,<sup>86</sup> es víctima del duro trabajo de una central azucarera (sea esta figurativa o literal) donde vive la opresión, teniendo que disculparse por todo, incluso “por cantar”, según la segunda estrofa.<sup>87</sup> La canción finaliza con una enumeración aludiendo a

---

<sup>83</sup> Énfasis propio.

<sup>84</sup> Roy Brown, “Monón.”

<sup>85</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 134.

<sup>86</sup> Roy Brown, “Monón.”

<sup>87</sup> “Pedía y que perdón por cantar”.

Interesantemente, la mención del cantar como algo de lo que tener que disculparse, puede hacer alusión a la represión vivida ya desde esa época por los integrantes de la Nueva Canción Puertorriqueña. Ejemplos de esto son la fabricación de casos y arrestos arbitrarios como sucede con Roy Brown, actos de sabotaje en plena actuación como sucede con Noel Hernández y el carpeteo, el cual impacta a todos, entre otras acciones represivas.

Jaime Murphy Nazario, “Roy Brown: Discurso de la subalternidad frente al Estado, 1969 - 1971”, en *En Pie de lucha: nuevas investigaciones históricas puertorriqueñas*. (Ponce: Mariana Editores, 2019), 670.

Ché Paralitici, *La Represión Contra el Independentismo Puertorriqueño: 1960 – 2010* (Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2011), 252.

Marrero, *Prohibido Cantar*, 214, 242, 255, 266, 271, 272, 284, 291, 302, 332 – 341.

las intervenciones militares de Estados Unidos en el extranjero y criticando otras acciones relacionadas tales como el “matrimonio” aparentemente imposible entre las ambiciones bélicas del país en cuestión y la ciencia<sup>88</sup> y al igual que sugiere la excavación de minas en el centro de Puerto Rico. Sin duda, Monón es un personaje polisémico el cual encarna a la vez de manera alegórica a Puerto Rico y de manera figurativa a al típico joven víctima del Servicio Militar Obligatorio.

Como consecuencia del asesinato de Antonia Martínez Lagares a manos de la policía, ingresan dos canciones a la memoria colectiva que construye la Nueva Canción puertorriqueña, siendo la primera la panfletaria “Míster con Macana” de Roy Brown y la segunda, la elegíaca “Antonia” de Antonio Cabán Vale, ambas incluidas en los primeros vinilos de Disco Libre.<sup>89</sup> La primera no hace alusión directa al evento, aunque esta composición de 1970 narra el apaleamiento de estudiantes durante cinco versos (con la forma poética 8 + 6 + 3+ 4 + 8 + 8) donde el “míster con macana” es quien provoca la acción, hasta que en el sexto y último “[...] gritan asesino y un míster con baqueta saca una pistola [...]”<sup>90</sup> lo cual es una adaptación al léxico popular panfletario de lo sucedido el 4 de marzo de 1970. En esta composición, el narrador – quien se ubica en el lugar de los hechos – a diferencia de Monón y Señor Inversionista, es quien recibe la acción ante la cual asume cierta pasividad (“cuando un míster con macana me dio y me dio de mala gana”) luego de criticar en el primero y en el penúltimo octeto el estado de desorden generalizado con las referencias debidas a cristales apedreados, por mencionar un aspecto.<sup>91</sup> Para representar musicalmente esta escena de caos urbano, se recurre al movimiento melódico vocal por grado

---

<sup>88</sup> “El hombre del destino camina con la ciencia”.

<sup>89</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 140, 141.

<sup>90</sup> Énfasis propio.

<sup>91</sup> Roy Brown, “Mr. Con Macana.”

conjunto (en ocasiones imitando una especie de canto hablado) y la utilización de onomatopeya en la composición. En contraste, la composición Antonia de Antonio Cabán Vale con su carácter elegíaco y conmemorativo podría pavimentar la transición hacia una Nueva Canción puertorriqueña con un carácter menos directo donde se le da espacio a lo poético y a la abstracción, además de verse despojada de la retórica dura e incisiva que caracteriza a las mencionadas hasta el momento. No obstante, los versos “Antonia, los pueblos no perdonan/un día esa ley se ha de cumplir,” repetidos durante toda la canción como fórmula poética, podría dotar la referida composición de cierto carácter contestatario, aunque nunca opacando el carácter solemne de ésta.<sup>92</sup>

Composiciones como la analizada en el párrafo anterior implican un parteaguas discursivo iniciando el proceso de abstracción de la vertiente sociopolítica y el surgimiento de la «socio vivencial», pudiéndose definir ésta última como la representación -sea rebuscada poéticamente o no- de la cotidianeidad de los campos puertorriqueños, en ocasiones romantizada,<sup>93</sup> al igual que una mayor utilización de textos poéticos menos contestatarios y directos (como se mencionará más adelante). Pedro Malavet Vega<sup>94</sup> no expone ni problematiza sobre el concepto antes mencionado, aunque su uso podría implicar – al igual que la musicalización de poemas – la evolución de la canción de protesta a la canción

---

<sup>92</sup> Antonio Cabán Vale, vocalista. “Antonia”. Autor: Antonio Cabán Vale, selección 3 de *Viva Puerto Rico Libre*, Paredon Records, [1978]. Aunque la grabación utilizada para el presente escrito corresponde a la fecha recién mencionada, la primera grabación de la pieza en cuestión [Antonia] es de seis años antes y corresponde al álbum Canción del Pueblo del sello disquero Disco Libre.

Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 160.

<sup>93</sup> Un ejemplo de ello es la composición titulada “La Vida Campesina”, grabada por Haciendo Punto en Otro Son en 1976. “La Vida Campesina”, Haciendo Punto en Otro Son, autores: Luis Lloréns Torres/Pafú, Silverio Pérez, selección 6 de *Haciendo Punto en Otro Son*, Artomax, 1976, transmisión de audio de Spotify, 320 kbps. En la referida obra se cita un fragmento de la composición “Romance del Campesino” de Roberto Cole entre los minutos 2:41 – 3:00. Alusiones, algunas directas, a melodías tradicionales puertorriqueñas como los seises Mapeyé y Chorrea’o y el Aguinaldo Jíbaro en la mencionada composición se enlazan con otro aspecto de *algunas* obras de la «socio vivencial», siendo éste la mayor utilización de fragmentos musicales y giros melódicos propios de la música campesina puertorriqueña.

<sup>94</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 118.

de autor, en la cual recibe gran atención la forma poética,<sup>95</sup> ya que “*si no se toma en cuenta la forma, de nada vale el contenido*” [énfasis propio].<sup>96</sup>

La musicalización poética expande grandemente el espectro temático con nuevas formas de acercarse a lo humano y faculta la composición de obras que sean lo suficientemente profundas para generar interés, pero lo suficientemente simples para ser cantadas por el público.<sup>97</sup> No obstante, no debe entenderse como una ruptura “tabula rasa” con los primeros años de la Nueva Canción puertorriqueña como movimiento ya que precisamente una de las finalidades (en su faceta originaria) del movimiento es el rescate de la poesía popular o de la denominada por Darío Tejeda “literatura oral”,<sup>98</sup> lo cual desde su inicio implica una mirada – en este caso - a las luchas populares desde lo poético. Paradójicamente, las críticas de ciertos sectores a esta práctica estética no se hacen esperar y son encabezadas por el crítico Jorge Javariz, quien publica en una columna semanal en la sección Telerevista del rotativo El Mundo bajo el pseudónimo de Beto Analfa. A grandes rasgos se debe mencionar que – insertado en el debate centenario de la dualidad “texto / música” – Javariz se posiciona a favor de un verso ligero, ya que el texto de las canciones jamás debe asemejarse a la poesía, según su juicio, y en esta polémica centenaria le adjudica el triunfo a la música. De esta forma es el texto el que debe acompañar a la música y no a la inversa. No obstante, esta descarga contra las “letras profundas [...] [e] insondables”<sup>99</sup> no implica la aprobación de Javariz al aspecto panfletario de los primeros años de la vertiente socio política de la Nueva

---

<sup>95</sup> Zoraida Santiago Buitrago, “Con una Cuerda de Guitarra: Corretjer y la Canción Puertorriqueña”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (2008): 7.

<sup>96</sup> Florencio Merced “¿Quién Protesta?”, *Claridad*, [10 al 16 de septiembre, 1988], citado en Pedro Malavet Vega, “Entre Canción Protesta y Nueva Trova”, en *Del Bolero a la Nueva Canción: La Música Popular en Puerto Rico: De los Años '50 al Presente* (Ponce: Imprenta Corripio, R. D. 1988), 137.

<sup>97</sup> Santiago Buitrago, “Con una Cuerda de Guitarra,” 8.

<sup>98</sup> Tejeda, “Un Palimpsesto,” 77.

<sup>99</sup> Santiago Buitrago, “Con una Cuerda de Guitarra,” 13, 14.

Canción puertorriqueña, ya que este columnista es un duro crítico de la ideologización del arte según se observa en sus columnas.<sup>100</sup>

Es en esta fase discursiva en la que nuestra Nueva Canción converge más con sus parientes latinoamericanos con el concepto del rescate de la figura del indígena lo cual ayuda a mantener el carácter reivindicativo del movimiento desde otra perspectiva.<sup>101</sup> De hecho, quizás no sea casualidad que la figura cimera en la construcción de un discurso poético con la finalidad de rescatar la memoria de nuestros pueblos originarios sea el poeta Juan Antonio Corretjer Montes, director de la Liga Socialista Puertorriqueña, uno de los más importantes grupos del Nuevo Independentismo Puertorriqueño, el cual se funda el 2 de enero de 1962.<sup>102</sup> De igual manera, tampoco debería ser casualidad, sino – posiblemente – causalidad, que haya sido en los represivos setenta cuando más poesía de Corretjer se haya musicalizado. Por tales motivos, las siguientes composiciones seleccionadas para análisis (“Oubao Moin”, “Distancias” y “Agüeybaná”) son de autoría del referido poeta, dejando pendiente para un futuro estudio otros autores musicalizados por estos artistas.

Ya distante de la injerencia partidista y con mayor libertad creativa, la canción popular producida en el movimiento de la Nueva Canción Puertorriqueña, en contraste con otras vertientes de música popular, “deja de ser un producto separado del autor” y se resiste a su reproducción automática. De esta forma, ésta se desarrolla como un meta-género más humanizado.<sup>103</sup> No obstante, es en este momento en

---

<sup>100</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 122.

<sup>101</sup> Santiago Buitrago, “Con una Cuerda de Guitarra,” 9.

<sup>102</sup> Paraltici, *Historia de la Lucha por la Independencia*, 181- 182.

<sup>103</sup> Si bien Attali *no se refiere* a la Nueva Canción en la obra aquí citada, menciona un tipo de música moderna de carácter trovadoresco más humanizado y que cumple con las cualidades mencionadas en el texto, *sin mencionar ninguna etiqueta específica*. Por tal razón, su descripción es perfectamente aplicable a la Nueva Canción Puertorriqueña y seguramente a movimientos hermanos en otras naciones.

Jacques Attali, *Ruidos, Ensayo Sobre la Economía Política de la Música* (Madrid: Siglo XXI Editores s.a de c.v, 1995), 208, 209.



el que se inicia la construcción de un discurso de resistencia mediante la (re)construcción de un imaginario nacional y nacionalista. De hecho, la poesía de Corretjer más musicada es la folclórica y no así ni la de carácter lírico amatorio ni incluso – posiblemente por las razones aquí expuestas – la de protesta.<sup>104</sup> Pese a que es Roy Brown quien graba por primera vez la musicalización del poema corretjeriano titulado “En la vida todo es ir” en 1975 (en el álbum *Profecías de Urayoán* en los estudios de E. G. R. E. M.<sup>105</sup> en Cuba), además de un vinilo completamente dedicado a una selección de su obra poética (*Distancias*, 1976), será Haciendo Punto en Otro Son (de la vertiente “socio vivencial”)<sup>106</sup> quien mediante a su acceso a las ondas radiales<sup>107</sup> dará a conocer esta composición. El álbum *Distancias*, aunque precedido por *Profecías de Urayoán* (1975) y por algunas grabaciones de poemas musicalizados o adaptados por el propio Roy Brown (o sus contemporáneos) en sus primeros trabajos discográficos, al igual que por otras composiciones como “Antonia” del conocido como El Topo, representa el inicio de la transición estética de la vertiente “socio política” a la “socio vivencial”, o para referirnos de manera más amplia, a un discurso estético centrado en la construcción de un imaginario poético. A tales efectos, deben mencionarse las composiciones “Oubao Moin” y “Distancias”,<sup>108</sup> adaptadas musicalmente por Roy Brown.

---

<sup>104</sup> Joserramón Meléndes, Juan Antonio Corretjer o la Poesía Inevitable (Río Piedras: QeAse, 1996), citado en “Con una Cuerda de Guitarra: Corretjer y la Canción Puertorriqueña”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (2008): 20.

<sup>105</sup> Santiago, “Con una Cuerda de Guitarra,” 11.

E. G. R. E. M corresponde a Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales, disquera que al momento conocía doce años de trayectoria. “Sobre Nosotros,” accesado el 17 de mayo de 2021, <http://www.egrem.cu/>. Ramírez Ruíz, “Dislocaciones”, 89, 164, 219; menciona una grabación en esos estudios en 1972 de Taoné en colaboración con músicos del conjunto cubano Irakere, con el título Taoné en Cuba. También es referida una segunda colaboración entre artistas y productores puertorriqueños y cubanos, al parecer en 1973, con el álbum titulado Grupo de Experimentación Sonora del I. C. A. I. C, el cual es producido y lanzado por Disco Libre, el sello disquero del P. S. P.

<sup>106</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 118.

<sup>107</sup> Ver la mención en páginas anteriores acerca de los programas de radio de gestión independiente que permitieron la difusión de la Nueva Canción puertorriqueña como el Taller Canto Libre.

<sup>108</sup> “Oubao Moin”, Roy Brown, vocalista, autores: Juan Antonio Corretjer/Roy Brown, selección 1 de *Distancias*, Disco Libre, 1976.

Al igual que “Monón”, “Oubao Moin” representa una crítica –en este caso directa e incisiva y poética, a su vez del dominio español en Puerto Rico. En este caso, Corretjer Montes utiliza la imagen retórica del baño de sangre:<sup>109</sup> “la corriente arrastra oro. La corriente está ensangrentada”, la cual se repite y le sigue “allí las ramas chorrean sangre. La arboleda está ensangrentada”, y luego “allí la tierra hiede a sangre, corre el agua ensangrentada”. A esta cuasi - fórmula poética, utilizada en la sección de la pieza que corresponde al ritmo de cueca chilena, le sigue en la segunda mitad en ritmo parecido al de bomba yubá un breve una sección que rememora a los Gloria de las misas católicas (particularmente por su construcción melódica repetitiva y por estar seguida de un Laudamus Te de igual cualidad)<sup>110</sup> donde realiza una alabanza a “las manos que trabajan”, siendo estas taínas, blancas y negras, apelando a la unidad entre estos “colores” (ya que realmente en el caso de los últimos dos no son razas ni etnias), de donde saldrá “la nueva patria liberada”.

Como se ha visto con “Oubao Moin,” al igual que se verá en los casos de “Distancias” y de “Agüeybaná” (los tres de la autoría de Juan Antonio Corretjer) la musicalización de poetas – o adaptación, según el caso –*no implica* un abandono de una retórica políticamente definida como ha sugerido Malavet Vega, sino que – por el contrario – ha *sofisticado y enriquecido* este discurso construyendo un imaginario puertorriqueñista, tal como sucede en los casos de “Oubao Moin” y

---

“Distancias,” autores: Juan Antonio Corretjer/Roy Brown, selección 7 de *Distancias*, Disco Libre, 1976.

<sup>109</sup> De hecho, el propio título de la composición significa en castellano «isla de sangre».

Chadys Pagán, “Oubao Moin – Análisis histórico del poema” (fragmento de tesis de doctorado, inédita, 2013), 1.

<sup>110</sup> Para que no resulte confusión, se ha hecho referencia al “Gloria de las misas católicas” por aspectos *puramente técnicos y estructurales* que se verán en la fuente citada: *Grove Dictionary of Western Music*, s.v. “Gloria in excelsis Deo”, accesado el 24 de abril de 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com>. Esto se debe a que *todo el material poético* en Oubao Moin es de carácter secular. Juan Manuel Delgado, “Juan Antonio Corretjer y la Clase Obrera”, *Revista Rumor del Plata* (septiembre - noviembre, 1988): 13, citado en Chadys Pagán, “Oubao Moin – Análisis histórico del poema” (fragmento de tesis de doctorado, inédita, 2013), 5.

“Agüeybaná”.<sup>111</sup> Este aspecto, como se ha mencionado anteriormente, se ha reflejado en estos casos en el rescate de la figura del indígena y en *Distancias*, en la reafirmación del discurso nacionalista de “la Patria” al cual se adhiere el Nuevo Independentismo Puertorriqueño.

En el caso de *Distancias*, esta caracterización de “la Patria” como ser – espacio sucede en el entorno carcelario del presidio de la Princesa, en el cual se encuentra recluido Corretjer Montes en marzo de 1951 en calidad de prisionero político, fecha en que la escribe. En esta obra, la distancia lleva al autor a problematizar sobre la libertad, la cual sólo será adquirida mediante la *lucha constante*, según se lee en la décima estrofa: “La lucha nunca cesa. La vida es lucha toda por obtener la libertad ansiada. Lo demás es la nada, es superficie, es moda”. De hecho, la libertad, por su carácter trascendental, según la obra, es mencionada mediante la alusión a un “recuerdo de infancia” de imágenes bucólicas tales como “la avecilla que abandona el nido” o “[...] la hoja al árbol desprendida”.

Contradictoriamente, y a diferencia de Taoné, será el grupo La Puerta (del P. I. P) el que más nutra las filas de la vertiente “socio vivencial”, produciendo importantes músicos como María Josefina (Jossy) Latorre Álvarez, Willie Padín (luego integrante de Los Trece), Silverio Pérez y José Nogueras (éstos provenientes del taller Canto Libre).<sup>112</sup> Estos últimos formarán destacados conjuntos como el caso de Pérez y Latorre Álvarez, quienes junto a Irvin García del Grupo Tanamá, a Nano Cabrera del grupo juvenil God, Mother and Country y a Tony Croatto (del grupo T. N. T., compuesto por los hermanos Tony, “Nelly” y “Tim”) conforman *Haciendo Punto en Otro Son*. Esta agrupación ve la luz en 1975,<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> “Preludio – Agüeybaná”, *Haciendo Punto en Otro Son*, autores: Juan Antonio Corretjer/Tony Croatto, selección 11 de *Haciendo Punto en Otro Son*, Artomax, 1976.

<sup>112</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 183.

<sup>113</sup> Malavet Vega, “Entre Canción Protesta,” 138.

grabando 85 canciones (la mayoría de éstas de carácter costumbrista) en ocho vinilos durante una consolidada carrera musical.<sup>114</sup> Su primera grabación sale de los estudios en 1975 (contemporáneamente con Profecías de Urayoán de Roy Brown) e incluye dos poemas de Corretjer Montes: “En la vida todo es ir” y “Agüeybaná”). En el caso de esta última, aunque Malavet Vega la sitúa indirectamente en la vertiente “socio-vivencial” “lejos de las estridencias políticas” (como suele llamarles) se (re)construye un discurso identitario nacional mediante el rescate de la figura del taíno, y no de cualquiera, sino de Agüeybaná, quien por su atributo de tornar los “gemidos en valientes alaridos” y por marchar “valientemente, siempre al frente de su gente” como menciona la canción, corresponde a Agüeybana II (el Bravo). De hecho, este cacique es uno de los que encabeza la rebelión taína de 1511 – 1513 en la entonces Isla de San Juan Bautista, representando el primer levantamiento organizado contra el dominio extranjero, en este caso de Castilla.<sup>115</sup> Es decir, a diferencia de “Oubao Moin” (aunque quizás al igual que “Profecías de Urayoán” con música y texto de Roy Brown), ya el indígena no es víctima si no mártir, e incluso héroe hasta cierto punto.<sup>116</sup>

Recordando la cita de Florencio Merced Rosa referida en este escrito,<sup>117</sup> debe mencionarse que existe una evolución estética comparando estas obras recién analizadas con las estudiadas inicialmente, considerando exclusivamente criterios de forma musical y tomando en cuenta una mayor participación

---

<sup>114</sup> Ibid., 141, 144.

<sup>115</sup> *EnciclopediaPR*, s.v. “Rebelión de los Taínos de Boriquén, enero de 1511”, accesado el 23 de abril de 2022, <https://enciclopediaPR.org/content/rebelion-de-los-tainos-de-boriquen-3-de-enero-de-1511/>

<sup>116</sup> Existe cierto consenso en la comunidad académica de considerar “un mito” la muerte de Agüeybaná II a manos de las tropas invasoras y, por lo tanto, su cualidad de mártir. De hecho, en la composición aquí analizada, los versos «guanín, disco dorado/blanco fácil del soldado, que dispara/y tu vida pone fin» hace alusión directamente a la descripción mítica de la muerte del valiente cacique, evento aceptado como cierto por Salvador Brau [aún no se ha tenido acceso a la fuente original] y deconstruido y desmontado por Francisco Moscoso en su artículo aquí citado. Francisco Moscoso, “El mito de la muerte de Agüeybaná y de los caciques colaboradores Caguax y Don Alonso”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 10, no. 20 (enero – junio 2011): 45 – 46, 52.

<sup>117</sup> “*Si no se toma en cuenta la forma, de nada vale el contenido.*” Merced, “¿Quién Protesta?”

de los instrumentistas. Aunque “Monón” y “Antonia”, pero particularmente la primera, observan cambios de ritmo durante la pieza,<sup>118</sup> lo cual las dota de cierto interés, es evidente que en este corpus pionero – por referirnos de alguna forma – lo principal es el mensaje del texto, sea éste panfletario o no. Por otra parte, las últimas tres (“Oubao Moin”, “Distancias” y “Agüeybaná”) recurren a varios aspectos relacionados con su forma musical que enriquecen el discurso en su totalidad. En primer lugar, en “Oubao Moin” se define claramente una forma bipartita consolidada mediante la utilización como puente del material de la introducción.<sup>119</sup> En “Distancias”, por su parte, se comienza con una introducción emulando el paseo de una danza con una melodía estructurada en un número par de compases, además de un calderón en una cadencia a la dominante el último compás de esta sección. A este elemento se le añaden secciones de extensas frases instrumentales, la utilización de compases de descanso sólo con acompañamiento (“vamps” en música popular) y secciones de improvisación instrumental, además de la utilización de cuatro ritmos distintos en los catorce minutos de música de la composición (otro aspecto de interés). Estos ritmos (balada  $\frac{4}{2}$ , chacarera, balada  $\frac{8}{8}$  y guaracha) cambian según se alternan las secciones recitadas y cantadas, y responden al discurso poético de la composición. Por ejemplo, las estrofas que aluden al imaginario de la libertad corresponden al ritmo de chacarera, contrastando con el ritmo más pausado y sobrio de balada arpegiada en las secciones que caracterizan la dura vida en la prisión.<sup>120</sup> Finalmente, en Agüeybana se repite la práctica de secciones habladas, en este caso por un narrador, quien ayuda a conducir el hilo retórico de la composición.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Roy Brown, “Monón;” Antonio Cabán Vale, “Antonia.”

<sup>119</sup> Roy Brown, “Oubao Moin.”

<sup>120</sup> Roy Brown, “Distancias.”

<sup>121</sup> Haciendo Punto en Otro Son, “Preludio - Agüeybaná.”

Sin duda, esta mayor depuración estética representa un cambio de paradigma en el discurso musical en la Nueva Canción Puertorriqueña lo cual se refleja incluso en nuevos arreglos de composiciones del repertorio de los primeros años del referido movimiento tales como “Míster con Macana”, la cual figura en el álbum de Roy Brown titulado *Colección (en vivo)* del 1996 con una instrumentación más amplia que la original, incluyendo un cuatro puertorriqueño, dos trompetas y trombones los cuales participan más activamente incluyendo en este caso una improvisación del cuatrista.<sup>122</sup> Esta (re)interpretación de la referida composición (aunque por lo general con la instrumentación de la versión de *Yo Protesto*) establece un tempo más lento, quizás más salseado, que la versión de 1970.

## **Conclusión**

Más allá de los posibles análisis que se puedan derivar de lo expuesto respecto a la represión política de la cual es víctima la Nueva Canción puertorriqueña para finales de los setenta, aunque existe literatura sobre la represión a la clase artística de parte de los poderes (económico y político) desde esa época hasta la actualidad,<sup>123</sup> se conoce muy poco de lo que sucede con nuestra Nueva Canción luego de ese período. Pedro Juan Canino Salgado problematiza en 1987 sobre una posible crisis estructural en nuestra Nueva Canción como movimiento organizado en la cual éste no se reinventa a sí mismo<sup>124</sup> y José Julián Ramírez Ruiz, ya desde la retrospectividad del 2007 no hace referencia a esta posible crisis, aunque sí menciona el debilitamiento del Taoné original luego de la derrota electoral del P. S. P. en 1976 y de la

---

<sup>122</sup> Roy Brown, vocalista, “Mr con Macana”, selección 11 de *Colección (En Vivo)*, Discos Lara Yarí, 1996.

<sup>123</sup> Marrero, *Prohibido Cantar*, 343–345.

<sup>124</sup> Canino Salgado, “La Presencia,” 65.

consagración de los exintegrantes como solistas<sup>125</sup>. Estos parecen mantener la composición de canción de tinte poético y reflexivo, quizás, aunque en el caso de Roy Brown sale del bolígrafo para esos años la canción “Pillo Buena Gente” la cual es de carácter contestatario y en ocasiones irónico, destilándose de ésta un sentimiento de crítica directa a lo burocrático y a los centros de poder. Ésta es incluida en el vinilo *Balada de Otro Tiempo*, grabado en febrero y marzo de 1989.<sup>126</sup>

“En los últimos años”, según menciona Canino Salgado sin visos de precisión histórica, se intenta desarrollar una institución para agrupar a los principales gestores de la Nueva Canción con foros y un concierto en el Centro de Bellas Artes.<sup>127</sup> Luego de estos eventos el organismo desaparece, lo cual ciertamente implica un fuerte impacto a la estabilidad de la Nueva Canción puertorriqueña *como movimiento*, cuando no su posible desaparición y su relación con la crisis estructural que problematiza Canino Salgado.<sup>128</sup>

Los discursos sonoros y su disposición construyen sociedades, y es uno de éstos – la música – el cual contribuye al surgimiento del poder y la subversión.<sup>129</sup> De hecho, como se ha mencionado durante este estudio, el poder ha estado ávido por vigilar las prácticas musicales por su capacidad de subvertir o quizás por la facultad de ésta de crear o consolidar comunidades.<sup>130</sup> Quizás, sin caer en la idealización y

---

<sup>125</sup> Ramírez Ruiz, “Dislocaciones,” 95.

<sup>126</sup> Roy Brown, vocalista, “Pillo Buena Gente”, autor: Roy Brown, grabado en febrero y marzo de 1989, selección 1 en el lado B de *Balada de Otro Tiempo*, Discos Lara Yari/LY 010, 3313 rpm.

<sup>127</sup> Canino Salgado, “La Presencia,” 65.

Pese a no existir mayor documentación ni del concierto en Bellas Artes ni del foro que menciona el autor, Santiago Buitrago, “Con una Cuerda de Guitarra...”, 14, 15, menciona la creación del Comité Timón de la Nueva Canción en 1984 y como resultado la Primera Conferencia de la Nueva Canción Puertorriqueña llevada a cabo en San Juan en enero de 1985. La apertura celebrada el 26 de enero de ese año en el Teatro Sylvia Rexach en Puerta de Tierra es dedicada a Juan Antonio Corretjer y a su esposa, la pianista Consuelo Lee Tapia. Por haber sido escrito el artículo de Canino Salgado en 1987, es posible que dentro de su ambigüedad haga referencia a esa Primera Conferencia mencionada en este párrafo y que el concierto aludido sea entre 1984 y 1985.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Attali, *Ruidos*, 15- 16.

<sup>130</sup> Ibid.

en la “museificación” de meta-géneros (como éste) los cuales son moldeados por la tecnología y la ideología de una época<sup>131</sup> - en lugar de plantear la “desaparición” de la Nueva Canción, se debe hablar de su transformación. Esto se traduce en la creación de propuestas musicales que teniendo posiblemente a la Nueva Canción como referente discursivo y estético – en ciertos aspectos – contribuyen a la creación tanto de un discurso musical reivindicativo o de construcción de identidades (en la vertiente que aún en la actualidad podemos mencionar como “socio vivencial”) así como de una retórica de protesta en una tendencia de carácter “socio político”. Situándose en la ahora llamada “escena indie” [de música independiente] – al igual que los integrantes de ambas vertientes – se debe mencionar en esta última a los grupos de plena El Colectivo y Plena Combativa. El primero tiene a su haber dos producciones discográficas con canciones que representan un discurso de protesta que critica el desmantelamiento político, económico y social del que aún es víctima nuestro pueblo, tanto con visos de “panfletarismo” como “Azules y Coloraos” (del álbum *El Colectivo, Vol. 1* del año 2016)<sup>132</sup> como con una técnica polisémica con la canción “Maltratante Amor” del mismo álbum. Si bien ésta puede ser una crítica a la “epidemia no declarada” de violencias de género que azota nuestro país, la mención de la vocalista de “me mentiste, me engañaste; tampoco fuiste sincero, [...] y *tengo que soportarte otro cuatrienio* [sic. por cuatrienio] *entero, viendo como despilfarras nuestro dinero*<sup>133</sup> [...]” es una alusión a la corrupción gubernamental, disfrazada en una canción que presume tener como asunto las relaciones de pareja.

---

<sup>131</sup> Attali, *Ruidos*, 33.

<sup>132</sup> El Colectivo, “Azules y Coloraos”, con Víctor Vélez, selección 2 de *El Colectivo, Vol. 1*, grabación independiente, 2016.

<sup>133</sup> Ibid., “Maltratante Amor,” con Ángela Flecha. Grabado en 2016, selección 8 de *El Colectivo, Vol. 1*, grabación independiente, 2016.



En síntesis, el ser humano como ente social, al menos desde el siglo XIV como mencionado en este artículo, ha utilizado la música – particularmente el canto popular - para construir discursos alternativos a los impuestos por el Estado, creando así un continuo retórico hasta el presente. De esta forma – y enfocándonos en nuestro hemisferio – desde la Revuelta de los Comuneros en Nueva Granada (hoy Colombia) en 1781 hasta nuestros días, romances populares, canciones criollas, boleros y todo el entramado de géneros, estilos y vertientes de la Nueva Canción (y sus descendientes) han acompañado el paisaje sonoro de procesos revolucionarios de resistencia cultural, social y política. De hecho, los procesos políticos, económicos y sociales que se suscitan en la actualidad nos parecen indicar que aún queda mucho por qué cantar.

## Referencias

- Achugar, Hugo. "La Política de lo Estético". *Nueva Sociedad* 116 (noviembre – diciembre 1991): 122 – 129.
- Acosta, Ivonne. *La Mordaza*. San Juan: Editorial Edil, 2008, 115. Citado En Mayi Marrero, *Prohibido Cantar: Canciones Carpeteadas y Artistas Subversivos en Puerto Rico*, San Juan: Mariana Editores, 2018.
- Allende Goitía, Noel. *Las Músicas de los Puerto Ricos: Una Breve Introducción a su Estudio*. San Juan: Editorial Clara Luz, 2014.
- Attali, Jacques. *Ruidos, Ensayo Sobre la Economía Política de la Música*. Madrid: Siglo XXI Editores s.a de c.v, 1995.
- Blanco Stahl, Carmen y Gautier Mayoral, Teresa. "COINTELPRO en Puerto Rico: documentos secretos del F. B. I". En *Las Carpetas: Persecución Política y Derechos Civiles en Puerto Rico*, 255-297. Río Piedras: Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, Inc., 1997.
- Benjamin, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Ciudad México [México, D. F.]: Editorial Ítaca, 2003.
- Burke, Peter "History as Social Memory". En *Varieties of Cultural History*, 43 – 60. Nueva York: Cornell University Press, 1997.
- Callejo Ferrer, Fernando. "Sección Séptima: Música Regional. Capítulo XXL". En *Música y Músicos Portorriqueños*, 273 - 282, Cantero Fernández & Co. San Juan: 1915.
- Canino Salgado, Pablo Juan. "La Presencia de la Nueva Canción Puertorriqueña". *Revista de Estudios Generales* 2, no. 2 (julio 1987 – junio 1988): 59 – 65.
- Comisión de Derechos Civiles, Estado Libre Asociado de Puerto Rico. "La Mecánica de la Práctica de Confeccionar y Mantener Expedientes de Ciudadanos por Razón de Ideología Política". En *Las Carpetas: Persecución Política y Derechos Civiles en Puerto Rico*, 135 - 169. Río Piedras: Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, Inc., 1997.
- Delgado, Juan Manuel. "Juan Antonio Corretjer y la Clase Obrera", *Revista Rumor del Plata* (septiembre - noviembre, 1988): 13. Citado en Chadys Pagán. "Oubao Moin – Análisis histórico del poema". Fragmento de Tesis de doctorado, inédita, 2013.

Duprey Salgado, Néstor R.; Mayi Marrero; José Sánchez Jorge, eds. "Introducción." En *Lluvias Borrascosas: El PIP, el MPI-PSP y el Debate Electoral Dentro del Independentismo Electoral Puertorriqueño Durante la Guerra Fría (1964-1992)*, 11 - 16. Ponce: Mariana Editores, 2019.

E. G. R. E. M. "Sobre Nosotros." Accesado el 17 de mayo, 2021. <http://www.egrem.cu/>

El Colectivo, agrupación musical. "Azules y Coloraos," con Víctor Vélez. Grabado en 2016. Selección 2 de *El Colectivo, Vol. 1*. Grabación independiente. Disponible en plataformas digitales.

\_\_\_\_\_. "Maltratante Amor", con Ángela Flecha. Grabado en 2016. Grabación independiente. Disponible en plataformas digitales.

*EnciclopediaPR*, s.v. "Rebelión de los Taínos de Boriquén, enero de 1511." Accesado el 23 de abril de 2022. <https://enciclopediapr.org/content/rebellion-de-los-tainos-de-boriquen-3-de-enero-de-1511/>

Eyerman, Ron; Barretta, Scott. "From the 30s to the 60s: The Folk Music Revival in the United States." *Theory and Society* 25, no. 4 (1996): 501 - 543.

Figueroa Hernández, Erick. Legislaciones Antisubversivas y la Cultura de la Represión Política en Puerto Rico. *Exégesis: Segunda Época* 31, no. 1(otoño 2017 – primavera 2018): 61.

*Grove Dictionary of Western Music*, s.v. "Gloria in excelsis Deo." Accesado el 24 de abril de 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com>

Meléndes, Joserramón. *Juan Antonio Corretjer o la Poesía Inevitable*. Río Piedras: QeAse, 1996. Citado en Zoraida Santiago, "Con una Cuerda de Guitarra: Corretjer y la Canción Puertorriqueña", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 8, no. 15 (2008): 1 - 22.

Malavet Vega, Pedro. "Entre Canción Protesta y Nueva Trova". En *Del Bolero a la Nueva Canción: La Música Popular en Puerto Rico: De los Años '50 al Presente*, 115 – 150. Ponce: Imprenta Corripio, República Dominicana. 1988.

Marrero Díaz, Rosa Margarita. *La Nueva Canción Puertorriqueña, Represión de un Discurso de Resistencia: 1969 – 1979*. San Juan: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 2015, 250. Citada en Ché Paralitici, "El Nuevo Independentismo Puertorriqueño desde 1959", en *Historia de la Lucha por la Independencia de Puerto Rico: La Lucha por la Soberanía y la Igualdad Social Bajo el Dominio Estadounidense*. San Juan: Publicaciones Gaviota, 2017.

Marrero, Mayi. *Prohibido Cantar: Canciones Carpeteadas y Artistas Subversivos en Puerto Rico*. Ponce: Mariana Editores, 2018.

- Merced Rosa, Florencio. “11 de Marzo, Huellas y Futuro”. En “¡Nunca Más!” Especial, *Diálogo* (abril 1992): 14 – 15.
- Moscoso, Francisco. “El mito de la muerte de Agüeybaná y de los caciques colaboradores Caguax y Don Alonso”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 10, no. 20 (enero – junio 2011).
- Muñoz, Julieta. “Un Canto Libre y un Programa Radial”. *Claridad*, 15 de abril, 1975.
- Jaime Murphy Nazario, “Roy Brown: Discurso de la subalternidad frente al Estado, 1969 - 1971”. En *En Pie de lucha: nuevas investigaciones históricas puertorriqueñas*. Ponce: Mariana Editores, 2019.
- Merced, Florencio. “¿Quién Protesta?” *Claridad*, [10 al 16 de septiembre, 1988], citado en Pedro Malavet Vega, “Entre Canción Protesta y Nueva Trova”, en *Del Bolero a la Nueva Canción: La Música Popular en Puerto Rico: De los Años '50 al Presente* (Ponce: Imprenta Corripio, República Dominicana. 1988).
- Pagán, Chadys. “Oubao Moin – Análisis histórico del poema”. Fragmento de Tesis de doctorado, inédita, 2013.
- Paraliticí, Ché. *No Quiero mi Cuerpo pa' Tambor: El Servicio Militar Obligatorio en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Puerto, 2006.
- \_\_\_\_\_. “La Nueva Lucha de Independencia”. En *La Represión Contra el Independentismo Puertorriqueño: 1960 - 2010*, 50 - 57. Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2011.
- \_\_\_\_\_. “El nuevo independentismo puertorriqueño desde 1959”. En *Historia de la lucha por la independencia de Puerto Rico*, 172 - 355. Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2017.
- Portal Electrónico de Jorge R. Schmidt Nieto. “Listado de Gobernadores de Puerto Rico”. Accesado el 18 de mayo, 2021. <https://academic.uprm.edu/jschmidt/id150.htm>
- Ramírez Ruiz, José Julián. “Dislocaciones para un Disco Libre: Política Cultural y Alternativa Socialista en Puerto Rico”. Tesis de Maestría, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2007.
- Redacción de Claridad. “Huelga General en U. P. R.” *Claridad*, 8 de marzo de 1970.
- Rodríguez, María Elena. “Trabajadores de la Cultura: Luz Ivonne Orchart”. *Letras en Rojo*, enero, 1975.

Santiago Buitrago, Zoraida. “Con una Cuerda de Guitarra: Corretjer y la Canción Puertorriqueña”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 8, no. 15 (2008): 1 - 22.

Tejeda, Darío. “Un Palimpsesto Llamado Nueva Canción”. *Boletín Música* 45 (2017): 73 – 80.

Torres Alvarado, Rodrigo. “Cantar la Diferencia. Violeta Parra y la Canción Chilena.” *Revista Musical Chilena* 58, (2004): 53 - 73.

Yglesia Martínez, Teresita. “Los Medios de Comunicación y la Subversión Ideológica Imperialista.” *En Rojo* [sin fecha].

### **Discografía**

Brown, Roy, vocalista. “Señor Inversionista”. Autor: Roy Brown. Grabado en septiembre de 1970. Selección 5 en el lado B de *Yo Protesto*. Disco Libre/DL-001. 45 rpm.

\_\_\_\_\_. “Monón”. Autor: Roy Brown. Grabado en septiembre de 1970. Selección 1 en el lado B.

\_\_\_\_\_. “Mr. con Macana”. Autor: Roy Brown. Grabado en septiembre de 1970. Selección 5 en el lado B. Id.

\_\_\_\_\_. “Falsos constructores”. Autor: Roy Brown, selección 5 de *Basta Ya... Revolución*, Disco Libre, 1971, transmisión de audio de Spotify, 320 kbps.

\_\_\_\_\_. “Oubao Moin”. Autores: Juan Antonio Corretjer/Roy Brown, selección 1 de *Distancias*, Disco Libre, 1976, transmisión de audio de Spotify, 320 kbps.

\_\_\_\_\_. “Distancias”. Autores: Juan Antonio Corretjer/Roy Brown, selección 7 Id.

\_\_\_\_\_. “Pillo Buena Gente”. Autor: Roy Brown. Grabado en febrero y marzo de 1989. Selección 1 en el lado B de *Balada de Otro Tiempo*. Discos Lara Yari/LY 010.  $33\frac{1}{3}$  rpm.

Cabán Vale, Antonio, vocalista. “Antonia”. Autor: Antonio Cabán Vale. [Grabado en 1978]. Selección 3 de *Viva Puerto Rico Libre* Paredon Records. Transmisión de audio de Spotify, 320 kbps.

Haciendo Punto en Otro Son. “La Vida Campesina”. Autores: : Luis Lloréns Torres/Pafú, Silverio Pérez, selección 6 de *Haciendo Punto en Otro Son*. Artomax, 1976, transmisión de audio de Spotify, 320 kbps.

\_\_\_\_\_. “Preludio – Agüeybaná”. Autores: Juan Antonio Corretjer/Tony Croatto, selección 11 de *Haciendo Punto en Otro Son*. Artomax, 1976, transmisión de audio de Spotify, 320 kbps.

### **Fuentes de archivo**

Comisión de Derechos Civiles, [gobierno de Puerto Rico]. *Discrimen y Persecución por Razones Políticas: la Práctica Gubernamental de Mantener Listas, Ficheros y Expedientes de Ciudadanos por Razón de su Ideología Política: Informe de la Comisión de Derechos Civiles*. 1989, citado en Erick Figueroa Hernández, *Legislaciones Antisubversivas y la Cultura de la Represión Política en Puerto Rico. Exégesis: Segunda Época* 31, no. 1(otoño 2017 – primavera 2018): 61 – 75