

Las últimas canciones: festivales y cultura política de izquierdas en América Latina en la década de 1980*

The Last Songs: Festivals and Left-Wing Political Culture in Latin America in the 1980s

Valeria Manzano**

 <https://orcid.org/0009-0000-4938-9553>

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas

vmanzano@unsam.edu.ar

Resumen: Este artículo reconstruye el proceso de institucionalización del movimiento de la Nueva Canción en la década de 1980, que incluyó la organización de tres festivales anuales entre 1982, 1983 y 1984 (en México, Managua y Quito, respectivamente). Este artículo busca contribuir tanto a la historia de ese movimiento como a la de la cultura política de izquierdas en América Latina en la década de 1980. En este sentido, el artículo da cuenta de la vitalidad de esa heterogénea cultura política en la que la revolución, como proyecto e imaginario, aún tenía una gravitación fundamental. La “causa sandinista” fue el cemento que le dio cierta unidad y permitió canalizar algunas

* La investigación y la escritura de este artículo fueron financiadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina y por una Senior Fellowship del Centro Maria Sybilla Merian de Estudios Avanzados en América Latina (CALAS).

** Doctora en Historia. Línea de investigación: transformaciones de la cultura política de izquierdas en América Latina en la década de 1980.

CÓMO CITAR: Manzano, V. (2026). Las últimas canciones: festivales y cultura política de izquierdas en América Latina en la década de 1980. *Secuencia* (126), e2634. <https://doi.org/10.18234/secuencia.126.2634>



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

transformaciones importantes. Desde la reconstrucción morfológica de los festivales y de las comunidades creadas en torno a ellos, el artículo muestra que, gradualmente, los motivos relacionados con la “paz” ganaron preeminencia frente a motivos más sedimentados, asociados, por ejemplo, a las épicas guerrilleras.

Palabras clave: Nueva Canción; festivales; cultura de izquierda; sandinismo; década de 1980.

Abstract: The article reconstructs the institutionalization of the Nueva Canción movement in the 1980s, including the organization of three annual festivals between 1982 and 1984 (in Mexico, Managua, and Quito). It seeks to contribute to both the history of that movement and the history of left-wing political culture in Latin America in the 1980s. In this respect, the article explains the vitality of that heterogeneous political culture, in which revolution, as a project and an imaginary, still exerted a major influence. The “Sandinista cause” was the glue holding it together, enabling it to channel key transformations. Drawing on the morphological reconstruction of the festivals and the communities created around them, the article shows that peace-related motifs gradually gained prominence over more deep-seated motifs, such as those associated with guerrilla epics.

Keywords: New Song; Festivals; Left-wing Culture; Sandinismo; Eighties.

Recibido: 7 de enero de 2026 Aceptado: 14 de julio de 2026

Publicado: 19 de octubre de 2026

En abril de 1983, dos docenas de músicos de diferentes generaciones y procedencias geográficas se reunieron en Nicaragua para participar en el Segundo Festival de la Nueva Canción. El concierto final tuvo lugar en la entonces llamada Plaza Fonseca, en Managua. Bajo el escenario, líderes del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), como Tomás Borge y Sergio Ramírez, se mezclaron entre un público de 100 000 personas, que cantaron junto al uruguayo Daniel Viglietti, la argentina Mercedes Sosa, el venezo-

lano Alí Primera, los nicaragüenses Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy y el cubano Silvio Rodríguez. El Festival fue grabado por la televisión holandesa y posteriormente difundido, junto con un álbum, *Abril en Managua*, entre los comités de solidaridad con la revolución sandinista en Europa y América Latina.¹ El Segundo Festival fue el más exitoso de los tres que el movimiento de la Nueva Canción celebró en la década de 1980: el primero en la ciudad de México, en 1982, y el tercero en Quito, Ecuador, en 1984. Los tres festivales constituyen la puerta de entrada para reconstruir las relaciones entre la música, la cultura y la política en la década de 1980. En primer lugar, su organización formó parte de un esfuerzo por relanzar el movimiento de la Nueva Canción, reeditando —con sus diferencias— esfuerzos similares de finales de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. En segundo lugar, los festivales representan la vitalidad de un grupo de artistas y públicos que se encontraban intrínsecamente entrelazados con la cultura de izquierdas. La Nueva Canción acompañó las transformaciones de esa cultura en América Latina, recreando el sentido de comunidad. Por último, los festivales sirvieron para visibilizar a esa comunidad que cantaba por la paz (o en contra de la intervención estadounidense en Centroamérica) y por la revolución, en sentido concreto e imaginario.

Tanto los festivales como la historia misma de la Nueva Canción en la década de 1980 han sido relativamente poco transitados. La literatura sobre esta década se ha concentrado en dos grandes ejes. Por un lado, un grupo de estudiosos ha reconstruido trayectorias de algunos artistas mediante información valiosa que permite una primera aproximación a las de redes de amistad y colaboración, en especial las que tuvieron lugar en México entre artistas locales y otros que se encontraban allí exiliados (Bernal, 1996; Cortés, 2000; Duarte, 2021; Palomares-Salas, 2018). Por el otro, un conjunto de musicólogos se aproximó a los usos del canto popular en el marco de la militancia política y los grupos guerrilleros en El Salvador y Nicaragua (Almeida y Urbisagastegui, 1999; Judson, 2002; Scruggs, 2002, 2004; Sturman, 2012; Ureña, 2013). Con un enfoque en la dimensión “político-pedagógica” de las expresiones musicales, estos estudios se han concentrado en las letras de las canciones.

Mientras que los estudios de la Nueva Canción en la década de 1980 son escasos, las investigaciones respectivas a periodos anteriores han proliferado. A riesgo de simplificar el vasto cuerpo de la literatura sobre la Nueva Canción

¹ Juan Chow, “El pueblo fue el gran cantor”, *Barricada*, 25 de abril de 1983.

en las décadas de 1960 y 1970, se ha organizado siguiendo tres líneas principales. En primer lugar, considerando la musicología, la sociología de la cultura y la historia cultural, un conjunto de trabajos ha indagado en el desarrollo de la Nueva Canción en diferentes espacios nacionales, especialmente en Uruguay, Chile, Argentina, Cuba y México (Díaz, 2016; Karam, 2014; Karmy y Farías, 2014; Moore, 2006; Schmiedecke, 2015; Vila, 2014). Estas investigaciones han analizado los modos de recuperación de poéticas y formas musicales de “proyección folklórica”; las vinculaciones entre prácticas musicales y movimientos políticos, y, para Cuba y Chile (durante el gobierno de la Unidad Popular), también las relaciones entre artistas y Estado (Durrant Olsen, 2021; Schmiedecke, 2022; Villaça, 2004).

En segundo lugar, otro conjunto de trabajos ha auscultado los sentidos de lo “latinoamericano” en la Nueva Canción y ha buscado discernir categorías que permitan interpretar los vínculos entre prácticas musicales y políticas —proponiendo categorías como “canción militante”, “canción política” o “canción de protesta”— (Fornaro Bordolli y Balán, 2017; Reyes Matta, 1988; Torres Blanco, 2005; Velasco, 2007; Vila, 2014). En este trabajo he optado por utilizar la categoría “nativa” de Nueva Canción, con la que artistas, musicólogos y públicos se referían en la década de 1980 a un movimiento que, como lo sintetizó Natalia Schmiedecke (2022) en relación con la Nueva Canción Chilena, se definió históricamente menos respecto de los géneros musicales que promovió que con elementos extramusicales, incluyendo una misma sensibilidad política —la participación en la cultura de izquierdas— y el desarrollo de proyectos compartidos.

En tercer lugar, una serie de trabajos que se enfocan en eventos, trayectorias de artistas singulares o conjuntos de artistas ha enfatizado la importancia de una aproximación transnacional. Por un lado, los trabajos de Matías Hermosilla (2022, 2023) centrados en el Primer Encuentro de la Canción Protesta, celebrado en La Habana en 1967 —en el que se reunieron 55 artistas de América, Asia y África—, han mostrado que ese evento fue decisivo en la configuración del “proyecto tercermundista” al que proveyó una “*playlist* de protesta” que potenció a una comunidad cultural, política y afectiva que apostaba por una transformación radical del mundo desde una perspectiva antimperialista y, en algunos casos, anticapitalista. En la intersección de las décadas de 1960 y 1970, la “*playlist* de protesta” fue parte integral de las expresiones artísticas de lo que Anne Mahler definió como “tricontinentalismo”, esto es, “una comunidad afectiva de solidaridad que trasciende la geografía

nacional y regional, y cuyas afinidades no se basan ni en el lugar, ni el idioma, ni la sangre” (Mahler, 2018, p. 10). Así, en el cénit de las confrontaciones político-culturales de la guerra fría, la banda de sonido del “tricontinentalismo” —uno de los componentes del “proyecto tercermundista”— estuvo integrada, significativamente, por artistas latinoamericanos. Por otro lado, otros estudios han investigado las *performances* de “lo latinoamericano” para audiencias fuera del continente; han revisado trayectorias en términos de diplomacia cultural y han subrayado la importancia de las experiencias de los exilios de artistas del Cono Sur para ponderar los cambios de la Nueva Canción en contextos geográficos y temporales diversos (Carrillo-Rodríguez, 2010; Gavagnin, 2021; Gavagnin et al., 2022; Gomes, 2013, 2018; Karush, 2017; Richter Ibañez, 2020; Rodríguez Aedo, 2015, 2016; Verba, 2013).

En diálogo con la literatura, este trabajo singulariza dos ejes interrelacionados. En primer lugar, aborda la historia de la Nueva Canción en tiempos en el que el “proyecto tercermundista” en general, y “tricontinentalista” en particular, había perdido parte del ímpetu que tuvo entre finales de la década de 1960 e inicios de la siguiente. A comienzos de la década de 1980, cuando artistas, musicólogos y diversos agentes gubernamentales y no gubernamentales renovaron el llamado a organizar ese movimiento y darles periodicidad a los festivales, se trató de una apuesta eminentemente latinoamericana. En segundo lugar, esa “latinoamericanización” del movimiento de la Nueva Canción se expresó en una cartografía regional ampliada. A la importancia de instituciones y artistas cubanos se sumaban ahora, en especial, México y Nicaragua.

Este artículo se propone comprender los festivales de la Nueva Canción en el marco de las transformaciones de la cultura de izquierdas en América Latina en la década de 1980. Siguiendo a Jean-François Sirinelli (1997), concibo a la izquierda como una cultura integrada por varias familias políticas que incluye una serie de ideas, valores y vocabularios compartidos, así como representaciones comunes sobre el pasado y el futuro. En la segunda mitad del siglo xx, principalmente después de la revolución cubana, tres componentes consolidaron la cultura política de izquierda latinoamericana: un marcado antimperialismo junto con intentos de crear una “unidad latinoamericana”; la confianza en la construcción de un futuro “liberado” (ya sea en sentido marxista o en versión nacionalista), y la certeza de que la construcción de esa sociedad futura dependía de seguir caminos revolucionarios. La revolución se erigió como una promesa de transformaciones radicales de las estructu-

ras y relaciones sociales, y de los valores y prácticas que crearían una nueva sensibilidad (Rojas, 2021). Según Aldo Marchesi (2019), tras la imposición de las dictaduras militares de los años setenta en el Cono Sur, la “proyección continental” de las iniciativas que se proclamaban por la revolución perdió relevancia, o quedó confinada a América Central. Sin embargo, esa pérdida de gravitación no supuso que, en los años ochenta, en la cultura de izquierdas se desechara el horizonte revolucionario. Al reconstruir la historia de los festivales de la Nueva Canción, este artículo da cuenta de una dinámica básica: la revolución como proyecto y, sobre todo, como imaginario, no fue extemporánea en la década de 1980, no sólo en Centroamérica, sino también en Sudamérica y México. Nicaragua, como signifiante del antimperialismo, como lugar de manifestación de la solidaridad y el internacionalismo y como representación de la historia —y, para algunos, del futuro— de la izquierda latinoamericana, ejerció un magnetismo significativo (Manzano, 2025). La “causa sandinista” unificó la heterogénea cultura de izquierdas, cuya banda sonora estaba compuesta por las viejas y nuevas canciones de la Nueva Canción.

Este artículo se divide en tres partes. Tras una introducción sobre la historia de la Nueva Canción, en la primera parte destaco las coordenadas políticas y culturales que le dieron forma particular en la intersección de las décadas de 1970 y 1980. Destaco que se trató de una coyuntura caracterizada por tres fenómenos: el exilio de músicos de los países del Cono Sur (principalmente Argentina, Chile y Uruguay); la centralidad de algunos espacios que sirvieron de nexos, como la ciudad de México, y la gravitación cultural y política de la experiencia sandinista. En la segunda parte, reconstruyo la serie de tres festivales de la Nueva Canción, y trato de responder a qué agentes convocaron y organizaron los festivales; quiénes subieron al escenario y con qué repertorios, y quiénes asistieron y cómo participaron. Al mismo tiempo, los tres festivales incluyeron encuentros entre artistas e intelectuales, que mantuvieron conversaciones sobre la relación entre la música y la política. Dado el peso simbólico de la “causa sandinista” en la cultura de izquierdas latinoamericana, analizo con mayor detenimiento el Segundo Festival, con el que abre este artículo. En la tercera parte, por último, me detengo brevemente en un festival “fuera de serie”: el concierto La Paz Mundial Comienza en Centroamérica, que tuvo lugar en San José, Costa Rica, en abril de 1986. En este apartado planteo las mismas preguntas a este concierto, para encontrar similitudes y diferencias entre estos, y así reflexionar sobre los límites de la Nueva Canción.

El objetivo central de este artículo consiste en analizar los festivales enmarcados en el movimiento de la Nueva Canción. Desde la historia socio-cultural y la sociología de la cultura, diversos estudios han llamado la atención sobre las capacidades heurísticas de la “forma festival”, en la medida en que constituyen un “objeto” en sí mismos —a los cuales, en este escrito, se le formulan preguntas sobre organización, artistas y repertorios, y públicos— tanto como una puerta de entrada para analizar las relaciones, en este caso, entre prácticas culturales y sensibilidades políticas (Flechet, 2011; Goetschel e Hidiroglou, 2013). En tal sentido, este artículo pone énfasis en la capacidad que han tenido los festivales de la Nueva Canción en la década de 1980, de crear y hacer visible la construcción de comunidades de artistas y públicos identificados, además, como parte de una misma cultura política. El artículo se fundamenta en publicaciones periódicas (revistas políticas y culturales, así como en diarios), memorias, discos musicales, videos y entrevistas orales. Además, para reconstruir el Segundo Festival —que permite hacer visible el carácter debatido de la construcción de sentidos de comunidad—, investigué los archivos organizativos y políticos que se encuentran entre los documentos personales del exministro de Cultura de Nicaragua, Ernesto Cardenal.

ENTRE REVOLUCIONES Y EXILIOS

En 1982, para celebrar el decimoquinto aniversario del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta, la División de Música de Casa de las Américas patrocinó el Encuentro Internacional de Nueva Canción. Los años transcurridos entre uno y otro encuentro marcaron cambios estéticos y conceptuales, como el abandono de la expresión “canción de protesta” —que ya había sido discutida por los participantes en 1967 (Fairley, 2013; Hermosilla, 2023; Salazar Rebolledo, 2020)— para consolidar el término Nueva Canción. Ambos encuentros atrajeron a artistas y musicólogos de diferentes orígenes geográficos e incluyeron conciertos y foros de debate.² El de 1982 reeditó la voluntad de patrocinar encuentros de la Nueva Canción, ampliando esta vez la cartografía: ya no sería Cuba la sede, sino otros países latinoamericanos, inicialmente México.

² “Feria y festivales”, *Casa de las Américas*, núm. 137, marzo-abril de 1983.

La historia del movimiento Nueva Canción, antes del acontecimiento decisivo de 1967 en La Habana, se remonta a principios de la década de 1960. El movimiento Nueva Canción tomó forma en los países del Cono Sur de América Latina a partir de la dinámica de innovación en la poética y la instrumentación de la música folclórica, con énfasis en las narrativas sobre “el pueblo”, su vida cotidiana y sus luchas contra la opresión social y económica. La chilena Violeta Parra, el argentino Atahualpa Yupanqui y el uruguayo Alberto Zitarrosa fueron los artistas más reconocidos, pero no los únicos. La aparición simultánea de estas dinámicas se debió a varias razones, entre ellas, los profundos cambios en la industria discográfica durante la década de 1960 —con una doble tendencia a la concentración y a la proliferación de sellos discográficos dirigidos a nichos de mercado— y la pertenencia de estos y otros artistas a las redes políticas y culturales de los partidos comunistas. Estos vínculos se expresaron en la difusión de su obra y en sus frecuentes giras por Europa Oriental y Occidental, iniciadas ya en la década de 1950. En este proceso, algunos de los artistas negociaron sus propuestas estéticas incorporando, por ejemplo, más referencias e instrumentación vinculadas a los Andes —como la quena— que satisfacían las expectativas que el público europeo de la “música del mundo” podía tener respecto a América Latina (Orquera, 2015; Verba, 2013).

En muchos aspectos, el surgimiento de la Nueva Canción fue parte de un proceso de larga duración: el de la invención de la música “latinoamericana”. Como lo ha estudiado el historiador Pablo Palomino (2020), de la década de 1920 hasta la de 1960, artistas, intelectuales, empresarios discográficos y organismos estatales e internacionales crearon las redes materiales, ideológicas y políticas para la producción y difusión de la música “latinoamericana”, en lugar de la argentina, chilena o brasileña. Este proceso fue muy exitoso, como lo sostiene Palomino, durante esas décadas, la música se convirtió en la principal plataforma para la difusión de una identidad “latinoamericana” en todo el mundo.

Ese proceso de mediano plazo pudo intersectarse con dinámicas políticas y culturales que eclosionaron en la década de 1960, ancladas en la guerra fría y potenciadas tras la revolución cubana. Como lo ha mostrado Patrick Iber (2015), las confrontaciones políticas, militares, económicas e ideológicas entre los dos bloques con pretensión hegemónica se hilvanaron con disputas político-culturales que aspiraban al alineamiento de artistas e intelectuales. Esos proyectos cristalizaron en las iniciativas del Congreso por la Libertad de

la Cultura y la Conferencia Mundial por la Paz, impulsados a escala global por Estados Unidos y la ex Unión Soviética, respectivamente. Ambos tuvieron ramificaciones latinoamericanas. Sin embargo, a esos proyectos se sumaron, poniéndolos en tensión, las propuestas que surgían en Cuba, encapsuladas en Casa de las Américas, institución fundada en 1960 que promovió el acercamiento de productores culturales a la “causa cubana”. Cuba estuvo en el centro de un proyecto de articulación de los movimientos revolucionarios del “Tercer Mundo”, epitomizado en la Conferencia Tricontinental de 1966, en La Habana, que dio lugar a la Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina. Como lo ha estudiado Mahler (2018), el “tricontinentalismo” supuso la producción y diseminación de expresiones artísticas que modelaran un imaginario antimperialista, antirracista y, eventualmente, anticapitalista.

En ese marco de efervescencia político-cultural, la Casa de las Américas convocó al Encuentro Internacional de la Canción Protesta, en 1967. El Encuentro atrajo a 55 artistas de 18 países de todos los continentes y situó de manera decisiva a la música en los debates globales sobre la relación entre el arte y la política. Más de la mitad de los artistas (29 de 55) era de Latinoamérica, representantes de muy diversos géneros y tendencias, aunque con una apuesta marcada por la renovación de las tradiciones folclóricas. Como lo mostró Hermosilla (2022, 2023), el Encuentro fue crucial para la conformación de lo que denomina “*playlist* de protesta” en el Tercer Mundo. Además de la edición de un álbum doble con canciones cuyas letras fueron traducidas a diferentes idiomas, entre las que sobresalían algunas en solidaridad con Vietnam, la declaración final del Encuentro convocaba a la proyección revolucionaria del canto y exhortaba a los artistas a intensificar su actividad político-cultural. Asimismo, la Casa de las Américas inauguró un Centro de la Canción Protesta con el fin de compilar y documentar la producción musical que se encuadrara en ese registro. De acuerdo con la historiadora Mariana Villaça (2004, pp. 97-98), irónicamente, en Cuba el Centro fue refugio para algunos artistas cuyas actividades y posiciones eran consideradas poco afines al espíritu revolucionario, entre quienes estaban los muy jóvenes Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Más importante que el Centro —que para 1969 ya no contaba con financiamiento— fue la decisión de la directora de la Casa de las Américas, Haydée Santamaría, de apoyar al Grupo de Experimentación Sonora, en el que participaron aquellos y otros músicos, mayormente produciendo bandas de sonido de películas y televisión. Desde ese espacio, en el

que se fueron consolidando negociaciones políticas y estéticas entre artistas y agentes gubernamentales, tomó forma el Movimiento de la Nueva Trova, lanzado en 1972. Ese mismo año, la Casa de las Américas —a partir de su Departamento de Música— organizó un segundo evento significativo: el Encuentro de Música Latinoamericana que, además de convocar a artistas de música sinfónica y de cámara, atrajo a representantes de la Nueva Canción, como los uruguayos Daniel Viglietti, Zitarrosa y Los Olimareños (ya presentes en el evento de 1967), y los chilenos Ángel e Isabel Parra y Víctor Jara.

En la intersección de las décadas de 1960 y 1970, en efecto, no sólo en Cuba sino en los países del Cono Sur la Nueva Canción fue la banda sonora de un vasto y heterogéneo proceso de politización y radicalización de amplios sectores sociales. Fue en Chile, durante la experiencia de la Unidad Popular, liderada por Salvador Allende (1970-1973), donde este proceso se vivió con mayor intensidad. Como lo estudió Schmiedecke (2022), sin haber alcanzado un estatus oficial ni un eco significativo en las decisiones sobre políticas culturales, algunos de esos artistas —Jara, los hermanos Parra, los integrantes de Quilapayún e Inti-Illimani, Patricio Manns, entre otros— sí crearon y administraron iniciativas culturales y pedagógicas, y fueron embajadores musicales de la Unidad Popular en América y Europa (Karmy y Farias, 2014; Rodríguez Aedo, 2016). La circulación transnacional también funcionó de otras maneras. Santiago de Chile fue un centro neurálgico para el encuentro entre activistas, militantes y artistas de izquierda. Por ejemplo, los integrantes del grupo cubano Manguaré residieron en esa ciudad durante 1972, en un proceso de aprendizaje de instrumentación y rítmica andina, mientras que Rodríguez y Milanés emprendieron su primera gira internacional en Chile (Gomes, 2013; Moore, 2006).

Cuba, México, Francia, España e Italia constituyeron una cartografía fundamental para los artistas de la Nueva Canción que se exiliaron tras la imposición de las dictaduras militares en el Cono Sur, comenzando por las chilenas y uruguayas desde 1973 y siguiendo con la argentina, en 1976. Los artistas más renombrados y otros de generaciones más jóvenes se sumaron a las campañas de denuncia de los crímenes cometidos por los gobiernos dictatoriales y participaron en las innumerables iniciativas de solidaridad desarrolladas en Europa y América (Gomes, 2018; Rodríguez Aedo, 2015).

Los artistas asociados con la Nueva Canción del Cono Sur y sus compañeros de ruta en los países de acogida crearon redes artísticas y políticas duraderas. Tal fue el caso de los artistas del llamado Nuevo Canto en México,

un movimiento que, al igual que sus homólogos sudamericanos, también apostó por renovar los sonidos y las instrumentaciones folclóricas y producir un nuevo tipo de letras, deliberadamente revolucionarias en tono y significado. A principios de la década de 1970, artistas como la antigua profesora Amparo Ochoa y Oscar Chávez (presente en el Encuentro de La Habana), y grupos como Los Folkloristas y solistas más jóvenes, como Gabino Palomares, se unieron, primero de manera informal, en las innumerables *peñas* (café y restaurantes) que se extendían en la ciudad de México (y en otras ciudades como Querétaro). Tan pronto como comenzaron a llegar a la ciudad de México como exiliados, Alfredo Zitarrosa y Ángel Parra solían actuar en *peñas*, así como en los múltiples conciertos auspiciados por los grupos de solidaridad con las víctimas del terrorismo estatal en el Cono Sur (Karam, 2014; Velasco, 2004). La Casa de Chile en México fue un nodo clave: tan sólo en 1977 organizó 77 eventos, entre los que se incluyeron conciertos en los que participaron artistas de Chile y México (Rojas Mira, 2017, pp. 116-117), y eran el número de cierre de otras actividades. En el caso de los exiliados, los conciertos y la música permitían unir a comunidades que poco a poco iban asimilando la derrota y el desarraigo: actuaban como detonadores de recuerdos afectivos de un pasado muy reciente, tamizado por las expectativas de profundos cambios sociales, donde lo personal y lo colectivo se entremezclaban.³ En México, y también en España, Italia, Alemania, los Países Bajos y Francia, los conciertos fueron instancias significativas en las que muchas personas —en particular, pero no sólo los jóvenes— se familiarizaron con los movimientos de solidaridad y la cultura de izquierda latinoamericana.

Las mismas redes políticas y culturales exiliares fueron las que recorrieron dos artistas que tomaron el camino opuesto, es decir, no cantaron sobre procesos revolucionarios pasados, sino muy presentes. Se trata de los hermanos nicaragüenses Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy. Nacidos y criados en una familia musical en la ciudad de Somoto, los hermanos llegaron a la ciudad de León a principios de la década de 1960. Carlos estudió las tradiciones folclóricas nicaragüenses, tanto musicales como narrativas, y ganó notoriedad como intérprete radiofónico hasta que, ya en la década de 1970, lanzó su primer LP, *Cantos a flor de pueblo*. Poco después, promovió la creación

³ Véase la reconstrucción de dos de esos conciertos en “Festival de música folclórica en solidaridad con el pueblo chileno”, *UnomásUno*, 11 de junio de 1980; “Celebra cinco años de vida la Peña Morelos”, *UnomásUno*, 31 de julio de 1981.

de la “Brigada para la Salvación de la Canción Nicaragüense” y participó en la comunidad religiosa y artística de la isla de Solentiname, dirigida por Ernesto Cardenal, una experiencia clave para la creación de su “Misa campesina”, que grabó en 1977 con Los de Palacagüina (Scruggs, 2002). Por el contrario, la carrera artística del joven Mejía Godoy se desarrolló casi por completo en el exilio. En 1967, Luis Enrique se trasladó a San José, Costa Rica. En su formación musical, Luis Enrique destaca su encuentro con las obras de Viglietti, Quilapayún e Inti-Illimani, a las que tuvo acceso en San José, donde conoció a otros jóvenes artistas que tocaban en *peñas* universitarias, como el argentino Adrián Goizueta, también en el exilio. Goizueta y Luis Enrique sentaron las coordenadas de la Nueva Canción en Costa Rica, cuyo primer hito fue la grabación de un álbum titulado *Para amar en tiempos de guerra*, editado en 1979.⁴ Sin embargo, Luis Enrique ya no estaba en San José. En 1978 participó en el XI Festival de la Juventud y los Estudiantes, organizado bianualmente por la juventud comunista a escala mundial que, en esa ocasión, se celebró en Cuba. Allí, Luis Enrique se vinculó al sandinismo y se unió a Carlos como “embajador musical” del FSLN.⁵

Entre 1978 y el triunfo de la revolución en julio de 1979, Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy actuaron en Europa y América, donde tuvieron una gran acogida en los comités de solidaridad con los exiliados de América del Sur, de los que, como ocurrió en los Países Bajos, los comités de solidaridad con Nicaragua pronto se independizarían (Van Ommen, 2023). A diferencia de los conciertos y la música de la Nueva Canción del Cono Sur, evocadores de un pasado al que rendir homenaje y de un presente al que denunciar, la propuesta de los hermanos Mejía Godoy apuntaba al presente y al futuro de un movimiento político al que acompañaban desde sus prácticas musicales. Su álbum *Guitarra armada* (Mejía Godoy et al., 1979) es posiblemente uno de los ejemplos más literales de cómo “la guitarra” podía contribuir a un proceso revolucionario en curso. Financiado por el FSLN, *Guitarra armada* se grabó en Costa Rica. Basándose en conversaciones con líderes guerrilleros, los hermanos Mejía Godoy pusieron música a todo, desde un poema de Tomás Borge dedicado a Carlos Fonseca, fundador del FSLN asesinado en 1976, hasta el

⁴ Manuel Monestel, “La nueva canción costarricense, veinte años después”, *Aportes*, núm. 64, marzo de 1990.

⁵ Entrevista con Luis Enrique Mejía Godoy, San José, Costa Rica, 22 de abril de 2023; y también “Un cantor de la revolución y su pueblo”, *Barricada*, 9 de septiembre de 1979; Mejía Godoy (2002, pp. 240-68).

himno del FSLN,⁶ pasando por instrucciones cantadas para preparar cocteles Molotov o limpiar rifles. Las expectativas de escucha eran diferentes para quienes se unieron a la guerrilla en Nicaragua —muchos de los cuales eran iletrados y presumiblemente utilizaban las canciones con fines pedagógicos— y para aquellos que se unieron a los comités de solidaridad en América y Europa, donde el disco también circuló profusamente. En reconocimiento al éxito de esa producción y a las tareas de diplomacia musical, cuando Carlos Mejía Godoy regresó a Managua tras el triunfo de la revolución fue recibido como un héroe revolucionario.⁷

Al borde de los años ochenta, los artistas que formaban parte de la Nueva Canción atravesaban una situación dual. Por un lado, las experiencias del exilio crearon las condiciones para encuentros y el establecimiento de redes que, en general, estaban ligadas a los movimientos de solidaridad. Estas experiencias contribuyeron a crear vínculos entre artistas y a ampliar el público. Por otro lado, antes e inmediatamente después del derrocamiento del dictador Anastasio Somoza, en julio de 1979, el sandinismo revitalizó las expectativas revolucionarias en América Latina. La efervescencia de aquellos años, junto con la importancia que el sandinismo otorgó a las expresiones culturales, y a la música, en particular (Whisnant, 1995), permitió comenzar a comprender las condiciones en las que los representantes de la Nueva Canción, de diversos orígenes geográficos y generacionales, relanzaron una agenda de intercambio explícito y directo.

CANCIÓN CON TODOS

La organización del Primer Festival de la Nueva Canción en la Ciudad de México en 1982 sirvió, en gran medida, para continuar los vínculos creados en las redes de exiliados. Al igual que en el caso del Encuentro de 1967 (y como ocurriría con los tres festivales), se trató de un festival-foro: además de los conciertos, artistas y musicólogos, se leyeron ponencias sobre el estado actual de la Nueva Canción en cada país y sobre las relaciones del movimiento con los medios de comunicación y con la movilización política. Adrián Goizueta

⁶ “Historia del himno del FSLN”, *Barricada*, 10 de agosto de 1979.

⁷ “Se reintegran a la patria Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina”, *Barricada*, 23 de octubre de 1979.

compartió la hipótesis de que, a principios de la década de 1980, el epicentro de la Nueva Canción se había desplazado del sur al centro de América. Zitarrosa, que estaba parcialmente de acuerdo con esa hipótesis, destacó la importancia de las experiencias del exilio para el encuentro con otros sonidos, tradiciones y públicos. En la mesa de clausura, los organizadores mexicanos destacaron lo que, en su opinión, eran las principales características de la Nueva Canción: su “alcance continental y vitalidad”, y reclamaron una mayor institucionalización (*Memoria del Foro*, 1982).

Las figuras convocantes del Primer Festival fueron los artistas involucrados en el Nuevo Canto mexicano. El gobierno mexicano colaboró a través de dos instituciones culturales: el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) y el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS). El gobierno cubano financió pasajes a través de Casa de las Américas, a su vez que la UNESCO, por medio de su Departamento de Música –asesorado por Eduardo Carrasco, director musical de Quilapayún– hizo lo mismo (*Memoria del Foro*, 1982). En resumen, el festival contó con el apoyo de instituciones estatales e internacionales, pero en ningún caso con el de empresas comerciales. Dos años más tarde, ENIGRAC, el sello discográfico del Ministerio de Cultura nicaragüense, lanzó un LP.

Además del foro, el Primer Festival estuvo conformado por siete conciertos, que tuvieron lugar en el Auditorio Nacional de la ciudad de México, entre el 30 de marzo y el 4 de abril de 1982. Según las crónicas periodísticas, los conciertos tuvieron una asistencia total de unas 10 000 personas, entre las que se encontraban “principalmente estudiantes universitarios” y “argentinos, uruguayos y chilenos que acudieron a cantar con sus artistas”. Al igual que en muchos otros festivales de música, el festival y las ferias se entremezclaban: en la puerta del Auditorio, por ejemplo, se instalaron puestos en los que se vendía comida, así como cintas de casete, libros y publicaciones periódicas culturales y políticas.⁸ En términos de consumo cultural, sensibilidades políticas y coordenadas sociodemográficas, el público del Primer Festival era el mismo que había constituido el núcleo de los movimientos de solidaridad, y brindó a este público la oportunidad de participar en una experiencia que recreaba los lazos comunitarios, dándoles la posibilidad de disfrutar de la música de artistas que quizá no solían pasar por los escenarios mexicanos.

⁸ “Se inicia hoy el festival de Nuevo Canto”, *UnomásUno*, 30 de marzo de 1982; “Fue inaugurado el Primer Festival de Nuevo Canto”, *UnomásUno*, 1 de abril de 1982.

Estos artistas representaban diferentes cohortes generacionales afiliadas a la Nueva Canción. Desde César Isella y Viglietti, pasando por Quilapayún, hasta Ali Primera y Luis Enrique Mejía Godoy, sin olvidar a los anfitriones mexicanos, fue una selección que puso en escena el alcance temporal y espacial de ese movimiento, que en este caso –y en el resto de los festivales de la serie– fue, a diferencia del “tricontinentalismo” evidente en el evento de 1967, primordialmente latinoamericano.⁹ En cuanto a los sonidos, como sucedía desde la década de 1960, un rasgo definitorio fue el carácter acústico: la presencia de guitarras, bajos eléctricos y amplificadores se indicaba como excepción. Es difícil reconstruir lo que cantó cada artista en aquellos días. Cada artista sólo podía interpretar tres canciones. Este límite, en este y en el resto de los festivales, es crucial: los artistas negociaban entre las expectativas del público y su deseo de innovar en su repertorio. Según las crónicas, las canciones más codiciadas eran las ya conocidas, como *Canción con todos* de Isella (un verdadero himno a la unidad latinoamericana), y las nuevas que cumplían ciertos requisitos. Una de ellas, para el público, era *El sombrero azul*, de Ali Primera, dedicada al pueblo salvadoreño.¹⁰

Aunque inesperadamente no participó en el Primer Festival, Rodríguez proporcionó a los organizadores la idea para el título del álbum, *Versión urgente para Nicaragua* (que ENIGRAC lanzó en 1983), que jugaba con el título de una canción que acababa de grabar: *Canción urgente para Nicaragua*. Además del álbum y el eslogan, el Primer Festival concluyó con la creación del Comité Internacional de la Nueva Canción, cuyo presidente fue Gabino Palomares. Nacido en Querétaro en 1950, Palomares –quien se autodefinía como “trovador social”– se trasladó a ciudad de México en 1975, donde se involucró en las redes de interacción musical y política de las *peñas* y los comités de solidaridad, además de acercarse al Partido Comunista Mexicano (renombrado Partido Socialista Unificado de México (PSUM) en 1981). En 1978, Palomares grabó una de sus canciones más recordadas, *La maldición de la Malinche* –versionada por Amparo Ochoa, entre otros– e intensificó su militancia

⁹ La lista completa incluía a Noel Nicola (Cuba); Nicoménides Santa Cruz (Perú); Los Folkloristas, Amparo Ochoa, Gabino Palomares, On'ta y José Antonio Nachón (México); Ali Primera y Lilia Vera (Venezuela); Quilapayún (Chile); César Isella (Argentina); Daniel Viglietti (Uruguay); Manduka (Brasil); Roy Brown (Puerto Rico), y Luis Enrique Mejía Godoy y su grupo Mancotal (Nicaragua).

¹⁰ “Ali Primera se presenta en el Auditorio Nacional”, *UnomásUno*, 3 de abril de 1982; Víctor Roura, “Culminó el Primer Festival”, *UnomásUno*, 5 de abril de 1982.

político-cultural. Junto con Los Folkloristas y Chávez, por ejemplo, era un animador de los festivales artísticos de la prensa comunista mexicana, que se realizaron, con distintas denominaciones, de 1977 a 1985 (Abu Chouka, 2022). La decisión de que Palomares resultara el primer presidente del comité se basó, plausiblemente, en que México se había constituido en un nodo clave para los artistas de diferentes cohortes de la Nueva Canción, tanto por su probado activismo político-cultural en el Nuevo Canto de su país, como por su cercanía al comunismo. En su primera decisión, el Comité propuso que el siguiente festival se celebrara en Venezuela o en Nicaragua, siendo este último país donde finalmente se realizó.¹¹

Al igual que había ocurrido en La Habana en la década de 1960 o en Santiago de Chile una década antes, a principios de los años ochenta Managua era un centro neurálgico para la circulación de activistas, artistas e intelectuales de izquierdas. En los clásicos términos de Paul Hollander (1981), Nicaragua, y Managua en particular, se había convertido en un centro de “peregrinaje político”. Según el Instituto Nicaragüense de Turismo (1986), entre 1979 y 1985 500 000 extranjeros solicitaron visa de ingreso al país: muchos eran activistas de organizaciones no gubernamentales o religiosas, participantes en brigadas internacionalistas –por ejemplo, para la cosecha del café– o “turistas políticos”.¹² En la categoría de “turistas políticos” estaban los artistas e intelectuales que visitaron Nicaragua por invitación del Ministerio de Cultura. Entre 1980 y 1981 llegaron los cubanos Carlos Puebla, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés; el uruguayo Viglietti; la estadounidense Joan Báez; el catalán Joan Manuel Serrat, y la argentina Mercedes Sosa. Todos ofrecieron conciertos en grandes auditorios y teatros, además de visitar espacios donde, en palabras de Báez, “se está creando una nueva sociedad”: granjas, escuelas y centros de participación popular.¹³ Al mismo tiempo, algunos artistas nicaragüenses intensificaron su labor como embajadores culturales del gobierno. Pancasán, por ejemplo, encabezó el “bus rojo y negro” (los colores del FSLN) que recorrió

¹¹ Sobre esos temores en relación con el Festival, véase “Notas sobre el canto en América”, *Ventana*, núm. 83, 21 de agosto de 1982, y los recuerdos de Gabino Palomares en “Aprendí el oficio del juglar”, *Aportes*, núm. 47, agosto de 1988.

¹² “Una guerra contra el mundo”, *Envío*, núm. 60, junio de 1986.

¹³ “Carlos Puebla: vivimos para cantar”, *Barricada*, 4 de enero de 1980; “Llegaron los revolucionarios del canto”, *Barricada*, 23 de marzo de 1980; “Viglietti, el cantor que invita al combate”, *Barricada*, 14 de diciembre de 1980; “Joan Báez actuará para los Quinchos”, *Barricada*, 24 de mayo de 1981; “Serrat: un catalán universal”, *Barricada*, 11 de octubre de 1981; “Mercedes Sosa se tomó el Teatro”, *Barricada*, 20 de noviembre de 1981.

catorce países europeos entre junio y julio de 1982, organizado por los comités de solidaridad y, en particular, por el abogado holandés Hans Langerberg, coordinador de la Secretaría Europea de Solidaridad con Nicaragua.¹⁴

El atractivo de la “causa sandinista” para la cultura política de izquierdas, además de los variados intereses y motivaciones del gobierno nicaragüense, ayudan a comprender la magnitud y especificidad del Segundo Festival de la Nueva Canción.¹⁵ Este festival fue patrocinado por el Ministerio de Cultura de Nicaragua y el Sindicato de Músicos, y tuvo la ayuda financiera de los gobiernos de Grecia y los Países Bajos, así como de una empresa asociada a los comités de solidaridad europeos, el Colectivo Cultural de América Latina. Con la participación de esa empresa y de INCINE, la empresa cinematográfica estatal, la televisión holandesa grabó el concierto final y ENIGRAC produjo un disco doble con una tirada inicial de 100 000 copias. En calidad de director de ENIGRAC, Luis Enrique Mejía Godoy declaró en rueda de prensa que las tiendas de discos y los comités de solidaridad de Europa y América Latina habían encargado 20 000 copias dos meses antes del festival, lo que daba una idea de las expectativas políticas y comerciales que generaba este evento.¹⁶

El gobierno nicaragüense mostró un interés especial en promover el Festival, aunque el proceso organizativo fue caótico, en parte debido a las rivalidades políticas entre facciones y personas. El Ministerio de Cultura era el encargado formal de la organización. Para ello, tres comités (logística, propaganda y política) debían desarrollar sus agendas bajo la dirección de un comité coordinador, presidido por el ministro Cardenal. La representante del Sindicato de Artistas era Rosario Murillo, esposa de Daniel Ortega y adversaria política de Cardenal. Esta rivalidad complicó todo el proceso. Dos meses antes del Segundo Festival, se dudaba de su realización. Hans Langerberg, por ejemplo, escribió una carta desesperada a la asistente de Cardenal, quejándose del fracaso del gobierno nicaragüense a la hora de garantizar los recursos financieros necesarios.¹⁷ Cardenal escribió con ansiedad a sus pares de Cuba, Francia, Gre-

¹⁴ “El grupo Pancasán va a Europa”, *Ventana*, núm. 68, 24 de abril de 1982; “Bus rojinegro recorre Europa”, *Barricada*, 14 de mayo de 1982; “Solidaridad por los caminos de Europa”, *Barricada*, 25 de junio de 1982.

¹⁵ En México, una agencia de viajes ofrecía billetes de avión, alojamiento en hotel y entradas para todos los conciertos; véase el anuncio en *UnomásUno*, 23 de marzo de 1983.

¹⁶ “Disco y film del Concierto por la Paz”, *Barricada*, 24 de abril de 1983.

¹⁷ “Telex de Hans Langerberg a María Jirón”, caja 3, archivo 116. Archivo de Ernesto Cardenal, Universidad de Texas, Austin (en adelante AEC), Austin, Texas.

cia y los Países Bajos, así como al director de la UNESCO, para obtener su “compromiso” con el Festival. Sus intentos tuvieron resultados dispares: mientras que los ministros europeos enviaron dinero, la UNESCO no liberó los fondos a tiempo y el ministro cubano se negó a comprar los billetes, que fueron adquiridos dos semanas antes del festival por el propio gobierno nicaragüense.¹⁸

Paradójicamente, Ortega, por entonces coordinador de la Junta de Gobierno de la Reconstrucción Nacional (nombre del poder ejecutivo nicaragüense hasta 1985), mostró un marcado interés en controlar los aspectos políticos y simbólicos del Festival. A Ortega le interesaba especialmente que un grupo de artistas visitara la costa atlántica, en medio de los conflictos por el traslado de la población miskita, así como la frontera norte, principalmente para interactuar con las milicias del FSLN que luchaban contra los “contras”.¹⁹ Asimismo, Ortega pidió a un grupo de cinco personas, entre ellas Carlos Mejía Godoy, que redactaran el documento para el foro y poder comprobar en persona su “precisión política”. Además, participó en la decisión del lema (“la lucha es el más alto de los cantos”) y controló la organización de la recepción de los artistas (como si fueran jefes de Estado).²⁰ Ortega enfatizó repetidamente que, para el gobierno, el objetivo principal del festival era mostrar al mundo la simpatía con la revolución nicaragüense.²¹ Para el gobierno, por lo tanto, el Segundo Festival fue una ocasión para mostrar su propia versión de la “causa sandinista” para el público nacional y, principalmente, para el extranjero.

Al igual que en el Primer Festival, la lista de artistas era un fresco de la diversidad geográfica y generacional de quienes participaban en el movimiento de la Nueva Canción. Todos los artistas tenían orígenes latinoamericanos, con excepción del ya legendario cantante *folk* de Estados Unidos, Pete Seeger (quien había rechazado la invitación al Encuentro de 1967 en Cuba). Asimismo, en comparación con la ciudad de México, hubo más artistas jóvenes, tanto locales (por ejemplo, Pancasán, Norma Gadea e Igni Tawanca, todos inmersos en un proceso de renovación de sonidos y temas del folclore nicaragüense) como de otros países centroamericanos, entre ellos Adrián

¹⁸ Comité Preparatorio Festival Foro, Actas, 16 y 20 de marzo de 1983, caja 3, archivo 121; Comisión Logística: Información de Sub-sedes, caja 3, archivo 120. AEC, Austin, Texas.

¹⁹ Comité Preparatorio Festival Foro, Actas, 9 de marzo, 9 de abril y 16 de abril de 1983, caja 3, exp. 121. AEC, Austin, Texas.

²⁰ Comisión Política, Reuniones, 29 y 31 de enero de 1983, caja 3, exp. 103. AEC, Austin, Texas.

²¹ Para reunión del Festival Foro, caja 3, archivo 116. AEC, Austin, Texas.

Goizueta y su grupo experimental, de Costa Rica. Para los más jóvenes, el Segundo Festival fue una ocasión para actuar ante un público amplio, ya que la mediatización permitió una rápida difusión de su música que se tradujo en invitaciones para actuar en Europa y América. Esos artistas, por ejemplo, fueron invitados a participar en el Festival de la Canción Política, organizado en Berlín desde 1970 —espacio en el que había transitado parte del elenco de artistas de cohortes anteriores de la Nueva Canción (Kirchenwitz, 2011)—. Para los más consolidados, ir a Nicaragua implicaba reafirmar su compromiso con la “unidad latinoamericana” y el antimperialismo.

La selección de artistas proyectaba un sentido de tradición y de vitalidad de un movimiento que cerraba filas en torno al lema “la lucha es el mejor canto”, al tiempo que (auto)representaba esa lucha como una por la paz. La invocación a la paz retomaba una línea político-cultural de mediano plazo en las disputas de la guerra fría: ese tropo había servido para la organización del Congreso Mundial por la Paz, frente cultural de la ex Unión Soviética cuyo emblema no era otro que la paloma diseñada por Pablo Picasso en 1950 —omnipresente en la gráfica del Segundo Festival—. Asimismo, entre otros muchos ejemplos, en el movimiento de la Nueva Canción la invocación a la paz fue clave en la muy recordada canción y disco de Víctor Jara, *El derecho a vivir en paz*, grabado en 1971 en colaboración con el grupo de rock Los Blops. A comienzos de la década de 1980, en Nicaragua, cantar por la paz implicaba fundamentalmente el rechazo de lo que se percibía como una inminente invasión directa del gobierno de Estados Unidos en la región. Ante estas amenazas, el himno del Segundo Festival, compuesto por Carlos Mejía Godoy, era bastante explícito:

Si me pedís una canción para la paz
no me hace falta decirla con campanas
Basta con que te nombre: Nicaragua
Y el cielo se desborda de palomas.

Desde la luz fundamental de mi raíz
El maíz abre su pecho y su coraje
Y esa mazorca aún recién parida
Será granada roja en el combate.²²

²² Con *Canción por la paz*, Carlos Mejía Godoy inauguró el Festival. La letra aparece en *Ventana*, núm. 112, 23 de abril de 1983.

En el himno del Festival, en las presentaciones de los foros y en los discursos de los artistas en el escenario, la solidaridad y la defensa del proceso revolucionario en Nicaragua representaban *per se* la lucha por la paz; en esa lucha contra la agresión, las “granadas rojas” mencionadas por Carlos Mejía Godoy, valían la pena.

En términos de las discusiones, los foros de debate fueron más variados que los desarrollados en México. Hubo cinco encuentros en los que participaron 20 artistas y musicólogos. Mientras algunos continuaron con las reconstrucciones de cada “caso nacional”, otros señalaron problemas que, sin ser del todo nuevos, abrieron un conjunto de interrogantes.²³ Manuel Monestel y René Villanueva, en representación de Costa Rica y México, respectivamente, se centraron en las relaciones entre los artistas de la Nueva Canción y las discográficas, destacando las dificultades para difundir su trabajo. Ambos también hicieron hincapié en lo difícil que resultaba atraer al público joven, y señalaron su convicción de dinamizar la Nueva Canción centrándose en ese segmento de edad, una afirmación que también hicieron, desde otra perspectiva, Eduardo Carrasco, representante de Chile y los músicos nicaragüenses más jóvenes.²⁴

Las preocupaciones sobre la gravitación de la Nueva Canción entre el público en general, y los jóvenes en particular, parecieron disiparse en el multitudinario concierto de clausura, que se llevó a cabo en la Plaza Carlos Fonseca de Managua, y el escenario descansaba sobre un gran mural que representaba a una mujer con los brazos abiertos, tal vez simbolizando a Nicaragua, y tres palomas blancas volando sobre ella. De acuerdo con los periódicos, durante doce horas circularon por la plaza alrededor de 100 000 personas. La asistencia, muy importante para una ciudad que en 1983 no alcanzaba los 900 000 habitantes, fue especialmente juvenil.²⁵ Quizá por esta razón, y por la importancia de los motivos pacifistas, la crónica central de la revista cultural *Ventana* se atrevió a establecer una comparación con el festival ejemplar de

²³ Para las presentaciones, véase “Nuestra canción se enraíza en la lucha del pueblo”, *Barricada*, 22 de abril de 1983; *Ventana*, núm. 112, 23 de abril de 1983.

²⁴ “Radiodifusión ignora la Nueva Canción”, *El Nuevo Diario*, 19 de abril de 1983; “Evaluemos el festival-foro”, *Ventana*, núm. 115, 14 de mayo de 1983.

²⁵ Curiosamente, una corresponsal mexicana señaló que muchos de los jóvenes que asistían a los conciertos solían escuchar durante el almuerzo y la cena a intérpretes de baladas románticas, como Julio Iglesias y Camilo Sesto. Véase Adriana Malvido, “Para enamorar no sirven las canciones de consigna”, *UnomásUno*, 5 de mayo de 1983.

la música y la paz, Woodstock: “Tuvimos nuestro propio Woodstock... Pero esta vez no fueron solo tres días de paz, música y amor escritos en América. Tampoco se llenaron las avenidas de despojos humanos sumidos en un estilo *hippie* [...] Nuestro concierto por la paz fue nuestra gente sobria cantando contra la intervención, entre la catedral inútil y el Palacio vivo, para siempre, en una América que parece revivida”.²⁶

Para el editorialista, la comparación y el contraste con Woodstock colaboraron con la producción de una singularidad. Podría haber habido muchos festivales que tuvieran la paz como motivo central, y Woodstock era claramente *el* modelo de festival pacifista en clave contracultural (Bennet, 2004). Sin embargo, el “Concierto por la Paz” en Nicaragua, para muchos sobre y debajo del escenario, representaba la “verdadera” lucha por la paz: la defensa del proceso revolucionario contra la posible intervención de Estados Unidos.

“El pueblo fue el verdadero cantor”, tituló el periódico sandinista *Barricada* en su edición del día siguiente al concierto de clausura, al tiempo que colocaba en primera plana una foto del comandante Tomás Borge como uno de ese pueblo. El Segundo Festival, sobre todo el concierto de clausura, había contribuido a crear un sentido de comunidad, incluyendo este aparente intercambio de roles entre el público y los artistas, y esta relación —que el periódico del FSLN decidió destacar— entre los líderes y las bases. El Festival creó un sentido de igualdad y, como repitió el ministro Cardenal al principio y en el concierto de clausura, “la Nueva Canción es un factor de unidad [...]”. Es un factor de defensa ante el mundo entero, no solo de la Revolución en Nicaragua, sino de la Revolución Latinoamericana, que es una”.²⁷ La Nueva Canción y la comunidad creada o recreada en su entorno, “defendían” no sólo la experiencia sandinista de los ataques imperialistas, sino también, posiblemente, una serie de creencias político-culturales ancladas en los imaginarios de la revolución latinoamericana. Eso es lo que cantaban los artistas que subían al escenario de la Plaza Fonseca, con quienes el público era “el gran cantor”.

El concierto de clausura del Segundo Festival mostró, tanto sobre el escenario como entre el público, el dinamismo que tenía el movimiento de la Nueva Canción a principios de los años ochenta. Al igual que en la ciudad

²⁶ “Un concierto de ternura y compromiso”, *Ventana*, núm. 113, 10 de abril de 1983.

²⁷ “Canción de los pobres y de unidad latinoamericana”, *El Nuevo Diario*, 19 de abril de 1983.

de México, el concierto de clausura también tuvo sus momentos más aplaudidos. Por ejemplo, la actuación de Alí Primera, sólo con su guitarra, provocó intensas oleadas de aplausos. Mercedes Sosa, acompañada por una veintena de músicos, también generó fervor en el público, hasta el punto de que se alejó de su tipo de actuación más circunspecta para optar por bailar en el escenario. Sin embargo, fue Silvio Rodríguez, con su grupo, quien sin duda marcó el clímax del lugar y el momento. Su versión de *Canción urgente para Nicaragua*, que incluyó intensos minutos de timbales y de improvisación con la participación de un público exultante, fue el punto álgido del festival, y el programa de televisión holandés la utilizó como secuencia final y apoteótica (Registros de Cultura, 2016).

El Segundo Festival representó el punto culmen de la serie de festivales. En Nicaragua fue una plataforma para fortalecer los lazos entre el público, los artistas y el gobierno, por muy desordenado que hubiera sido el proceso organizativo. Debido a su tesisura y configuración, se trató de un festival que viajó rápidamente: en casetes e imágenes, llegó a quienes, en Europa y América, participaban o se unían a una heterogénea cultura de izquierdas para la que la revolución —como proyecto e imaginario— era un horizonte de deseo o de nostalgia. En este sentido, a partir de sus mediatizaciones y reverberaciones, el “Concierto por la Paz” ofreció a un público amplio canciones que movilizaban conceptos, ideas y emociones.

El hecho de que el Segundo Festival representara el punto culmen de la serie de festivales no implicó el declive inmediato del movimiento de la Nueva Canción. En julio de 1984 tuvo lugar, en Quito, el Tercer Festival. Al igual que en ciudad de México, los convocantes fueron los artistas inscritos en el Nuevo Canto ecuatoriano, y fue patrocinado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Además, al igual que en la ciudad de México, los conciertos se celebraron en un único recinto, en este caso el Coliseo Juan César Hidalgo, y el público tuvo que pagar una modesta entrada. Según la prensa, cada una de las siete noches contó con una audiencia de 8 000 personas, entre las que destacaban los estudiantes universitarios. A diferencia de los anteriores, el elenco de artistas era más amplio e incluía un mayor número de artistas sudamericanos, entre ellos el argentino León Gieco y el Quinteto Tiempo, la peruana Tania Libertad y los chilenos Patricio Manns e Inti-Illimani.²⁸ Como recordaba Adrián Goizueta, los conciertos coincidieron con un importante

²⁸ “Las multitudes latinoamericanas y su canto”, *Boletín ALAI*, núm. 77, agosto de 1984.

ciclo de protestas populares en Chile: “ya fuera por la proximidad geográfica o por el ‘despertar’ del pueblo, Chile estuvo muy presente en los conciertos, con canciones contra Pinochet y con la esperanza de que esta dictadura terminara”.²⁹ Además del atractivo de las referencias a las revoluciones pasadas y presentes —en particular la sandinista—, hubo un notable interés y expectación por las transiciones democráticas en los países del Cono Sur. De hecho, antes de su participación en el Tercer Festival, Silvio Rodríguez, junto con Pablo Milanés, tocó por primera vez en Argentina, que recientemente recuperaba el orden político democrático. Estos conciertos, con una asistencia de 80 000 personas, fueron un hito en la recreación de una cultura de izquierdas en Argentina (Manzano, 2018). El éxito de los cubanos en esa gira por Argentina y Ecuador fue tal que Fidel Castro les rindió homenaje y afirmó, de manera hiperbólica, que “la hora definitiva de la Nueva Canción” había llegado por fin.³⁰

En virtud del éxito que habían tenido los trovadores cubanos y la dinámica política y cultural que atravesaba el país, la elección de Buenos Aires como sede del Cuarto Festival de la Nueva Canción en 1985 parecía acertada. Sin embargo, ese festival no se llevó a cabo. Según Vicente Feliú, miembro del Comité Internacional de la Nueva Canción, no se pudo organizar por razones logísticas y económicas (Suárez Salazar y Kruijt, 2015, pp. 356-58). Estas razones, sin embargo, son insuficientes para explicar la interrupción definitiva de la serie de festivales, para lo cual vale la pena revisar qué había sucedido con las condiciones que los habían hecho posibles. En primer lugar, los procesos de democratización en los países del Cono Sur implicaron la incipiente desarticulación de las redes artísticas en el exilio. A mediados de la década de 1980, muchos artistas del Cono Sur ya habían regresado, y los movimientos de denuncia y solidaridad en América y Europa mostraban ya signos de cierto agotamiento.³¹ En segundo lugar, aunque Nicaragua seguía ejerciendo un enorme atractivo para quienes participaban en la cultura de izquierdas en América Latina, el foco de interés se alejó de la épica revolucionaria (y especialmente guerrillera) y se concentró mucho más en los llamamientos a la

²⁹ Entrevista con Adrián Goizueta, San José de Costa Rica, 3 de abril de 2022.

³⁰ “Fidel en homenaje a Silvio y Pablo”, *Casa de las Américas*, núm. 144, julio-octubre de 1984.

³¹ Para debates sobre los retornos y la desarticulación de las redes artísticas en México, véase “El exilio tiene dos caras”, *UnomásUno*, 9 de mayo de 1983; “Ya no se puede ser el juglar de la revolución latinoamericana”, *UnomásUno*, 22 de mayo de 1983.

pacificación, sobre todo desde que avanzaron los acuerdos de paz en 1987. Por último, la estética y la poética asociadas a la Nueva Canción se volvieron repetitivas: evocaban una tradición y movilizaban imágenes, conceptos e ideas que intentaban convencer a quienes ya estaban convencidos. La revisión de un evento similar, pero fuera de la serie de los festivales de la Nueva Canción, permite aproximarse a estos límites.

¿FUERA DE SERIE?

Tras la interrupción de la serie de los festivales de la Nueva Canción, muchos de los artistas y públicos que participaron en este movimiento continuaron reuniéndose en eventos. Uno de ellos, posiblemente el más ambicioso, se llamó “La paz del mundo comienza en Centroamérica”, en San José, Costa Rica, en abril de 1986. Era el “año internacional de la paz”, decretado por la ONU a petición del gobierno costarricense en homenaje al primer ministro sueco Olof Palme, recientemente asesinado.

Los conciertos La Paz del Mundo Comienza en Centroamérica fueron organizados por instituciones gubernamentales y no gubernamentales, tanto costarricenses como internacionales. Entre los organizadores se encontraban el Consejo Superior Universitario Centroamericano y la Universidad para la Paz, mientras que el patrocinio financiero provino de la Comunidad Económica Europea, OXFAM y dos ONG holandesas, así como del Instituto de Cooperación Iberoamericana, el Consejo Mundial de Iglesias, la Comisión Mundial de las Naciones Unidas para la Paz y el Desarme y la Agencia Sueca de Desarrollo, además de las embajadas de varios países en Costa Rica.³² Por su parte, la empresa CreaCoop se encargó de la producción ejecutiva y, junto con la televisión alemana, grabó un video, mientras que una empresa comercial editó un doble LP. La inauguración ilustra la importancia que el gobierno costarricense les otorgó: el presidente Luis Alberto Monge y el presidente electo Óscar Arias estuvieron presentes en el Teatro Nacional, así como rectores universitarios y gran parte del cuerpo diplomático.³³

³² “Festival reclamará solidaridad para Centroamérica”, *Semanario Universidad*, 11 de abril de 1986.

³³ “El evento internacional más importante de nuestra historia”, *La Nación*, 21 de abril de 1986.

Al igual que en la serie de festivales, los conciertos en San José contaron con un elenco de artistas: nueve solistas y diez grupos, vinculados a la Nueva Canción, aunque ninguno de ellos era cubano. Esa no fue la única diferencia. Parecía haber un acuerdo, quizá no explícito, pero sí evidente, en remover de sus repertorios los motivos de la Nueva Canción más directamente relacionados con la épica revolucionaria, y ofrecer en su lugar otras variantes relacionadas con los efectos de las guerras y la esperanza de paz. De hecho, en la inauguración la cantante estadounidense Holy Near indicó que había traído “un mensaje de paz del pueblo estadounidense, especialmente para las mujeres y los niños de Centroamérica”.³⁴ Mercedes Sosa se expresó en los mismos términos, aunque incluyó más detalles, argumentando que “cuando hablo de paz, no me refiero a pasividad, sino todo lo contrario: necesitamos la paz en Centroamérica para tener a América unida”.³⁵

Junto con este cambio en el énfasis a la hora de abordar las cuestiones relacionadas con la paz, también se produjeron cambios estéticos. Por ejemplo, los conciertos de San José fueron sin duda una excepción, ya que acompañaron y extendieron el giro hacia el *rock* —y la electrificación—, que había surgido desde tiempo atrás entre los artistas de la generación más joven del movimiento de la Nueva Canción, como Luis Enrique Mejía Godoy y Adrián Goizueta. Sin embargo, esta incorporación de la estética, los sonidos y los motivos de la cultura *rock*, con la que la Nueva Canción no había tenido una relación fácil (Gilbert y Alabarces, 2025), fue más allá de los artistas más jóvenes. Quilapayún, por ejemplo, sorprendió al público con una versión instrumental de *Eleanor Rigby*. En este caso, ilustraba una dinámica que los artistas chilenos en el exilio venían desplegando desde, al menos, 1982, cuando iniciaron un intenso debate sobre arte e ideología que los alejó del Partido Comunista y los llevó al desarrollo de nuevos experimentos (Rodríguez Aedo, 2019). También sorprendió Mercedes Sosa cuando, al interpretar *Inconsciente colectivo*, de su compatriota Charly García, dijo al público: “como pueden escuchar, ahora también estoy con el rock”.³⁶ Sosa fue un puente crucial para la inclusión, aceptación y validación del *rock* en la cultura de izquierda. Esta incorporación estaba relacionada con la posibilidad de ir más allá de los ya convencidos e intentar llegar a oídos y experiencias jóvenes.

³⁴ “La paz del mundo comienza en Centroamérica”, *Aportes*, junio de 1986.

³⁵ “La palabra paz es de los comprometidos”, *Semanario Universidad*, 25 de abril de 1986.

³⁶ “Mercedes Sosa, voz del pueblo”, *Semanario Universidad*, 2 de mayo de 1986.

El concierto “La paz del mundo comienza en Centroamérica” ayuda a situar las mutaciones ideológicas y estéticas de un movimiento y una cultura política. Por un lado, mostró la vitalidad, la vocación de transformación estética y la voluntad de un grupo amplio y heterogéneo de artistas de crear un sentido de comunidad, así como los esfuerzos por ir más allá de los convencidos. Por otro lado, hizo visibles las tensiones internas de un movimiento cuyas bases materiales y simbólicas se habían transformado. La ausencia de artistas cubanos en los conciertos de San José fue más que un detalle: el movimiento Nueva Trova se desintegró formalmente en 1987. Al mismo tiempo, más allá del voluntarismo de muchos artistas, el Comité creado en 1982 ya no funcionaba, por lo que la periodicidad prometida de los festivales de la Nueva Canción no se cumplió.

CONCLUSIONES

Este artículo aporta elementos para expandir la historia del movimiento de la Nueva Canción, aproximándose a una década y a una serie de eventos hasta ahora poco transitados. En tal sentido, el artículo amplía las coordenadas temporales para el estudio de la Nueva Canción, y también permite comprender que su “latinoamericanización” se resignificó en la década de 1980 al ampliarse la cartografía de los eventos, dando cuenta que también lo habían hecho sus instancias de organización y sus públicos.

El movimiento de la Nueva Canción sirvió de plataforma para la recreación de una heterogénea cultura de izquierda que no había perdido su “proyección continental”. Los festivales dieron visibilidad a las comunidades que se crearon y recrearon con la inclusión de artistas y públicos de diversas edades. Es posible que gracias a las conexiones que se habían intensificado con las experiencias de exilio de artistas y públicos —que huían no sólo de las dictaduras sudamericanas, sino también del régimen de Somoza—, la convergencia de artistas, musicólogos, agentes gubernamentales y organismos internacionales que posibilitaron la realización de los festivales, se sostuvo también en las inmensas expectativas que la lucha sandinista y, más tarde, el triunfo, generaron entre cientos de miles de personas socializadas política y culturalmente en la izquierda. La “causa sandinista” cimentó y dio cierta unidad a la cultura política de izquierda en América Latina, y la Nueva Canción le proporcionó algo más que una simple banda sonora.

La Nueva Canción brindó a estos públicos ampliados y diversificados ocasiones de encuentro y reconocimiento. Los artistas transmitieron un gran número de conceptos e imágenes en los que prevalecía el imaginario de la revolución. En la intensa y breve década de 1980, esto significó el homenaje y el recuerdo de proyectos pasados —como los evocados por los artistas del Cono Sur— y, fundamentalmente, de realidades muy presentes. Nicaragua era, entonces, la promesa de mantener viva esa expectativa de revolución que ellos también buscaban defender cantando. En esta cultura de izquierdas, el significativo “paz” se difundió gradualmente, en parte por las implicaciones que tenía para cuestionar el imaginario de la revolución. El significativo “paz” apareció de forma acotada —entendido como defensa de la revolución sandinista— en el Segundo Festival, y se superpuso a los motivos de la revolución, sin opacarlos por completo.

La discontinuación de la serie de festivales y de los grupos e instituciones que habían posibilitado el dinamismo del movimiento Nueva Canción, en la década de 1980, representó una señal más de la crisis generalizada de la izquierda. Como ha argumentado el historiador Enzo Traverso (2016), desde finales de la década de 1970, la izquierda en el ámbito mundial experimentó una transición “de la utopía a la memoria” (p. 14). Las dimensiones utópicas relacionadas con las expectativas revolucionarias que representaba Nicaragua perduraron en América Latina hasta bien entrados los años ochenta. En el último cuarto de esa década, en parte debido al descontento político y cultural con los límites de la dinámica de redemocratización en el Cono Sur y a las críticas emergentes a la experiencia sandinista, esas dimensiones utópicas comenzaron a desvanecerse. Para entonces, la revolución, tal vez, no era mucho más que una canción cantada con nostalgia.

LISTA DE REFERENCIAS

- Abu Chouka, S. (2022). *Los Festivales de Oposición. Kultu-und Reformpolitik der Mexikanischen Kommunistischen Partei auf den Festivales de Oposición (1977-1981)*. WBG Academic.
- Almeida, P. y Urbisagastegui, R. (1999). Cutumay Camones. Popular music in El Salvador's National Liberation Movement. *Latin American Perspectives*, 26(2).
- Bennet, A. (2004). “Everybody is happy, everybody is free”: Representation and nostalgia in the Woodstock film. En A. Bennet (ed.), *Remembering Woodstock*. Ashgate.

- Bernal, J. (1996). *Se me reventó el barzón: Amparo Ochoa*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Carrillo-Rodríguez, I. (2010). Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta. En F. Orquera (ed.), *Ese ardiente jardín de la república: formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*. Alción.
- Cortés, M. (2000). *Adrián Goizueta y mi grupo experimental: veinte años de la nueva canción costarricense*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Díaz, C. (2016). The Nuevo Cancionero Movement: A Change of Paradigm in Argentine Folklore. En J. León y H. Simonett (eds.), *A Latin American Music Reader: Views from the South*. University of Illinois Press.
- Duarte, L. (2021). *Del son nica al rock nica: el personaje popular y el discurso de la identidad en la música de los Mejía Godoy*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Durrant Olsen, J. (2021). No hay revolución sin canciones: State, revolution, and music in Chile and Cuba. *Journal of Latin American Geography*, 20(3), 103-125. <https://www.jstor.org/stable/48650403>
- Fairley, J. (2013). There is no revolution without song: new song in Latin America. En B. Kutsche y B. Norton (eds.), *Music and protest in 1968*. Cambridge University Press.
- Flechet, A. (2011). Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*, 7(1). <https://doi.org/10.5016/pem.v7i1.3749>
- Fornaro Bordolli, M. y Balán, F. (2017). Protesta, siempre: un panorama y tres casos uruguayos. *Boletín Música*, 45.
- Gavagnin, S. (2021). El éxito diferente. Recepciones italianas de la Nueva Canción Chilena en los años 1970. *Anclajes*, 25(2), 59-75. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2525>
- Gavagnin, S., Jordán González, L. y Rodríguez Aedo, J. (2022). Fronteras porosas, sonidos conectados: la Nueva Canción a través de sus escritos. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 35, 39-71. <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.80040>
- Gilbert, A. y Alabarcas, P. (2025). *Historia mínima del rock en América Latina*. El Colegio de México; Prometeo.
- Goetschel, P. e Hidioglou, P. (eds.) (2013). *Una histoire des festivals, xx-xxi siècles*. Publications de la Sorbonne.
- Gomes, C. (2013). *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na America Latina (anos 1960/1970)* [tesis de maestría]. Universidade de São Paulo.

- Gomes, C. (2018). *Cada verso e uma semente no deserto de meu peito: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latin-americana (anos 70s)* [tesis de doctorado]. Universidade de São Paulo.
- Hermosilla, M. (2022). Singing in solidarity: The Latin American Protest Song Movement and the Vietnam War. En A. Sedlmaier, *Protest in the Vietnam era*. Palgrave.
- Hermosilla, M. (2023). "Un sentimiento general del mundo": el Encuentro de la Canción Protesta, el cosmopolitismo cubano y la música como arma revolucionaria (1967-1970). *Autoctonía*, 7(2). <https://doi.org/10.23854/autoc.v7i2.370>
- Hollander, P. (1981). *Political pilgrims: Travels of western intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba*. Harper.
- Instituto Nicaragüense de Turismo (1986). *Informe 1979-1985*. Instituto Nicaragüense de Turismo.
- Iber, P. (2015). *Neither peace nor freedom: The cultural cold war in Latin America*. Harvard University Press.
- Judson, F. (2002). Central American Revolutionary Music. En R. Burckhardt Qureshi (ed.), *Music and Marx: Ideas, practices, and politics*. Routledge.
- Karam, T. (2014). Notas para pensar la Nueva Canción Mexicana: de Los Folkloristas a Alejandro Filio. *Humania del Sur*, 9(16), 27-39. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/humaniadelsur/article/view/4991/4811>
- Karmy, E. y Farías, M. (2014). *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Ceibo.
- Karush, M. (2017). *Musicians in transit: Argentina and the globalization of popular music*. Duke University Press.
- Kirchenwitz, L. (2011). *Rote Lieder. Festival des politischen Liedes Berlin/DDR 1970-1990. Lied und soziale Bewegungen e.V.*
- Mahler, A. (2018). *From the tricontinental to the global south: Race, radicalism, and transnational solidarity*. Duke University Press.
- Manzano, V. (2018). El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Izquierdas*, (41). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7331174>
- Manzano, V. (2025). *La última ilusión: la crisis de la revolución en América Latina, 1979-1991*. CALAS/CLACSO.
- Marchesi, A. (2019). *Latin America's radical left: Rebellion and cold war in the global sixties*. Cambridge University Press.
- Mejía Godoy, C., Mejía Godoy, L. E. y Labrín, N. (1979). *Guitarra armada* [álbum]. FSLN; Pentagrama.

- Memoria del Foro. Primer Festival Nuevo Canto Latinoamericano (1982). CREA; UNESCO; INBA; FONAPAS; Casa de las Américas.
- Moore, R. (2006). *Music & Revolution: Cultural change in socialist Cuba*. University of California Press.
- Orquera, F. (2015). From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the communist party and the Latin American Political Folk Song Movement. En R. Arlington (ed.), *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*. British Academy Proceedings.
- Palomares-Salas, C. (2018). Gabino Palomares: A history of Canto Nuevo in Mexico. *Music & Politics*, 12(1). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0012.104>
- Palomino, P. (2020). *The invention of Latin American Music: A transnational history*. Oxford University Press.
- Registros de Cultura (25 de septiembre de 2016). *Concierto por la paz. Abril en Managua, 1983* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=92QvDgk4Crs>
- Reyes Matta, F. (1988). The new song and its confrontation in Latin America. En C. Nelson y L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Pres.
- Richter Ibañez, C. (2020). Latin American Songs in the GDR and the East German Singer-Songwriter Repertoire (1970-2000): Gerhard Schöne's 'Meine Geschwister' in the Light of Translation Studies. *Twentieth-Century Music*, 17(3), 401-417. <https://doi.org/10.1017/S1478572220000195>
- Rodríguez Aedo, J. 2015. Exil, denonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa reception en Europe (1968-1989). *Mondes*, 2(8), 141-160. <https://shs.cairn.info/revue-mondes-2015-2-page-141?lang=fr>
- Rodríguez Aedo, J. (2016). La nueva canción chilena: un ejemplo de circulación musical transnacional (1968-1973). *Resonancias: Revista de investigación musical*, 20(39), 63-91. <http://doi.org/10.7764/res.2016.39.4>
- Rodríguez Aedo, J. (2019). "No venimos para hacer canción política": el retorno de la Nueva Canción Chilena y el plebiscito de 1988. *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, 23(45), 171-196. <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.7>
- Rojas, R. (2021). *El árbol de las revoluciones: ideas y poder en América Latina*. Turner.
- Rojas Mira, C. (2017). *Las moradas del exilio: la Casa de Chile en México (1973-1993)*. UNAM.
- Salazar Rebolledo, J. (2020). La rosa y la espina: expresiones musicales de solidaridad antiimperialista en Latinoamérica. El Primer Encuentro de la Canción Protesta en La Habana, Cuba, 1967. *Secuencia*, 108. <https://secuencia.mora.edu.mx/Secuencia/article/view/1809>

- Schmiedeck, N. (2022). *Chilean New Song and the question of culture in Allende government*. Bloomsbury.
- Schmiedeck, N. (2015). "Não há revolução sem canções": Utopia revolucionária na Nova Canção Chilena. Alameda.
- Scruggs, T. (2002). Socially conscious music forming the social conscience: Nicaraguan musica testimonial and the creation of a revolutionary moment. En W. Clark (ed.), *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. Routledge.
- Scruggs, T. (2004). Music, Memory, and the politics of erasure in Nicaragua. En D. Walkowitz y L. Knauer (eds.), *Memory and the impact of political transformation in public space*. Duke University Press.
- Sirinelli, J-F. (1997). Éloge de la complexité. En J. Rioux y J-F. Sirinelli (eds.), *Pour une histoire culturelle*. PUF.
- Sturman, J. (2012). Nostalgia for the future: The New Song movement in Nicaragua. En W. H. Beezley y L. Curcio-Nagy (eds.), *Latin American popular culture since independence*. Rowman & Littlefield.
- Suárez Salazar, L. y Kruijt, D. (2015). *La revolución cubana en Nuestra América: el internacionalismo anónimo*. Ruth Casa Editorial.
- Torres Blanco, R. (2005). Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, 223-246. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0505110223A>
- Traverso, E. (2016). *Left-wing Melancholia: Marxism, history, and memory*. Columbia University Press.
- Ureña, J. C. (2013). The mockingbird still calls for Arlen: Central American songs of rebellion, 1970-2010. En L. Shaw (ed.), *Song and social change in Latin America*. Lexington Books.
- Van Ommen, E. (2023). *Nicaragua must survive: Sandinista Revolutionary Diplomacy in the global cold war*. California University Press.
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana: notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12(23).
- Velasco, J. (2004). *El canto de la tribu*. CONACULTA.
- Verba, E. (2013). To Paris and Back: Violeta Parra's Transnational Performance of Authenticity. *The Americas*, 70(2), 269-302. <https://doi.org/10.1353/tam.2013.0091>
- Vila, P. (ed.) (2014). *The militant song movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lexington Books.
- Villaça, M. (2004). *Polifonia tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. Humanitas FFLCHU; USP.

Whisnant, D. (1995). *Rascally signs in sacred places: The politics of culture in Nicaragua*.
University of North Carolina Press.

OTRAS FUENTES

Archivos

AEC Archivo de Ernesto Cardenal, Universidad de Texas, Austin.

Hemerografía

Aportes, 1986, 1988, 1990.

Barricada, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983.

Boletín ALAI, 1984.

Casa de las Américas, 1983, 1984.

El Nuevo Diario, 1983.

Envío, 1982, 1986.

La Nación, 1986.

Semanario Universidad, 1986.

Unomás Uno, 1980, 1981, 1983.

Ventana, 1982, 1983.

